

PROCESSOS CRIATIVOS EM PERFORMANCE NEGRA NARRATIVA

A poética griô dos arcos musicais em África e na diáspora

Jordana Dolores Peixoto

Orientadora: Profa. Dra. Renata de Lima Silva (Kabilaewatala)

Goiânia - UFG

2026



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
MEDIA LAB - LABORATÓRIO DE PESQUISA,
DESENVOLVIMENTO E INOVAÇÃO EM MÍDIAS INTERATIVAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES,
CULTURAS E TECNOLOGIAS (PPGACT)

JORDANA DOLORES PEIXOTO

Processos criativos em Performance Negra Narrativa:
A poética griô dos arcos musicais em África e na diáspora

GOIÂNIA
2026



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
NÚCLEO INTERDISCIPLINAR EM PESQUISA, ENSINO E EXTENSÃO MEDIA LAB./UFG

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Jordana Dolores Peixoto

3. Título do trabalho

PROCESSOS CRIATIVOS EM PERFORMANCE NEGRA NARRATIVA - A poética griô dos arcos musicais em África e na diáspora

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
 - b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
- O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Renata De Lima Silva, Professora do Magistério Superior**, em 23/01/2026, às 10:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jordana Dolores Peixoto, Discente**, em 23/01/2026, às 20:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5875431** e o código CRC **AEEA6CE7**.

JORDANA DOLORES PEIXOTO

Processos criativos em Performance Negra Narrativa:
A poética griô dos arcos musicais em África e na diáspora

Tese de doutorado submetida à banca examinadora como requisito para obtenção do título de doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Culturas e Tecnologias do Laboratório de Pesquisa, Desenvolvimento e Inovação em Mídias Interativas (Media Lab) da Universidade Federal de Goiás (UFG).

Área de concentração: Artes, Culturas e Tecnologias

Linha de Pesquisa: Performances Culturais

Orientadora: Profa. Dra. Renata de Lima Silva
(Kabilaewatala)

GOIÂNIA
2026

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Peixoto, Jordana Dolores
Processos criativos em Performance Negra Narrativa [Digital]: A poética griô dos arcos musicais em África e na diáspora / Jordana Dolores Peixoto. - 2026. 204 f.: il. 2026

Orientadora: Prof(a). Dra. Renata de Lima Silva
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa, Ensino e Extensão Media Lab (NIPEE Media Lab), Programa de Pós-Graduação em Artes, Culturas e Tecnologias, Goiânia, 2026.
Ilustrações.
Bibliografia.
Inclui: siglas, mapas, lista de figuras.

1. Performance Negra. 2. Teatro Negro. 3. Performance Negra Narrativa. 4. Berimbau. 5. Arcos Musicais Africanos.

I. Silva, Renata de Lima, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

NÚCLEO INTERDISCIPLINAR EM PESQUISA, ENSINO E EXTENSÃO MEDIA LAB./UFG

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 10 da sessão de Defesa de Tese de Jordana Dolores Peixoto, que confere o título de Doutora em Artes, Culturas e Tecnologias, na área de concentração em Artes, Culturas e Tecnologias.

Aos quinze dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte e cinco, a partir das nove horas, por videoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada "PROCESSOS CRIATIVOS EM PERFORMANCE NEGRA NARRATIVA - A poética griô dos arcos musicais em África e na diáspora". Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Renata de Lima Silva, com a participação dos demais membros da Banca Examinadora, Professor Doutor Victor Hugo Neves de Oliveira, membro titular interno; professora doutora Joana Abreu Pereira de Oliveira, membro titular externo; professora doutora Deise Santos de Brito, membro titular externo e professora doutora Teresa Maria Alfredo Manjate, membro titular externo. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão reservada, a fim de concluir o julgamento da Tese, tendo sido a candidata **aprovada** pelos integrantes da banca. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Renata de Lima Silva, Presidenta da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Renata De Lima Silva, Professora do Magistério Superior**, em 15/12/2025, às 12:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **VICTOR HUGO NEVES DE OLIVEIRA, Usuário Externo**, em 16/12/2025, às 11:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Teresa Maria Alfredo Manjate, Usuário Externo**, em 17/12/2025, às 05:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Joana Abreu Pereira De Oliveira, Professora do Magistério Superior**, em 26/01/2026, às 12:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **DEISE SANTOS DE BRITO, Usuário Externo**, em 30/01/2026, às 13:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5829367** e o código CRC **B27066C8**.

Referência: Processo nº 23070.058470/2025-09

SEI nº 5829367

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, que lutou e torceu por cada passo que eu pude dar na vida. Nada teria sido possível sem a presença, o carinho e os esforços delas. Em especial, agradeço à minha mãe, Solange. Eu sou fruto de seus sonhos e projetos e ela é minha principal inspiração para a dedicação aos estudos, ao trabalho e ao amor.

Agradeço ao meu irmão Lucio, que me apresentou o berimbau e abriu a primeira trilha para que eu pudesse chegar à capoeira, e à minha irmã, Julia Indira, pela presença e carinho e, especialmente, por todas as vezes em que me auxiliou dando aulas e fazendo traduções do inglês para que eu pudesse avançar nesta pesquisa.

Aos meus mestres de Capoeira Angola, Plínio e Pedro Peu. Sou discípula que aprendo, meus mestres me dão lição. É uma honra poder conviver e aprender com estes dois grandes estudiosos e amantes da arte da mandinga.

À minha orientadora, contramestra de Capoeira Angola e grande amiga, Renata Kabiliaewatala, por ser, há tantos anos, uma luz que me aponta os melhores caminhos e me estimula e ajuda a trilhá-los. Conviver com sua sabedoria, generosidade e axé me fortalece e me inspira a ser uma pessoa melhor.

À Thobile Makhoyane e Celso Durão, grandes artistas e interlocutores imprescindíveis nesta pesquisa, que se tornaram meus grandes irmãos.

Às professoras Teresa Manjate e Célia Adriano Cossa Mutevuia por seus esforços para me auxiliarem em tudo que foi necessário durante minha estadia em Moçambique.

À professora Joana Abreu, que com sua generosidade e sensibilidade, deu importantes colaborações para esta pesquisa, quando estive em Moçambique, em missão de trabalho do projeto Africanidades Brasileiras.

À Solange Siteo, Eliana N'Zualo, Beauty Siteo, Isabel Massuque, Cheny Wa Gune, Marílio Wane e Jorge Dias, por toda a colaboração que deram durante minha permanência em Moçambique.

Ao Nabor Júnior, meu amor, por sua presença carinhosa que me acolheu nestes caminhos de pesquisa, e também por haver feito a arte da capa desta tese.

À Lilian Soares, Mãe Lilian de Oxum, por seu cuidado acolhedor que é puro amor e axé.

À Vívian Maria, por sua amizade e afeto e por nossa parceria alegre e inabalável, na vida e na arte.

Às amigadas de Rafaela Francisco, Flávia Honorato, Jorge Peloso, Kely Elias de Castro, Luiza Ferreira e Maru Ambort, presenças afetuosas que foram alento e companhia nestes quatro anos e meio de pesquisas e escritas.

Aos integrantes do espaço Águas de Menino, minha família na cidade de Goiânia, e ao Núcleo Coletivo 22, por tantos aprendizados vividos enquanto dançamos, gincamos, cantamos, batucamos, contamos e escutamos histórias e acendemos nossas fogueiras.

Às instituições FAPEG e CAPES, pelo fundamental apoio financeiro que recebi, na forma de bolsas de estudos, que, sem dúvida, possibilitou uma melhor realização desta pesquisa.

RESUMO

Esta tese é fruto de uma pesquisa de doutorado, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Culturas e Tecnologias da Universidade Federal de Goiás. Nesta investigação buscou-se problematizar e fazer teatro a partir de um paradigma afrocentrado. A pesquisa teve como objetivo investigar procedimentos metodológicos para processos criativos de Performances Negras, no campo das Artes Cênicas, a partir dos usos e simbolismos do berimbau e de outros arcos musicais africanos – em especial o xitende e o makhoyane – e da performance de seus/suas tocadores/as, suas práticas e criações artísticas. Para tanto, utilizou-se como base teórica os conceitos de performance, Performance Negra, Performance Negra Tradicional, Teatro Negro, ancestralidade e encruzilhada, resultando em uma elaboração teórico-conceitual sobre a noção de Performance Negra Narrativa. A metodologia que orientou esta pesquisa está embasada nas noções de poenografia e campo vivido, que juntas compõem uma abordagem metodológica do trabalho de criação em Artes da Cena. Assim, a partir da pesquisa bibliográfica, do trabalho de campo e de laboratórios práticos de criação cênica em conjunto com a artista swati Thobile Makhoyane, a tese defendida nesta investigação, é que a Performance Negra Narrativa está situada em uma encruzilhada entre o Teatro Narrativo, a contação ou narração de histórias, o Teatro Negro e as Performances Negras Tradicionais. Sendo assim, abarca produções artísticas do campo das Artes Cênicas, que bebem na fonte das poéticas e saberes presentes na performance da oralidade e na textualidade oral de manifestações expressivas africanas e afrodiaspóricas gestadas nas encruzilhadas, com o intuito de criar narrativas, musicalidades e dramaturgias do corpo, através de uma poética griô, que conta, canta, toca e dança histórias, a partir de um paradigma contracolonial e afrocentrado.

Palavras-chave: Performance Negra; Teatro Negro; Performance Negra Narrativa; berimbau; arcos musicais africanos

ABSTRACT

This thesis is the result of a doctoral research project carried out within the Graduate Program in Arts, Cultures, and Technologies at the Federal University of Goiás. This investigation sought to problematize and create theatre from an Afro-centered paradigm. The research aimed to examine methodological procedures for creative processes in Black Performances within the field of the Performing Arts, drawing on the uses and symbolisms of the berimbau and other African musical bows—especially the xitende and the makhoyane—as well as the performance of their players, their practices, and their artistic creations. To this end, the theoretical foundation was built upon the concepts of performance, Black Performance, Traditional Black Performance, Black Theater, ancestry, and crossroads, resulting in a theoretical-conceptual elaboration of the notion of Narrative Black Performance. The methodology guiding this research is grounded in the notions of poethnography and lived fieldwork, which together form a methodological approach to creative work in the Performing Arts. Thus, drawing on bibliographic research, fieldwork, and practical laboratories of scenic creation conducted in collaboration with the Swati artist Thobile Makhoyane, the thesis defended in this study is that Narrative Black Performance is situated at a crossroads between Narrative Theater, storytelling or story narration, Black Theater, and Traditional Black Performances. As such, it encompasses artistic productions within the Performing Arts that draw from the poetics and knowledge present in the performance of orality and the oral textuality of African and Afro-diasporic expressive manifestations forged at crossroads, with the intention of creating narratives, musicalities, and body dramaturgies through a griot-inspired poetics that tells, sings, plays, and dances stories from an Afro-centered and counter-colonial paradigm.

Keywords: Black Performance; Black Theatre; Narrative Black Performance; berimbau; African musical bows

Índice de Figuras

Figura 1 Dikeledi e as Voltas Que o Mundo Dá, CCAASS, São Paulo, 2019.....	26
Figura 2 Roda de Capoeira Angola no Espaço Cultural Águas de Menino - Setembro/2018. Berimbaus gunga, médio e viola tocados respectivamente por: contramestra Renata Kabilaewatala, Professora Patrícia Roxinha e treinelas Jordana Dolores.....	80
Figura 3 Flecha de Som, 2025.....	89
Figura 4: Jogar Capoeira / Danse de la Guerre, 1835 (Johann Moritz Rugendas).....	95
Figura 5 <i>Le viel orphée africain.oricongo / O Velho Orfeu Africano. Oricongo, 1826.....</i>	96
Figura 6: <i>l'aveugle chanteur / O Cantor Cego, 1835. (Jean-Baptiste Debret).....</i>	97
Figura 7: <i>Negro Vendedor Ambulante Tocando Berimbau, 1814 (Joaquim Cândido Guillobel)</i>	97
Figura 8: <i>Uma Barraca de Feira, 1821. (Henry Chamberlain).....</i>	98
Figura 9: Celso Durão confeccionando um xitende, Matola – 20/01/2025	105
Figura 10: Celso Durão confeccionando um xitende, Matola – 20/01/2025.....	105
Figura 11: Celso Durão confeccionando um xitende, Matola – 20/01/2025	106
Figura 12: Celso Durão confeccionando um xitende, Matola – 20/01/2025	106
Figura 13: Vídeo de Celso Durão tocando xitende, Matola – 20/01/2025.....	107
Figura 14: Vídeo de Celso Durão no espetáculo Para Lá das Palavras, Maputo – 22/03/2025.....	108
Figura 15: Vídeo de Cheny Wa Gune tocando xitende em seu concerto M'Shao 21/02/2025	110
Figura 16: Cheny Wa Gune tocando xitende em seu concerto M'Shao 21/02/2025.....	111
Figura 17: Vídeo de Samuel Matsinhe tocando seu xitende - Zavala, Moçambique. 28/03/2025	113
Figura 18: Cabaças da machamba de Samuel Matsinhe - Zavala, Moçambique. 28/03/2025.	114
Figura 19: Vídeo de Celso Durão tocando o xitende de Samuel Matsinhe - Zavala, Moçambique. 28/03/2025.....	115
Figura 20: Vídeo de Jordana Dolores tocando o xitende de Samuel Matsinhe - Zavala, Moçambique. 28/03/2025.....	115
Figura 21: Samuel Matsinhe - Zavala, Moçambique. 28/03/2025.....	116
Figura 22: Jordana Dolores e Samuel Matsinhe- Zavala, Moçambique. 28/03/2025	117
Figura 23: Samuel Matsinhe, Jordana Dolores e Celso Durão - Zavala, Moçambique. 28/03/2025.....	118
Figura 24: Estevão Nhacudime e Celso Durão - Zavala, Moçambique. 29/03/2025	119
Figura 25: Estevão Nhacudime - Zavala, Moçambique. 29/03/2025.....	120
Figura 26: Eduardo Durão e Jordana Dolores.....	121
Figura 27: Vídeo de Fernando Madala Covane tocando seu xitende, Maputo – 23/04/2025 ..	123
Figura 28: Xitendes de Fernando Madala Covane, Maputo – 23/04/2025	124
Figura 29: Fernando Madala Covane e seus xitendes, Maputo – 23/04/2025	125
Figura 30: Jordana Dolores e Fernando Madala Covane e seus xitendes, Maputo – 23/04/2025	125
Figura 31: Mapa da distribuição do xitende em Moçambique.....	127
Figura 32: Vídeo de Thobile Makhoyane em The Shekings, performance apresentada no dia 24 de março de 2023, no Centro Cultural Franco Moçambicano em Maputo.	131
Figura 33: Vídeo de Gogo Bavikile Ngema na International Bow Music Conference em 2016	134
Figura 34: Gogo Mphila segurando um makhoyane confeccionado por ela	135
Figura 35: vídeo de Gogo Mphila na <i>International Bow Music Conference</i> em 2016.	136
Figura 36: Gogo Mphila tocando um makhoyane confeccionado por ela	138

Figura 37: Gogo Mphila tocando sitolotolo - (18/04/2025) Nsangwini/eSwatini	138
Figura 38: Gogo Mphila, Thobile Makhoyane e Jordana Dolores.....	139
Figura 39: Gogo Mphila, Thobile Makhoyane e Jordana Dolores.....	140
Figura 40: Gogo Mphila, Thobile Makhoyane e Jordana Dolores.....	142
Figura 41: Gogo Mphila, Thobile Makhoyane e Jordana Dolores.....	142
Figura 42: Gogo Mphila, Thobile Makhoyane e Jordana Dolores.....	143
Figura 43: Gogo Mphila, 18/04/2025 – Nsangwini/eSwatini	144
Figura 44: Makhoyane feito por Gogo Mphila,	145
Figura 45: Gogo Mphila e Jordana Dolores	146
Figura 46: Mestre Pedro Peu e Mestre Bigo, 05/ 2025 – São Paulo.....	153
Figura 47: Jordana Dolores e Mestre Bigo, 05/ 2025 – São Paulo	153
Figura 48 Jordana Dolores e Mestre Plínio, 05/ 2025 – São Paulo.....	153
Figura 49: Encontro com a comunidade do Águas de Menino, Maio/2025	154
Figura 50: Vídeo da performance Dikeledi e as voltas que o mundo dá gravado em 2020.....	163
Figura 51: Convite da apresentação de Dikeledi e as voltas que o mundo dá no Museu Mafalala	166
Figura 52: Dikeledi e as voltas que o mundo dá no Museu Mafalala,	167
Figura 53 Convite da apresentação de Dikeledi e as voltas que o mundo dá no IGR - Maputo	167
Figura 54: Nota do jornal moçambicano Notícias, sobre a apresentação de Dikeledi e as voltas que o mundo dá no IGR-Maputo – 01/03/2025	168
Figura 55: Dikeledi e as voltas que o mundo dá no IGR-Maputo – 01/03/2025	168
Figura 56 Dikeledi e as voltas que o mundo dá no IGR-Maputo – 01/03/2025.....	169
Figura 57 Dikeledi e as Voltas Que o Mundo Dá	169
Figura 58: Dikeledi e as Voltas Que o Mundo Dá.....	170
Figura 59: Vídeo de Dikeledi e as Voltas Que o Mundo Dá	170
Figura 61: <i>Dikeledi e as voltas que o mundo dá</i> no quintal da casa e ateliê de Celso Durão. .	171
Figura 60 Vídeo de <i>Dikeledi e as voltas que o mundo dá</i> no quintal da casa e ateliê de Celso Durão.....	171
Figura 62 : Thobile Makhoyane e Jordana Dolores durante ensaio no IGR - Maputo. Março/2025	175
Figura 63 Vídeo do ensaio aberto com Jordana Dolores e Thobile Makhoyane - ECA – UEM	179
Figura 64 Jordana Dolores e Thobile Makhoyane - ECA – UEM	180
Figura 65 Jordana Dolores e Thobile Makhoyane - ECA – UEM	180
Figura 66 Jordana Dolores e Thobile Makhoyane - ECA – UEM	180
Figura 67 Jordana Dolores e Thobile Makhoyane - ECA – UEM	181
Figura 68 Thobile Makhoyane - ECA – UEM.....	181
Figura 69 Jordana Dolores - ECA – UEM	182
Figura 70 Jordana Dolores e Thobile Makhoyane - ECA – UEM	183
Figura 71 Jordana Dolores e Thobile Makhoyane - ECA – UEM	184
Figura 72 Convite da apresentação na galeria Yni Loku	185
Figura 73 Nota no jornal local, da apresentação realizada na galeria Yni Loku.....	185
Figura 74 Jordana Dolores e Thobile Makhoyane - Galeria Yni Loku.....	186
Figura 75 Jordana Dolores e Thobile Makhoyane - Galeria Yni Loku.....	187
Figura 76 Thobile Makhoyane - Galeria Yni Loku.....	187
Figura 77 Jordana Dolores - Galeria Yni Loku.....	188

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
“O jeito que o corpo dá” – abordagem metodológica	29
CAPÍTULO I	
PERFORMANCES NEGRAS	
Filhas de Ogum com Iansã, gingando entre a arte, o ritual e a política	38
1.1 Um grande sistema de razão	38
1.2 Performances em luta	43
1.3 O Fórum Nacional de Performance Negra	47
1.4 Conceitos que inspiram dançando nas espirais do tempo – A teoria poética e sensível de Leda Maria Martins	55
1.5 Performances Negras Narrativas entre o ritual e o espetáculo	59
1.6 Performances Negras Tradicionais	67
1.7 Teatro Negro	70
CAPÍTULO II	
CAMPO VIVIDO EM PAISAGENS DE SABERES	
Entre berimbaus, xitendes, makhoyanes e outros arcos musicais ancestrais	77
2.1 O berimbau chamou	78
2.2 Berimbau: a cabaça, o arame e um pedaço de pau	85
2.3 O arco que toca, lança e protege, “o simbolismo do início de tudo”	88
2.4 A poética griô do berimbau e seus arcos ancestrais	93
2.5 Na trilha do xitende	103
2.6 Makhoyane, o arco das mulheres	127
2.7 A família diversa dos arcos ancestrais	147
CAPÍTULO III	
PROCESSOS CRIATIVOS EM PERFORMANCES NEGRAS NARRATIVAS	
Poetnografias ao som de berimbaus, xitendes e makhoyanes	155
3.1 Evocando o caminho trilhado	155
3.2 A Performance Negra Narrativa e sua poética griô	158
3.3 O voo sankofa de Dikeledi	161
3.4 Poetnografia dos arcos musicais: laboratório de criação em Performance Negra Narrativa	172
3.5 Movimento número oito: Nkaringana wa nkaringana?	189
CONSIDERAÇÕES FINAIS	197
REFERÊNCIAS	200

INTRODUÇÃO

Apesar do volume e importância da contribuição e participação de povos africanos e indígenas¹ para a formação da identidade cultural brasileira, tal fato é ainda frequentemente negligenciado em instituições de ensino e de produção de conhecimentos considerados legítimos. O campo das Artes Cênicas, ainda que conte com algumas significativas e valiosas contribuições de artistas e intelectuais que buscam preencher este hiato, não foge a essa regra. Assim, apoiando-me e inspirando-me em quem veio antes e abriu os caminhos, como meu corpo-voz aos cantos, movimentos, gestos, danças, palavras, histórias e reflexões dessas e desses que há muito resistem às tentativas de apagamentos das epistemologias e poéticas afro-ameríndias.

Nesse sentido, a pesquisa de doutorado que aqui apresento, vinculada, em princípio, ao Programa de Pós-graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás (UFG) (que atualmente, nomina-se como Programa de Pós-Graduação em Artes, Culturas e Tecnologias da UFG), busca pensar, problematizar e fazer teatro a partir de um paradigma afrocentrado, conceito compreendido a partir de Asante (2009, p.93), como “[...] um tipo de pensamento e prática que percebe os africanos como sujeitos e agentes de fenômenos atuando sobre sua própria imagem cultural e de acordo com seus próprios interesses humanos”.

Deste modo, a pesquisa teve como objetivo a investigação de procedimentos metodológicos para processos criativos de Performances Negras, no campo das Artes Cênicas, a partir dos usos e simbolismos do berimbau e de outros arcos musicais africanos – em especial o xitende e o makhoyane – e da performance de seus/suas tocadores/as, suas práticas e criações artísticas, problematizando-se como processos criativos, que atuam em uma linguagem híbrida entre o teatro e a contação ou narração de histórias, podem se relacionar com Performances Negras Tradicionais. Importante dizer que o percurso e aprofundamento realizados nesta investigação fizeram parte de um caminho de muitas voltas nas espirais do tempo, que vem sendo criado e trilhado há alguns anos, e resulta dos encontros/encruzilhadas de minhas experiências práticas no campo das Artes

¹ Em função de esta pesquisa ter realizado trabalho de campo em Moçambique – onde o termo “indígenas” tem conotação pejorativa por ser a nomenclatura utilizada pelos colonizadores para referirem-se às pessoas africanas que não estavam submetidas aos modos culturais europeus – faz-se necessário explicitar que nesta tese o termo “indígenas” é utilizado para referir-se aos povos originários que ocupavam as terras do território brasileiro milhares de anos antes da chegada dos portugueses, composto atualmente por quase 400 povos ou etnias distintas.

Cênicas, com minhas vivências em Performances Negras Tradicionais – sobretudo na Capoeira Angola – e ainda, com a realização da pesquisa de mestrado que resultou na publicação do livro *Poéticas e saberes da Capoeira Angola: caminhos para pensar a performance negra de atrizes e atores narradores* (Peixoto, 2023), fruto da dissertação de mestrado, de mesmo título, defendida por mim em 2021, pelo mesmo programa de pós-graduação.

Minha trajetória e caminhos percorridos, tanto no campo das Artes da Cena como na Capoeira Angola, já foram largamente abordados na pesquisa supracitada. No entanto, com intuito de anunciar e contextualizar o terreno em que se cultivou esta investigação, parece-me importante citar algumas experiências centrais que nutriram e seguem nutrindo a terra da qual brotou esta tese de doutorado, que teve o processo criativo artístico como principal foco de estudo.

Assim, considero importante dizer que sou capoeirista angoleira e que desde 2004 integro o Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô (CCAASS) que é liderado por Mestre Plínio², espaço que tem me propiciado profundas vivências e aprendizados ao longo dos anos. Experiências que me trouxeram conhecimentos técnicos de movimentação, consciência corporal, jogo e musicalidade (citando apenas alguns exemplos), mas que vão além, pois na convivência dentro dessa comunidade são cultivadas coletivamente sabenças pertencentes a uma cosmopercepção afrodiáspórica, centrada na importância da ancestralidade africana e no respeito à presença, sabedoria e palavras dos mais velhos e mais velhas.

Esta investigação também foi nutrida e acolhida em um terreiro onde cantamos, contamos, batucamos, dançamos e acendemos fogueiras, o Núcleo Coletivo 22³, do qual sou integrante desde 2011. Fundada em 2001, na cidade de Campinas, por Renata Kabilaewatala e Ively Viccari, a companhia artística, que é sediada atualmente na cidade de Goiânia, tem nas poéticas afro-ameríndias um lugar de vivências e aprendizados, e

² Plínio César Ferreira dos Santos, é fundador e responsável pelo Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô, sediado atualmente no bairro da Lapa, cidade de São Paulo, onde está localizado também o núcleo da Zona Leste, liderado por Pedro dos Santos (Mestre Pedro Peu). Além de estar na capital paulista, o CCAASS possui núcleos em distintas cidades do Brasil e do mundo. Desde a sua fundação em 1993 o centro se dedica ao ensino da Capoeira Angola, tendo como referências principais o Mestre Jogo de Dentro, Mestre Môa do Katendê e Mestre João Grande, dentre outros.

³ Maiores informações sobre a história do Núcleo Coletivo 22, seus artistas e produções podem ser encontradas neste site: <https://nucleocoletivo22.com.br/> Acesso em 09/08/2025.

realiza produções cênicas em uma zona de confluência entre a dança, o teatro, a música e as artes visuais.

A relação do Núcleo Coletivo 22 com a universidade acabou por dar origem a um grupo de estudos e pesquisas vinculado à UFG e cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisas do CNPq, o Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22 (NuPICC), que atua agregando pesquisadores e pesquisadoras de diferentes níveis, construindo pontes e investigando relações entre pesquisas acadêmicas, produções artísticas e educação.

Vale mencionar que o Núcleo Coletivo 22 tem ligação com o Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô por meio do Espaço Cultural Águas de Menino, onde acontecem tanto os ensaios do Núcleo Coletivo 22 como também os treinos e rodas de Capoeira Angola do núcleo do CCAASS de Goiânia, liderado pela contramestra Renata Kabiliaewatala.

O solo desta pesquisa também é alimentado pelas experiências com o Núcleo Histórias de Comadres, grupo artístico fundado por mim em 2014, composto também pela atriz, cantora e dançarina, Vívian Maria. Desde a fundação do núcleo, nossas criações estão voltadas para a contação/narração de histórias, tendo enfoque no público infantil e infanto-juvenil, com uma linguagem desenvolvida a partir de nossas experiências com poéticas afro-ameríndias e centralidade nas temáticas relacionadas às culturas negras e às questões sociais e históricas envolvendo a população negra no Brasil.

A partir dos estudos realizados no NuPICC, compreendo as poéticas afro-ameríndias como a experiência estética derivada da relação com determinada performance ou materialidade que remete aos processos de criação histórico-cultural que dizem respeito à diáspora africana nas Américas, ao território ameríndio e às confluências entre povos indígenas e africanos. Trata-se de poéticas de corpos insurgentes em performances de (re)existência (Silva, Laranjeira e Santinho, 2022).

Tendo em conta que o conhecimento é sempre uma construção coletiva e que grande parte das reflexões elaboradas nesta investigação estão apoiadas nas relevantes trocas de conhecimentos e experiências estabelecidas com centro de capoeira, os núcleos artísticos e o grupo de pesquisa acima mencionados, e também com a orientadora desta pesquisa, a escrita desta tese é costurada entre a primeira pessoa do singular e a primeira pessoa do plural. Assim, o “eu” vai caminhando junto com o “nós”. Em alguns momentos o “eu” avança um pouco, mas não o suficiente para perder de vista de onde vem.

Para dar o devido valor às contribuições e participação dos povos africanos na construção do que hoje chamamos de cultura brasileira é necessário estarmos atentas/os aos caminhos de pesquisa, nos esquivando das armadilhas oferecidas pelas lentes coloniais, tão profundamente introjetadas em nosso sistema educacional e em nossas subjetividades. Neste sentido, nos parece valiosa a elaboração da socióloga nigeriana Oyèrónké Oyèwùmí, que em sua obra *A invenção das Mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*, publicada em 1997 nos EUA e em 2021 no Brasil, critica o “ocidentocentrismo” nos Estudos Africanos – termo que utiliza para ir além do “eurocentrismo” e incluir os Estados Unidos – e elege o conceito de cosmopercepção, em detrimento do conceito de cosmovisão, para refletir sobre as sociedades iorubás, mas também, sobre outras sociedades africanas.

Segundo essa autora a ideia de cosmovisão reflete a maneira ocidental de apreender a realidade, que privilegia o sentido da visão. Já a palavra cosmopercepção abrange uma multiplicidade de sentidos, que nas sociedades iorubás, estariam ancorados na audição.

Mais fundamentalmente, a distinção entre os povos iorubás e o Ocidente, simbolizada pelo foco em diferentes sentidos na apreensão da realidade, envolve mais do que a percepção – para os povos iorubás e, na verdade, para muitas outras sociedades africanas, trata-se de “uma presença particular no mundo – um mundo concebido como um todo, no qual todas as coisas estão ligadas”⁴. Refere-se aos muitos mundos que os seres humanos habitam; não privilegia o mundo físico sobre o metafísico. Um foco na visão como o principal modo de compreender a realidade eleva o que pode ser visto sobre o que não é aparente aos olhos; perde os outros níveis e as nuances da existência (Oyèwùmí, 2021, p.44).

Esse mundo africano onde “todas as coisas estão ligadas” – ao qual se refere a autora citando o escritor malinês Amadou Hampâté Bâ – é gerador dessa “presença particular no mundo”, que tem a audição como âncora dos diversos sentidos e maneiras de apreensão da realidade, e que viajou para as terras pindorâmicas⁵ no período da invasão e exploração colonial europeia, e pode ser percebida e vivenciada em diversos contextos culturais da diáspora africana. Assim, a importância da audição na maneira africana de

⁴ A. Hampâté Bâ, “Approaching Africa”, p. 9. HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. “Approaching Africa”, in MARTIN, Angela (ed.). *African Films: The Context of Production*. Londres: British Film Institute, 1982.

⁵ Pindorama (Terra das Palmeiras) é uma expressão tupi-guarani, que designa todos os territórios da hoje chamada América do Sul.

perceber e conceber o mundo, abordada por Oyěwùmí (2021), dialoga com reflexões elaboradas por Leda Maria Martins, em sua obra *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela* (2021a):

Geralmente, adereçamos as imagens na sua qualidade visual, privilegiando o olhar, a janela da alma, como evocam os gregos. Mas as imagens podem ser também sonoras e cinéticas e essas suas qualidades são contíguas. Em muitas das realizações estéticas e criativas aqui evocadas, o convite a ver é precedido pelo convite a escutar, pois também nos revelam a formação e o registro de imagens; mas imagens que se apresentam aos nossos olhares e à nossa escuta. Essa interdependência é relevante e convida a expansão não apenas de nossos olhares, mas também de nossa capacidade de ouvir e de toda a nossa percepção sensorial, pois a escuta das imagens é uma das entradas para o universo em que os movimentos, os sons, as luminosidades e os aromas têm cores e desenham paisagens de saberes, âmbito privilegiado das oralituras (Martins, 2021a, p.77).

O entendimento da ideia de ancestralidade e da centralidade deste conceito nas culturas africanas é imprescindível para a compreensão desse mundo onde todas as coisas estão interligadas. Martins (2021a) apresenta elaboradas e inspiradoras reflexões que possibilitam uma apreensão da abrangência e da relevância da noção de ancestralidade nas tradições africanas, que fundamenta, até mesmo, a concepção de tempo e temporalidades.

Distante da noção de tempo ocidental, marcada pela cronologia, pelas ideias de sucessividade e progresso e pela representação imagética de uma linha reta em direção ao futuro, de acordo com Martins (2021a), a concepção africana de tempo é espiralada e fundamentada na presença privilegiada das/os ancestrais que habitam as espirais desse tempo que percebe presente, passado e futuro como devires simultâneos e é o lugar de inscrição de conhecimentos incorporados que revelam saberes de variadas ordens.

Esse princípio magno ordena as relações sociais, as dimensões religiosas, metafísicas e seculares, as dinâmicas de produção, os valores éticos e estéticos, as medidas e intercâmbios, interlocuções e interdependência entre todos os entes e seres e dos seres no cosmos, as interlocuções com as divindades, a acoplagem dos princípios de existência genérica e individual, a aliança necessária entre vida e morte, a distribuição da energia vital; tudo, enfim, se ordena e se estrutura no seio da concepção ancestral, fundante dos frisos civilizatórios (Martins, 2021a, p. 58-59).

Cosmopercepções africanas, regidas pelo princípio filosófico da ancestralidade, com essa multiplicidade de sentidos que as compõe, são manifestadas por corporeidades diversas, como por exemplo, as expressas nas performances dos/as tocadores/as de arcos musicais, referência fundamental para esta investigação/criação. Para compreender e refletir sobre como tais cosmopercepções se manifestam em África e nas diásporas é imprescindível levar em conta, primeiro, o fato de que a linguagem discursiva escrita não ocupava lugar central em grande parte dessas culturas, e depois, as mais variadas consequências do epistemicídio cometido pelo sistema colonial escravista europeu.

No processo colonial de desvalorização e tentativa de destruição e apagamento das culturas dos povos africanos e indígenas, a primazia da linguagem discursiva escrita cumpre um papel importante. De acordo com Martins (2021a), a civilização europeia da escrita alfabética se impôs como única e universal no seu intuito de dominação e hegemonia. Nas palavras da pesquisadora:

A primazia do letramento, e o conseqüente privilégio da escrita, introduzido, quer em África, quer nas Américas pelos colonizadores europeus, não apenas substituiu um modo de inscrição por outro. O domínio da escrita foi instrumental na tentativa de apagamento dos saberes considerados hereges e indesejáveis pelos europeus. Tornando exclusiva a escrita letrada como fonte de conhecimento, seu domínio se sobrepunha, negligenciava e tentava abolir outros sistemas e conteúdos, não considerados pelo colonizador saberes qualitativos, ou se quer um saber (Martins, 2021a, p.34).

A abrangência e importância da ideia de ancestralidade nas tradições africanas e afrodiaspóricas, discutidas por Martins (2021a), tornam-se evidentes nas vivências do cotidiano com diversas manifestações culturais afro-ameríndias. A roda de Capoeira Angola, entendida aqui como Performance Negra Tradicional, onde o berimbau – elemento fundamental nesta investigação – possui absoluta relevância, pode ser um bom exemplo para compreendermos como as cosmopercepções africanas se manifestam, sobretudo em um contexto diaspórico.

A capoeira é uma manifestação cultural afro-brasileira, que inclui em sua dinâmica diferentes linguagens e expressões estéticas/poéticas, podendo incluir dança, luta, música, dramatização, brincadeira, jogo e espiritualidade. Entre diferentes formas de expressão dessa poética negra, entendemos a Capoeira Angola como uma das vertentes da capoeira, que se organizou como tal a partir de um discurso sobre tradição embasado num vínculo orgânico, de caráter mítico e histórico, com sua ancestralidade africana.

Podemos dizer que a ancestralidade é um princípio fundante, constitutivo e, até mesmo, distintivo da Capoeira Angola, vertente de capoeira que se caracteriza, justamente por sua preocupação em manter-se vinculada às raízes africanas e, portanto, às suas cosmopercepções. Este elo com a “mãe África” é construído e nutrido através de elementos míticos e históricos, fazendo parte dos processos de transcrição, recriação e reinvenção típicos das poéticas negras diaspóricas e pode ser percebido desde a definição do próprio nome, “Capoeira Angola”, mas também na estrutura e em muitos detalhes do ritual da roda.

A percepção da audição como âncora dos sentidos ganha bastante significado ao vivenciarmos o ritual da roda de Capoeira Angola. São vários os aspectos que podemos citar para exemplificar, a começar pela necessidade imprescindível da bateria (conjunto de oito instrumentos musicais que são utilizados na roda) para a realização desse ritual. A música determina, dentre outras coisas, o momento de começar e terminar a roda, o proceder que jogadoras/es e todas as pessoas presentes devem ter durante o ritual, e também a necessária interação entre todas. A todo tempo as pessoas presentes na roda são regidas pela musicalidade e estimuladas a agir e interagir com ela de diversas maneiras: seja tocando um dos instrumentos, cantando algo, escutando os recados ou ensinamentos que são passados e as histórias que são contadas nas letras das músicas cantadas ou nos toques dos berimbaus, ou ainda, respondendo o coro dentro da estrutura dos cantos responsoriais; seja através da escuta do próprio corpo que precisa estar em conexão com a bateria para estabelecer um bom jogo e criar estratégias de ataque e defesa, ou escutando o corpo da outra pessoa com quem se está jogando, procurando intuir suas intenções e movimentos.

Na roda de Capoeira Angola é necessário escutar as palavras proferidas dos mestres e mestras, mas, sobretudo, é importante escutar o que falam seus olhares, seus gestos, pois eles dizem sempre muitas coisas além do que pode ser dito com as palavras. Escutamos os toques dos berimbaus, mas precisamos escutar e compreender também o que fala o berimbau. Inclusive a expressão “Fala berimbau!” é bastante utilizada nesse contexto e é comum escutarmos dos mestres e mestras que é o berimbau quem comanda a roda. Ademais, no ambiente da Capoeira Angola, esse instrumento é tido como forte símbolo da ancestralidade africana – já que se origina de arcos musicais que atravessaram o Atlântico – e, ao mesmo tempo, é percebido também como materialidade que possibilita a comunicação com o mundo não material da ancestralidade, agente das espirais do tempo, que aglutinam presente, passado e futuro.

Vale lembrar também que, nas culturas afrodiaspóricas, a palavra pronunciada, falada ou cantada, tem poder e é carregada de axé, a força vital da existência. Conforme aponta Martins (2021a, p. 93), “Ela traz em si aquilo que evoca; como continente ela contém, como força de enunciação, aquilo que a voz nomeou e denominou. Ela é, em si mesma, o acontecimento.”

O tempo espiralar das poéticas negras tradicionais, vivenciado na roda de Capoeira Angola, pode ser pensado também através da compreensão da roda de capoeira como espaço de encruzilhada, assim como proposto por Renata de Lima Silva (Kabilaewtala), na obra *Corpo Limiar e Encruzilhadas: processo de criação na dança* (2012). Nesse estudo, a partir de algumas proposições de Martins (2021b), a encruzilhada é utilizada como operador conceitual central e entendida como metáfora de um lugar de intersecções; a roda de Capoeira Angola é percebida como uma manifestação de encruzilhada, e o corpo da/o capoeirista, em sua performance, é entendido como corpo limiar, ou seja, um corpo que ginga, dança, brinca, luta e joga nas (e com as) espirais do tempo. De acordo com Silva (2012, p. 67-69) “A encruzilhada é justamente o lugar em que passado e presente se sobrepõe e, ainda, onde perpassam questões relacionadas ao sagrado no culto pela ancestralidade [...]”. Já o “corpo limiar é o próprio corpo da encruzilhada, entre o passado e o presente, o sagrado e o profano, o eu e o outro”.

Em minha dissertação de mestrado, a partir das proposições de Silva (2012), trouxe a expressão “campo de mandinga”, proveniente do meio da capoeiragem, para refletir sobre minhas vivências na Capoeira Angola e o entendimento desta enquanto espaço de encruzilhada e enquanto Performance Negra Tradicional, noção que discutirei mais adiante. A ideia de mandinga, no contexto da capoeira, também está diretamente relacionada à ancestralidade africana, caracterizando marcadamente a relação da Capoeira Angola com o sagrado, com o mundo que não pode ser visto, mas pode ser sentido, percebido, intuído, ouvido, lembrado, contado, cantado, o mundo das/os ancestrais; e com o universo da magia, do feitiço ou encantamento. Desta maneira, o campo de mandinga é a própria encruzilhada da roda de Capoeira Angola.

A encruzilhada, que nesta pesquisa se associa à imagem do “campo de mandinga”, pode ser percebida em sua qualidade de lugar simbólico na dimensão ritualística da roda de capoeira que é acionada por distintos fatores: a musicalidade, produzida pela bateria onde o mestre é o berimbau, um instrumento africano; a corporeidade dos mestres jogando em diálogo com a musicalidade e a potência que estes elementos têm para possibilitar uma conexão com o passado e com o

sagrado. O passado da capoeira, isto é, a Capoeira Angola que Mestre Pastinha e tantos outros, já ancestrais, defenderam e cultivaram, e o sagrado, que é a própria relação com ancestralidade africana, que em geral é vivida cantando, dançando e batucando (Peixoto, 2021, p.101).

A ideia de corpo limiar abordada por Silva (2012), ou de corpo-voz limiar, denominação que utilizo para colocar a atenção também nas questões relacionadas com as performances da oralidade, dialoga com essa já mencionada “presença particular no mundo” que habita muitos mundos simultaneamente, sobrepondo físico e metafísico, presente, passado e futuro. Esse corpo que ginga, brinca, canta, luta e toca berimbau é o corpo-voz limiar que carrega e movimenta o axé e cria ou instaura o campo de mandinga, a encruzilhada.

Ainda que não seja necessário ser mestre ou mestra para vivenciar a experiência do campo de mandinga na roda de Capoeira Angola, pois uma certa relação apurada com a intuição e a espiritualidade pode garantir essa experiência também aos mais jovens, é inegável o fato de que são os mais velhos e mais velhas as pessoas com maior repertório, vivências e saberes acumulados ao longo do tempo, e essa condição lhes dá maior propriedade para o estabelecimento e a manutenção do campo de mandinga. Assim, me parece que a figura de mestres e mestras, com suas presenças mandingueiras, é exemplar para refletirmos sobre essa presença particular em um mundo onde tudo está interligado.

Interessada na particularidade dessas presenças, investiguei, no âmbito do mestrado, a performance da oralidade desses mestres e mestras dentro da roda de capoeira e também no cotidiano, a potência que essas performances e suas narrativas têm para estabelecer o campo de mandinga dentro e fora da roda e os subsídios técnicos, poéticos, simbólicos e políticos que essas performances podem oferecer para atrizes e atores na criação de Performances Negras Narrativas no campo das Artes Cênicas.

No contexto do mestrado, a noção de Performance Negra Narrativa é sistematizada a partir da discussão sobre Performance Negra, em diálogo com uma percepção da Capoeira Angola como Performance Negra Tradicional e também através das particularidades do teatro narrativo. Com a possibilidade de expansão e continuidade deste percurso investigativo, o intuito foi compreender e sistematizar melhor a ideia de Performance Negra, para então, avançar no entendimento e na conceitualização da noção de Performance Negra Narrativa, não somente como uma categoria, mas sobretudo como uma abordagem teórica e metodológica, que possa contribuir para a criação e para a

sistematização de procedimentos afrorreferenciados para processos criativos em Artes Cênicas.

Na pesquisa de doutorado trago para o centro da investigação os usos e simbolismos do berimbau e de outros arcos musicais africanos – em especial o xitende e o makhoyane – e a performance de seus/suas tocadores/as, suas práticas e criações artísticas. Assim, ao mesmo tempo em que propus um mergulho mais específico em um dos elementos que compõe a roda de capoeira e a performance de capoeiristas, busquei um alargamento e uma expansão para fora da capoeira, na medida em que procurei compreender a performance relacionada a esse instrumento em outros contextos ou manifestações.

A roda de Capoeira Angola também pode nos ajudar a compreender melhor essa cosmopercepção que nos informa que tudo tem vida, contém axé e está interligado. Este mundo onde a relação dos seres humanos com a natureza não é hierárquica e não pode ser negligenciada de nenhuma maneira – e nesse sentido, sem dúvidas também poderíamos nos referir às culturas indígenas.

No âmbito do que chamamos “pequena roda”, ou seja, a própria roda de capoeira, podemos citar a madeira utilizada nas vergas dos berimbaus, no corpo do atabaque, no aro dos pandeiros e nas baquetas; as cabaças dos berimbaus; o bambu utilizado para a confecção do reco-reco (este instrumento pode ser confeccionado também de cabaça ou madeira, entre outros materiais); o junco ou outras fibras naturais e as sementes utilizadas para a confecção dos caxixis; o metal dos arames dos berimbaus, do agogô, dos dobrões (espécie de moeda utilizada para tocar o berimbau), das platinelas dos pandeiros, dos pregos, parafusos e outras peças que são utilizadas nos acabamentos dos instrumentos; o algodão ou outras fibras como o sisal, utilizadas nos cordões que também fazem parte da estrutura dos berimbaus; o coró de animal presente no atabaque, nos pandeiros e em detalhes do acabamento dos berimbaus. E no caso do couro, é interessante perceber como o animal, encantado em instrumento musical, ao ser tocado ganha voz, logo vida, dando sentido também à ideia de temporalidades espiraladas.

Cada um desses elementos têm sua história de existência na natureza e alguns deles estão diretamente relacionados às divindades sagradas de religiões de matriz africana como os orixás, nkises e voduns e trazem para a roda a simbologia, a força e o axé provenientes de seus contextos de origem, ou seja, a própria natureza.

E se tudo está interligado, a “pequena roda” também está absolutamente conectada com o que costumamos chamar no ambiente da Capoeira Angola de “grande roda”, ou

seja, a própria existência e a relações dos seres humanos entre si e com o mundo. E neste sentido, esta manifestação é percebida também como uma filosofia de vida, que oferece ensinamentos para os mais distintos âmbitos da experiência humana.

Para falar da Capoeira Angola como filosofia, é imprescindível citar Mestre Pastinha, um dos principais pilares que balizam a identidade angoleira e uma das mais importantes lideranças dessa manifestação. Mestre Pastinha (1889 – 1981), nascido e criado na Bahia, tornou-se, a partir de meados do século XX, um grande defensor, pedagogo e filósofo da Capoeira Angola, promovendo sua organização e buscando o seu reconhecimento como arte negra e filosofia de vida. Nas palavras abaixo, que foram escritas por Mestre Pastinha e grafadas em um quadro que ficava na porta de sua academia, podemos ter alguma dimensão da sensibilidade com a qual esse grande mestre pensava e praticava capoeira na pequena e na grande roda.

Angola, capoeira mãe. Mandinga de escravo em ânsia de liberdade, seu princípio não tem método e seu fim é inconcebível ao mais sábio capoeirista. A capoeira é amorosa, não é perversa. É um hábito cortês que criamos dentro de nós, uma coisa vagabunda (Mestre Pastinha).

Um exemplo do tipo de ensinamento que a vivência na Capoeira Angola pode proporcionar através da transmissão oral e da escuta – para além dos ensinamentos voltados ao próprio jogo, à musicalidade ou à ritualística da capoeira – pode ser percebido na seguinte experiência: minha contramestra⁶ de Capoeira Angola, que é também uma mulher de candomblé e tem um cargo de makota⁷ na casa de Candomblé Angola Tumba Inzo A'na Nzambi Junsara (e que, por coincidência ou não, é também a orientadora desta pesquisa), costuma dizer com frequência, no cotidiano do espaço onde praticamos capoeira, que “tudo é sagrado”. Ela diz que escuta isso de seu pai de santo e eu acredito que o sacerdote deve também ter recebido essa sabedoria de suas mais velhas ou mais velhos. E como dizia Mestre Ananias⁸, “capoeira e candomblé comem no mesmo prato”. É o prato dos ancestrais, das encruzilhadas, das espirais do tempo. Assim, tudo é sagrado porque, a partir de uma cosmopercepção afrodiáspórica, a ancestralidade está presente em

⁶ Título ou reconhecimento dado por seus mais velhos, mais velhas e pela comunidade na qual está inserida, a uma capoeirista com notada experiência nesta arte e que, geralmente, já conduz seu próprio trabalho de capoeira. Esse título antecede o título de mestra.

⁷ Título ou cargo dado às mulheres que não entram em transe e que são responsáveis pelos cuidados com as divindades, os nkises e por zelar pela casa e comunidade nas tradições de Candomblé Angola.

⁸ Ananias Ferreira, Mestre Ananias (São Félix, 01 de dezembro de 1924 – São Paulo, 20 de julho de 2016) foi uma das mais importantes referências baianas para a capoeira paulistana.

tudo. Está presente nos corpos que jogam, tocam e cantam, e está igualmente presente nas águas, nas plantas, nos animais, no couro, na madeira, no metal, na cabaça etc.

Conforme mencionado anteriormente, a escolha por investigar os usos e simbolismos do berimbau e de outros arcos musicais africanos e a performance de seus tocadores e tocadoras com o intuito de buscar procedimentos metodológicos para processos criativos em Performances Negras Narrativas no campo das Artes Cênicas, está fundamentada em um percurso trilhado como capoeirista, atriz narradora e pesquisadora. Portanto, esta investigação floresce em um solo nutrido por experiências vividas.

Como capoeirista angoleira tenho tido a oportunidade de presenciar o uso do berimbau associado à performance da oralidade, aos cantos como ladainhas⁹, louvações¹⁰ e corridos¹¹, de diversos mestres e mestras tocando seus berimbaus em rodas, treinos, apresentações ou em situações da vida cotidiana. Ao longo dos anos de prática de capoeira, também tenho podido aprender alguns toques e exercitá-los, tanto no contexto de rodas e treinos de capoeira, como no contexto de apresentações artísticas.

Na roda de Capoeira Angola, ainda que existam momentos em que os instrumentos sejam tocados sem acompanhamento dos cantos, os próprios toques dos berimbaus falam, contam histórias e comunicam como devemos proceder. Na performance ritual da Capoeira Angola, os berimbaus “falam”, “chamam”, têm diferentes timbres de vozes e, desta maneira, ocupam lugar central na transmissão oral de conhecimentos.

Como atriz-narradora, desde 2009 venho pesquisando a utilização do berimbau em cena, como importante aliado em performances narrativas. Primeiramente no âmbito de um espetáculo de teatro narrativo infanto-juvenil, em que atuei como atriz e

⁹ “Nesse tipo de cantiga, que sempre é cantada no início da roda ou em algum recomeço, podem estar contidas narrativas do repertório mítico e poético da capoeira ou a crônica de algum fato ou personagem histórico, ou pode ser simplesmente um comentário, por meio de metáforas, de algo que se passa no próprio momento da roda. Enquanto a ladainha é cantada não há jogo no centro da roda. Todas as pessoas devem estar atentas e conectadas ao que está sendo cantado, as(os) capoeiristas que irão fazer o jogo de abertura da roda ficam, no momento da ladainha, concentradas(os) e agachadas(os) ao pé do berimbau.” (Peixoto, 2023, p.45).

¹⁰ A louvação, cantada logo após a ladainha, que também pode ser chamada de chula, é puxada pela mesma pessoa que cantou a ladainha e respondida em coro pelos/as participantes da roda. A louvação pode homenagear mestres e mestras, alertar as/os capoeiristas sobre os desafios que o jogo poderá oferecer, saudar a capoeira ou a terra em que se pisa, anunciar que é hora de começar o jogo etc.

¹¹ O corrido é um tipo de cantiga cantada na capoeira, no momento que os jogos devem iniciar. Tem a estrutura responsorial e, se cantados por capoeiristas com maior repertório, experiência e conhecimentos de seus significados, irão comentar o que se passa no jogo e, até mesmo, sugerir ações ou posturas e cuidados que as/os capoeiristas devem tomar durante o jogo.

preparadora corporal, e posteriormente, em algumas histórias do repertório do Núcleo Histórias de Comadres, núcleo de contações de histórias para crianças que fundei em 2014. A performance de estreia do núcleo, *Dikeledi e as Voltas que o Mundo Dá*¹², aborda em sua dramaturgia justamente um mito de origem do berimbau; e além dessa história, este instrumento também é utilizado por mim em contações sobre personagens como Dandara dos Palmares e Maria Felipa de Oliveira.

Figura 1 *Dikeledi e as Voltas Que o Mundo Dá*, CCAASS, São Paulo, 2019.

Atriz-narradora: Jordana Dolores.

Fotografia: Flávia Honorato.



Fonte: arquivo pessoal

¹² É possível ver esta performance em vídeo através de uma gravação feita em maio de 2020, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bU3751zbxNY>. A gravação foi realizada a convite do projeto Pra Ler o Mundo, contemplado pelo Edital de Fomento à Literatura 10/2018 do Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás 2018. Em princípio o projeto Pra Ler o Mundo havia convidado o Núcleo Histórias de Comadres para compor sua programação, realizando apresentações em bibliotecas públicas da cidade de Goiânia, mas em virtude da pandemia de coronavírus, foi feita esta gravação da performance “Dikeledi e as Voltas que o Mundo Dá”. Em “Poéticas e saberes da Capoeira Angola: caminhos para pensar a performance negra de atrizes e atores narradores” (2023), também é possível acessar a dramaturgia e uma análise da performance cênica.

A essas vivências soma-se uma experiência como diretora do espetáculo teatral *Ladainha*¹³, do Núcleo Coletivo 22. Embora nesse caso eu tenha sido convidada para fazer parte da direção em 2019, juntamente com Renata Kabilaewatala, após a estreia do espetáculo em 2018 – não tendo participado, assim, do processo de criação – uma das mudanças que realizamos no espetáculo, para sua reelaboração em novembro de 2019, foi a utilização de berimbaus em cena, tocados pelo elenco. Na primeira versão do espetáculo não havia sido possível tocar o berimbau em cena, pois foi necessário realizar substituições no elenco e, em função dos prazos determinados pelo edital que subsidiava a criação do espetáculo, não houve tempo para um estudo e prática com o instrumento por parte da atriz e do ator. Assim, uma das minhas contribuições no trabalho foi conduzir encontros de prática de berimbau.

Como pesquisadora no campo das Performances Culturais, mais especificamente, das Performances Negras, durante a realização desta investigação de doutorado, encontrei informações sobre a relação do uso do berimbau com a performance da oralidade de seus/suas tocadores/as em quase todas as fontes consultadas sobre a utilização desse instrumento em terras brasileiras. Para além dos já mencionados cantos chamados corridos, ladainhas e louvações, cantados na capoeira, podemos citar também a associação desse instrumento aos lamentos e cantos por liberdade de africanas/os e suas/seus descendentes escravizadas/os, às memórias de África trazidas e recriadas (assim como o próprio instrumento) e o acompanhamento de griôs e comerciantes que vendiam suas mercadorias nas ruas com o auxílio de arcos musicais.

A relação da performance de tocadores/as de arcos musicais com a performance da oralidade, em território africano, foi investigada durante a pesquisa de campo, realizada no decorrer do estágio sanduíche, vinculado à Universidade Eduardo Mondlane (UEM) e à Universidade Pedagógica de Maputo (UP), que aconteceu de novembro de 2024 a abril de 2025, centralmente em Moçambique, incluindo incursões em campo no eSwatini¹⁴. Durante esse período, me deparei com uma série de demonstrações da relação

¹³ Sinopse do espetáculo: No espetáculo *Ladainha*, jovens aprendizes de Capoeira Angola se preparam para um festival de ladainhas, canto tradicional da capoeira, que Mestre João está organizando. Gingadinha e Faísca contam com a ajuda de Maria Felipa de Oliveira, personagem lendária da luta pela independência na Bahia, que lhes apresenta a história do famoso capoeirista, Samuel Querido de Deus. Entre gingas e mandingas, atriz, ator, e bonecos inventam uma “nova ladainha”.

¹⁴ A grafia com “e” minúsculo em eSwatini decorre da convenção linguística do siSwati, na qual e- funciona como prefixo locativo com o sentido de “terra de” ou “lugar de” e, por não constituir

do ato de tocar arcos musicais africanos – em especial o xitende e o makhoyane – com a performance da oralidade de quem os toca.

Desse modo, as evidências que foram encontradas durante toda a investigação ofereceram caminhos, imagens, sonoridades, narrativas e possibilidades para a elaboração de uma reflexão sobre a performance dos/das tocadores/as de berimbau e outros arcos musicais africanos, analisando tal performance, a partir do pensamento de Leda Maria Martins (2021a), como donas de uma “poética griô”. Ademais, busquei compreender os fundamentos que esta poética griô pode oferecer para a elaboração de procedimentos metodológicos afrorreferenciados para processos criativos em Artes Cênicas e para o aprofundamento conceitual da noção de Performance Negra Narrativa.

O campo dos Estudos das performances e das Performances Culturais nos pareceu adequado para refletir sobre tais questões pois oferece conceitos e metodologias que permitem identificar, nomear e analisar epistemologias e formas de transmissão de conhecimento que não estão fundamentadas na escrita alfabética como modo privilegiado de construção e transferência de saberes. De acordo com Diana Taylor (2013), performances transmitem memórias, fazem reivindicações políticas e manifestam o senso de identidade de um grupo. A autora aborda a ideia de performance como práxis e episteme incorporada e discute a dificuldade de se refletir sobre práticas incorporadas no contexto de “[...] sistemas epistêmicos em que a escrita se tornou avalista da própria existência” (Taylor, 2013, p.21).

É importante dizer que a noção de memória perpassa toda esta pesquisa, sobretudo a partir da noção de performance e, em especial, de performances tradicionais, nas quais, de maneira incorporada, se percebe um laço com o passado que é constantemente atualizado a partir da perspectiva da ancestralidade.

Assim, abordando a performance como práxis, busquei acessar as memórias e conhecimentos criados, recriados, transcriados e transmitidos na performance da oralidade dos/as tocadores/as, com suas poéticas griô, e nos usos e simbolismos de arcos musicais africanos e afro-brasileiros. Além disso, procurei refletir sobre as identidades que se manifestam em tais performances e quais são suas reivindicações políticas.

o elemento lexical principal, não é grafado com inicial maiúscula. Quando o Estado adotou oficialmente a designação eSwatini em 2018, preservou-se a forma ortográfica original do idioma, incluindo a inicial minúscula.

“O jeito que o corpo dá” – abordagem metodológica

A metodologia que orientou esta pesquisa está embasada nas noções de poethnografia e campo vivido, que juntas compõem uma abordagem metodológica para o trabalho de criação em Artes da Cena, vêm sendo elaboradas por Renata de Lima Silva (Kabilaewatala) e Marlini Dorneles de Lima, junto à outras pesquisadoras vinculadas, tanto ao Núcleo Coletivo 22 como ao NuPICC, e foram inauguradas no artigo *Entre Raízes, Corpos e Fé: poethnografias dançadas* (Silva; Lima, 2014).

A ideia de campo vivido, que guiou o trabalho de campo desta investigação, foi desenvolvida para pensar um campo que acontece em meio às encruzilhadas das poéticas afro-ameríndias, ou seja, em meio a corpos e vozes vítimas de silenciamento, invisibilização e um sem-número de processos de opressão e subalternização. Assim, de acordo com Silva e Lima (2021), na pesquisa poethnográfica é necessário “ouvir o silêncio e ver o invisível”. Para tanto, faz-se necessário, primeiramente, reconhecer a própria surdez e cegueira, introjetadas em nossas subjetividades pela agência da colonialidade, conforme comentam as autoras. Depois, é imprescindível que a pesquisadora esteja em campo sensível, porosa, com a escuta e todos os sentidos abertos e atentos. Pois a ideia de campo vivido propõe uma vivência em campo que não se ilude com a pretensão de uma pesquisadora de olhar imparcial para determinados “objetos de pesquisa”. Ao contrário, o que se busca é, justamente, ser atravessada pelo campo, possibilitando assim um desdobrar do eu, em uma relação de alteridade e experiência estética, social e política com interlocutores e interlocutoras da pesquisa (Silva e Lima, 2021).

Assim, o campo vivido se configura a partir de uma expansão da ideia de encruzilhada, sendo uma forma ou um proceder a ser adotado pela artista-pesquisadora em campo. Conforme já mencionado, durante o processo de minha investigação de mestrado, a expressão “campo de mandinga”, proveniente do contexto da Capoeira Angola, surgiu como metáfora, tanto da encruzilhada como de meu campo vivido com essa manifestação, que não se limitava ao período de dois anos em que realizei a pesquisa, visto que naquele momento eu já habitava este campo de mandinga a mais de quinze anos e essa vivência era impossível de ser ignorada.

Deste modo, penso que a experiência no campo de mandinga da Capoeira Angola, e também no processo reflexivo da pesquisa de mestrado – que percebo hoje como o início de um caminho que se expandiu no âmbito de doutorado – me ajudaram e

trouxeram elementos para uma melhor compreensão e desenvoltura nas experiências do campo vivido da presente pesquisa.

O trabalho de campo desta investigação contou com as seguintes experiências:

- Prática constante de Capoeira Angola, durante todo o período do doutorado (com exceção dos meses em que estive na África), no Espaço Águas de Menino, onde acontecem as atividades do núcleo do CCAASS em Goiânia, sob orientação da contramestra Renata Kabilaewatala;
- Viagens periódicas a São Paulo, onde foram realizados treinamentos e práticas de Capoeira Angola na sede do CCAASS (Lapa) e no núcleo da Zona Leste e encontros com os mestres Plínio, Pedro Peu¹⁵ e Bigo¹⁶;
- Participação como capoeirista e contadora de histórias no evento Caruru do Águas de Menino, realizado em setembro de 2023 no Espaço Águas de Menino, em Goiânia, tendo como mestres convidados Plínio e Pedro Peu.
- Participação como capoeirista e como contadora de histórias no evento *Ô Iaiá Vem Jogar*, organizado pelo CCAASS de São Paulo e realizado nos dias 2 e 3 de agosto de 2024, tendo como principal convidada a Mestra Jararaca¹⁷;
- Participação como capoeirista e organizadora nas edições de 2024 e 2025 do evento Caruru do Águas de Menino, realizado no Espaço Águas de Menino, em Goiânia, tendo Mestre Plínio como convidado;
- Participação como capoeirista no evento celebrativo dos 32 anos do Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô, realizado na cidade de São Paulo, contando com a presença dos mestres Plínio e Pedro Peu, tendo como convidadas

¹⁵ Pedro dos Santos nasceu em 29 de junho de 1972, em Feira de Santana – BA, onde iniciou seus estudos com a capoeira em 1985. Mestre Pedro Peu (como é conhecido), que vive na cidade de São Paulo desde 1989, é compositor, dançarino, percussionista, arte-educador e mestre de Capoeira Angola do CCAASS.

¹⁶ Francisco Tomé dos Santos Filho, o Mestre Bigo, ou ainda, Seu Francisco 45, baiano nascido em 1946 na Ilha de Itaparica e discípulo de Mestre Pastinha.

¹⁷Valdelice Santos de Jesus, a Mestra Jararaca, nasceu em 04 de agosto 1974 em Salvador – BA. Iniciou capoeira entre 1983 e 1984 na academia do Mestre João Pequeno. Frequentava a roda de Mestre João Pequeno com sua irmã, Ritinha, também mestra de Capoeira Angola. Foi formada professora na academia do Mestre João Pequeno. Tornou-se contramestra e recebeu o título de mestra no grupo de Mestre Curió (Grupo de Capoeira Angola Irmão Gêmeos).

as mestras Janja¹⁸ e Jararaca e como convidados os mestres Jogo de Dentro¹⁹ e Lua de Bobó²⁰;

- Durante todo o período deste doutorado, realizei mais de 60 apresentações de contação de histórias para crianças na cidade de São Paulo, das histórias do repertório do Núcleo Histórias de Comadres em que utilizo o berimbau durante a performance;
- Pesquisa de campo em Moçambique, nas cidades de Maputo, Matola e Zavala, onde foram realizadas vivências e entrevistas com 6 tocadores de xitende (arco musical moçambicano);
- Pesquisa de campo no eSwatini, onde foram realizadas vivências e entrevistas com duas tocadoras de makhoyane (arco musical tradicional no eSwatini);
- Participação em treinos e rodas de Capoeira Angola do núcleo de Maputo do Grupo Nzinga, localizado no bairro da Mafalala em Maputo.
- Visita de campo ao Ateliê Mukhambira e vivência com o músico, pesquisador e construtor de instrumentos Ivan Mucavel, em atividade junto a outros estudantes e professores da Universidade Pedagógica de Maputo.
- Condução da oficina *Poéticas da capoeira na formação de artistas da cena* para estudantes do curso de Artes Cênicas da Universidade Pedagógica de Maputo em abril de 2025;
- Realização de 4 apresentações da performance *Dikeledi e as voltas que o mundo dá* em Moçambique, durante o período do estágio sanduíche, nas cidades de Maputo, Matola e Zavala.
- Participação na vivência prática *Africanidades Brasileiras*, que envolveu dança, teatralidades e música, direcionada para artistas da cidade de Maputo e conduzida por Renata Kabilaewatala na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da UEM em abril de 2025.

¹⁸ Rosângela Janja Costa Araújo é professora doutora do Departamento de Estudos de Gênero e Feminismo da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia. Mestre de Capoeira Angola, é cofundadora e coordenadora do Instituto Nzinga de Estudos da Capoeira Angola e Tradições Educativas Banto no Brasil.

¹⁹ Jorge Egídio dos Santos, o Mestre Jogo de Dentro, discípulo de Mestre João Pequeno de Pastinha.

²⁰ Edvaldo Borges da Cruz, o Mestre Lua de Bobó, é discípulo de Mestre Bobó (Milton Santos), com quem aprendeu capoeira no Dique Pequeno do Tororó, na cidade de Salvador. Nasceu em 29 de janeiro de 1950 em Arembebe, Camaçari, BA, onde fundou o grupo Menino de Arembepe.

- Realização dos laboratórios criativos em Performance Negra Narrativa, durante o período do estágio sanduiche, com a apresentação de dois ensaios abertos.

A noção de poetnografia, que está em movimento e em constante processo de elaboração pelas autoras propositoras, foi pensada em princípio a partir de processos de criação em dança, perpassando tanto pela ideia de pesquisa etnográfica como pela ideia de coreografia, sendo esta pensada como uma grafia poética do corpo. Com o desenvolvimento de novas pesquisas no âmbito do NuPICC, o entendimento de poetnografia se amplia abrangendo outras linguagens, sendo possível pensar a pesquisa poetnográfica em processos criativos nas Artes da Cena de modo geral e em confluência com outras linguagens como a Música ou as Artes Visuais. Assim, de acordo com Silva e Lima (2021, p.24):

[...] podemos, enfim, apontar a poetnografia, como uma escrita do corpo a partir do desdobrar do eu por meio do campo vivido. Deste modo, a pesquisa poetnográfica, além de um resultado artístico, revela alteridades, reforça ou problematiza identidades, constrói ou reconstrói imaginários, numa confluência indissociável entre arte, educação e política.

A poetnografia grafada, contada, tocada, cantada e dançada nesta pesquisa, abordada em detalhes no terceiro capítulo desta tese, é fruto de um laboratório prático criativo em que foram investigados procedimentos afrorreferenciados para processos de criação em Performance Negra Narrativa, tendo como fundamento a poética griô da performance da oralidade de tocadores e tocadoras de berimbau e dos arcos musicais africanos xitende e makhoyane. Os laboratórios foram feitos em parceria com a artista Thobile Makhoyane, de quem falarei mais adiante, e resultaram em um experimento cênico em confluência com a música, criando uma dramaturgia composta de poéticas afrodiáspóricas e africanas.

Os procedimentos poetnográficos adotados nos laboratórios de criação foram: o estabelecimento de motivações temáticas e lugares-momento como estímulo para as improvisações para a elaboração da tessitura dramática, a Instalação Corporal e a criação de uma narrativa semi-ficcional.

Lugares-momento é nome dado a um dos procedimentos da criação poetnográfica, ferramenta que tem sido utilizada nos processos criativos do Núcleo Coletivo 22. Trata-se da escolha de estímulos poéticos utilizados como caminhos para acessar o campo

vivido em sala de ensaio nos laboratórios de criação, através da memória da artista-pesquisadora e que acabam por fornecer pistas para construção dramatúrgica.

Os lugares-momentos são definidos a partir de motivações temáticas, que, conforme descrevemos anteriormente, são ações ou símbolos diretamente trazidos do campo e que são a porta de entrada para o movimento poético (matrizes). No caso do processo descrito por Lima (2016), a vivência em quilombos e em aldeias indígenas dos estados de Goiás e Tocantins promoveram motivações temáticas como, por exemplo, a relação com a fé, com as ervas, com o partejar (e o parir), com o cotidiano e com a festividade (Silva; Lima, 2021, p.20).

Assim, exemplos de lugares-momento podem ser o ato de macerar ervas, uma maneira de caminhar, o contato com algum elemento da natureza como água, terra ou folhas, um cheiro, uma música, isto é, elementos que tenham atravessado a artista-pesquisadora no campo vivido e que, no momento da criação possam ser desdobrados em movimentos, narrativas, canções, fragmentos que serão desenvolvidos e tecidos no ato de poenografar. Aqui se faz importante destacar que a intenção não é mimetizar o que foi visto ou vivido, pois tal atitude traria o risco da criação de estereótipos. Nesse sentido, Silva e Lima (2021) alertam:

Para evitar esse caminho, parece-nos importante destacar dois pontos: primeiro é que o campo vivido tenha de fato ocasionado um desdobramento do eu, no sentido das ações não serem imitações e sim reverberações da própria artista-pesquisadora; e, depois, que se tenham à mão dispositivos e métodos para auxiliar a investigação da atuante (dançarina/atriz), no que diz respeito à criação de matrizes, partituras e da dramaturgia do espetáculo como um todo (Silva; Lima, 2021, p.20).

A Instalação Corporal, metodologia de preparação e consciência corporal proposta em Silva (2012), tem sido o dispositivo utilizado pelos artistas do Núcleo Coletivo 22, em nossos processos criativos, com o objetivo de colocar o corpo em estado de criação e improviso. Na Instalação, com o auxílio de práticas que acionam tônus muscular, respiração, equilíbrio e concentração, a partir de matrizes de movimentos presentes na Capoeira Angola e nos sambas de umbigada (Batuque, Jongo, Tambor de Crioula e Samba de Roda), se busca um transbordamento do corpo cotidiano em um corpo diferenciado ou extracotidiano. Além da técnica e condicionamento físico, a metodologia também procura desenvolver subsídios para o processo criativo. Então, é o corpo instalado que, neste estado de transbordamento experimenta os lugares-momento provenientes da experiência

com o campo vivido. Para apresentar melhor a Instalação, recorro às palavras de Silva (2012):

A Instalação Corporal consiste no módulo básico da preparação corporal na abordagem que aqui se defende, nomeado dessa maneira por ser uma espécie de preparação da preparação. Na linguagem corrente, instalar refere-se à ideia de dispor algo para funcionar, sendo a instalação o ato ou efeito de instalar – a disposição de objetos no lugar apropriado. Aqui, a instalação é vista como um trabalho de consciência corporal e transformação do corpo (simplesmente corpo ou corpo cotidiano) em um corpo diferenciado. Esse processo envolve o ato e efeito de se aliar à imagem de si e a sensação de si através de exercícios que acionam um tônus muscular, respiração, equilíbrio e concentração, distintos do cotidiano. Instala-se, assim, um corpo diferenciado (extracotidiano), que, no caso das artes cênicas, é a própria possibilidade para o transbordamento de um corpo em arte. (SILVA, 2012, p. 125)

A narrativa semi-ficcional é um procedimento que vem sendo adotado por pesquisadoras do NuPICC, que, compreendendo a potência e a importância da narrativa nas poéticas afro-ameríndias, fizeram uso deste elemento fundamental como expediente metodológico em suas pesquisas, propondo assim, um caminho para se relacionar com manifestações expressivas tradicionais no âmbito de uma escrita acadêmica.

Tanto em Silva (2010), como em Lima (2016), o recurso da narrativa semi-ficcional foi utilizado como uma estratégia de se criar ou acionar um imaginário sobre o contexto histórico-cultural em que o campo vivido aconteceu. A narrativa é aqui compreendida como um recurso próprio das tradições populares de se transmitir conhecimentos e memórias através do ato de contar histórias e também como um primeiro exercício criativo (Silva; Lima, 2021, p.18).

Outro componente relevante do processo criativo foi a manutenção do treinamento e preparação da artista-pesquisadora através da prática da Capoeira Angola. As questões relacionadas aos subsídios técnicos, poéticos, simbólicos e políticos que esta manifestação cultural pode oferecer para as Artes Cênicas, sobretudo em uma perspectiva afrorreferenciada, já foram largamente exploradas em Silva (2012) e em Evani Tavares Lima (2008). O trabalho das duas pesquisadoras é revisitado por mim, na já mencionada dissertação de mestrado, onde também abordo essa temática, com a especificidade de uma reflexão sobre o aporte que a performance da oralidade de mestres e mestras de Capoeira Angola podem oferecer para o trabalho técnico e criativo de atrizes e atores narradores, engajadas/os com a criação de Performances Negras Contemporâneas.

A prática da Capoeira Angola auxilia no desenvolvimento e ampliação de diversas habilidades relevantes no trabalho de artistas da cena como, por exemplo, ritmo, musicalidade, expressividade, espontaneidade, resistência e destreza corporal, presença e refinamento da percepção para o jogo e vocabulário para o improviso. Conforme alertam Silva e Oliveira (2017, p.151), “[...] as formas/fôrmas que o corpo assume a partir de treinamentos e vivências diversas não são em hipótese alguma neutras, em cada técnica uma estética e em cada estética uma ética.” Assim, é importante salientar que identidade cultural negra da Capoeira Angola, que se expressa através de elementos rituais, poéticos, simbólicos e políticos, em relação com o trabalho técnico e criativo de atrizes e atores, abre caminhos para o exercício de um fazer teatral afrocentrado.

Ressalto que a metodologia escolhida para esta pesquisa me favoreceu no sentido de estar estrategicamente posicionada e atenta para, quando necessário, gingar e esquivar-me das armadilhas impostas pela colonialidade. Penso que uma dessas armadilhas seria falar da história e cultura da população negra em África e nas diásporas sempre e somente a partir da tragédia da escravidão ou de uma África “inventada” pelos colonizadores e amplamente difundida através dos séculos. Tais perspectivas contribuem para a criação de um contexto de violência racista e reprodução de estereótipos, no qual as principais referências de culturas e artes negras e também artistas negras/os africanas/os, são difíceis de serem acessados. E ainda que se possa reconhecer que esta conjuntura tem se alterado para melhor nos últimos anos, todavia existem muitas fronteiras a serem atravessadas e barreiras para serem derrubadas no sentido de acessar o pensamento e a produção cultural africana e afrodiaspórica.

Assim, engajada com o objetivo de permear estas fronteiras, afirmou-se como necessidade a ideia de refletir sobre poéticas, técnicas, filosofias e agências da população negra na diáspora, mas também, em território africano, bem como compreender a diáspora a partir de um contato real com a África.

E, neste caminho, o campo vivido e a poenografia foram ferramentas fundamentais para não cair nas tais armadilhas coloniais, justamente pelo compromisso sensível, ético e político desta abordagem, explicitado por Silva e Lima (2021, p.13):

Figurativamente, a poenografia constitui um pêndulo entre a realidade vivida em um determinado contexto social, com a qual a(o) artista compromete-se ética e politicamente, e a criação artística, que, por sua vez, é permeada por uma autonomia criativa que não necessariamente pretende reproduzir a realidade vivida e sim recriá-la, daí a importância

desse campo vivido estar atrelado ao desdobrar do eu, à luz do pensamento decolonial, como uma formulação inquietante e crítica.

Assim, o que se buscou foi a experiência de um campo vivido da escuta, atenta às questões que muitas vezes não são perceptíveis aos olhos. Tal vivência foi levada para a linguagem escrita, reflexiva e crítica da academia, mas também, transcrita, reinventada, em um processo artístico, uma poetnografia, uma Performance Negra Narrativa. É preciso dizer que investir em um processo criativo tem a ver com valorizar a oralidade e o conhecimento incorporado como um todo, sendo também uma escolha política, no sentido de ir contra a falsa dicotomia entre o oral e o escrito, conforme explicita Martins (2021a, p.33):

No sistema colonial, a ênfase na escritura prolonga essa ilusória dicotomia entre o oral e o escrito, este, sim, tornado instrumento das práticas de dominação e das desiguais relações de poder e das estratégias de exclusão dos povos que privilegiam as performances corporais como forma de criação, fixação e expansão de conhecimento.

Também é importante dizer que não foi simples alcançar o objetivo de realizar parte desta investigação em solo africano. Desde 2022 foram submetidos três projetos de pesquisa buscando apoio financeiro e institucional para a realização de um doutorado sanduíche em Moçambique. Até que, no segundo semestre de 2024, a presente pesquisa foi selecionada para participar do Projeto Africanidades Brasileiras e Poéticas Afro-ameríndias – Uma Ponte entre Brasil e Moçambique, coordenado por Renata de Lima Silva (Kabilaewatala), e contemplado pelo Programa de Desenvolvimento Acadêmico Abdias Nascimento/ CAPES- Edital N° 16/2023.

Dito isso, esta tese de doutorado está estruturada em três capítulos, organizados a partir dos temas e referências descritos abaixo:

No primeiro capítulo, é realizada uma discussão teórico conceitual que explora as noções de conhecimento incorporado, Performance, Performance Negra, Performance Negra Narrativa, Performance Negra Tradicional e Teatro Negro. Nesta construção, também são abordadas as trajetórias dos movimentos negros no Brasil e do Fórum Nacional de Performance Negra. Dentre outras/os pensadoras/es, embasam as discussões desse capítulo: Pastinha (1988), Decânio Filho (1996), Martins (2021a), (2021b) e (2023), Taylor (2013), Oyěwùmí (2021), Schechner (2003) e Silva (2012).

No segundo capítulo é apresentado um panorama histórico-cultural sobre o berimbau e outros arcos musicais africanos, em diálogo com o relato das experiências do

campo vivido, tecendo uma narrativa com elementos de distintos cantos, memórias, vivências, estudos, sons, imagens e histórias, com interesse nas utilizações e simbolismos desses instrumentos e também na performance de suas tocadoras e tocadores, suas criações artísticas e práticas culturais, principalmente no tocante à relação desses instrumentos com a performance da oralidade. As principais referências utilizadas na construção desse capítulo são: Oliveira (2019) e (2022), Duarte (1980a), Falcão; Oliveira (2021), Mukuna (2006), Martins (2021a), Varela (2012), Shaffer (1977), Oliveira (1958), Rego (1968), Biancardi (2000), Silva (2005), Naná Vasconcelos, Mestre Pastinha, Mestre Plínio, Mestre Pedro Peu e Mestre Môa do Katendê.

No terceiro capítulo é realizada a discussão sobre Performance Negra Narrativa; é feito um relato crítico sobre o processo de criação da poenografia que integra esta investigação, levando em conta o campo vivido com a performance *Dikeledi e as voltas que o mundo dá*; e são sistematizados os procedimentos metodológicos afrorreferenciados de uma pesquisa poenográfica, para processos de criação em Artes Cênicas, apoiados nos usos e simbolismos do berimbau e de outros arcos musicais africanos e na poética griô da performance da oralidade de suas tocadoras e tocadores.

Por fim, integra o terceiro capítulo, uma narrativa semi-ficcional, procedimento metodológico já mencionado, que se utiliza da narrativa, expediente fundamental nas poéticas populares, como modo de abordar e refletir sobre manifestações expressivas tradicionais no contexto de uma escrita acadêmica. As principais referências utilizadas na construção desse capítulo são: Silva; Lima (2014) e (2021), Martins (2023) e (2021a), Silva (2012), Lima (2008), Abreu (2000), Taylor (2013), Oyèwùmí (2021) e Schechner (2003).

CAPÍTULO I

PERFORMANCES NEGRAS

Filhas de Ogum com Iansã, gingando entre a arte, o ritual e a política

1.1 Um grande sistema de razão

*Amigos o corpo é um grande sistema de razão, por detrás de nossos pensamentos acha-se um Senhor poderoso, um sábio desconhecido;²¹
(Mestre Pastinha)*

Abro este capítulo evocando as palavras de Mestre Pastinha, referência fundamental e inevitável para uma pesquisadora angoleira, pois elas ecoam insistentemente em meus pensamentos, que neste momento buscam articular reflexões sobre as tantas acepções e sentidos possíveis para os termos “Performance” e “Performance Negra”.

Vicente Ferreira Pastinha, Mestre Pastinha, que tocava, cantava e jogava capoeira, além de ser também, entre outras coisas, um contador de histórias, teve sua sabedoria construída no e a partir do corpo, mas, igualmente, também teve gosto pelas Artes Visuais e pela escrita crítica e reflexiva. Assim, nos deixou, como parte de seu legado cultural, desenhos, pinturas e gravuras retratando movimentos e outros elementos da roda de Capoeira Angola e muitos registros escritos de suas experiências e concepções filosóficas sobre a prática dessa arte. Grande parte de seus escritos foram disponibilizados a partir dos próprios manuscritos do mestre, mas há também um livro de sua autoria, de nome *Capoeira Angola*, publicado em 1964 e reeditado em 1988 através da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia.

Seu Pastinha – nos idos das décadas de 1950 e 1960, quando provavelmente redigiu seus manuscritos –, ao adjetivar o corpo como “um grande sistema de razão”, já nos chamava a atenção para a importância, a complexidade e a potência dos saberes que, atualmente, no campo dos Estudos das Performances, podemos designar como saberes incorporados ou corporificados. O mestre ainda foi além, refletindo sobre a relação

²¹ Decânio Filho (1996) escolheu publicar os manuscritos de Mestre Pastinha na grafia original do autor: “Amigos o corpo é um grande systema de razão, por detraz de nossos pensamentos acha-se um Snr. poderoso, um sabio desconhecido...”

integrada entre corpo e mente e o papel do corpo na construção/concepção de nossos pensamentos, quando diz que “por detrás de nossos pensamentos acha-se um senhor poderoso”, ele, o senhor Corpo!

E por que este “senhor poderoso” seria também, de acordo com Mestre Pastinha, “um sábio desconhecido”? Neste exercício de construção de uma possível e livre interpretação das palavras do mestre, arrisco a dizer que, Seu Pastinha já nos provocava a refletir sobre a tentativa violenta de apagamento, desvalorização e invisibilização dos saberes pertencentes às culturas negras e indígenas, altamente produzidos no/com/pelo corpo, que foram desqualificados pelos colonizadores europeus, tanto em África, como nas Américas.

A imposição da linguagem escrita discursiva como única forma válida e possível de construção, inscrição e transmissão de conhecimentos, foi estratégia fundamental dos colonizadores em seu projeto de dominação e extermínio. Nesse projeto nefasto, o corpo, sobretudo os corpos negros e indígenas, eram símbolo do pecado e por isso poderiam ser aprisionados no trabalho forçado e na subjugação, jamais compreendidos como produtores e transmissores de conhecimentos, de maneira alguma seriam “um grande sistema de razão”. A “razão” e a “verdade” tinham seus “donos”, e eles eram homens e europeus.

A oposição entre corpo e mente, e a superioridade da mente (suposto domínio da “razão”) em relação ao corpo, são ideias centrais na lógica ocidentocêntrica colonizadora. Esta cisão de natureza binária, ademais de construir uma dicotomia entre corpo e mente, emprega ao corpo um lugar de inferioridade e outridade. Assim, são as pessoas subjugadas que podem ser corporalizadas ou racializadas e incluídas na categoria “Outro”, que tem como padrão universal da existência humana o homem branco. No trecho abaixo, Oyěwùmí (2021), nos ajuda a melhor compreender essa adjetivação do corpo como o “Outro” na cosmovisão ocidental:

[...] a história das sociedades ocidentais tem sido apresentada como uma documentação do pensamento racional em que as ideias são enquadradas como agentes da história. Se os corpos aparecem, eles são articulados como o lado degradado da natureza humana. O foco preferido tem sido na mente, elevada acima das fraquezas da carne. No início do discurso ocidental surgiu uma oposição binária entre corpo e mente. O tão falado dualismo cartesiano era apenas uma afirmação de uma tradição na qual o corpo era visto como uma armadilha da qual qualquer pessoa racional deveria escapar. Ironicamente, mesmo quando o corpo permaneceu no centro das categorias e discursos sociopolíticos, muitas das pessoas que pensaram sobre isso negaram sua existência

para certas categorias de pessoas, mas notavelmente elas mesmas. A “ausência do corpo” tem sido uma precondição do pensamento racional. Mulheres, povos primitivos, judeus, africanos, pobres e todas aquelas pessoas que foram qualificadas com o rótulo de “diferente”, em épocas históricas variadas, foram consideradas como corporalizadas, dominadas, portanto, pelo instinto e pelo afeto, estando a razão longe delas. Elas são o Outro, e o Outro é um corpo (Oyěwùmí, 2021, p.29-30).

Com os avanços do projeto colonial, epistemologias negras e indígenas que, a despeito de em sua maioria não estarem apoiadas na linguagem escrita discursiva, tampouco excluía, desconheciam ou desprezavam esta forma de construção e transmissão de saberes – assim como nos demonstra Seu Pastinha com o ato de escrever um livro e redigir seus manuscritos –, foram insistentemente eclipsadas através de um violento sistema de domínio físico e cultural. Tal sistema de dominação, absolutamente excludente, com a intenção de afirmar a pretensa superioridade branca europeia, não mediu esforços nas tentativas de anular as culturas negras e indígenas. Nesse processo, apoiados na suposição da cisão e hierarquia entre corpo e mente, inculcaram na sociedade a falsa ideia de oposição entre a oralidade (grafia do corpo) e a escrita alfabética, e também, a superioridade de uma em relação a outra, assim como nos informa Martins (2021a):

No sistema colonial, a ênfase na escritura prolonga essa ilusória dicotomia entre o oral e o escrito, este, sim, tornado instrumento das práticas de dominação e das desiguais relações de poder e das estratégias de exclusão dos povos que privilegiam as performances corporais como forma de criação, fixação e expansão de conhecimento. África sempre teve textualidade escrita e textualidade oral, mas sem hierarquia dos modos de inscrição [...] (Martins, 2021a, p.33).

Os saberes, pensamentos e memórias do corpo (corpo individual e corpo coletivo/sociedade), ou ainda, a inscrição e transmissão de conhecimentos e tradições através das corporeidades compõem o eixo que estrutura os interesses dos Estudos das Performances, campo multidisciplinar em constante revisão e movimento, que nos oferece metodologias e conceitos que possibilitam romper a dicotomia entre oralidade e escrita e, ainda, de acordo com Martins (2021a, p.39), “[...] nos permitem deslocar o *focus* do escrito para o amplo e significativo repertório dos saberes corporificados.”

A partir da percepção, salientada por Oyěwùmí (2021), de que o “Outro é um corpo” e das palavras de Mestre Pastinha, que nos dão a dimensão do corpo como “um

grande sistema de razão” e “um sábio desconhecido”, podemos refletir sobre a perspectiva política atrelada aos caminhos metodológicos dos Estudos das Performances. Afinal, ao perquirir as relações entre performances incorporadas e a produção, inscrição e transmissão de conhecimentos e memórias, identificamos, nomeamos, analisamos e trazemos para o centro de nossas reflexões e discursos, epistemologias deste “Outro” invisibilizado, subalternizado e violentado, mas também resistente, em todo o processo histórico do projeto colonial. E neste sentido, nos parecem centrais as indagações apresentadas por Taylor (2013):

Se, contudo, formos reorientar os modos como se tem estudado tradicionalmente a memória e a identidade cultural nas Américas, com ênfase disciplinar em documentos literários e históricos, para olhar através das lentes de comportamentos performatizados, incorporados, o que saberíamos então que agora não sabemos? De quem seriam as histórias, memórias e lutas que se tornariam visíveis? Que tensões poderiam ser mostradas pelos comportamentos em performance que não seriam reconhecidas nos textos e documentos? (Taylor, 2013, p.20).

Lélia Gonzalez (1984), em seu artigo *Racismo e sexismo na cultura brasileira*, também nos dá elementos para aprofundar a reflexão sobre como o discurso colonizador das classes dominantes vem se impondo ao longo da história através do que classificam como pensamento racional, razão ou consciência, em detrimento das memórias individuais e coletivas expressas por outras vias, que não os documentos históricos ou literários. De acordo com esta importante intelectual e ativista brasileira, as memórias que não estão nos documentos oficiais, livros e museus, ou seja, as memórias do corpo, da oralidade, muitas vezes classificadas no lugar do “não-saber”, são na verdade um lugar de inscrições de conhecimentos que reestabelecem e restauram uma história que não foi escrita e registrada nos documentos oficiais.

A gente tá falando das noções de consciência e de memória. Como consciência a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente. Já a memória, a gente considera como o não-saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. Consciência exclui o que memória inclui. Daí, na medida em que é o lugar da rejeição, consciência se expressa como discurso dominante (ou efeitos desse discurso) numa dada cultura, ocultando memória, mediante a imposição do que ela, consciência, afirma como a verdade. Mas a

memória tem suas astúcias, seu jogo de cintura: por isso, ela fala através das mancadas do discurso da consciência (Gonzalez, 1984, p. 226).

E se pensarmos na contemporaneidade, no presente – que como sabemos está inevitavelmente interligado ao passado e ao futuro – ainda podemos nos questionar sobre a relevância e a potência dessas memórias e saberes corporificados quando estamos diante de uma sociedade que, imersa em um profundo paradoxo, atribui um valor exacerbado a certa imagem e padrão de corpo, ao mesmo tempo em que, estagnada e inerte diante de telas que hipnotizam a todas/os, se esquece de que tem um corpo.

Nesse contexto, a meu ver, é imprescindível refletir sobre a importância de conhecer e valorizar os saberes/tradições incorporadas provenientes das culturas negras e indígenas, que nos dão elementos para a construção das noções de coletividade e de pertencimento, em uma sociedade que, a despeito de estar conectada por imensuráveis redes através das tecnologias digitais, aos poucos vai perdendo habilidades necessárias aos relacionamentos interpessoais e mobilizações coletivas presenciais, sofrendo uma epidemia de solidão e depressão, dentre outros transtornos, que afetam a saúde física e mental da população mundial.

Pesquisadoras/es como Diana Taylor (2013) e Richard Schechner (2003) nos dão a dimensão da ampla abrangência do termo performance e nos informam que o mesmo pode ser compreendido enquanto sinônimo de evento cultural definido (de natureza estética, ritualística ou cotidiana) e demarcado por um contexto, comportamentos expressivos ou teatralizados e determinados códigos culturais necessários à sua interpretação. Mas também nos dizem que o termo performance pode ser compreendido como uma abordagem metodológica e, neste sentido, compreender um fenômeno, evento ou objeto como performance é refletir sobre o que esse fenômeno, evento ou objeto faz e como interatua com outros entes e com o mundo. Assim, “uma performance (mesmo quando partindo de uma pintura ou de um romance) ocorre apenas em ação, interação e relação” (Schechner, 2003, p. 28).

Schechner (2003) também apresenta uma definição de performance enquanto “comportamento restaurado”, ou seja, comportamentos reiteradamente exercidos e repetidos, atos que requerem “ensaio” e podem ser, tanto expressões artísticas, assim como o teatro, a dança etc., como também, gestos cotidianos, hábitos ou diversas práticas culturais, por exemplo, festas, cerimônias e ritos, possuindo ou não um caráter estético. “O conceito de performance como “comportamento restaurado” implica a ideia de uma

repetição permanente, mas efêmera e que nunca se dá a conhecer ou se repete da mesma maneira” (Martins, 2021a, p.39).

De acordo com Taylor (2013) performances são também “atos de transferência vitais”. Assim, através de comportamentos restaurados, transmitem memórias, conhecimentos e tradições, fazem reivindicações políticas e, sendo assim, participam do processo de constituição da identidade cultural dos povos. A partir desta concepção, a autora também elucida questões importantes envolvendo o debate sobre a efemeridade ou permanência da performance, questionando quais seriam as memórias, tradições e reivindicações políticas históricas que desapareceriam caso fosse desconsiderado o poder de permanência das práticas performáticas para transmitir conhecimentos vitais. Ainda de acordo com essa autora:

[...] nós aprendemos e transmitimos o conhecimento por meio da ação incorporada, da agência cultural e das escolhas que se fazem. A performance, para mim, funciona como uma episteme, um modo de conhecer, e não simplesmente como um objeto de análise (Taylor, 2013, p.17).

É também neste sentido proposto por Taylor (2013), como episteme e modo de conhecer, que o conceito de performance é abordado nesta tese, para refletir sobre saberes incorporados em África e na diáspora africana.

1.2 Performances em luta

Assim como o termo performance, sua variante, Performance Negra, também tem ampla abrangência de práticas e, desse modo, mesmo no singular deve ser compreendido em termos de pluralidade, conforme apontamos no artigo *Negro teatro, negra performance* (Silva; Peixoto, 2022, p.3), fruto desta pesquisa de doutorado. As Performances Negras abarcam então um “[...]conjunto de manifestações expressivas, do ritual ao espetáculo, que organizam cenicamente os modos de existir e resistir do povo negro na diáspora africana.” Destarte, em nossa concepção, tal conceito pode ser utilizado tanto para se referir às criações artísticas no âmbito das Artes Cênicas, da Música ou das Artes Visuais, como às práticas rituais e, também, à atuação política dos movimentos negros.

A discussão sobre Performance Negra exige o entendimento inicial de que o racismo está entranhado nas estruturas da sociedade contemporânea e opera, por vezes de

maneira absolutamente explícita e altamente violenta, como é o caso da atuação policial sobre a juventude negra brasileira, e outras vezes, tacitamente, nas formas de expressão da linguagem e dos gestos, nos padrões do que é considerado normal, bom ou belo introjetados em nossas subjetividades, nos pensamentos e nos processos de invisibilização, ridicularização, inferiorização e, até mesmo, de folclorização da população e cultura negra.

Nessa conjuntura, as Performances Negras são compreendidas aqui, não como manifestações do exótico, mas sim como movimentos estéticos-políticos, que em conjunto com o Movimento Negro emergem e rebelam-se na luta por cidadania e dignidade para o povo negro. Poderíamos, até mesmo, pensar as Performances Negras como uma das faces do Movimento Negro que, ademais de atuar em sindicatos, associações, partidos etc., também soube compreender e utilizar o poder mobilizador do corpo e das expressões artísticas.

Em concordância com a compreensão abrangente de performance já apresentada nesta investigação, a própria atuação do Movimento Negro pode ser analisada como performance, sendo este também abordado em termos plurais, pois, a reivindicação pela humanidade sequestrada da população negra pelo projeto colonial e as crueldades do sistema escravista, que ainda reverberam na sociedade brasileira, não dispensam o reconhecimento da diversidade. Sendo assim, o Movimento Negro, em realidade, são movimentos negros.

A discussão sobre o conceito de Performances Negras atrelada a ideia de movimentos negros, exige alguma contextualização e, portanto, adentraremos rapidamente neste tema, a fim de apresentar uma breve conjuntura histórica. Assim, quando nos referimos aos movimentos negros, estamos falando de diversas organizações políticas insurgentes e resistentes que, no passado, lutaram e se rebelaram contra a escravidão e todo o projeto colonial e, do pós-abolição até os dias atuais, seguem combatendo a discriminação racial e o racismo estrutural.

A história do Movimento Negro brasileiro, suas lutas e principais reivindicações, são apresentadas e discutidas por Nilma Lino Gomes²² no artigo *O movimento negro no*

²² Nilma Lino Gomes é professora titular emérita da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Foi reitora Pró-Tempore da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB) (2013-2014). Também foi ministra da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR) (2015) e do Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial, da Juventude e dos Direitos Humanos (2015-2016) do governo da presidenta Dilma Rousseff.

Brasil: ausências, emergências e a produção de saberes (2011). Nesse trabalho a autora apresenta uma reflexão sobre a trajetória e a construção de epistemologias gerada pelo Movimento Negro, dando destaque para alguns acontecimentos históricos, a saber: o surgimento dos Quilombos, as revoltas dos Malês (1835) e da Chibata (1910), a Frente Negra Brasileira (1931-1937), a Imprensa Negra Paulista, O Teatro Experimental do Negro - TEN (1944-1968), o Movimento Negro Unificado - MNU (1978), o Movimento das Mulheres Negras, a Marcha Zumbi dos Palmares Contra o Racismo (1995) e as marchas Zumbi + 10 (2005).

O movimento negro brasileiro tem se destacado na história de nosso país como o sujeito político cujas reivindicações conseguiram, a partir do ano 2000, influenciar o governo brasileiro e os seus principais órgãos de pesquisa, tais como o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) e o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Esse reconhecimento político tem possibilitado, nos últimos anos, uma mudança dentro de vários setores do governo e, sobretudo, nas universidades públicas, como, por exemplo, o processo de implementação de políticas e práticas de ações afirmativas voltadas para a população negra (Gomes, 2011, p. 134-135).

Gomes (2011) apresenta a origem do Movimento Negro brasileiro contemporâneo localizando-a na conjuntura dos movimentos sociais que emergiram no Brasil na década de 1970, no contexto da luta contra a ditadura militar que estava em curso desde 1964, reprimindo e perseguindo violentamente as organizações políticas revolucionárias de qualquer natureza. É nesse contexto que, em 1978, nasce o Movimento Negro Unificado (MNU), organização vista como protagonista no combate ao racismo no Brasil e que, de maneira equivocada, muitas vezes é vista como se representasse a totalidade dos movimentos negros.

Entretanto, ainda que integrando uma coletividade de movimentos sociais e populares que resistiam e combatiam a ditadura militar, o Movimento Negro se diferenciava a partir da necessidade de “[...] negar a história oficial e de contribuir para a construção de uma nova interpretação da trajetória dos negros no Brasil [...]” (Gomes, 2011, p. 136). Essa particularidade provinha da percepção de que o racismo e suas consequências para a população negra e toda a sociedade brasileira, por vezes negadas e negligenciadas por alguns grupos da esquerda, eram questões centrais que necessitavam

uma problematização profunda no processo de luta pela edificação de uma verdadeira democracia no Brasil.

Ao analisar a história dos movimentos negros no Brasil, é interessante refletir sobre como a ludicidade, a arte e as manifestações culturais sempre fizeram parte das estratégias e ações. Bailes, concursos de beleza, apresentações de dança etc., sempre fizeram parte dos encontros e conferências com o objetivo de afetar e causar identificação nos processos de mobilização. Uma das principais referências nesse sentido, foi Abdias do Nascimento (1914-2011), que além de importante político, militante e intelectual, produziu artisticamente nos campos do teatro, das letras e das Artes Visuais, sendo um dos precursores do Teatro Negro no Brasil e deixando um legado absolutamente relevante através de sua produção artística nas diversas áreas em que atuou.

Dessa forma nos parece que a noção de Performance Negra, dentre tantas possibilidades de conceituação, pode ser discutida também como uma faceta estética e sinestésica dos movimentos negros, como expressão performatizada da experiência, assim como também discutiu Flávia Cristina Honorato dos Santos (2019, p. 27), em sua dissertação de mestrado:

Assim, podemos definir performance negra como acontecimentos ou comportamentos organizados que se manifestam criando, em quem performa ou em quem presencia, uma imediata conexão com a ideia de negritude, que aqui deve ser entendida como sinônimo de identidade negra.

Diante da breve contextualização histórica apresentada e conforme já postulado em (Silva; Peixoto, 2022), podemos afirmar que na própria atuação dos movimentos negros, dentro da militância, são criadas epistemologias com potencial para recontar e restituir a história da população negra e da diáspora africana no Brasil. Assim, reescrevendo a história em atos políticos, estéticos e culturais, também são pautadas, entre outras urgências, reivindicações pelo acesso à educação de qualidade para a população negra e pela edificação de uma educação para as relações étnico-raciais que seja radicalmente antirracista.

A ampla abordagem do conceito de performance que vem sendo apresentada nesta investigação, que abarca eventos culturais de natureza estética, ritualística, cotidiana e política, nos permite considerar tanto uma roda de Capoeira Angola, como um espetáculo teatral ou uma passeata em prol das vidas da juventude negra, como Performance Negra. Entretanto, é necessário elucidar que, no âmbito desta pesquisa de doutorado, estamos

particularmente interessadas nos domínios do ritual e do espetáculo. Contudo, é importante dizer que construir uma reflexão sobre Performance Negra aliada a ideia de Movimento Negro é um posicionamento político e, ao mesmo tempo uma estratégia para não abordar este conceito a partir de uma perspectiva não negra.

1.3 O Fórum Nacional de Performance Negra

Com o objetivo de pautar a discussão sobre Performance Negra dialogando com o modo com que este termo vem sendo utilizado pela comunidade negra, buscamos compreender as maneiras que este conceito tem sido empregado na prática, indo muito além da velha e limitada discussão sobre o que é ou não é arte (realizada na maior parte das vezes a partir de cânones ocidentocêntricos) e com atenção à diversidade de manifestações que podem ser percebidas como culturais, artísticas, ritualísticas e/ou performáticas, que se expressam a partir de reconhecimentos, pertencimentos e da afirmação do legado africano na diáspora.

Assim, com o intuito de compreender como esta reflexão está sendo realizada por intelectuais e artistas negros e negras, procuramos saber como o conceito de Performance Negra vem sendo utilizado e debatido na esfera do Fórum Nacional de Performance Negra. A escolha por este fórum se dá tanto por motivo da referência direta ao termo, como também por sua importância para o cenário nacional, de modo que essa ação nos parece bastante relevante e representativa no tocante a compreensão de como esta noção tem sido utilizada na prática.

O Fórum Nacional de Performance Negra tem sua proposição inicial realizada pelo Bando de Teatro Olodum (grupo teatral de Salvador com mais de 30 anos de atuação, dirigido por Márcio Meirelles) e pela Cia. dos Comuns (grupo carioca fundado em 2001, dirigido por Hilton Cobra). O fórum foi concebido com o objetivo de propor e cobrar ações concretas no que se refere às políticas públicas em benefício da produção artística e cultural negra brasileira.

Até o presente momento já foram realizadas cinco edições deste fórum, nos anos de 2005, 2006, 2009, 2015 e 2021. Sendo que as quatro primeiras edições aconteceram no Teatro Vila Velha, em Salvador (sede do Bando de Teatro Olodum), e a quinta edição, realizada depois de um significativo intervalo de seis anos, ocorreu na cidade de São Paulo, no Centro Cultural São Paulo.

No percurso desta pesquisa de doutoramento, nos debruçamos sobre as publicações realizadas pela própria organização do Fórum Nacional de Performance Negra, para realização do que conceituamos como um “estado da práxis”. Para tanto, os materiais utilizados foram as memórias registradas nos livros da I edição do fórum — organizado por Gustavo Mello²³ e Luiza Bairros²⁴ — e os da II e III edições — organizados por Gustavo Mello. Até o momento não encontramos registros publicados da IV edição. Quanto à V edição, acessamos parte dos registros das transmissões realizadas pelo canal do YouTube do Centro Cultural São Paulo, contudo, para nossa análise levamos em conta apenas os materiais publicados em livros. Este estudo incidiu na elaboração e publicação do artigo *Arte + Identidade Negra = A Performance Negra? Um olhar para o Fórum Nacional de Performance Negra* (Peixoto; Jesus; Kabilaewatala, 2024).

Sabemos que grandes conquistas, em termos de direitos para a população negra, são fruto do trabalho dos movimentos negros. Assim, a nosso ver, o Fórum Nacional de Performance Negra se inscreve como movimento negro engajado com as pautas da cultura e, de forma pertinente, apropria-se do termo performance negra para tratar de manifestações expressivas diversas e aproximá-las do debate político (Peixoto; Jesus; Kabilaewatala, 2024, p.24-25).

No tocante à abordagem do conceito Performance Negra nas discussões realizadas no fórum, observamos que há diferentes perspectivas, mas há também um consenso na aplicação do termo, no sentido de abarcar uma variedade de produções no campo das Artes Cênicas que estejam engajadas política e esteticamente com a luta antirracista e as poéticas negras. No entanto, no estudo realizado, encontramos poucas falas que se referiam de maneira específica ao conceito de Performance Negra e percebemos que essa demanda por uma definição ou conceituação não se configura em uma necessidade das/dos fazedoras/es de Performance Negra. Contudo, partindo de uma concepção de Performance Negra como práxis, podemos vê-la traduzida nas trajetórias de vida das personalidades homenageadas em cada edição do fórum, nas palestras e oficinas de cada

²³ Gustavo Melo Cerqueira (seu nome consta como Gustavo Mello nos livros do Fórum Nacional de Performance Negra) é babalorixá da Ilê Axé Omi Ogun siwajú, artista da cena, professor no Departamento de Ensino do Teatro da Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e co-fundador da Pele Negra - Escola de Teatro(s) Preto(s).

²⁴ Luiza Bairros (1953-2016) foi socióloga, administradora e ativista do movimento negro brasileiro e do movimento de mulheres negras, com atuação destacada na formulação de políticas públicas de promoção da igualdade racial, especialmente como Ministra da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial do Brasil - SEPPIR (2011-2014).

artista ou militante participante, assim como na edificação de pautas e lutas coletivas e nas poéticas dos grupos participantes.

O Fórum Nacional de Performance Negra nasce da compreensão de que o Brasil precisa de um teatro e de uma dança que expressem a grandeza da influência de sua população negra. Daí a necessidade de potencializar a capacidade criativa e transformadora dos grupos e companhias negras nas artes cênicas que, nos últimos anos, têm enriquecido o cenário cultural, promovendo um mergulho profundo na busca de certo tipo de dramaturgia, de música e de dança até então ausentes dos palcos brasileiros. [...] O fortalecimento da expressão cênica afro-brasileira também decorre de um processo mais amplo de ações do movimento negro, que colocaram na esfera pública uma alteridade negra desatrelada de estereótipos discriminatórios. (BAIROS; MELLO (orgs.), 2005, p. 8-9).

No decorrer de suas edições, o fórum se caracterizou como um local de organização política para elaboração e edificação de estratégias com intuito de alcançar um maior poder de atuação e decisão, elaborando, assim, políticas públicas de incentivo à cultura, aspecto central e fundamental na luta por direitos para trabalhadoras/os negras/os da arte e da cultura.

Uma demonstração da atuação política do fórum, desde a primeira edição, é a *Carta de Salvador*, manifesto redigido por Luiza Bairos e Leda Maria Martins, assinado coletivamente pelo I Fórum Nacional de Performance Negra em 1º de junho de 2005. O documento, com seu conteúdo pautado nas reflexões realizadas coletivamente no fórum, apresentava um cenário do que havia acontecido durante o evento, pontuava os principais desafios e metas das e dos artistas e coletivos fazedores de Performance Negra no país naquele momento e apontava caminhos com possibilidades de estratégias e ações para o fortalecimento dessas e desses artistas e grupos.

Posteriormente, a *Carta de Salvador* foi levada até Brasília por representantes do Fórum, dentre os quais Leda Maria Martins e Hilton Cobra, e entregue a Gilberto Gil, ministro da cultura naquele momento. O manifesto também destacava a importância de que as/os artistas negras/os exercessem papéis protagonistas no debate sobre a atuação das instituições governamentais responsáveis pela elaboração e gestão de políticas públicas para a arte e a cultura.

O I Fórum Nacional de Performance Negra nasce da compreensão de que é imperativo um teatro e uma dança que expressem o poder e o vigor da criação artística da população negra deste país. Sua realização é um marco no percurso histórico de movimentos significativos das

artes performáticas negras brasileiras (Carta de Salvador. In BAIRROS; MELLO (orgs.), 2005, p. 14).

A primeira edição do fórum escolheu como homenageado, Abdias do Nascimento, multiartista, militante político, pesquisador, professor e principal liderança do Teatro Experimental do Negro (TEN). Essa escolha nos parece simbólica na elaboração de um pensamento sobre Performances Negras, pois Abdias, em sua trajetória de vida, cruzou as fronteiras das linguagens artísticas em um imbricamento entre política e arte, militância e criação.

Em sua participação na primeira edição do fórum, Abdias do Nascimento contou que à época da criação do Teatro Experimental do Negro, algumas pessoas sugeriram que ele escolhesse outro nome para o grupo, excluindo a palavra “negro”, pois essa eleição poderia impor maiores dificuldades e resistências ao projeto, que então estaria fadado a não prosperar. Contudo, convencido da importância de sua luta para o processo de desconstrução dos estereótipos negativos e pejorativos relacionados à população negra na sociedade brasileira, Abdias não abriu mão de sua escolha.

Quantas pessoas vinham me aconselhar a que eu não fizesse isso, não pusesse no nome do meu teatro a palavra “negro”, porque assim eu faria com que a iniciativa malograsse antes de ela se concretizar, de ser lançada. Eu ouvia num ouvido e saía pelo outro, porque realmente neste ponto eu fui muito convicto; tinha que ser teatro negro, tinha que ser mesmo Teatro Negro.

[...]havia um temor danado com esse nome de negro, um pé atrás contra a palavra “negro”. Negro já era sinônimo de ladrão, de feio, de desonesto, de preguiçoso, de fedorento. A palavra já carregava um peso imenso de conceitos pejorativos, que nos prevenia contra o uso da palavra negro (Abdias do Nascimento In BAIRROS; MELLO (orgs.), p.29, 2005).

Outro tema mencionado por Abdias na primeira edição do Fórum Nacional de Performance Negra foi a relevância das religiosidades de matriz africana como referencial e alicerce para a sua poética, seu fazer artístico. Nesse sentido, contou que os orixás e o candomblé sempre se fizeram presentes em suas vivências e criações artísticas e cultivar esta presença era um modo de recuperar a história dos povos africanos que foram apartados da própria história pelo regime escravista.

A presença simbólica das religiosidades afro-brasileiras e da mitologia iorubá no campo das Artes Cênicas também foi mencionada, durante a primeira edição do fórum, pela professora, pesquisadora e artista, Inaicyr Falcão dos Santos. Em sua palestra A

dança de matriz africana no Brasil, que está transcrita no livro da primeira edição do fórum, Inaicyrá apresentou um histórico da dança negra no Brasil e falou também de sua própria trajetória profissional, na qual desenvolveu uma importante pesquisa e abordagem pedagógica a partir das relações entre a dança cênica e as tradições iorubá e afro-brasileira. No decorrer do evento, a pesquisadora, tal qual Abdias do Nascimento, abordou a relevância e a urgência de reescrever a história da diáspora africana no Brasil a partir das experiências e pontos de percepção do povo negro e, dessa forma, também reconheceram a importância do próprio fórum.

Um evento como esse é muito importante, o *Agadá*, a espada, para abrir caminhos. Como disse, no início, temos pouco material documentado, registros. Há uma grande lacuna. Precisamos sistematizar esses conhecimentos, quem está na universidade, ou fora dela, num empenho de falarmos de nossa história, a partir de nossas vivências. Inúmeros povos africanos vieram para o Brasil, e essa diversidade está expressa também nas danças (Inaicyrá Falcão dos Santos In BAIRROS; MELLO (orgs.), 2005, p. 72).

Outro participante da primeira edição do fórum, o historiador Ubiratan Castro de Araújo (1948-2013), que em 2005 era presidente da Fundação Palmares, também mencionou a mitologia iorubá, desenvolvendo uma reflexão sobre as inter-relações entre a militância política e as artes. Para tal, evocou um itan que narra que o orixá Obaluaiyê havia muito tempo caminhava perambulando pela terra, miserável, doente, repleto de feridas e totalmente coberto de palhas. Então, em seu caminho, encontrou com Ogum (orixá fortemente relacionado à guerra), que o abordou, com seu ímpeto característico, e o levou para o xirê, o encontro/festa com todos os outros e outras orixás. Durante essa grande festa Obaluaiyê dançou com Iansã (orixá relacionada com as tempestades e ventanias), que, com sua dança e seus ventos, fez as palhas de Obaluaiyê voarem. A partir desse momento, então, suas feridas desapareceram e ele voltou a ser o que era antes de ficar doente, um belíssimo guerreiro.

Após contar o itan, Ubiratan apresentou sua leitura segundo a qual a doença de Obaluaiyê é percebida como metáfora da escravidão, metáfora do povo negro distante de sua terra mãe, perambulando pelo mundo em sofrimento e miséria. Já Ogum é símbolo do movimento político que mobiliza, articula e inspira coragem. E Iansã simboliza a própria arte com seu poder de cura, movimento, transformação e revelação.

E eu leio que esse guerreiro, Obaluaiyê, é o povo negro, que era rei em sua terra, mas foi acometido de uma grande peste, a escravidão, que o

arrancou de sua terra e o cobriu de marcas - de inferioridade, de sofrimento, de baixa auto-estima. Estas marcas o obrigavam a se esconder debaixo de vários artifícios, da mestiçagem, das palhas do disfarce de não assumir sua própria cultura com medo de ser reprimido. Entendo que Ogum é todo um movimento político de resistência negra - que diz: “- Entre, venha, não fuja!” - mas só a arte, a dança, a música e a beleza de Iansã são capazes de não somente fazer com que a gente entre na sua festa, mas com que as nossas palhas todas sejam jogadas fora, as nossas feridas sejam transformadas em pipoca e que a gente possa voltar à nossa antiga imagem em uma sociedade de iguais. Então, acho que, vocês são Iansã. O teatro é Iansã. A arte é Iansã. Esse movimento, juntando a dança, a música, a roupa e a beleza, é capaz de curar nossas feridas. (Ubiratan Castro Araújo In BAIROS; MELLO (orgs.), 2005, p. 141).

Assim, durante as falas e reflexões apresentadas na primeira edição do Fórum Nacional de Performance Negra, por um lado, Abdias e Inacyra afirmaram a potência e a relevância das religiosidades afro-brasileiras e dos símbolos nelas presentes, nas criações do campo das Artes Cênicas. Já Ubiratan, trouxe o pensamento afrocentrado para performar, através de uma poética da oralidade, plena de memórias míticas ancestrais, concebendo a arte, de forma engajada e integrada.

E a partir das reflexões feitas pelo ex-presidente da Fundação Palmares, imaginamos uma representação simbólica da Performance Negra como filha de Ogum e Iansã, por sua astúcia e coragem para enfrentar a guerra contra a violência do racismo e também pela beleza que agrega, transforma e cura, pela afirmação do ser na arte, com arte e pela arte.

Conforme já mencionado, durante a leitura e análise dos três livros que registram as palestras e debates das três primeiras edições do fórum, nos deparamos com poucas falas ou reflexões especificamente voltadas para a discussão sobre o conceito de Performance Negra e, portanto, constatamos que a necessidade de uma conceituação ou definição não fora uma demanda central das/dos participantes do fórum. No entanto, em alguns episódios pontuais, os sentidos dos termos que nomeiam o fórum foram pautados.

Um desses episódios ocorreu durante os debates da primeira edição quando, dialogando com um participante que questionava a ausência do Hip Hop no evento, Luiza Bairos se colocou da seguinte maneira:

E naquilo que se refere à performance, nós estamos cada vez mais aprendendo e colocamos esse nome no Fórum como uma maneira de incorporar, também, isso ao nosso vocabulário. O aspecto das performances que nós fomos capazes de reunir aqui são relativos à dança e ao teatro. Não é só o Hip Hop que não está aqui. Quando Leda

Martins for falar mais tarde, você vai ver que tem uma lista imensa de manifestações que nós podemos chamar de performance negra e também não se encontram aqui. Nosso objetivo, nesses 3 dias, é a dança e o teatro. Nossa saudação à comunidade negra que aqui se encontra (Luiza Bairros In BAIROS; MELLO (orgs.), 2005, p.66-67).

Em outro episódio, que sucedeu na segunda edição do fórum, em 2006, a escolha e a compreensão do termo performance foram problematizadas por Márcio Meirelles. Nas palavras do diretor do Bando de Teatro Olodum:

Em vez de “performance”, prefiro as palavras correspondentes em português, que são atuação, realização, desempenho, enfim, várias palavras que dizem a mesma coisa. É importante que quando a gente diga essa palavra, “performance”, possamos pensar nesses outros significados que estão aí dentro e, principalmente, naquele de sempre se adotarem como comuns, corriqueiras, no nosso falar cotidiano, palavras inglesas. É avaliar a história por trás da adoção de palavras estrangeiras, de que povo, de que cultura elas vêm, porque parece mais fácil usar palavras inglesas para se expressar. (Márcio Meirelles In MELLO (org.), 2006, p. 9).

A provocação de Márcio Meirelles que, de maneira pertinente, nos faz refletir politicamente sobre os anglicismos na língua portuguesa, ao que parece, não teve grandes reverberações no âmbito do fórum, uma vez que as/os organizadoras/es do evento seguiram adotando o termo performance na nomeação das edições seguintes.

Diana Taylor, importante intelectual do campo dos Estudos das Performances, desenvolve uma discussão aprofundada sobre a eleição do termo performance para nomear este campo de estudos, refletindo sobre as complexidades e contradições desta escolha, em seu livro *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas* (2013). Segundo a pesquisadora, o termo performance inclui vários outros termos provenientes das tradições teatrais como, por exemplo, teatralidade, espetáculo, ação ou representação, sem se reduzir ou limitar a nenhum deles. Ainda segundo esta autora:

A performance, como termo teórico e não como objeto ou prática, é nova nesse campo. Embora surgida nos Estados Unidos, em uma época de mudanças disciplinares, para fazer frente a áreas de análise que, anteriormente, excediam as barreiras acadêmicas (isto é, “a estética da vida cotidiana”), a performance não está, como o teatro, sob o peso de séculos de atividade evangélica colonial ou normalizadora. Considero tranquilizadoras até mesmo sua própria indefinibilidade e complexidade. A performance traz consigo a possibilidade de desafio, até mesmo de autodesafio. [...] Além disso, o problema da

intraduzibilidade, em minha opinião, é na verdade positivo, uma pedra no caminho que nos lembra que “nós” – seja em nossas várias disciplinas, línguas ou situações geográficas por todas as Américas – não nos compreendemos uns aos outros de modo simples ou não problemático (Taylor, 2013, p.44).

Diana Taylor desenvolveu suas pesquisas no âmbito de um importante centro de estudos e de elaboração de ideias, conceitos e investigações sobre performance, o departamento de Performances Studies, da New York University. Por lá passaram duas referências brasileiras de grande relevância para esse campo no Brasil: Zeca Ligiero e Leda Maria Martins.

Esta última, em diálogo com Gustavo Melo Cerqueira (Gustavo Mello), durante a live *Encontro 1 dos Estudos de Teatro Negro*²⁵, realizada pela Escola Pele Negra em 2020, fala sobre o fato de o próprio Márcio Meirelles haver mencionado que a escolha do termo Performance Negra para nomear o I Fórum Nacional de Performance Negra estava relacionada com a influência da pesquisa e do discurso elaborados por Leda Maria Martins. Isso nos faz pensar que a escolha não foi aleatória ou ingênua, pois estava atenta a um dos principais fundamentos das culturas negras, ou seja, aconteceu a partir da escuta da fala das que vieram antes, das mais velhas.

A importância dada à escuta das mais velhas e dos mais velhos também se nota, na organização das três edições do fórum, pela escolha de personalidades a serem homenageadas. Assim, a primeira edição homenageou Abdias do Nascimento; na segunda edição as homenagens foram feitas à bailarina Mercedes Baptista (1921–2014) e ao ator Mário Gusmão (1928–1996); e na terceira edição foram feitas homenagens a Solano Trindade (1908-1974), Raquel Trindade (1936-2018), Ruth de Souza (1921-2019), Zózimo Bulbul (1937-2013) e Léa Garcia (1933- 2023). As homenagens dedicadas a essas personalidades estão relacionadas com a valorização da memória, da representatividade e, especialmente, com o reconhecimento do trabalho, da trajetória e do legado dessas/es artistas.

Essas atitudes, de pensar o futuro sem deixar de olhar o passado, são bastante peculiares ao contexto, afinal, reconhecer e valorizar as trajetórias e os ensinamentos de quem veio antes (das/dos mais velhas/os e da ancestralidade), e também, a percepção de que passado, presente e futuro estão em permanente relação, são fundamentos do

²⁵ Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=cmiemy5gJkI&list=PLQg5hRy8xlBf1yn54su257hAYJz-V-sJ-z>. Acesso em 20 abr. 2023.

pensamento afrocentrado. Essa concepção de Performance Negra não se limita às Artes Cênicas, pois se houvesse o objetivo de restringir o debate somente para o âmbito das produções artísticas espetaculares, quiçá o termo Arte Negra seria mais adequado. Deste modo, a eleição do termo Performance Negra deixa uma abertura para pensarmos que se “[...] a performance transmite memórias, faz reivindicações políticas e manifesta o senso de identidade de um grupo” (Taylor, 2013, p. 19), o Fórum, em si, performa.

1.4 Conceitos que inspiram dançando nas espirais do tempo – A teoria poética e sensível de Leda Maria Martins

Conforme já mencionado, importantes participantes e organizadores do Fórum Nacional de Performance Negra, como Luiza Bairros e Márcio Meirelles, apontam que, do ponto de vista da construção teórica sobre Performances Negras no Brasil, tanto no âmbito do ritual como do espetáculo, é imprescindível levar em conta a pesquisa e as elaborações conceituais de Leda Maria Martins.

A longa e substancial trajetória de pesquisa sobre Performances Negras dessa importante artista e intelectual, vem sendo publicada no Brasil desde a década de 1990 e destacamos aqui três obras fundamentais: *A cena em sombras* (2023), livro publicado pela primeira vez em 1995, fruto de sua tese de doutorado; *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá* (2021b), livro com sua primeira edição publicada em 1997; e *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela* (2021a). Ao longo de mais de três décadas de vivências, investigações, escritas e publicações, a autora nos nutre com informações, reflexões, princípios, fundamentos e conceitos elaborados em uma construção teórica sensível e poética que dá base, alicerce e inspiração para pesquisas no campo das performances e poéticas negras, tanto no âmbito do ritual, em manifestações tradicionais, como no âmbito das Artes Cênicas, sobretudo no que diz respeito ao Teatro Negro.²⁶

Algumas das importantes contribuições do pensamento de Leda Maria Martins já foram mencionadas na presente pesquisa, por exemplo: a noção de encruzilhada utilizada como um operador conceitual fundamental de princípios que estruturam o pensamento, as ações, as relações e as poéticas nas culturas africanas e afrodiáspóricas; e também, a

²⁶ Em novembro de 2025, quando a presente pesquisa já estava praticamente finalizada, Leda Maria Martins lançou o seu último livro, *A fina lâmina da palavra*, que, portanto, não é abordado nesta tese.

noção de tempo espiralar, que ilustra a concepção de tempo a partir da cosmopercepção africana que tem como base a presença privilegiada da ancestralidade que habita as espirais deste tempo que vivencia passado, presente e futuro sempre em relação, como devires simultâneos e local de inscrição de conhecimentos incorporados.

O pensamento e as elaborações teóricas dessa pesquisadora seguirão nutrindo esta investigação de doutorado, auxiliando e dando inspiração nas reflexões sobre diversos temas e questionamentos que ainda virão. Neste sentido, mencionamos agora três conceitos relacionados, que vêm sendo desenvolvidos e aprofundados por essa autora, a saber, a ideias de afrografias, oralituras e corpo-tela.

A ideia de afrografias, apresentada já no título de *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá* (2021b), nos informa sobre as possibilidades de grafias e inscrições de conhecimento realizadas, grafadas, riscadas, dançadas, oralizadas, cantadas, através das corporeidades, temporalidades e espacialidades.

Para explicitar as relações entre a grafia ou o ato de escrever e as inscrições realizadas no e pelo corpo, Martins (2021a) — a partir da leitura de Kimbwandende Kia Bunseki Fu-Kiau, intelectual congolês, importante pesquisador das culturas africanas — menciona o verbo *tanga*, do Kicongo, que pode significar o ato de dançar, mas também o de escrever.

Numa das línguas Banto do Congo, o Kicongo, o mesmo verbo, *tanga*, designa o ato de escrever e de dançar, de cuja raiz deriva-se, ainda, o substantivo *ntangu*, uma das designações do tempo, uma correlação plurissignificativa. Aqui, numa coreografia de retornos, dançar é inscrever no tempo e como tempo as temporalidades curvilíneas. A performance ritual é, pois, simultaneamente, um riscado, um traço, um retrós, um tempo recorrente e um ato de inscrição, uma afrografia (Martins, 2021a, p.81).

O conceito de oralitura é do âmbito das performances e diz respeito a complexa e ampla linguagem que constitui e é constituída por meio das práticas performáticas negras e suas poéticas, inscritas através de afrografias diversas, suas texturas, movimentos, temporalidades, textualidades orais e corporais, técnicas e modulações de vozes e corpos que traduzem saberes filosóficos e as cosmopercepções de onde advêm esses saberes. Nas palavras da autora:

Conceitual e metodologicamente, oralitura designa a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes fundados e

fundantes das epistemes corporais, destacando neles o trânsito da memória, da história, das cosmovisões que pelas corporeidades se processam. E alude também à grafia desses saberes, como inscrições performáticas e rasura da dicotomia entre a oralidade e a escrita. A oralitura é do âmbito da performance, seu agenciamento, e nos permite abordar, teórica e metodologicamente, os protocolos, códigos e sistemas próprios da performance, assim como o *modus operandi* de sua realização e de sua recepção e afetações, assim como suas técnicas e convenções culturais, como inscrição e grafia de saberes (Martins, 2021a, p.41).

No título de *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela* (2021a), Leda Maria já anuncia o novo conceito que vem a integrar o seu pensamento: a ideia de um corpo-tela. Esse corpo que é criador e também criado pelas afrografias, oralituras e encruzilhadas. Esse corpo complexo e polissêmico das corporeidades negras nas práticas performáticas espetaculares ou ritualísticas. Esse corpo que, de acordo com a teoria sensível e poética de Martins (2021a), bailarina no tempo.

Assim, a partir de uma ampla concepção do que vem a ser uma imagem no contexto da cosmopercepção africana e, portanto, das Performances Negras, Martins (2021a) concebe o corpo-tela. Um corpo que se configura como linguagem, imantado de imagens que podem ser também sonoras e cinéticas, imagens em que o chamado para a escuta e o sentir precedem a própria visão. Segundo a autora “[...] a escuta das imagens é uma das entradas para o universo em que os movimentos, os sons, as luminosidades e os aromas têm cores e desenham paisagens de saberes, âmbito privilegiado das oralituras (Martins, 2021a, p.77).

Conforme já mencionado, essa maneira ampliada de perceber as imagens, sugerida por Leda Maria Martins, dialoga também com o pensamento de Oyèwùmí (2021) que nos informa que a cosmopercepção africana é elaborada a partir de uma multiplicidade de sentidos envolvidos na apreensão da realidade, que estão fundamentalmente apoiados na audição.

Desse modo, composto de múltiplas camadas de interpretação, o corpo-tela é também um corpo-imagem e, nas palavras da autora, esse corpo é:

Composto por condensações, volume, relevo e perspectivas, superfície, fundo e película, intensidades e densidades, o corpo-tela é um corpo-imagem constituído por uma complexa trança de articulações que se enlaçam e entrelaçam, onduladas com seus entornos, imantadas por gestos e sons, vestindo e compondo códigos e sistemas. Engloba movimentos, sonoridades e vocalidades, coreografias, gestos, linguagem, figurinos, pigmentos ou pigmentações, desenhos na pele e

no cabelo, adornos e adereços, grafismos e grafites, lumes, cromatismos, que grafam esse corpo/*corpus*, estilisticamente como *locus* e ambiente do saber e da memória [...]

Complexo, poroso, investido de múltiplos sentidos e disposições, esse corpo, física, expressiva e perceptivamente, é lugar e ambiente de inscrição de grafias do conhecimento, dispositivo e condutor, portal e teia de memória e de idiomas performáticos, emoldurados por uma engenhosa sintaxe de composições (Martins, 2021a, p.79).

A ideia de um corpo-tela, proposta por Martins (2021a), nos inspira a tecer uma relação com a noção de corpo limiar, já mencionada nesta pesquisa, apresentada na obra *Corpo Limiar e Encruzilhadas: processo de criação na dança* (Silva, 2012). Essa obra, que é fruto da tese de doutorado da autora, tem como hipótese central a ideia de que o corpo em situação de jogo, na performance ritual da Capoeira Angola e dos sambas de umbigada, é um corpo limiar.

A partir do entendimento de que o corpo limiar é um transbordamento do corpo cotidiano, Silva (2012) aponta que o estudo do corpo limiar oferece elementos para a construção de um corpo diferenciado ou extracotidiano no trabalho de artistas das Artes Cênicas. A partir desta concepção a autora propõe a abordagem metodológica da Instalação Corporal, já mencionada na introdução da presente investigação.

No referido estudo o tempo espiralar das manifestações ritualísticas tradicionais negras e suas poéticas, vivenciado na roda de Capoeira Angola, é pensado por meio do entendimento da roda de capoeira como espaço de encruzilhada. Então, partindo de algumas proposições de Martins (2021b), a encruzilhada é utilizada por Silva (2012) como operador conceitual estruturante e compreendida como metáfora de um lugar de intersecções entre presente, passado e futuro, entre o plano físico e o metafísico e entre o sagrado e o profano. Assim, a roda de Capoeira Angola é entendida como uma manifestação da encruzilhada e o corpo da/o capoeirista, em performance, é concebido como corpo limiar, ou seja, um corpo que ginga nas espirais do tempo, criando e sendo criado pela encruzilhada a qual emana e dela está também imanado. Assim como o corpo-tela que, de acordo com Martins (2021a, p.80), “[...] em seus circuitos de ressonâncias, inscreve o sujeito enunciador-emissário, seus arredores e ambiências, em um determinado circuito de expressão, potência e poder”.

Se de um lado temos a ideia de um corpo-tela com foco nas poéticas, idiomas estéticos ou linguagens que este corpo constrói e expressa nas oralituras compostas de variadas afrografias em suas infundáveis possibilidades de expressão, de forma complementar temos o corpo limiar, que enquanto estado corporal, se refere a um corpo

que em meio à encruzilhada da performance ritual transcria identificações e matrizes corporais ancestrais, nutrindo-se de símbolos, expressividade e potência.

1.5 Performances Negras Narrativas entre o ritual e o espetáculo

Em *Poéticas e saberes da Capoeira Angola: caminhos para pensar a performance negra de atrizes e atores narradores* (Peixoto, 2023), conforme já mencionado, parto da ideia de corpo limiar para pensar um corpo-voz limiar. A escolha por agregar a palavra “voz” à expressão “corpo limiar” não ignora o fato elementar de que a voz é e se faz no corpo. Utilizo a expressão “corpo-voz limiar” para chamar a atenção para questões relacionadas à vocalidade e à performance da oralidade de mestres e mestras da Capoeira Angola e também para algumas especificidades do trabalho de atrizes e atores, não abordadas em Silva (2012) onde, ainda que haja um entendimento complexo do corpo, que é percebido de maneira integral, e da Capoeira Angola enquanto performance ritual, que articula diversa linguagens artísticas, há um foco na linguagem da dança, no movimento como pensamento do corpo e na preparação de artistas da dança.

Assim, o destaque dado à palavra “voz” unida à palavra “corpo” na expressão “corpo-voz limiar” é utilizado aqui para reafirmar o entendimento de que voz é corpo, se faz no corpo, e que o trabalho criativo e técnico de artistas da cena, sobretudo em criações que bebem da fonte das Performances Negras Tradicionais, precisa levar isso em conta. Tal entendimento, que pode parecer óbvio em determinados contextos, todavia não é algo dado ou comum e que se reflita efetivamente em grande parte das produções e dos processos formativos e escolhas curriculares de cursos de dança e teatro.

A encruzilhada, também ganha uma outra imagem e acepção nesse trabalho através da expressão “campo de mandinga”, utilizada nas narrativas orais da capoeiragem para se referir à própria roda de capoeira em sua relação com a ancestralidade, o sagrado e com o universo da magia, do feitiço ou encantamento, influência das religiões de matriz africana. Nesse trabalho, tomo emprestada esta expressão para refletir sobre o campo vivido na Capoeira Angola, sobre a compreensão dessa manifestação como Performance Negra Tradicional – noção que será retomada mais adiante – e também, sobre o entendimento da roda de capoeira enquanto espaço-tempo da encruzilhada.

Na investigação acima mencionada, que realizei no âmbito de uma pesquisa de mestrado, me debrucei sobre a performance da oralidade de mestras e mestres de Capoeira Angola, não somente em suas atuações dentro da roda de capoeira como também em seus

cotidianos, interessada na potência que essas performances e suas narrativas têm para criar o campo de mandinga dentro e fora da roda; e também no aporte poético, simbólico, técnico e político que essas performances podem ofertar para atrizes e atores na criação de Performances Negras Narrativas no campo das Artes Cênicas.

A ideia de uma Performance Negra Narrativa surge, na pesquisa de mestrado em questão, como fruto de uma discussão que articula uma visão política e poética sobre Performances Negras, juntamente com o entendimento da Capoeira Angola como Performance Negra Tradicional, agregando também certas particularidades do Teatro Narrativo. Então, nas elaborações preliminares, empregamos a ideia de Performance Negra Narrativa como categoria de análise para observar o caso de uma performance de caráter narrativo localizada em uma encruzilhada entre o Teatro Narrativo, a contação de histórias e as Performances Negras Tradicionais, que buscava tratar da cultura e da imagem do povo negro de forma afirmativa, comprometida com a luta antirracista e feminista, já que não nos parece coerente debater raça sem problematizar a questão de gênero a partir de uma perspectiva interseccional²⁷.

Nesta pesquisa de doutorado, a intenção foi expandir e dar continuidade a esse percurso investigativo, procurando um aprofundamento na compreensão sobre Performance Negra, de maneira a avançar no entendimento e na conceitualização da noção de Performance Negra Narrativa, que acreditamos possa ser uma possibilidade de abordagem teórica e metodológica que contribua na elaboração e sistematização de procedimentos afrorreferenciados para processos criativos em Artes Cênicas

No tocante à abordagem das relações entre raça e gênero, presente nas Performances Negras no campo das Artes Cênicas – questão que perpassa o debate que pretendemos construir, sobre Performance Negra Narrativa – Monica Pereira de Santana (2017, p.65), compreende a Performance Negra como “[...] uma ação estética, criativa que visa provocar transformações culturais e sociais, tendo no corpo seu campo simbólico e estratégico”. E neste sentido, discute o papel dessas performances nos processos de reconhecimento e reinvenção de si mesmas das artistas negras da cena contemporânea, que através de suas criações cênico performáticas questionam e subvertem o lugar de

²⁷ O conceito de interseccionalidade trata da sobreposição ou intersecção de identidades sociais e sistemas relacionados de dominação, opressão ou discriminação. No contexto brasileiro, ganhou grande projeção a partir da publicação *Interseccionalidade* de Carla Akotirene (2019), pela coleção Feminismos Plurais.

subalternidade que é imposto às mulheres negras pelas estruturas opressoras da colonialidade (Santana, 2021).

Ao abordar as produções em Teatro Negro na contemporaneidade, Martins (2021a, p.168-169) destaca o que nomeia de “um feminino corpo da negrura” quando discute a particularidade das produções artísticas realizadas por dramaturgas, atrizes, diretoras e performers da atualidade, mulheres negras, que utilizam o corpo como lugar de inscrição e criação de conhecimentos que terminam por recompor a imagem da mulher negra e a figuratização de personagens femininas.

Ainda de acordo com Martins (2021a), já nos idos de 1990 emergiram produções de mulheres negras, no campo da literatura, que denunciavam o racismo e o sexismo. E no século XXI as produções teatrais ganham essa marca, através das proposições de um número expressivo de artistas negras que revisitam e rasuram a tradição teatral brasileira, transtornando e recriando os sistemas de representação da mulher negra.

No que tange a ideia de Teatro Narrativo, em uma perspectiva ocidental, conforme já apresentei em Peixoto (2023), trata-se de uma entre outras várias tendências presentes na produção teatral da contemporaneidade. Um de seus principais traços seria uma marcada presença de elementos épicos associados a elementos dramáticos e líricos na articulação da encenação. A narrativa, marcador do gênero épico, desempenha papéis fundamentais como o de contextualizar social e historicamente os dramas e conflitos vivenciados pelas personagens, além de servir como ponte direta de comunicação entre atrizes/atores, personagens e a imaginação da plateia.

No Teatro Narrativo, a participação da imaginação do público assume grande relevância por conta de alguns de seus aspectos característicos, como a permanência de uma fábula e o acontecimento coletivo que se configura entre as/os intérpretes e o público para a comunicação desta, que se dá através de uma interação “olho no olho”, abolindo assim a tradicional "quarta parede" que divide simbolicamente o palco e as/os espectadoras/es, característica marcante do estilo dramático de encenação. Ao quebrar essa "parede", a imaginação do público é convocada a participar ativamente das construções das imagens da narrativa, que não estarão somente a cargo das atrizes e atores (Abreu, 2000).

O acontecimento coletivo, marca desse estilo de produção, assim como da Capoeira Angola e muitas outras performances ritualísticas, exige das pessoas envolvidas uma lógica diferenciada de espaço-tempo que termina por romper com certas determinações do tempo acelerado do mundo capitalista. Ambas as expressões também

são essencialmente estruturadas no encontro e gestam nele um espaço-tempo simbólico próprio e distinto, além de potencializarem as noções de coletividade e pertencimento.

Segundo a teoria dos gêneros literários, a narrativa define essencialmente o gênero épico, em que a história é contada por um/a narrador/a. O gênero lírico exprime uma voz subjetiva através da linguagem poética. E o gênero dramático está histórica e marcadamente relacionado à linguagem teatral, visto que nas expressões desse gênero as histórias são contadas pelos diálogos e ações das personagens no tempo presente. Contudo, ainda que levemos em conta apenas a história do teatro ocidental, conforme afirma João Roberto Faria (1998, p. 3), “o aproveitamento de recursos narrativos no teatro é tão antigo quanto o próprio teatro”.

O dramaturgo Luis Alberto de Abreu (2000), porém, avança na compreensão e entende que a narrativa é também característica fundamental da linguagem teatral, problematizando a adoção do drama como característica principal do teatro, alegando inclusive que a retirada de elementos épicos descaracterizaria o próprio teatro. De acordo com o autor (2000, não paginado)²⁸,

[...] conteúdos narrativos numa peça teatral não são apenas elementos estilísticos e sua perda corresponde a um prejuízo tão gigantesco que chega quase a descaracterizar a arte teatral. Atualmente tomamos arte dramática como sinônimo de arte teatral esquecendo-nos de que a arte da narrativa sempre teve lugar marcante na arte teatral.

Ampliando nossas problematizações sobre o drama e a narrativa no teatro para além das salas e salões do teatro ocidental, podemos nos aproximar de mais algumas particularidades e aspectos que podem colaborar na conceitualização da noção de Performance Negra Narrativa.

Diferente do drama onde só cabem ações e diálogos no tempo presente e em uma relação causal, através do sistema narrativo podemos conhecer passado, presente e futuro, em diversos lugares e ao mesmo tempo e em relação, porque ele permite a coexistência de tempos e espaços diferentes. O/A narrador/a pode ser a própria estrutura da história,

²⁸ O ensaio “A Restauração da Narrativa” foi publicado originalmente na *Revista de Teatro O Percevejo* (ano 8, n. 9, p. 115-125) em 2000. No entanto, este número não está disponível no site da revista e, todavia, não foi possível encontrar um exemplar da publicação impressa.

O texto do artigo, sem a numeração de páginas, encontra-se disponível em: [https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/uploadAddress/A%20Restauracao%20da%20Narrativa\[24539\].pdf](https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/uploadAddress/A%20Restauracao%20da%20Narrativa[24539].pdf) Acesso em: 30 jun. 2024.

peça ou encenação, de maneira que os acontecimentos estejam livres da causalidade que caracteriza o drama. Desse modo, talvez possamos dizer que a função narrativa é da natureza da encruzilhada, onde impera Exu, o senhor das encruzilhadas e porteiras que, de acordo com Martins (2021a), pode ser visto como veículo que instaura a narração:

A cultura negra é uma cultura das encruzilhadas. Nas elaborações discursivas e filosóficas africanas e nos registros culturais delas também derivados, a noção de encruzilhada é um ponto nodal que encontra no sistema filosófico-religioso de origem Iorubá uma complexa formulação. Lugar de interseções, ali reina o senhor das encruzilhadas, portas e fronteiras, Èṣù Elegbara, princípio dinâmico mediador de todos os atos de criação e interpretação do conhecimento. Como mediador, Èṣù é o canal de comunicação que interpreta a vontade dos deuses e que a eles leva os desejos humanos. Nas narrativas mitológicas, mais do que um simples personagem, Èṣù figura como veículo instaurador da própria narração (Martins, 2021a, p.52).

Assim, se pensarmos na função narrativa como sendo da natureza da encruzilhada e essa como espaço-tempo da ancestralidade, do rito, do mito e da coletividade, podemos estabelecer uma relação entre o que nos explica Abreu (2000) sobre a perda de conteúdos narrativos no teatro e suas implicações na sociedade e o afastamento do drama ocidental das suas características rituais originárias e consequências dessa desvinculação na função comunitária do teatro, assim como nos elucida Martins (2023).

De acordo com Abreu (2000), desde suas origens o teatro era composto de elementos épicos e dramáticos e o desequilíbrio entre esses recursos e a preponderância do drama, que acontece a partir do século XIX, teria gerado deturpações na linguagem teatral. Nas palavras do autor:

O teatro desde o seu surgimento tem sido um sistema integrado de elementos épicos e dramáticos: em épocas mais remotas com forte predominância de elementos épicos e em épocas mais recentes com mais acentuada presença do elemento dramático. No século XIX o equilíbrio desses elementos foi fortemente alterado. Uma série bastante grande de fatores contribuiu para isso. E o teatro tornou-se um sistema fundamentalmente dramático. O exílio da narrativa no teatro provocou distorções. Uma delas pode ser verificada na artificialidade de alguns textos melodramáticos, no idealismo extremado, na bonomia inverossímil, no caráter maniqueísta de seus heróis e vilões. (Abreu, 2000, não paginado).

Este autor compreende que a supressão de conteúdos narrativos no teatro impôs dificuldades à comunicação entre artistas e a sociedade. O dramaturgo também afirma

que a transmissão de experiências através da narrativa colabora para a restauração de um imaginário coletivo comum entre artistas e espectadores, que pode abrir caminhos para o reestabelecimento ou fortalecimento dessa comunicação. A construção desse imaginário comum ocorre em função das características da narrativa, que depende fundamentalmente das criações da imaginação do público. Desta maneira, a narrativa é percebida como a fala de uma coletividade inserida em um contexto histórico.

Segundo Martins (2023), o drama ocidental, no largo percurso da antiguidade à contemporaneidade, vem se separando do ritual, traço que o caracterizava originalmente. E ainda segundo a autora, neste trajeto de afastamento das formas e funções ligadas ao rito, o teatro foi se configurando como “[...] uma atividade autorreferencial e autônoma, ainda que dirigida a uma plateia” (Martins, 2023, p.102). E assim, abandonando os fundamentos rituais, o teatro foi deixando de desempenhar o papel de ser o espaço coletivo e comunitário dedicado ao rito, à performance ritual e ao culto e celebração dos deuses e deusas. No entanto, ainda de acordo com essa autora, a despeito da invasão e violenta colonização europeia, esse percurso de desvinculação do rito e do mito não aconteceu no teatro africano:

A prática comunal que evoca uma ativa participação coletiva, a epifania dos deuses e a imbricação entre teatro e rito, teatro e mito, permanecem, entretanto, enraizadas no teatro africano, resistindo às inserções do pensamento ocidental, disseminado nesse continente por séculos de dominação europeia. Esse teatro, estética e conceitualmente, exprime uma forma de percepção do real em muito diversa do que prevalece o Ocidente (Martins, 2023, p.102).

Assim, parece-me que ao afastar-se do rito e do mito, o teatro ocidental se afasta também da narrativa e de seu caráter comunitário e coletivo. Ora, se a narrativa é a fala de uma comunidade, o/a narrador/a, assim como o/a griô, existe a partir e em função dessa comunidade e com ela está comprometido/a. Em Peixoto (2023) discuti a tradição griô e as funções dessas figuras em suas comunidades através das experiências do ator e griô Sotigui Kouyaté (1936-2010), nascido no Mali e criado em Burkina Faso, que teve durante a sua vida múltiplas e variadas vivências profissionais, que incluem uma larga experiência como ator de teatro, cinema e televisão, mas que se apresentava primeiramente como griô.

Durante uma palestra realizada em 2003 no Rio de Janeiro, que está traduzida e transcrita em Kouyaté (2014), Sotigui nos conta que a cultura griô tem suas origens

localizadas no antigo Império Mandinga e explica que se trata de uma prática ancestral de tradição familiar e que as mulheres e homens griôs faziam parte da mesma casta das pessoas que possuíam um ofício como sapateiro, tecelão, ferreiro, entre outras profissões. No entanto, a matéria-prima do/as griôs é a palavra. O griô é tido como o “senhor da palavra” (Kouyaté, 2014, p. 5), o seu ofício é a palavra.

A memória de muitos povos do continente africano é zelada pelas e pelos griôs, que são suas guardiãs e guardiões, ainda que não necessariamente sejam chamados de griôs, pois há diversas classificações e nomes distintos para quem exerce essa função nas variadas culturas do continente. Elas e eles são responsáveis pela transmissão da palavra, de geração a geração, garantindo a preservação das memórias e tradições da comunidade. Ademais, são também mediadoras/es de conflitos familiares e sociais, atuando no intuito de assegurar o equilíbrio da sociedade. Nesse sentido, também é relevante o papel dessas figuras como educadoras/es da comunidade, transmitindo experiências por meio de narrativas e provérbios que contam e cantam e que têm seus fundamentos na filosofia de vida e nos valores a serem cultivados. De acordo com Isaac Bernart (2013, p. 51), a noção de comunidade também é reforçada pelas/os griôs nos encontros que elas/es organizam como apresentação de contos, casamentos, funerais, dentre outros.

E nas palavras de Kouyaté (2014, p. 5), o griô “[...] também é um artista. Não se pergunta a um *griot* se ele sabe cantar, dançar, interpretar [...]”. Nesse sentido, Sotigui destaca a relevância dessas expressões artísticas no ofício de griô que, no meu modo de pensar, fazem parte de um extenso legado cultural.

A respeito das palavras *griot* ou *griotte* (feminino de *griot*), que no Brasil em diversos contextos acabaram se tornando sinônimos para artista ou para contador/a de histórias, é importante salientar que são vocábulos da língua francesa. Ou seja, são nomes designados pelos colonizadores, de modo que, sem apegos à língua francesa, escolho aqui o termo griô, versão que a palavra ganhou na língua portuguesa, pois esta forma me parece mais familiar para a cultura brasileira, onde pode designar também os mestres e mestras das diversas manifestações culturais tradicionais.

Retomo de minha dissertação de mestrado a relação entre a figura dos/das griôs e a dos mestres e mestras de Capoeira Angola, refletindo sobre suas respectivas performances, alegando que, ainda que a tradição griô esteja situada em um contexto cultural específico, existem diversos aspectos semelhantes que estruturam ambas as performances. Alguns exemplos dessas características comuns são: a relação com a palavra através da oralidade, o desenvolvimento de habilidades em variadas linguagens

artísticas e as funções de educadoras/es e zeladoras/es da memória e tradição dentro de suas comunidades.

De acordo com o escritor malinês Amadou Hampâté Bâ (1982), griot e griotte são nomeados de dieli na língua bambara, utilizada no Mali e em outros territórios que integraram o Império Mandinga. Segundo esse autor (1982, p. 204), dieli significa sangue e “[...] tal como sangue, eles circulam pelo corpo da sociedade, que podem curar ou deixar doente, conforme atenuem ou avivem os conflitos das palavras e das canções”.

A figura do/a griô é utilizada por Martins (2021a), que se refere a uma “estética griô” e também a uma “poética griô” para abordar os aspectos que compõem a performance da textualidade oral negra nas criações gestadas nas encruzilhadas, ou seja, nas Performances Negras Tradicionais. Ainda de acordo com a autora, não cabem monólogos nessas poéticas que performam memórias, histórias, epistemologias, cosmopercepções, experiências, criações, transcrições e anseios de variadas coletividades afrodiáspóricas. Nas palavras de Martins (2021a):

No canto e na fala são narrados, performados e recriados gestas, histórias, fábulas, contações, visungos, provérbios, histórias das divindades, das famílias, da criação do cosmos e dos seres, histórias das travessias, dos trabalhos e dos dias, dos amores, dos terrores da escravidão, das lutas, das interdições, mas também das guerras pela liberdade; os ensinamentos, os bichos, plantas e ervas, as práticas tecnológicas, as plantas medicinais, a cura, as devoções, o sagrado, as inguiziras e quizumbas, as ladainhas e os corridinhos, as rezas, os desafios, rebentes, o fazer das coisas, e as técnicas do fazer, as misturas do barro, o desenho e o formato das casas, os lumes da lua e do sol, suas nascentes e seus poentes, as correntezas, as correntes, os deleites, os enfeites e os aromas.

Em tudo isso e em muito mais, os cantos contam a história do negro e, em sua tessitura performática, tudo acolhem na poética griô, na qual não residem monólogos (Martins, 2021a, p.98).

A palavra pronunciada, no âmbito das oralituras, ademais de estar intimamente relacionada com as narrativas orais, a musicalidade e as corporeidades, constituindo-se assim como linguagem, possui a particularidade de ser percebida como acontecimento, ação e possibilidade de materialização do axé, a força vital da existência. Nas Performances Negras Tradicionais, a palavra, tendo a voz como veículo, tem e é poder. De acordo com Martins (2021a), as palavras faladas possuem a força e eficácia de não somente nomear as coisas as quais se referem, mas também de portar nelas mesmas as coisas que evocam em sonoridades.

Deste modo, podemos compreender que a performance da oralidade no contexto das poéticas negras tradicionais, como veículo e realização da palavra, possui e é axé. E sendo assim, é também agente instauradora de encruzilhadas. É nesse sentido que penso o corpo-voz limiar das/dos mestras/es capazes de instaurar o campo de mandinga através de suas vocalidades expressas em palavras e cantos, e também, através das narrativas ancestrais contidas em cada matriz de movimento e nos ritmos e timbres de cada instrumento musical presente na roda de capoeira (Peixoto, 2023).

É importante salientar que a potência do corpo-voz limiar e sua eficácia para instaurar o campo de mandinga, são frutos de vivências nas Performances Negras Tradicionais onde se aprende sobre a utilização, a energia e vibração de cada palavra, canto, instrumento musical ou movimento do corpo e onde se exercitam técnicas expressivas em diversas linguagens artísticas. Sabenças ancestrais, transmitidas nas encruzilhadas ao largo de gerações e gerações.

Seguimos aqui com a hipótese de que o estudo do corpo-voz limiar de mestres e mestras de Capoeira Angola, fornece aporte técnico, poético, simbólico e político para o trabalho de atrizes e atores narradores na construção de Performances Negras Narrativas. Mesmo que as ideias de encruzilhada e campo de mandinga estejam alicerçadas justamente no caráter ritual e de tradição da Capoeira Angola e outras Performances Negras Tradicionais, penso, com base em minhas vivências e no argumento construído até aqui, que uma atriz narradora atravessada por experiências na encruzilhada, atenta ao corpo-voz limiar das mais velhas e mais velhos, das/os griôs, pode criar e instaurar “outras encruzilhadas”, no âmbito das Artes Cênicas, através de Performances Negras Narrativas.

E assim, considero que Performance Negra Narrativa está intimamente relacionada com o que Martins (2021a) nomeia de poética griô. Essa poética coletiva, onde não cabem monólogos, comprometida com a comunidade, tecida de memórias, movimentos, musicalidades, vocalidades várias, cores, cheiros, texturas e danças. Está inspirada em um teatro que não se aparta de sua função ritual, e nem da luta política por justiça social, com referências fundamentadas nos ensinamentos das mais velhas e mais velhos e da ancestralidade que atravessa todas as suas instâncias.

1.6 Performances Negras Tradicionais

As relações entre as Artes Cênicas e as Performances Negras Tradicionais foram amplamente debatidas em minha pesquisa de mestrado, principalmente através das

relações entre a cena teatral e a prática da Capoeira Angola. A atitude de escolher as Performances Negras Tradicionais como um lugar de aprendizado de técnicas e poéticas que possam enriquecer a formação de artistas, os processos criativos e a própria cena teatral, vai no sentido contrário das perspectivas hegemônicas de construção de conhecimento, baseadas no racismo epistemológico que, por exemplo, apartou os saberes dos povos africanos, indígenas e afrodescendentes da maior parte das escolas de teatro.

A Capoeira Angola e tantas outras Performances Negras Tradicionais podem ser adjetivadas como contracoloniais, uma vez que resguardam e recriam os valores filosóficos, socioculturais, intelectuais, simbólicos e artísticos dos povos cotracolonizadores, por meio do culto às ancestralidades em suas múltiplas manifestações culturais ritualísticas, assim como debate o autor e ativista quilombola Antônio Bispo dos Santos (1959-2023).

Elucidamos aqui que quando falamos de Performances Negras Tradicionais estamos nos referindo às manifestações expressivas ou práticas performativas de caráter ritual, do âmbito das oralituras, na maior parte dos casos urdidadas nos quilombos, ou como formas de aquilombamento, importante nascedouro de parte representativa do que chamamos de cultura brasileira. Com o objetivo de apresentar algumas de suas principais características, listamos aqui alguns dos aspectos comuns que as estruturam, tais como: o jogo; o encontro; a circularidade; a importância do “fazer com” em prejuízo do “fazer para”; o culto à ancestralidade; uma lógica diferenciada de espaço-tempo; a utilização de diferentes linguagens artísticas de maneira integrada e indissociável; e a centralidade da performance da oralidade em seus processos de ensino aprendizagem.

Para dar alguns poucos exemplos dessa categoria de performance, mencionamos os Reinados Negros com suas Congadas e Moçambiques, vivenciados e estudados por Martins (2021b), e também a Capoeira Angola, o Samba de Roda, o Jongo, o Batuque de Umbigada e o Tambor de Crioula, vivenciados e estudados por Silva (2012) como manifestações de encruzilhada.

É necessário destacar ainda que, ao nos referirmos à Performances Negras Tradicionais, levamos em consideração a reflexão já apontada no artigo *Narrativas dançadas: entre tradições populares e a cena contemporânea*, de que “[...] há que se considerar que as Performances Negras Tradicionais estão vivas e ativas na contemporaneidade; isto é, não são artefatos de um passado esquecido e saudoso” (Silva; Hartmann, 2019, p. 93).

De acordo com Martins (2021a), nessas expressões o corpo não é apenas reproduzidor ou ilustração de epistemologias ancestrais. Cabe ao corpo também a possibilidade de interpretação e reformulação, pois o fazer não se contrapõe ao ato de refletir. Nas palavras da autora:

Mas o corpo, nessas tradições, não é tão somente a extensão ilustrativa do conhecimento dinamicamente instaurado pelas convenções e pelos paradigmas seculares. Esse corpo/*corpus* não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa a ação, evento ou acontecimento reapresentado. Daí a importância de ressaltarmos nessas tradições sua natureza metaconstitutiva, nas quais o fazer não elide o ato da reflexão; o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica perenemente (Martins, 2021a, p.89).

As Performances Negras Tradicionais, na ação de cultivar ancestralidades africanas, resguardam, recriam e dão novos significados aos valores socioculturais, filosóficos, intelectuais, simbólicos e artísticos dos povos africanos violentados pelo epistemicídio colonial. Desse modo, resistem política e poeticamente, lutando e criando estratégias de sobrevivência em meio às violências impostas, pelo sistema escravista no passado, e pelo racismo, elemento estrutural das relações sociais na contemporaneidade. Essas manifestações produzem poéticas negras que afirmam sua ancestralidade africana, valorizado essa identidade e negando o lugar de subalternidade imposto às populações negras por meio de uma lógica racista colonial, agravada pelo sistema capitalista.

Com frequência, poéticas negras do âmbito das oralidades, gestadas no contexto das performances tradicionais, são inspiração e estímulo de criações artísticas no campo das Artes Cênicas, sobretudo em produções que podem ser identificadas como Teatro Negro. Todavia, entendemos que o Teatro Negro pode ser compreendido por meio de muitas outras características, por vezes sendo classificado como tal pela presença negra em cena, ou ainda, por meio da performatização do drama social da população negra, o que Lima (2011, p. 83) categorizou como “[...] teatro engajado negro, que diz respeito a um teatro de militância, de postura, assumidamente, política”.

No entanto, acreditamos que é importante ter em conta a percepção apresentada por Martins (2023), quando a pesquisadora debate a relevância do conhecimento e reflexão sobre a teatralidade de formas expressivas da cultura negra (e aqui entendemos que a autora se refere ao que compreendemos como Performances Negras Tradicionais),

já que tais performances oferecem bases fundamentais para a interpretação e compreensão aprofundada do Teatro Negro. Nas palavras da autora:

Pensar um Teatro Negro em uma acepção estrita, demanda, portanto, a compreensão e o reconhecimento desse arcabouço teatral que funda a própria experiência expressiva do negro, sem reduzi-lo a um agrupamento de textos elaborados por escritores negros ou reunidos por uma temática racial.

[...] O estudo do Teatro Negro impõe, assim, a familiarização da crítica com a natureza das formas de expressão e com o feixe de relações semióticas e, portanto, discursivas da cultura negra, fomentadoras que são da particularidade estética e expressiva desse teatro (Martins, 2023, p. 70-71).

Assim, a reflexão sobre os aspectos dessa abordagem teatral carece de ser realizada de maneira mais aprofundada e, em confluência com o objetivo da presente pesquisa, de investigar processos criativos de Performances Negras no campo das Artes Cênicas, é necessário também nos debruçarmos sobre o conceito de Teatro Negro.

1.7 Teatro Negro

Há algumas décadas artistas do teatro e da dança no Brasil fazem uma reivindicação pela adjetivação negro/negra para suas produções no intuito de dar notoriedade e trazer para o centro da cena a pauta identitária, dando foco e força para a luta antirracista. Nesse sentido, é importante, no contexto desta pesquisa, compreender o Teatro Negro como prática e também conceitualmente a partir de seu percurso histórico. Com esse intuito, lançamos nossa atenção às produções intelectuais de Leda Maria Martins, Evani Tavares Lima, Julio Moracen Naranjo e Christine Douxami e, também, para nossas experiências artísticas.

O Teatro Negro brasileiro tem se configurado e se manifestado de múltiplas maneiras, através de gestos, corpos, vozes, estéticas e poéticas plurais. Acreditamos que tal diversidade é reflexo da riqueza, fertilidade e complexidade das culturas africanas e afrodiáspóricas e, tendo isso em vista, queremos neste trabalho compreender melhor essa expressão em sua amplitude e colaborar para um adensamento dos estudos sobre Performances Negras.

A diversidade acima mencionada é abordada por Martins (2023) em seu emblemático estudo, realizado no início da década de 1990, sobre o Teatro Negro no Brasil e nos Estados Unidos, *A cena em sombras*. Nesse livro, um dos primeiros

questionamentos apresentados indaga: do que estamos falando quando adjetivamos um teatro com a palavra negro? Então, a partir dessa questão, a autora aponta a “negrura” como uma complexa e polissêmica trama onde se relacionam variados e complexos aspectos, e não como tradução da essência de um sujeito ou de determinada produção artística. Assim, de acordo com Martins (2023):

No termo que designa o objeto, negro, inscreve-se um primeiro desafio. Do que se fala, quando se fala negro? Da cor do dramaturgo ou ator? Do tema? Da cultura? Da raça? Do sujeito? Na verdade, de tudo um pouco, ou melhor, fala-se da relação de tudo. O negro, a negrura, não traduz, neste trabalho, a substância ou essência de um sujeito, de uma raça ou cultura, nem um simples motivo temático recorrente. O termo aponta, antes de tudo, uma noção textual, dramática e cênica, representativa. Essa noção recupera o sujeito cotidiano, referencial, como uma instância da enunciação e do enunciado, que se faz e se constrói no tecido do discurso dramático e na tessitura de representação. A negrura não é pensada, aqui, como topos detentor de um sentido metafísico, ou um absoluto. Ela não é apreendida, afinal, como uma essência, mas, antes, como um conceito semiótico, definido por uma rede de relações (Martins, 2023, p.29-30).

Douxami (2001) e Lima (2011; 2015), ao discutir o tema também reconhecem a abrangência da categoria Teatro Negro, e levam em conta as seguintes características para identificar este tipo de produção: uma dramaturgia que trate de temas relacionados à identidade negra e às questões sociais vivenciadas pela população negra; a presença de artistas negras/os em cena; a presença de uma diretora negra ou de um diretor negro; ou a presença de produtores e produtoras negras.

Ambas as pesquisadoras apontam a problemática da presença de artistas negras/os nos palcos, antes do surgimento do Teatro Experimental do Negro (TEN) em 1944, cujas atuações, em geral, baseavam-se em estereótipos racistas, conforme comenta Martins (2023):

Depois de 1851, a figura do negro escravo, ou de seus descendentes, passa a ser uma imago convencionalizada pela cena teatral, com contornos mais definidos. Salvo raríssimas exceções, o negro, como signo cênico, projetava-se em três modelos predominantes: o escravo fiel, tipo de cão amestrado, dócil e submisso, capaz de submeter-se aos maiores sacrifícios em benefício de seu senhor; o elemento pernicioso e/ou criminoso, as chamadas cobras venenosas que ameaçam o equilíbrio e a harmonia do lar senhorial, devendo ser, portanto, punidas e excluídas do convívio social; o negro caricatural, cujo comportamento ridículo e grotesco motivava, e ainda motiva, o riso das plateias (Martins, 2023, p.45).

Além das características apontadas pela autora, vale mencionar ainda a sexualização do corpo negro. Nessa direção, Lima (2015) em seu artigo *Por uma história negra do teatro brasileiro*, ressalta que a ocorrência de personagens negras na dramaturgia brasileira, do fim do século XIX e início do século XX, espelhava o “[...] negro sob o olhar do branco”, na maior parte das vezes, reforçando estereótipos negativos. No que diz respeito às Cias. Negras do Teatro de Revista, atuantes nas primeiras décadas do século XX, a pesquisadora pondera que:

[...] esse largo espaço ocupado pelos artistas negros não representou exatamente uma mudança da mentalidade na relação entre os detentores das regras de produção cultural e os artistas negros. Ao menos do ponto de vista de lhes render benefícios, ou mesmo diminuir a associação da imagem do negro a valores diminutivos. Ou seja, atendia muito mais a uma estratégia comercial do que a qualquer avanço, no que diz respeito à reedificação do negro e sua cultura nos palcos (Lima, 2015, p. 102).

O percurso histórico apresentado em Lima (2015) nos elucidam que a simples presença de artistas negras e negros na cena não é garantia da produção de um Teatro Negro que possa, a partir da nossa compreensão, ser abarcado pela ideia de Performance Negra, na medida em que esta noção de performance, nas distintas acepções expostas na presente investigação, envolve necessariamente a valorização da identidade negra.

O conceito de Teatro Negro é urdido de modo abrangente também em Lima (2011, p. 82), que o define como “[...] o conjunto de manifestações espetaculares negro-mestiças, originadas na Diáspora, que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana, como meio de expressão, recuperação, resistência e afirmação da cultura negra”. Tendo essa definição como ponto de partida, a autora elabora três categorias para pensar as particularidades do Teatro Negro: a Performance Negra, o teatro de presença negra e o teatro engajado negro. A ideia de Performance Negra apresentada por Lima (2011) é o que concebemos neste estudo como Performances Negras Tradicionais. O teatro de presença negra, como já explica o enunciado, se configura pela presença de artistas negras/os nos palcos. Já o teatro engajado negro, abrange grupos, companhias ou produções com posturas marcadamente militantes e políticas.

Conforme já mencionado, a atuação política e artística do Teatro Experimental do Negro (TEN) pode ser tomada como um marco, um acontecimento histórico a partir do qual podemos estabelecer um antes e um depois no tocante à Performance Negra e à

qualidade da presença de artistas negras e negros nos palcos. Não é outra a percepção de Martins (2023):

No lugar de referência privilegiado que constitui a cena teatral, desenrola-se, pois, para o negro um drama particular: a invenção e a circulação de uma imagem sombreada, de uma face invisível, de uma voz reprimida que o Teatro Experimental do Negro, a partir de 1944, tentará descentrar, romper e desvelar (Martins, 2023, p.48).

O TEN, idealizado e criado por Abdias do Nascimento e D. Maria Nascimento, juntamente com uma plêiade de outros/as artistas e intelectuais, baseava suas ações no desejo de transformação social, na luta contra o racismo e na valorização da população negra no Brasil por meio da educação, da arte e da cultura. Embora a liderança de Abdias do Nascimento seja bastante reconhecida frente ao TEN, pouco se fala da participação de Maria Nascimento, constatada por Martins (2023, p.14).²⁹

As produções artísticas do TEN são caracterizadas pelo marcado engajamento político antirracista. Tal característica também é perceptível se voltarmos nossa atenção para as/os artistas envolvidas/os nessas produções. Muitas/os delas/es possuíam baixo nível de escolaridade e exerciam funções subalternizadas no mercado de trabalho. Assim, o TEN tornou-se um espaço de formação artística teatral, e também intelectual e política, oferecendo, até mesmo, cursos de alfabetização. “Graças a essa política, criou-se uma companhia com mais de 50 atores, que atuou, muitas vezes em formação reduzida, desde 1945 até o final dos anos 60” (Douxami, 2001, p. 318).

A atuação do TEN inovou estética e politicamente os palcos brasileiros em razão de que, no processo de elaboração de poéticas negras, havia a necessidade de novas dramaturgias e artistas. Desse modo, foram criados novos textos com personagens negras livres das tipificações racistas, e ao mesmo tempo uma nova geração de importantes atrizes e atores negras/os, com novas possibilidades de atuação a partir do surgimento

²⁹ “Maria de Lourdes do Vale Nascimento [...] Assistente social e jornalista, dedicou-se a transformar a vida de trabalhadores/as negros/as, inclusive crianças. Foi atuante na construção histórica da luta contra o racismo no Brasil. Ao lado de Abdias Nascimento e outros/as importantes expoentes da cultura negra, ajudou a criar o Teatro Experimental do Negro (TEN) e o jornal O Quilombo (1948-1950) no qual, em sua coluna “Fala a Mulher”, politizou e defendeu a regulamentação do emprego doméstico. Suas preocupações políticas culminaram, em 1949, no Congresso Nacional de Mulheres Negras e na criação, no ano seguinte, do Conselho Nacional de Mulheres Negras” (Almeida, 2022, p.260).

dessas novas dramaturgias, personagens e espetáculos, como Léa Garcia, Ruth de Souza, Aguinaldo Camargo, Haroldo Costa, dentre outras/os.

Os membros do Teatro Experimental do Negro criaram e favoreceram o desenvolvimento de uma dramaturgia negra. Podemos mencionar vários textos cuja criação foi influenciada pela existência do TEN, sendo Anjo negro, de Nelson Rodrigues, a obra mais significativa, criada a partir da própria vida de Abdias do Nascimento (Douxami, 2001, p. 318).

Em suas obras, ainda que utilizasse também técnicas e referências estéticas do teatro europeu, o TEN urdia uma poética própria e, nutrindo-se na fonte das culturas africanas e afrodiáspóricas, articulava, em suas produções teatrais, também as linguagens da música, da dança e da poesia.

O surgimento do TEN, que atuou no Rio de Janeiro entre 1944 e 1968, momento em que Abdias do Nascimento exilou-se nos Estados Unidos, é considerado um marco na história do teatro brasileiro, tanto por suas proposições estéticas e políticas, como também porque o advento do TEN estimulou a criação de outros diversos grupos e companhias, dissidências ou continuidades de suas propostas.

Uma importante dissidência que podemos citar como exemplo é o Teatro Folclórico Brasileiro, criado em 1949 por artistas que haviam passado pelo TEN. Essa companhia, que depois de algum tempo passou a chamar-se Brasiliana, tinha como importante referência o poeta pernambucano Solano Trindade, que mais tarde fundou o Teatro Popular Brasileiro.

De acordo com Douxami (2001) e Naranjo (2011), as propostas estéticas e políticas de Abdias do Nascimento e Solano Trindade implicam, respectivamente, em duas importantes correntes ou concepções do Teatro Negro brasileiro, a primeira caracterizada pelo engajamento político, articulado enquanto Movimento Negro e, a segunda, pela valorização das manifestações da cultura popular brasileira, adaptando-as para os palcos. Assim, segundo Naranjo (2011):

O teatro negro brasileiro apresenta algumas tendências artísticas e ideológicas como: um teatro negro que procura a herança africana sob forma relativamente clássica, desenvolvendo o raciocínio e um texto teatral de militância negra ou um teatro negro popular engajado, que busca valorizar o negro como membro de uma sociedade mestiça, mostrando sua participação na construção de uma cultura nacional com uma estética teatral voltada para suas heranças artísticas negras (Naranjo, 2011, p.62).

Martins (2023) aponta caminhos teóricos para uma interpretação crítica do Teatro Negro, empregando como conceito operacional a noção de “teatralidade da cultura negra” que se expressa tanto no âmbito das manifestações culturais ritualísticas, como também no teatro propriamente dito. Assim, a autora concebe um “Teatro Negro *lato sensu*” que abarca a teatralidade presente no que chamamos nesta pesquisa de Performances Negras Tradicionais; e um “Teatro Negro *stricto sensu*” que trata das produções no âmbito do espetáculo nas Artes Cênicas. Ainda segundo a autora, para a interpretação crítica desse Teatro Negro *stricto sensu*, é imprescindível o reconhecimento e compreensão de elementos fundantes provenientes do Teatro Negro *lato sensu*. Nas palavras de Martins (2023):

A cultura negra desenha-se, no Brasil e nos Estados Unidos, por meio de uma persistente teatralidade, dramatizando, em variadas formas e atividades, a experiência do negro nas Américas. Nesse universo pleno de fusões, superposições, ambiguidades e desvios, falar de um Teatro Negro demanda um duplo processo: 1. uma imersão crítica nas formas de representação próprias da cultura negra, em que se inscreve a expressão teatral em seu sentido mais amplo; 2. A incorporação dessa reflexão primeira na análise da produção teatral *stricto sensu*, em que os elementos dessas formas de expressão ganham uma sistematização cênica convencional, sem, contudo, perder sua acepção original. Para tanto, é de fundamental importância estabelecer-se uma direção metodológica que permita acoplar na análise do objeto deste estudo, o Teatro Negro, todo o espectro da experiência teatral *lato sensu*, numa via que rompa não apenas com os limites das paredes do palco convencional, mas, sobretudo, com os critérios de leitura, interpretação e volição críticas desse teatro (Martins, 2023, p.55-56).

Me parece que Martins (2023) chama atenção para o fato de que é necessário um letramento sobre as culturas africanas e afrodiáspóricas para que seja feita uma apreciação crítica de espetáculos do Teatro Negro, pois uma das características que estruturam esse tipo de produção teatral é justamente a influência das poéticas negras oriundas de performances ritualísticas. Se levarmos em conta a sociedade brasileira na atualidade, sabemos que os conhecimentos sobre as Performances Negras Tradicionais e também sobre aspectos culturais das religiosidades de matriz africana, presentes nessas performances, ainda são muito pouco estudados, divulgados e, até mesmo, respeitados em grande parte dos contextos culturais e educacionais, incluso nas escolas de teatro.

Martins (2023) realizou essa pesquisa há três décadas e, como a própria autora reconhece na segunda edição que estamos utilizando aqui, “O teatro brasileiro, com brilho,

enegreceu” (Martins, 2023, p.14). No entanto, ainda que seja importante reconhecer os avanços que ocorreram na produção teatral desde o início dos anos 2000 – o que, não por um acaso, coincide com o início da implementação de políticas públicas para a população negra, incluindo os setores artísticos culturais e educacionais – penso que ainda estamos muito longe de uma situação ideal no sentido de uma ampla divulgação das culturas negras e o reconhecimento da enorme contribuição dessas culturas para o que chamamos de cultura brasileira. Desse modo, o letramento necessário para uma apreciação crítica do Teatro Negro, ou ao menos, o letramento necessário para não ter uma visão limitada e racista dessas produções, ainda é restrito a pequenos grupos.

É no sentido das proposições de Martins (2023), da importância de um conhecimento aprofundado sobre as poéticas das Performances Negras Tradicionais, que esta pesquisa pretende investigar processos criativos de Performances Negras no campo das Artes da Cena, tendo como mola propulsora as utilizações e simbolismos do berimbau e de outros arcos musicais africanos e da performance de seus/suas tocadores/as, suas práticas e criações artísticas no Brasil e em África.

CAPÍTULO II

CAMPO VIVIDO EM PAISAGENS DE SABERES

Entre berimbaus, xitendes, makhoyanes e outros arcos musicais ancestrais

O berimbau e alguns dos seus ancestrais, arcos musicais africanos, são pensados, no contexto desta investigação, como uma possibilidade de aprofundamento histórico, conceitual e empírico das Performances Negras Tradicionais como mola propulsora da criação de poéticas afro-ameríndias, por meio do que aqui estamos chamando de Performance Negra Narrativa. O interesse está direcionado para as diversas utilizações e simbolismos desses instrumentos e pela performance de suas tocadoras e tocadores, suas criações artísticas e práticas culturais, principalmente no tocante à relação desses instrumentos com a performance da oralidade.

Conforme já mencionado, esta pesquisa de doutorado pode ser compreendida como uma continuidade ou mesmo um aprofundamento de algumas das elaborações que desenvolvi no âmbito do mestrado, quando investiguei os subsídios técnicos, poéticos, simbólicos e políticos que a Capoeira Angola pode aportar em processos formativos e criativos no campo das Artes Cênicas, interessada, sobretudo, na performance da oralidade de mestras e mestres. Mas além de aprofundar questões previamente desenvolvidas, aqui também se expande o campo investigado e, por consequência, a pesquisa. Pois ainda que a proposta contemple um mergulho mais específico em um dos elementos centrais da roda de capoeira, o berimbau, buscou-se compreender outras performances relacionadas a esse instrumento, para além da capoeira, e também outros arcos musicais semelhantes, em variados contextos, territórios e manifestações.

Meu intento neste capítulo é apresentar elementos de distintas narrativas, cantos, memórias, vivências, estudos, sons, imagens e histórias que componham paisagens de saberes de/sobre uma família de instrumentos que, pelo que foi possível constatar neste estudo, tem a oralidade e a narrativa intimamente relacionadas com as suas performances e percurso histórico. A expressão “paisagens de saberes” faz referência ao pensamento de Leda Maria Martins que, em um trecho de sua obra *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela* (2021a), já citado anteriormente, utiliza a força e a poesia desta expressão para fazer referência à necessária interdependência não hierárquica entre os sentidos na percepção e leitura de realizações estéticas do campo das oralituras, ou seja, das Performances Negras.

Dessa grande família de arcos musicais monocórdios – assim são classificados, em função de sua materialidade, os instrumentos que ressoam nesta investigação – pude conhecer pessoalmente e me relacionar de distintas maneiras com três membros: berimbau, xitende e makhoyane. Cada um deles será apresentado, a seu tempo, no enrolar e desenrolar das tramas deste capítulo. A relação com estes instrumentos musicais é pensada aqui em conjunto com a relação de alteridade estabelecida também com seus/suas tocadores/as e construtores/as nas encruzilhadas do campo vivido. E é a partir dessas experiências, em diálogo com a teoria e a bibliografia consultada, mas sem pretensões de alcançar especificidades características dos campos da etnomusicologia ou da organologia, que componho, junto com o arco musical berimbau – meu companheiro de longa data no exercício de contar histórias –, o enredo que se segue.

2.1 O berimbau chamou...

*Eu vou ler o beabá
Beabá do berimbau
A moeda e o arame
Com dois pedaços de pau
A cabaça e o caxixi
Aí está o berimbau
Berimbau é um instrumento
Que toca numa corda só
Vai tocar São Bento Grande
Toca Angola em dó maior
Agora acabei de crer
Berimbau é o maior
(Ladainha de capoeira de domínio público)*

O som do berimbau chegou em minha vida ainda na adolescência: meu irmão mais velho, um jovem iniciante na prática da Capoeira Regional³⁰, era aficionado pelo instrumento. Não foi fácil esse primeiro contato... Eu confesso que acompanhar de perto, na mesma casa, todos os dias, o dia inteiro, por meses, um garoto que estava nos primeiros passos com seu instrumento musical, não foi lá uma coisa muito agradável. Mas é como diz o ditado: “Se não pode vencê-los, junte-se a eles”. Assim, pouco tempo depois, eu também comecei a praticar capoeira e meu irmão, com o tempo, foi tomando intimidade com o instrumento, produzindo um som muito mais agradável quando tocava.

³⁰ A Luta Regional Baiana, depois chamada de Capoeira Regional, é uma vertente amplamente conhecida de capoeira, criada na década de 1930 por Manoel dos Reis Machado, o Mestre Bimba (1899-1974), que agregou à capoeira tradicional golpes e fundamentos de outras lutas marciais.

Nas voltas que o mundo dá, meu irmão acabou se afastando da capoeira e do berimbau (mesmo tendo o instrumento tatuado em um dos braços), mas eu, apesar de ter começado a tocar o berimbau muitos anos depois (quando comecei a praticar Capoeira Angola), carreguei o instrumento comigo, da roda de capoeira para a cena teatral, e da cena e da roda, para a pesquisa acadêmica. E quem diria que, trinta anos depois de o som do berimbau ter entrado em minha casa, na periferia da zona norte da cidade de São Paulo, eu iria atravessar o Oceano Atlântico e pisar no continente africano para saber mais sobre esse instrumento encantado. Pois é, muita água passou por debaixo da ponte, “a água do rio invadiu a do mar”³¹, e nessa travessia, meu primeiro porto foi a Capoeira Angola.

Iê! Campo de mandinga, camará... Na roda de Capoeira Angola, assim como anuncia a ladainha que abre esta seção, “berimbau é o maior”. Esse é o instrumento utilizado na condução do ritual da roda. Pretendo agora abordar alguns aspectos relacionados à materialidade, características, utilização, funções, poética, simbologia, ou seja, pertinentes à performance do berimbau e de suas/seus tocadoras/es na roda de Capoeira Angola. No entanto, é necessário demarcar que a narrativa que se segue é carregada de percepções que são fruto de aprendizados construídos no meu campo vivido, ou seja, de minhas experiências nas encruzilhadas do/no campo de mandinga da Capoeira Angola, isto é, em contextos que pude frequentar, ser e estar, em vinte e um anos de prática. Visto que a Capoeira Angola é bastante diversa, é delicado fazer afirmações sobre essa manifestação que se pretendam universais. Dito isso, peço licença aos mestres e mestras, mais velhos e mais velhas na arte da mandinga, para seguir.

Geralmente, na Capoeira Angola, são utilizados três berimbaus na bateria, que podem receber nomes variados, mas, na maior parte das vezes, são nomeados de Gunga, Médio e Viola, realizam toques distintos e possuem funções e tamanhos diferentes. O Gunga, chamado também de Berra-Boi por alguns mestres, tem a cabaça maior e o som mais grave, realiza a marcação, e a pessoa que o toca é responsável por conduzir a roda. O Médio³² possui a cabaça um pouco menor em relação ao Gunga e, no CCAAS, como também em outros grupos, o toque executado nesse berimbau, na maior parte das vezes, é a inversão do toque que estiver sendo feito no Gunga. O Viola (que também é chamado

³¹ Trecho de um corrido de capoeira de Mestre Môa do Katendê.

³² De acordo com Mestre Plínio (em entrevista cedida para esta pesquisa em 24/06/2025), o berimbau médio também pode ser chamado de “Resposta”, em função de sua relação com o Gunga; ou de Gunga, quando o berimbau mais grave é considerado/nomeado um Berra-Boi.

de Violinha), berimbau da cabaça menor e som mais agudo, cumpre a função de fazer dobras e variações do tempo marcado.

Em entrevista cedida para esta pesquisa em 24 de junho de 2025, Mestre Plínio chamou a atenção para o fato de que, ao que lhe parece, o que ele se refere como “casamentos”³³, ou seja, os três berimbaus sendo tocados em conjunto, com tonalidades diferentes e realizando padrões de toques distintos que conversam entre si, seriam um advento da capoeira. Mestre Plínio não faz essa afirmação de maneira categórica, pois tem consciência da dificuldade de acesso que temos às culturas dos diversos povos africanos, e fez a ressalva de que falava a partir dos registros que já pôde ter conhecimento até o momento. Tal observação do mestre está em confluência com a reflexão que pude construir ao longo desta investigação, pois tanto no material bibliográfico e outras fontes consultadas, como nas experiências do campo vivido em território africano, não tive notícias de contextos ou performances culturais em que os arcos musicais monocórdios sejam tocados em conjunto, sendo essa uma realização estética da diáspora africana no Brasil.

Figura 2 Roda de Capoeira Angola no Espaço Cultural Águas de Menino - Setembro/2018. Berimbaus gunga, médio e viola tocados respectivamente por: contramestra Renata Kabilaewatala, Professora Patrícia Roxinha e treinela Jordana Dolores



Fonte: Arquivo pessoal.

³³ A expressão “casamento” também é utilizada por Mestre Plínio para se referir à combinação adequada, entre a verga e a cabaça, na composição do berimbau.

Vale mencionar que no Brasil, além da utilização de três berimbaus nas rodas de Capoeira Angola, existem também formações de orquestras de berimbaus, nas quais muitos berimbaus são tocados em conjunto. Como exemplo podemos citar algumas propostas artísticas de relevância como a Orquestra de Berimbaus do Morro do Querosene, na cidade de São Paulo, liderada pelo Mestre Dinho Nascimento, grande músico e capoeirista baiano, percussionista, cantor e compositor. Mestre Dinho atuou na cena musical com sua forma inovadora e diferenciada de tocar o berimbau em trabalhos como *Berimbau Blues*. Outros exemplos são: a Orquestra de Berimbaus de Mulheres Igbadu, na cidade de Salvador e a Orquestra Nzinga de Berimbaus, ligada ao grupo de Capoeira Angola Nzinga, sendo essas duas orquestras lideradas por Mestra Janja.

É interessante pensar como a performance e materialidade dos arcos musicais são influenciadas e transcriadas pela capoeira, da mesma maneira que a capoeira também é transcriada através da utilização dos berimbaus, tendo o seu caráter performático potencializado pela musicalidade (fator que contribuiu inclusive para a sua descriminalização em 1937). Afinal, se atualmente, no Brasil, é quase impossível pensar o berimbau desvinculado da capoeira e vice-versa, é sabido que berimbau e capoeira não andaram juntos desde o início, conforme será discutido mais adiante.

O berimbau, sobretudo o gunga, conduz a performance da roda de Capoeira Angola, que também pode ser pensada em termos de dramaturgia. Ele fala, chama, avisa, previne, dita o tom, as nuances e o ritmo do jogo, determina o início e o fim de cada jogo e também da roda. A importância do berimbau é tanta, que há inclusive capoeiristas que têm por costume tocar a base do berimbau com a ponta dos dedos da mão como uma forma de se benzerem e pedirem proteção antes de iniciarem o jogo. Além disso, com frequência escutamos dos mestres e mestras que o Gunga comanda a roda. Deste modo, na maior parte das vezes, esse instrumento é tocado por um/a mestre/a ou por pessoas com mais experiência nessa arte de mandinga.

Alguns significados atribuídos à palavra *gunga* em línguas africanas do tronco linguístico Bantu estão em confluência com as significações e papéis que este instrumento assume na roda de Capoeira Angola. Na obra de Nei Lopes, *Novo Dicionário Banto do Brasil* (2012, p.129), constam seis verbetes que apresentam variadas acepções ao termo gunga, entre elas estão *maioral* e *mandachuva*. O dicionário menciona que *gunga* pode ser uma redução de *gunga-muquixe*, variação de termo proveniente do quicongo, *nganga-*

mukixe, que pode significar *maioral*, *chefe*, *magnata*, *feiticeiro*. O dicionário de Nei Lopes também aponta para o verbete *gunga* o significado *berimbau de barriga* e menciona como possível origem o termo do quimbundo, *ngonga*, apresentando como referência a obra do etnógrafo português José Redinha, *Instrumentos Musicais de Angola: sua construção e descrição* (1984), onde a palavra *ngonga* aparece com a seguinte descrição:

Ngonga: instrumento musical. «Espécie de arco de guerra sobre cuja corda se bate uma vareta, reforçando o som produzido com uma cabaça truncada, cuja abertura assenta sobre o estômago do tocador, servindo da caixa acústica» (Cordeiro da Mata³⁴, *Gramática Kimbundu-Português*, 1893) (Redinha, 1984, p. 105).

Ainda sobre a performance do berimbau na roda de Capoeira Angola, é importante mencionar que há uma mística em torno dos rompimentos de arames dos berimbaus durante uma roda de capoeira. Esse acontecimento pode ser recebido de uma maneira mais cética, que vai justificar o rompimento pelo natural desgaste do arame ao ser repetidamente tensionado e percutido. Mas, em grande parte das vezes, no contexto da Capoeira Angola, a quebra de um arame pode ser lida com a percepção de que o berimbau é uma espécie de filtro ou de canal transmissor por onde passam as energias presentes na roda e, sendo assim, o rompimento sinaliza algum tipo de desequilíbrio da energia do ritual, não é bom presságio.

Assim, quando acontece de estourar o arame de algum dos berimbaus durante a roda (sobretudo do berimbau Gunga), no CCAASS e também em outros grupos, isso em geral demarca algum tipo de fechamento e retomada da roda ou do jogo. Um novo berimbau substitui o que teve o arame rompido e isso traz uma oportunidade de recomeço e transformação, que pode ser expressa através da mudança do corrido que está sendo cantado ou de um retorno das/dos jogadoras/es ao pé do berimbau para o reinício do jogo ou, até mesmo, de uma retomada maior, que envolva uma parada total da bateria, o fim do jogo que estava acontecendo, o início de outro jogo e o entoar de uma nova ladainha.

³⁴ Joaquim Dias Cordeiro da Matta, investigador, jornalista, folclorista e poeta angolano, considerado o pai da literatura angolana, nasceu em 25 de dezembro de 1857 em Icilo e Bengo. Em 1893 publicou o “Ensaio de Diccionario Kimbúndu-Portuguez” de onde é extraída a descrição do termo *ngonga* apresentada pelo etnógrafo português José Redinha.

O dicionário de Cordeiro da Matta está disponível em:

<https://archive.org/details/ensaiodediccion00mattgoog/page/n3/mode/2up?view=theater> Acesso em: 27 de julho de 2025.

O pesquisador mexicano Sergio González Varela, em seu artigo *Una mirada antropológica a la estética y personificación de los objetos. El caso del berimbau en la capoeira Angola en Brasil* (2012), aborda a personificação do berimbau na roda de Capoeira Angola, o que configura o mesmo como agente ou sujeito dentro desta Performance Negra Tradicional. Assim, na roda de capoeira, a agência e poder do berimbau estão explícitos em sua capacidade de agir; o berimbau “chama”, ele “fala”. Ademais, esse instrumento tem centralidade na transmissão oral de conhecimentos nesta manifestação cultural e sua mensagem comunica, mediada pela experiência estética, uma sabedoria ancestral.

Os objetos não são meros agentes funcionais reduzidos ao uso que as pessoas lhes dão. Ao contrário, os chamados “objetos”, sobretudo aqueles que despertam um olhar estético, como o berimbau na capoeira, transformam-se em agentes que, em alguns casos, precisam ser tratados seriamente como pessoas e como sujeitos dotados da capacidade de influenciar decisões e ações humanas. Por incrível que pareça — ainda que isso seja um problema causado pela nossa própria perplexidade diante da diversidade cultural — a personificação dos objetos é um fato inegável que exige um reconhecimento sério e responsável, em seus próprios termos e com base nas relações que cria, afeta e transforma (Varela, 2012, p.139). (Tradução livre da autora)³⁵

A personificação e poder de agência sobre a vida humana atribuída a determinados objetos é um dos traços característicos de algumas manifestações culturais afro-brasileiras (como no candomblé, onde os atabaques “comem”) e tal aspecto pode encontrar elo com a ancestralidade africana através, por exemplo, da tradição da escultura *nkisi*, presente em culturas pré-coloniais da África Central, em reinos que se localizavam onde hoje estão Angola, República do Congo e República Democrática do Congo. De acordo com Nádia Carina da Silva Melo José (2024), pesquisadora angolana do Centro de Referência do Museu da Língua Portuguesa (São Paulo), as esculturas *minkisi* (plural de *nkisi* na língua quicongo):

[...] são objetos aos quais são atribuídas forças sobrenaturais, ou seja, são figuras recipientes das forças espirituais. Quando trazidos à vida

³⁵ Los objetos no son meros agentes funcionales reducidos al uso que las personas les den. Al contrario, los llamados “objetos”, sobre todo aquellos que suscitan una mirada estética, como el *berimbau* en la capoeira, se transforman en agentes que en algunos casos requieren ser tratados seriamente como personas y como sujetos proveídos de la capacidad de influir en las decisiones y acciones humanas. Por increíble que parezca, aunque esto es un problema causado por nuestra propia perplejidad frente a la diversidad cultural, la personificación de los objetos es un hecho innegable que demanda un reconocimiento serio y responsable en sus propios términos y com base en las relaciones que crea, afecta y transforma (Varela, 2012, p.139).

pelo Nganga Nkisi, autoridade responsável por manipulá-los, acredita-se que tal força pode identificar as origens das aflições, curar doenças, proteger de males ou até mesmo punir. Porém, não se pode generalizar o modo de ação de Nkisi: eles podem variar de acordo com as crenças de cada grupo Congo (José, s/p. 2024).

A personificação do berimbau é fruto, dentre outros fatores, da relação de reverência e respeito à ancestralidade africana que é atribuída ao instrumento e do encantamento e intimidade de capoeiristas para com este arco musical. Esta relação, ainda que construída no âmbito da “pequena roda”, onde o berimbau é insígnia de poder, muitas vezes se estende para a “grande roda”, ou seja, a própria vida, as interações dos seres humanos entre si e com o mundo. No depoimento abaixo, Mestre Pastinha faz um relato onde expressa a força e a profundidade da relação entre capoeiristas e o berimbau:

Muitas desordem que o capoeirista fazia não era propriamente por ele, era também provocado. Porque se estava numa vadiação, num grupo com um berimbau, não é, na mão, eles passavam, entendia de querer tomar, pra quebrar... Aí inflamava, né? O íntimo do capoeirista não queria perder seu instrumento, não é? Então que nós tínhamos que brigar.

(Depoimento de Mestre Pastinha gravado em 1969, no LP *Capoeira Angola Mestre Pastinha e Sua Academia*.)

Mestre Plínio, em entrevista cedida para esta pesquisa, contou que a maneira como construiu a sua relação com o berimbau teve especial influência de seu primeiro mestre, uma importante referência sobre berimbau no meio da Capoeira Angola, o Mestre Gato,³⁶ conhecido também como Mestre Gato Preto. Mestre Plínio narrou uma série de particularidades da relação que Mestre Gato tinha com seus berimbaus, que também apresentava traços da personificação e agência do instrumento:

No ano de 81[1981] o Mestre Gato foi morar por lá [proximidade da região do bairro Vila Constança, na zona norte da cidade de São Paulo]. Aí foi onde veio a paixão mesmo, né? Então, em 81 a gente viu o Mestre Gato tocar berimbau e aí eu comecei a ver a relação que ele tinha com o instrumento, né? Então... Instrumento do mestre tinha nome, ele punha nome nos instrumentos, ele tinha um negócio que só ele armava, ele punha os berimbaus de roda de um jeito que a gente não conseguia pegar. E aí eu também fui conhecendo alguns berimbaus dele que ficaram famosos e que ele contava a história dos instrumentos, né?

³⁶ José Gabriel Góes (Santo Amaro da Purificação – BA, 19 de março, 1930 – 06 de agosto de 2002 – BA).

Então tinha o Tira-Teima, assim que me lembro bem, que era o berimbau que ele tinha... Se eu não me engano, foi com esse berimbau que ele ganhou o festival, o Tira- Teima. Um outro amarelo chamado Zorro e um outro chamado Filho de Xangô, que era todo com as cores da Bahia, que era as cores da academia dele, branco, vermelho e azul. E um outro vermelho com listinha amarela e detalhe em preto que era o Cobra Coral. Eu lembro desses berimbaus dele. Ele tinha outros que não tinha nome, que não eram os importantes. Esses aí era só ele que tocava, só ele que armava. Então, nessa convivência com ele, ele transmitia isso de... A própria maneira dele ele transportar o berimbau, na época isso não era comum, dentro desses sacos que tem hoje, né? A primeira pessoa que eu vi com aquilo foi ele, e a cabaça dentro de uma de uma mochila. [...] e o berimbau do Mestre Gato era casado, então a pintura já mostrava: aquela cabaça é daquela verga. E hoje pode parecer comum, mas não era, pelo menos naquele período da capoeira. [...] Então a gente foi criando esse amor mesmo pelo instrumento, essa vontade de aprender a tocar, e ele era muito bom (Santos, 2025a).

2.2 Berimbau: a cabaça, o arame e um pedaço de pau

No contexto da Capoeira Angola, o berimbau é percebido como um dos principais símbolos do vínculo dessa manifestação com sua ancestralidade africana, já que ele é uma transcrição dos arcos musicais que realizaram a travessia atlântica grafados na memória de africanas e africanos e, ao mesmo tempo, é percebido também como um meio de comunicação com essa ancestralidade.

Compreender o berimbau como uma transcrição de arcos musicais que – por meio das experiências, conhecimentos e memórias grafadas no corpo das africanas e africanos – atravessaram o Atlântico, é concebê-lo também como símbolo de resistência e sobrevivência à violência do sistema colonial escravocrata e, igualmente, como parte das reinvenções, recriações e metamorfoses que caracterizam as performances das culturas negras nas Américas. Dessa forma, a performance do berimbau na roda de Capoeira Angola, seu som, seu timbre, suas melodias e ritmos, ressoam a voz africana, a memória de África, da ancestralidade que se faz presente. Não por um acaso, o som o berimbau é, por vezes, interpretado como nostálgico.

Sobre esse assunto, Martins (2021a) aborda os processos pelos quais toda uma diversidade de culturas africanas imprime suas características e estilos nas culturas americanas:

A África, em toda a sua diversidade, imprime seus arabescos e estilos nas culturas americanas, inscrevendo-se nos palimpsestos que, por inúmeros processos de cognição, asserção e metamorfose, formal e conceitual, transcriam e performam sua presença nas Américas. As artes

e os constructos culturais matizados pelos saberes africanos e dos povos indígenas ostensivamente nos revelam engenhosos e árduos meios de sobrevivência dessa herança, durante os séculos de sistemática repressão social e cultural da memória africana transladada para os territórios americanos por via da diáspora circum-atlântica e por outras rotas e contatos transculturais e transnacionais (Martins, 2021a, p.45).

A percepção do berimbau como um meio de comunicação com as/os ancestrales se faz presente na cultura da Capoeira Angola, tanto através da musicalidade produzida por este instrumento, como em sua própria materialidade - cabaça, verga e arame.

Acabaça, caixa de ressonância do berimbau, que fica em contato direto com o centro do corpo de quem toca, em diversas histórias das mitologias africanas é símbolo do feminino, da fertilidade, da possibilidade de conter a água, de gerar e parir, abrigo da origem da vida. O som do berimbau, fruto do impacto da baqueta tangendo o arame, é também parido pela cabaça, que dá ao som o seu timbre, a sua potência e, ao mesmo tempo, a possibilidade de expansão e comunicação.

A imagem da verga de madeira do berimbau, ainda que tencionada pelo arame, também pode remeter à imagem e simbologia do mastro presente em diversas manifestações das culturas negras no Brasil. De acordo com Martins (2021a, p.108-109), “Os mastros nos Reinados³⁷, por exemplo, devem ser feitos de madeira, pois assim como as árvores, são um radiotransmissor de energia e de interconexão do chão-terra-humanidade com as forças do alto cosmos.”

A verga do berimbau, assim como o mastro das tradições negras populares, é feita de alguma árvore, sendo bastante popular a Biriba, oriunda dos biomas da Mata Atlântica e da Amazônia. Os conhecimentos e a mística sobre a verga do berimbau envolvem diversos fatores que incluem, dentre outros aspectos, a melhor fase lunar para a sua extração da natureza, a maneira e as ferramentas mais adequadas utilizadas na extração e no tratamento da madeira até que ela esteja preparada para receber as outras partes do berimbau e também o adequado “casamento” entre a verga e a cabaça.

Essa interconexão entre as forças da ancestralidade, do que é divino ou do “alto cosmos”, com as forças do que é humano ou terreno, pode ser percebida na performance do berimbau na roda de Capoeira Angola de diversas maneiras. Além do fato de que o berimbau Gunga é quem conduz todo o ritual, pode-se perceber através da performance das/os tocadoras/es durante as rodas, que a relação de contato físico com o berimbau gera

³⁷ Os Reinados (conhecidos como Congados, Congadas e Moçambiques, entre outros nomes) são manifestações tradicionais afro-brasileiras de matriz bantu.

um estado de concentração e conexão diferenciado, o que talvez possa refletir a própria ligação com a espiritualidade. Na maior parte das linhagens de Capoeira Angola, as pessoas que tocam os berimbaus durante a roda são também as responsáveis por propor ou “puxar” os cantos que serão respondidos em coro por todas as pessoas presentes, e que também podem, assim como os toques e o andamento rítmico dos berimbaus, dar uma mensagem, chamar, avisar, ditar o tom e as nuances do jogo, mobilizando assim o axé, a energia vital do ritual. E nesse sentido vale mencionar que são comuns os relatos de capoeiristas que, enquanto tocam um dos berimbaus durante uma roda, sentem o desejo de cantar determinado corrido e, ainda que não tenha manifestado esse desejo de nenhuma maneira, a pessoa que está tocando o berimbau ao lado começa imediatamente a cantar o mesmo corrido. É como se o ritual estivesse “pedindo” determinada música e os berimbaus e quem os tocam sejam o elo nessa comunicação.

O reconhecido e premiado percussionista pernambucano Naná Vasconcelos (1944-2016), conhecido nacional e internacionalmente especialmente por seus estudos e performances com o berimbau, em depoimento gravado em 2001 para o Programa Ensaio da TV Cultura³⁸, aborda, a partir de sua experiência, o estado diferenciado de conexão, equilíbrio, concentração e ligação com a espiritualidade que o ato de tocar o berimbau, a depender do contexto, pode trazer para quem toca:

No Japão eles escreveram muito da coisa do berimbau como um instrumento zen, porque a posição que você toca o berimbau, ele está aqui, entre essa área aqui, entre essa chakra aqui [fala apontando o centro do corpo]. Então é muito... Mesmo a posição é como uma cruz. Você pega o berimbau aqui, essa outra mão e o berimbau aqui centralizado. E quanto menos você pega no berimbau, mais ele ressoa. E tem muito a ver com equilíbrio, tem muito a ver com equilíbrio, equilíbrio seu próprio porque o instrumento tem que estar equilibrado em sua mão, em seu dedo, aqui nesse dedo. Então é uma coisa que tem muito a ver com o balanço normal, você tem que estar bem equilibrado. Quanto mais relaxado você tiver, mais ele... Eu tenho muita coisa ainda a aprender e eu não descobri nada não. Sempre estive aí. O instrumento é fabuloso.

[...]

A minha religião é o berimbau. Porque o berimbau, ele me centraliza, o som do berimbau é muito zen. Eu sou muito religioso, mas não de instituições. Eu sou religioso assim com tudo aquilo que eu faço e aquilo que eu faço tudo é música. Então a minha religião é música, minha religião... O berimbau é o pai grande, quando eu toco não existe distração. O primeiro instrumento é a voz, o melhor instrumento é o corpo. Então, o corpo... toda essa coisa... é música, é religião. É isso

³⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3z6vR6j3HIA> Acesso: 25/07/24.

que me faz melhorar mais o meu eu pra poder dar para as pessoas (Vasconcelos, 2001).

A reverência, respeito e cuidado com os berimbaus também pode ser percebida em outros aspectos da cultura angoleira como, por exemplo: quando os berimbaus não estão sendo tocados e são segurados em posição de descanso, as/os mestras/es e capoeiristas mais experientes não apoiam a base dos instrumentos diretamente no chão, utilizando um de seus pés como apoio e proteção para os mesmos, atitude que é tida como um sinal de cuidado e respeito ao berimbau. Essa atitude não é uma regra, mas pode percebê-la em algumas das mestras e mestres que já conheci em minha experiência com a Capoeira Angola. O que não significa que, quem não tenha este hábito, esteja desrespeitando o instrumento, pois cada grupo, capoeirista ou mestre/a segue ensinamentos ligados à sua linhagem. Por outro lado, vale considerar que como existe uma cultura da Capoeira Angola, o comportamento de uma pessoa com grande legitimidade e carisma vai influenciando o das outras.

Nessa posição de descanso, quando os berimbaus são segurados por uma das mãos do/a tocador/a e apoiados em um dos pés, (tanto na posição sentada como parados/as em pé) a imagem desse instrumento, que é símbolo de poder na cultura da capoeira, também pode ser associada à imagem de um cajado, insígnia de poder em diversas culturas africanas, associada aos reis e rainhas, guerreiras/os, feiticeiras/os ou simplesmente às mais velhas e aos mais velhos.

2.3 O arco que toca, lança e protege, “o simbolismo do início de tudo”³⁹

De acordo com Maria da Luz Duarte (1980a), autora que realizou um mapeamento dos arcos musicais em Moçambique, esta é uma das formas mais antigas de instrumento musical utilizadas pela humanidade. Conforme afirma Duarte (1980a), foram feitos registros da existência e utilização dos arcos musicais através de escritos ideográficos gravados em lápides encontradas em escavações arqueológicas que remontam há cerca de 5000 anos. E assim como o já mencionado, a respeito do verbete da palavra *ngonga*, contido no *Ensaio de Diccionario Kimbúndu-Portuguez*, publicado em 1893, pelo angolano Cordeiro da Matta, a autora também menciona em sua pesquisa a relação

³⁹ “O simbolismo do início de tudo” é uma fala do músico Naná Vasconcelos, se referindo ao berimbau, em depoimento gravado em 2001 para o Programa Ensaio da TV Cultura.

ancestral dos arcos musicais monocórdios com os arcos utilizados como arma para a atividade da caça:

Com efeito é a partir desta época que se começa a utilizar o arco e flecha como instrumentos para a caça. O caçador ao utilizar o seu arco como instrumento para obter a carne necessária à sua alimentação, descobre que ele também pode produzir sons.

Quando um caçador prepara o arco para lançar a flecha, e isto é uma técnica ainda hoje utilizada vulgarmente, estica primeiro a corda enrolando-a numa das pontas, até obter a elasticidade necessária para que a flecha seja projectada a uma maior distância. Para saber quando a corda está devidamente esticada, o caçador vai-a dedilhando até que o som resultante deste acto lhe indique que a corda se encontra no ponto exacto para ser utilizada. Só então ele dá o nó final numa das pontas (Duarte, 1980a, p.46).

Figura 3 *Flecha de Som*, 2025

Fotografia: Flávia Honorato

Performers: Renata Kabilaewatala e Jordana Dolores



Fonte: Arquivo do Núcleo Coletivo 22⁴⁰

⁴⁰ A obra *Flecha de som* integra a exposição Caboclada: Uma encruzilhada afro-ameríndia, projeto do Núcleo Coletivo 22, com pesquisa em fotoperformance de Flávia Honorato.

Kay Shaffer, na obra *O Berimbau-de-barriga e seus toques* (1977), também aborda a relação dos arcos musicais com os arcos de caça, inclusive mencionando estudos que sugerem que os arcos musicais seriam anteriores aos utilizados na caça e teriam dado origem a estes. Ainda de acordo com Shaffer (1977) há evidências de que os arcos musicais já estavam em uso por volta de 15.000 a.C.

O Pesquisador congolês Kazadi wa Mukuna em sua obra *Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas* (2006), publicada pela primeira vez em 1979, associa o uso do arco musical em territórios africanos a povos “pertencentes às culturas dos caçadores e dos coletores difundidas pela África Central, ao redor da floresta chuvosa e na savana, ocupada principalmente pelos Bantu e pelos pigmeus dispersos” (Mukuna, 2006, p.138).

De acordo com Albano Marinho de Oliveira, em sua obra *Berimbau: o arco musical da capoeira* (1958), é inegável a procedência africana dos arcos musicais existentes no Brasil. No entanto o autor questiona-se (sem chegar a uma conclusão precisa) se a origem dos arcos musicais seria de fato africana, pois, para além de diversos registros em territórios do continente africano, segundo Oliveira (1958), há incidência de arcos musicais também no México, na Califórnia, na Melanésia, na Ilha de Pentecostes e em Cuba. O autor também menciona a relação dos arcos musicais com os arcos de caça e afirma que a partir dos arcos musicais foi criada a harpa. Então, como a partir de seus estudos Oliveira (1958) crê ser a harpa um instrumento de origem Egípcia, sugere que a origem dos arcos musicais possa também estar localizada nesse território.

O músico Naná Vasconcelos, no já mencionado depoimento gravado em 2001 para o Programa Ensaio da TV Cultura, também fala sobre a antiguidade e a abrangência territorial da incidência dos arcos musicais e sobre a relação desses instrumentos com o arco e flecha utilizado na caça.

O berimbau pra mim é símbolo do primeiro instrumento, porque você encontra em diferentes continentes, em diferentes culturas, né? Na Índia tem um instrumento similar chama-se ektatambura, que é também com a cabaça e uma corda só. Os índios nos Estados Unidos, usam o arco e fazem a caixa de ressonância com a boca, mas é o mesmo princípio. Então é simbolismo, assim, do primeiro instrumento, do arco e flecha, mas também de celebrar o que caçou. O berimbau é simbolismo do início de tudo (Vasconcelos, 2001).

Publicações brasileiras mais recentes, como a obra *O urucungo de Cassange: um ensaio sobre o arco musical no espaço atlântico (Angola e Brasil)* (2019) e o artigo *Das*

artes sonoras africanas e sua circulação: o protagonismo atlântico do arco musical da capoeira (2022), ambos de Josivaldo Pires de Oliveira, e também o artigo *Do arco musical primitivo ao berimbau de barriga: a trajetória do instrumento mor da capoeira* (2021) de José Luiz Cirqueira Falcão e Marcos Duarte de Oliveira, estão de acordo com a tese da origem africana dos arcos musicais monocórdios e, igualmente, concordam que o berimbau, instrumento que atualmente ocupa um lugar central nas rodas de todas as vertentes da capoeira, é uma criação ocorrida no Brasil, que ressignifica arcos musicais africanos.

Conforme já mencionado, compreender o berimbau como uma transcrição ou ressignificação diaspórica de arcos musicais ancestrais, realizada por sujeitos africanos e afrodescendentes, implica em perceber este instrumento como símbolo de resistência a uma travessia forçada pelo atlântico e a todo tipo de violência que buscava a destruição e apagamento de memórias e conhecimentos incorporados pertencentes à cosmopercepções africanas. Assim, para estudar os usos e simbolismos do berimbau, de seus diversos arcos musicais ancestrais e a performance de tocadoras e tocadores, se faz necessária uma reflexão sobre as relações entre, performance, corpo, ancestralidade, memória, produção e a transmissão de saberes incorporados.

Nesse sentido, é interessante notar como a associação do arco musical com o arco e flecha, esta arma utilizada para a subsistência através da caça e também para a guerra, ou, indo além, a percepção desse instrumento como símbolo de proteção, em diversas significações deste termo, é transcrita na diáspora em diferentes contextos. E quiçá, a própria relação da capoeira (que ao mesmo tempo é dança e luta) com o berimbau (que é instrumento musical e arma) possa ter-se dado também por essa afinidade na duplicidade de sentidos e intenções. As palavras de Mestre Pastinha em depoimento gravado em 1969 já alertavam que “berimbau, não é somente instrumento”:

[...] Um instrumento, por exemplo, como o berimbau, não é somente instrumento – agora vou aproveitar e dizer alguma coisa – não é somente instrumento.

Muita gente tem que é o instrumento, berimbau, berimbau, berimbau...

Berimbau é música, é instrumento!

Berimbau é música, é instrumento, música.

Também é instrumento ofensivo que... Ele na ocasião de alegria é um instrumento, nós usamos como instrumento e na hora da dor ele deixa de ser instrumento pra ser uma foice de mão...

Eu vou contar...

(Depoimento de Mestre Pastinha gravado em 1969, no LP *Capoeira Angola Mestre Pastinha e Sua Academia.*)

Mestre Môa do Katendê (1954-2018), importante referência da Capoeira Angola, que teve presença marcante na trajetória de Mestre Plínio e na formação de todas nós capoeiristas do CCAASS, – multiartista, mestre de Capoeira Angola, músico, compositor, percussionista, dançarino e artesão – fez uma menção poética à relação entre o arco musical e o arco e flecha utilizado para caçar em um dos corridos que compôs para a Capoeira Angola e que tive a oportunidade de conhecer cantado diversas vezes pelo próprio compositor nas rodas semanais do CCAASS em São Paulo. Abaixo um trecho desse corrido:

*Natureza pura
Que dá música
Faz o nosso corpo
Se libertar e gingar
Viva a nossa herança
O arco do negro toca
O arco do índio lança*

Em setembro de setembro de 2023 no evento *Caruru do Águas de Menino*, que acontece há mais de dez anos no já mencionado Espaço Cultural Águas de Menino, em Goiânia, durante uma das oficinas, escutei Mestre Plínio falar sobre a função de proteção que o berimbau assume, tanto se convertendo em uma arma – como podemos constatar no depoimento de Mestre Pastinha – como também alertando os capoeiristas de que o perigo se aproxima, através dos códigos contidos em toques específicos que podiam comunicar, por exemplo, a chegada da polícia em uma roda de rua no período em que a capoeira era criminalizada. Nessa ocasião, Mestre Plínio também falou sobre o aspecto de culto à ancestralidade contido na relação da Capoeira Angola com o berimbau e que esta relação de reverência à ancestralidade mediada pelo berimbau também é uma forma proteção para as/os capoeiristas.

Mestre Pedro Peu, natural de feira de Santana – BA e liderança do núcleo do CCAASS na Zona Leste da cidade de São Paulo, em entrevista cedida para esta investigação no dia 29 de julho de 2025, contou que a primeira vez que viu um berimbau, foi nas rodas de capoeira das festas de largo que aconteciam em Feira de Santana e

também falou sobre como o berimbau tem sido sinônimo de poder, visibilidade e proteção em sua vida, desde quando comprou o seu primeiro instrumento no Mercado de Arte da sua cidade, quando tinha por volta de 12 anos de idade. Nas palavras do mestre:

Então o berimbau, pra mim, ele começa realmente a ser um instrumento de coração. Eu tocava berimbau todo dia lá em Feira de Santana. [...] Eu lembro que eu ia para a roça com a minha mãe, eu levava o berimbau. [...] E eu lembro que eu levava esse berimbau, ele passou a ser o meu instrumento. Porque naquele tempo, o que acontece, o berimbau, pra gente quando criança, era “carteirada”. Você estava com o berimbau na mão, ali você tem poder, as pessoas vão te olhar, todo mundo vai falar com você... Então o berimbau, ele tem um poder ali... E a gente, né, pô... Preto, naquele tempo, criança... Então você sabia que com aquele instrumento você ia ser visto. Então ali, o berimbau... E é interessante isso... Não de uma forma racional, que eu era criança e tal, mas eu sentia que o berimbau era um instrumento de poder mesmo. Era um instrumento de empoderamento. Porque assim, com o berimbau na mão, ninguém mexe comigo também. Então pra mim, naquele tempo, o berimbau era um instrumento que as pessoas iam pensar mil vezes antes de querer mexer comigo, entendeu? Porque sabia que eu era capoeirista. Eu sinto que o berimbau tem um poder tão grande... Mesmo hoje, a gente vê, se sair com o berimbau na rua, todo mundo vai olhar, muita gente vai falar com você, muita gente vai se identificar (Santos, 2025b).

Na mesma entrevista, Mestre Pedro Peu revelou que, muitas vezes, quando vai viajar ou vai para lugares distantes de sua casa dentro da própria cidade de São Paulo, onde reside, costuma levar um berimbau dentro do seu automóvel, como uma espécie de “estratégia de proteção”. Isso porque já aconteceram algumas vezes de, ao ser abordado pela polícia nas ruas, dirigindo seu carro, o fato de estar carregando consigo um berimbau o livrou da conhecida abordagem violenta comumente direcionada aos homens negros periféricos pela polícia brasileira. Segundo o mestre, nos casos em que relatou, aconteceu de os policiais, ao verem o berimbau, expressarem uma espécie de empatia ou identificação por já terem praticado capoeira em algum momento de suas vidas e terem uma memória afetiva com a capoeira e, portanto, com o berimbau. Assim, também desta maneira, o berimbau tem uma função de proteção para o mestre.

2.4 A poética griô do berimbau e seus arcos ancestrais

Conforme já mencionado, o berimbau, nas mãos de mestres e mestras – griôs da Capoeira Angola – é utilizado na condução da roda. No toque do berimbau, a narrativa, que pode ser pensada em termos de dramaturgia, que se desenvolve durante o ritual da roda, é contada e cantada. Também as histórias contidas nas ladainhas e corridos são

contadas e cantadas por quem segura o berimbau. E pelo que foi possível constatar, essa poética griô performada pelo berimbau e seus/suas tocadores/as em diálogo e jogo com todas/os que participam da roda, é herança ancestral africana e antecede o encontro entre o arco musical e a capoeira.

Afinal, a despeito de que atualmente seja difícil imaginar berimbau e capoeira separados, nem sempre foi assim. Importantes pesquisas como a de Waldeloir Rego em *Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico* (1968) e a de Kay Shaffer em *O Berimbau-de-barriga e seus toques* (1977), através de análises de gravuras, pinturas, desenhos e narrativas de antigos viajantes e artistas europeus que viveram por determinados períodos no Brasil colonial, sugerem que possivelmente o encontro entre o arco musical de origem africana e a arte da mandinga tenha se dado somente no fim do século XIX.

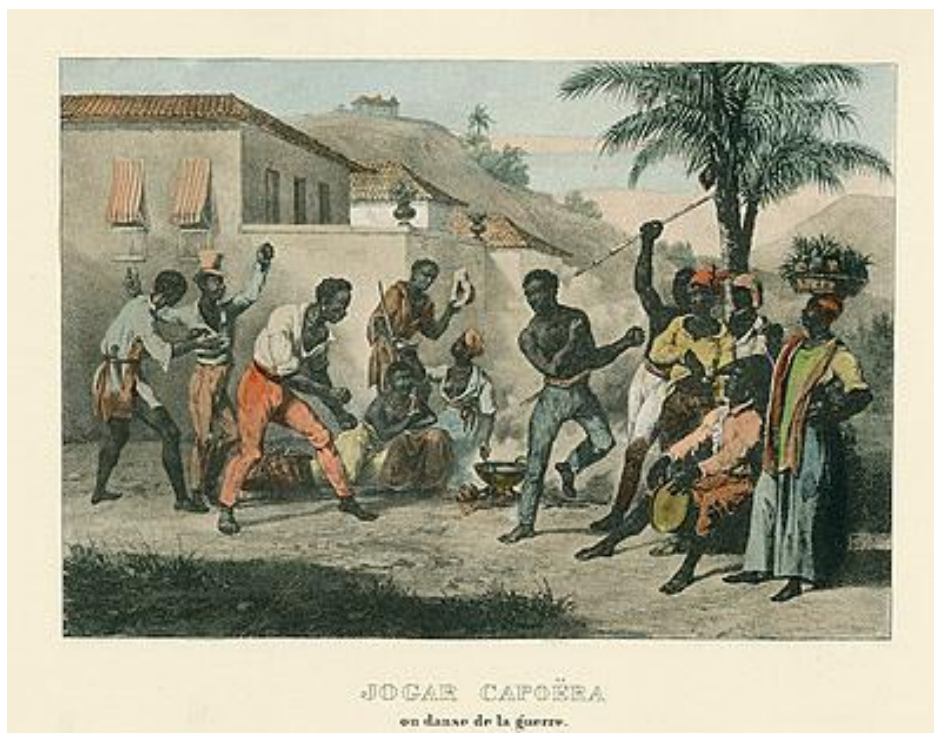
Tal ideia é aprofundada em pesquisas mais atuais, como a de Emília Biancardi em *Raízes Musicais da Bahia* (2000) e a de Salomão Jovino da Silva (Salloma Salomão) em sua tese de doutorado *Memórias sonoras da noite: musicalidades africanas no Brasil oitocentista* (2005). Ambas as pesquisas mencionadas reconhecem a relevância das obras visuais e dos relatos escritos de viajantes europeus, mas, no entanto, ressaltam a necessidade da construção de análises críticas desses registros. Nesse sentido, Biancardi (2000, p.113) chama atenção para o fato de que esses viajantes não tinham preocupação com rigor científico ao produzir tais registros, o que poderia acarretar visões incompletas e até mesmo distorcidas da realidade brasileira no período colonial. Já o pesquisador e multiartista Salloma Salomão (Silva, 2005, p.18) destaca que tais imagens reproduziam a retórica da escravidão, reforçando estereótipos sobre a população negra. Referindo-se às obras de Jean-Baptiste Debret (Paris, 1768 – Paris, 1848) e Johann Moritz Rugendas (Augsburgo, 1802 – Weilheim an der Teck, 1858), o autor afirma que:

Das gravuras reproduzidas com frequência, cuja temática são os negros e negras há uma recorrência nas que mostram cenas de castigo ou de música e capoeira. Como já indicamos, duas representações aparentemente contraditórias, uma de subordinação e outra de espontaneidade. Simultaneamente chibata e instrumento musical, pelourinho e festa, dois estereótipos que enquadram e congelam os descendentes de africanos no Brasil (Silva, 2005, p.18).

Contudo, para abordar o tema da ausência do berimbau nos primórdios da capoeira, tanto Biancardi (2000), como Silva (2005) mencionam a litografia abaixo de Johann Moritz Rugendas, intitulada *Jogar Capoeira* ou *Danse de la Guerre* (1835), como

sendo um dos primeiros registros da prática da capoeira no Brasil colonial e destacam a inexistência do instrumento nesta obra que se tornou um documento histórico.

Figura 4: *Jogar Capoeira / Danse de la Guerre*, 1835 (Johann Moritz Rugendas)



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.⁴¹

Ao mesmo tempo, ainda de acordo com Biancardi (2000) e Silva (2005), nas gravuras mais antigas, que mostram o arco musical de origem africana em território brasileiro, desde o final do século XVIII e início do XIX, ele também não aparece relacionado à prática da capoeira. Alguns exemplos tomados são as obras abaixo, de Jean-Baptiste Debret, Joaquim Cândido Guillobel (Lisboa, 1787 - Rio de Janeiro, 1859) e Henry Chamberlain (Inglaterra, 1796 - Ilhas Bermudas, 1844).

⁴¹ Jogar Capoeira. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/101863-jogar-capoeira>. Acesso em: 25 de setembro de 2025. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Figura 5 *Le viel orphée africain. oricongo / O Velho Orfeu Africano. Oricongo, 1826*
(Jean-Baptiste Debret)



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.⁴²

⁴² O Velho Orfeu Africano. Oricongo. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/110693-o-velho-orfeu-africano-oricongo>. Acesso em: 26 de junho de 2025. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Figura 6: *l'aveugle chanteur / O Cantor Cego*, 1835. (Jean-Baptiste Debret)



Fonte: Iconografia brasileira⁴³

Figura 7: *Negro Vendedor Ambulante Tocando Berimbau*, 1814 (Joaquim Cândido Guillobel)



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.⁴⁴

⁴³ Iconografia brasileira. <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/17193/l-aveugle-chanteur> (Acesso: 25/09/2025).

⁴⁴ Negro Vendedor Ambulante Tocando Berimbau. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/113398-negro-vendedor-ambulante-tocando-berimbau>. Acesso em: 26 de junho de 2025. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Figura 8: *Uma Barraca de Feira*, 1821. (Henry Chamberlain)



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.⁴⁵

No que diz respeito aos usos e simbolismos do berimbau antes de sua associação à capoeira, Oliveira (2019) afirma que o instrumento, mais conhecido no Brasil até o século XIX pelo nome de urucungo, era utilizado nas ruas por pessoas africanas escravizadas como acompanhamento em seus cantos de liberdade e protagonizava “[...] desde as atividades festivas, mas também os vínculos afetivos e de rememoração da terra de África” (Oliveira, 2019, p.48). Ainda de acordo com este autor, após a abolição o urucungo continua a fazer parte das vivências de pessoas africanas e suas/seus descendentes no Brasil, acompanhando, por exemplo, vendedores ambulantes nos grandes centros, cantos de comunidades remanescentes de quilombos ou pessoas mais velhas que zelavam pela saúde física e espiritual dos membros de suas comunidades.

Assim, analisando as quatro imagens acima, onde o arco musical africano aparece nas mãos de um griô em dois cenários diferentes (na condição de pedinte, como se verá

⁴⁵ Uma Barraca de Feira. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/97388-uma-barraca-de-feira>. Acesso em: 26 de junho de 2025. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

mais adiante) e dois vendedores ambulantes respectivamente; e levando em conta as informações apresentadas por Oliveira (2019), sobre a utilização do berimbau no Brasil durante e logo após o período colonial, pode-se constatar uma relação antiga (quase intrínseca) deste instrumento com a performance da oralidade de quem o toca. E ainda, de acordo com Salloma Salomão (Silva, 2005, p.361) os cordofones de corda dedilhada ou percutida, classificação que abrange os arcos musicais monocórdios como o urucungo ou berimbau, surgiram como instrumentos destinados ao acompanhamento do canto e essa característica foi mantida no Brasil.

A relação entre os arcos musicais de origem africana, a atuação de griôs e a performance da oralidade fica bastante evidente na figura 5, a aquarela de Debret, *O Velho Orfeu Africano. Oricongo* (1826). O personagem central, que dá nome à obra, é um velho e forte homem negro, tocador de oricongo (um dos nomes dados ao berimbau no Brasil no período em que a obra foi feita), empunhando e tocando o seu instrumento, vestido com roupas que parecem estar bastante rotas e rasgadas. Ao lado do Velho Orfeu, está um pequeno garoto, segurando uma espécie de bastão que, quiçá, poderia ser interpretado como outro instrumento musical semelhante ao reco-reco, mas não o é, como veremos adiante. Ao redor do velho griô e da criança estão nove mulheres negras, bem-vestidas (ainda que descalças, assim como todas as personagens da cena), que parecem ser quituteiras, vendedoras de frutas e outras coisas, carregadoras de água e lenha. A postura corporal e a direção do olhar dessas mulheres evidenciam a interação ou jogo entre elas e o velho griô. Ao que parece, o tocador de oricongo entoa seus cantos, versos e trovas, que são respondidos em coro pelo grupo de mulheres.

O nome escolhido por Debret para esta obra, *O Velho Orfeu Africano. Oricongo*, também oferece elementos para sua interpretação e nos diz sobre a antiga relação entre o arco musical africano e a performance da oralidade, a palavra e o canto. *Oricongo* foi propriamente umas das denominações do arco musical de origem africana em território brasileiro e *Orfeu*, personagem da mitologia grega (importante referência na formação desses artistas europeus que estiveram no Brasil colonial) foi o grande trovador, poeta e músico capaz de encantar a todas/os. Salloma Salomão (Silva 2005) nos apresenta uma instigante análise sobre a relação entre o velho griô africano e o personagem da mitologia grega, estabelecida por Debret ao nomear sua obra:

Orfeu, na mitologia grega é o inventor da lira de nove cordas, uma analogia bastante rebuscada feita pelo autor ao dar título à gravura. Ao

ligar a atividade musical de um velho africano a um dos mitos de origem do próprio instrumento de cordas no ocidente, somos estimulados a pensar que talvez, para o ilustrado artista francês, o “Orfeu Africano”, cuja humanidade teria sido negada pela condição social, ao aproximar-se da arte musical com sua lira de uma corda só, teria sua alma, ou melhor, seu espírito resgatado. A Filosofia, uma das disciplinas dos estudos das belas artes e como tal surge como um dado da educação de um artista marcado pelo iluminismo, justamente como demonstração de erudição, mesmo quando o tema afasta-se do requinte próprio ao universo do autor. Seria possível explicar assim a relação estabelecida pelo autor? (Silva, 2005, p. 177-178)

Os dois personagens centrais da obra *O Velho Orfeu Africano. Oricongo* (1826), a saber, o velho griô e o garoto que o acompanha, aparecem em outra obra de Debret (figura 6), intitulada *l'aveugle chanteur/ O Cantor Cego* (1835), e o nome dessa obra nos revela algo que é sugerido, mas não é evidente na primeira obra, a saber, o *Velho Orfeu* é um homem cego. O terceiro personagem presente nesta obra é outro homem negro, vestido com uma calça listada e uma faixa de tecido amarrada na cintura, com o torso desnudo. Este homem aparece em evidente interação com o velho griô, tendo o corpo e o olhar direcionado a ele e tocando outro instrumento musical, do tipo dos lamelofones, nomeado por Debret, em sua descrição da obra, de marimba. Debret, que complementa sua produção artística com a descrição das cenas que viu, ao deslocar tais personagens de uma obra para outra, apresenta outros aspectos dos papéis sociais que estas figuras ocupavam. Vejamos a descrição, nomeada pelo autor de *Negro Trovador*, que está associada à gravura *O Cantor Cego* (1835), na obra *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (1965), publicada pela primeira vez em Paris, entre os anos de 1834 e 1839:

Êsses trovadores africanos, cuja facundia é fértil em histórias de amor, terminam sempre suas ingênuas estrofes com algumas palavras lascivas acompanhadas de gestos análogos, meio infalível para fazer gritar de alegria todo o auditório negro a cujos aplausos se ajuntam assobios, gritos agudos, contorções e pulos, mas cuja explosão é felizmente momentânea, pois logo fogem para todos os lados a fim de evitar a repressão dos soldados da polícia que os perseguem a pauladas. O desenho representa a desgraça de um velho escravo negro indigente. A cegueira provocou a sua libertação, generosidade bárbara e muito comum no Brasil por causa da avareza. Seu pequeno guia carrega uma cana-de-açúcar, esmola destinada à sua alimentação habitual. O segundo músico toca marimba e, comovido com a harmonia musical, aproxima seu instrumento do de seu companheiro sobre o qual deita um olhar fixo e delirante (Debret, 1965, p.253).

A despeito do racismo deliberado presente na narrativa do viajante francês, temos aqui algumas informações importantes. Primeiro, o título da seção onde se encontra essa

descrição, a saber, *Negro Trovador*, e depois, a expressão utilizada no início do parágrafo citado acima, *trovadores africanos*, evidenciam a relação destes músicos com a palavra e a performance da oralidade. Não eram somente instrumentistas, eram trovadores. E conforme apontado por Silva (2005, p.178), o uso do plural escolhido por Debret na expressão *êsses trovadores africanos*, evidencia que não se tratava de um ou outro, mas de vários artistas, trovadores, cantores, orfeus, griôs, “[...] uma verdadeira profusão de musicalidades realizadas por descendentes de africanos nas ruas do Rio de Janeiro [...]”. A descrição de Debret revela também que o velho griô, com seu oricongo e suas roupas rotas, estava em condição de indigência e o garoto que o acompanha é seu guia e carregava consigo um pedaço de cana-de-açúcar que foi dado como esmola ao griô.

É sabida a importância dos anciãos e anciãs em diversas sociedades africanas quem têm na ancestralidade um conceito central e fundante de suas cosmopercepções, o que leva ao respeito absoluto à presença e palavras dos mais velhos e mais velhas que, através da oralidade, transmitem para as pessoas mais jovens conhecimentos incorporados, grafados em seus gestos, palavras e musicalidades ao longo de gerações e gerações. No entanto, no Brasil escravocrata, em função da extenuante exploração laboral e dos cruéis castigos a que eram submetidas, dificilmente pessoas africanas e seus descendentes envelheciam. E ainda, os negros e negras que alcançavam idades avançadas eram alforriados e abandonados nas ruas por seus senhores, conforme nos confirma a descrição de Debret.

A posição altiva e ereta do velho griô com seu oricongo, a posição central que ocupa nas duas obras em que aparece, os olhares e corpos das outras personagens, todas voltadas ao *Orfeu Africano*, parecem não corresponder à condição de indigência em que se encontrava o ancião, evidenciada, em um primeiro olhar à obra, apenas pelo estado de suas roupas. Nesse sentido, ao analisar as mesmas obras, Salloma Salomão observa que “O músico cego aparentemente vivendo de esmola poderia ter sido um especialista na palavra cantada, tal como os djeli⁴⁶, da África remota (Silva, 2005, p. 179)”.

Lamentavelmente, não de forma literal, mas de alguma maneira, essa dicotomia entre Orfeu e indigente, provavelmente vivenciada por esses *trovadores africanos*, ainda faz parte da vida de muitos mestres e mestras de capoeira, tocadores/as de berimbau, griôs da arte da mandinga. Não se pode generalizar, pois séculos se passaram e, obviamente,

⁴⁶ Conforme já mencionado, djeli ou dieli é como são chamadas as/os griôs no Mali e em países vizinhos que pertenceram ao Império Mandinga de onde se origina a tradição dos/as griots ou griôs.

não vivemos mais sob um regime colonial escravocrata, contudo, o racismo, lastro estrutural da colonialidade, faz com que mestres e mestras, que ocupam dentro de suas comunidades os seus merecidos lugares de notoriedade e respeito, quando se encontram fora desse contexto, sejam tratados/os, ou melhor, destratados, a partir das lentes ignorantes do racismo.

Conforme já mencionado, as noções de “poética griô” ou “estética griô”, adotadas nesta pesquisa para tratar da performance de tocadoras/es de berimbaus, urucungos, oricongos e tantos outros arcos musicais de origem africana, são utilizadas por Martins (2021a) para tratar de elementos que compõem a performance da textualidade oral negra. Ainda de acordo com esta pesquisadora, a poética griô não comporta monólogos e através dela são performadas histórias, memórias, cosmopercepções, epistemologias, experiências, criações, transcrições e anseios de variadas coletividades. Essa relação entre a performance griô e a utilização de arcos musicais também é mencionada por Naná Vasconcelos (2001), se referindo à utilização destes instrumentos em território africano: “O berimbau sempre foi o centro. Na África se usa muito o berimbau para os griots, para contar histórias, histórias antigas que passam de gerações a gerações”.

É a partir das construções apresentadas nesta seção que afirmo a poética griô performada pelo berimbau e seus/suas tocadores/as como herança ancestral africana, que antecede o encontro entre o arco musical e a capoeira. E de acordo com Oliveira (2019), investigações sobre o arco musical proporcionam uma melhor compreensão sobre as ressignificações culturais no universo atlântico e nutrem o laço de pertencimento histórico e cultural entre o Brasil e a África.

Estes urucungos que aparecem nas crônicas saudosistas e nas narrativas da ficção brasileira protagonizando cenas de entretenimento nas festividades que tiveram lugar, especialmente, nos sambas e outros batuques nos terreiros das fazendas, eram manuseados pelos velhos africanos e crioulos, os quais aprenderam tocar este arco musical em África ou com seus pares que atravessaram o atlântico. Assim pode-se afirmar que o urucungo, o famoso berimbau de barriga, tem uma história atlântica, uma história de travessia (Oliveira, 2019, p.50).

Conhecer a África e compreender melhor essa “história de travessia” das culturas afrodiáspóricas era um grande sonho de muitos anos. Desde que o contato com a Capoeira Angola e os aprendizados forjados no campo de mandinga, me trouxeram a compreensão, àquela altura já com mais de vinte anos de idade, de que sou uma afro-brasileira, uma mulher negra (ainda que em grande parte do território africano, a noção de identidade

negra não tenha identificação com os processos plurais de construção de identidades negras no contexto diaspórico) uma semente de sonho começou a brotar. Mas foi na elaboração do projeto desta pesquisa de doutorado que o sonho foi tomando forma e, vinte e um anos depois deste encontro com a arte da mandinga, deu-se a travessia em busca dessa “história atlântica” do berimbau, mencionada acima por Oliveira (2019).

É sabido que existem diversos arcos musicais semelhantes ao berimbau (que utilizam uma cabaça ou algo parecido como caixa de ressonância) no território africano, com nomes, utilizações, tamanhos, materiais e modos de confecção diversos e distintos. Embora esta pesquisa não tenha tido, de forma alguma, o objetivo de realizar tal mapeamento, podemos citar alguns nomes como exemplos: ugubhu e uhadi (África do Sul); kalumbu (Zâmbia); umurudi (Ruanda e Burundi); hungu ou hungo e mbulumbumba (Angola); umakhweyana ou makhoyane (África do Sul e eSwatini); chipendane, chinwokovoko e xitende (Moçambique). Dentre todos os instrumentos citados, tive a oportunidade de conhecer de perto o xitende e o makhoyane e o caminho para chegar até eles foram as trilhas de um campo vivido.

2.5 Na trilha do xitende

A primeira pista sobre o xitende (também há recorrência da grafia *chitende*) veio através de uma indicação de leitura feita pela professora moçambicana Teresa Manjate (UEM) em uma aula ministrada por ela numa das disciplinas do doutorado: *Música Tradicional em Moçambique* (1980a) de Maria Luz Duarte, onde há um capítulo chamado “Os arcos musicais em Moçambique” e existem algumas ilustrações e informações sobre o xitende. Algum tempo depois encontrei uma menção a esse instrumento no artigo *Do arco musical primitivo ao berimbau de barriga: a trajetória do instrumento mor da capoeira* (Falcão e Oliveira, 2021).

Em maio de 2024 eu já estava participando do processo de seleção para uma bolsa de estudos do projeto “Africanidades Brasileiras e Poéticas Afro-Ameríndias: Uma Ponte entre Brasil e Moçambique” e, portanto, estava em busca de mais dados sobre os arcos musicais moçambicanos. Encontrei algumas poucas informações e vídeos disponíveis na internet, mas nada com conteúdo mais aprofundado.

No dia 26/05/2024, uma grande trilha se abriu. Nesse dia fui ao teatro do SESC 14 bis, na cidade de São Paulo, para assistir ao espetáculo teatral moçambicano *Na mão*

de Deus, inspirado na obra homônima de Paulina Chiziane⁴⁷ e dirigido por Lucrecia Paco, uma das mais importantes atrizes da cena teatral moçambicana atualmente. Entre os integrantes do elenco estava o multiartista artista Celso Durão, que tocava em cena, entre outros instrumentos, um xitende. Com alegria reconheci o arco em cena, eu sabia que instrumento era aquele! Ao fim do espetáculo fui conversar com Celso, que veio a tornar-se um importante interlocutor desta investigação.

Em novembro de 2024, quando cheguei em Moçambique, até meados de janeiro de 2025, havia certa dificuldade de circulação por alguns lugares da província de Maputo em função de conflitos políticos pós-eleitorais⁴⁸ e a cidade da Matola era um desses lugares. Ainda assim, atenta aos dias em que não havia manifestações, nestes primeiros meses em Maputo, pude realizar duas visitas à casa de Celso Durão, multiartista e construtor de instrumentos tradicionais moçambicanos, como a mbila e o xitende. Após uma longa conversa que tivemos durante a primeira visita em sua casa na cidade da Matola, onde funciona sua oficina, organizada embaixo de uma árvore frondosa chamada Mafurreira, ele aceitou colaborar com minha investigação e combinamos nosso plano de trabalho. Encomendei um xitende feito por ele, mas pedi para acompanhar o processo de confecção do instrumento e depois ter algumas aulas de toque. Combinei também de levar o meu berimbau para tocarmos algo juntos.

Já na segunda visita, em janeiro de 2025, pude presenciar encantada quase todo o processo de confecção de meu xitende. O arco foi esculpido com diversas ferramentas a partir de um pedaço de uma madeira muito flexível chamada m'dani. Para a caixa de ressonância, foram feitas duas opções, uma de cabaça como as que usamos nos berimbaus e outra de massala, fruto local utilizado também na construção de outros instrumentos tradicionais. Nesse mesmo dia já pude ver Celso tocar o xitende recém confeccionado, cantando uma canção na sua língua materna, o chope (originária da província de Inhambane) e pude brincar um pouquinho também, tentando reproduzir alguns toques de berimbau. Seguem alguns registros desse dia:

⁴⁷ Paulina Chiziane é considerada a primeira mulher romancista de Moçambique, com obras consagradas como *Balada de amor ao vento* (1990) e *Niketche: uma história de poligamia* (2002).

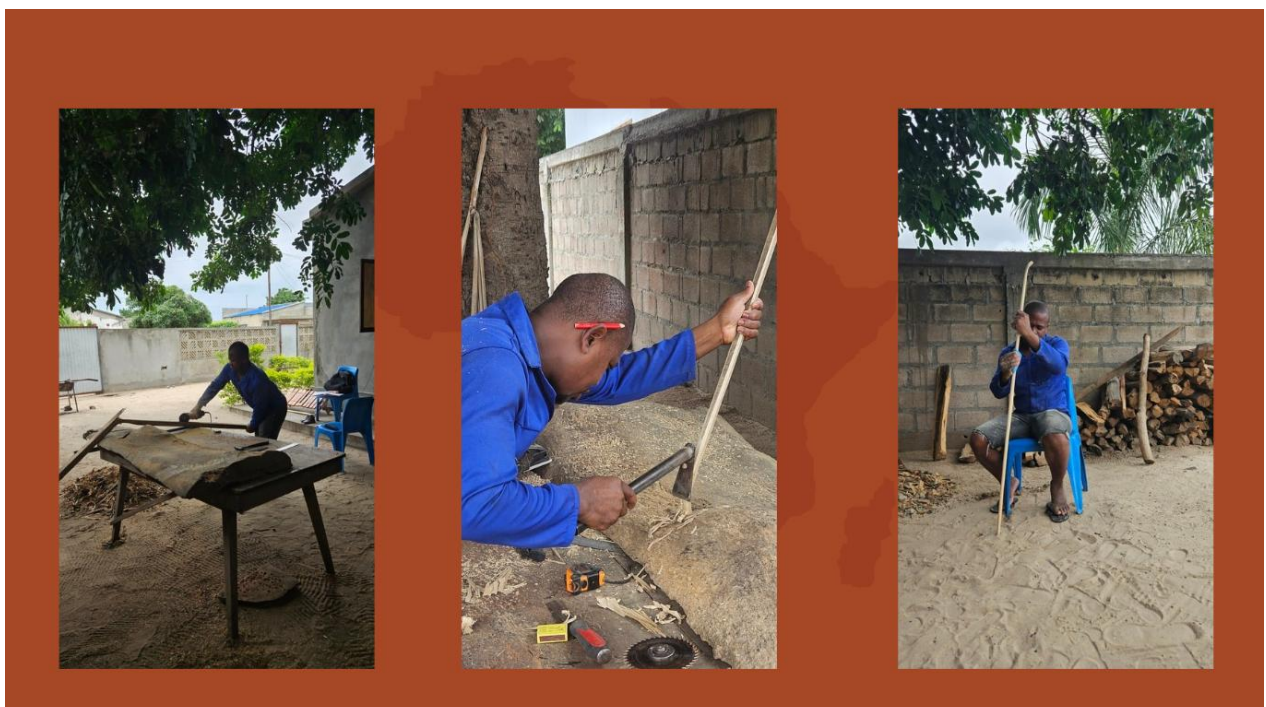
⁴⁸ Para mais informações sobre os conflitos pós-eleitorais de 2024 em Moçambique conferir o artigo *Moçambique em crise de meia idade* (Wane, 2025). Disponível em: <https://africasacountry.com/2025/06/crise-da-meia-idade-em-mozambique/> Acesso: 16/11/2025.

Figura 9: Celso Durão confeccionando um xitende, Matola – 20/01/2025



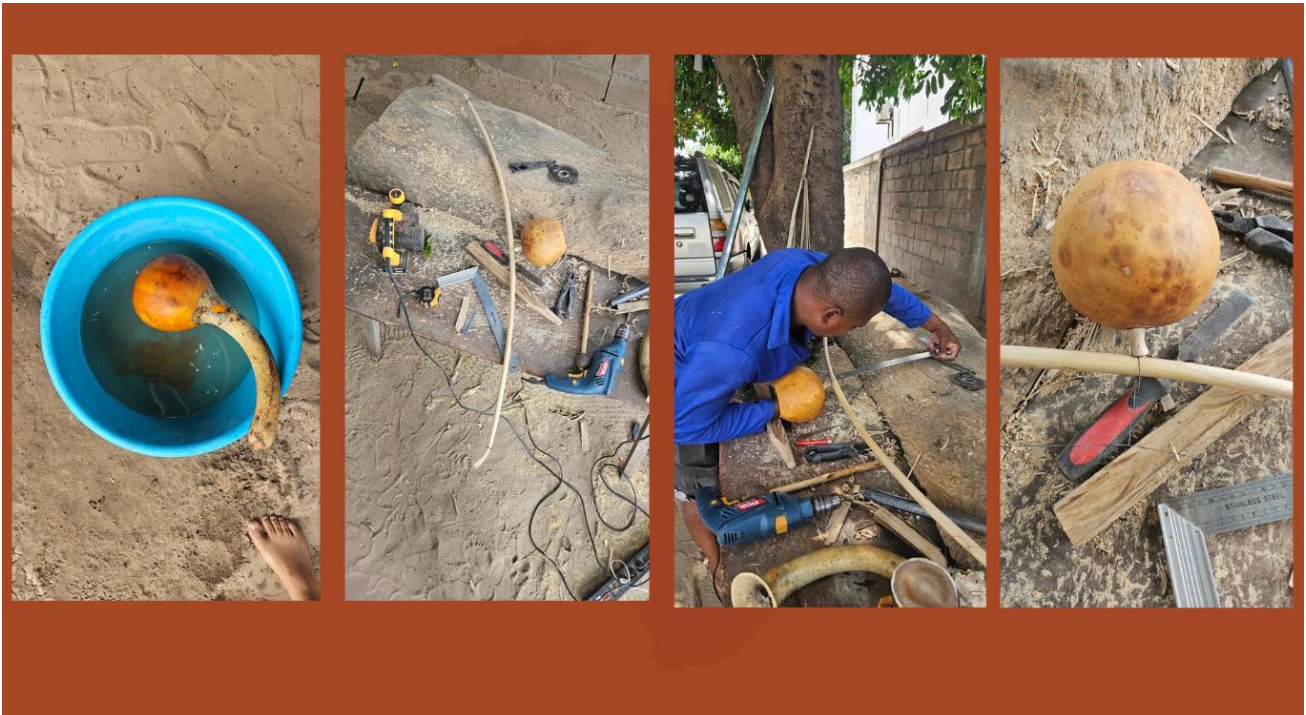
Fonte: Arquivo pessoal

Figura 10: Celso Durão confeccionando um xitende, Matola – 20/01/2025



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 11: Celso Durão confeccionando um xitende, Matola – 20/01/2025



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 12: Celso Durão confeccionando um xitende, Matola – 20/01/2025



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 13: Vídeo de Celso Durão tocando xitende, Matola – 20/01/2025



Fonte: Arquivo pessoal

Como demonstrarei adiante, a interlocução e parceria com Celso Durão foi fundamental durante todo o período em que permaneci em Moçambique. As conversas, aprendizados e trocas, regadas a muitas risadas e bom humor foram constantes, mas na terceira visita em sua casa, no dia 25/01/2025, tive a oportunidade de fazer uma longa conversa organizada em forma de entrevista, de onde trago agora algumas informações centrais.

Celso Eduardo Mahuaie tem origem chope e nasceu em 06 de junho de 1985, na cidade de Zavala, província de Inhambane – Moçambique. Assim como os griôs do Império Mandinga, mencionados no primeiro capítulo, Celso também pertence a uma grande família de exímios artistas. A tradição na família é ser artista: músicos, musicistas, cantoras/es, dançarinas/os, artesãs, construtores de instrumentos etc. Há inclusive alguns membros da família que integram ou já integraram a Companhia Nacional de Canto e Dança de Moçambique, fundada no final da década de 1970, poucos anos após a independência do país, que se deu em 1975.

Multiartista, Celso é músico e construtor de instrumentos como mbilas, xitendes, entre outros. Sua oficina funciona à sombra de uma mafurreira, no quintal de sua casa na localidade de Ndlavela, cidade da Matola. Disse-me que não se considera um ator, mas há muito tempo está nos palcos, atuando em espetáculos cênicos e realizando direções

musicais desses espetáculos, tendo como mestra e parceira a atriz Lucrecia Paco. Nesse dia, quando perguntei a Celso qual é a sua profissão, ele me respondeu: “Eu costumo dizer artista, né... Eu sou músico, mas também gosto dizer artista, porque para além de tocar a música também fabrico instrumentos musicais e ensino a tocar e fabricar. E quando digo músico, as pessoas entendem que só toco música.”

Seu mestre no ofício das artes todas que domina é seu pai, o senhor Eduardo Durão e, atualmente, Celso trabalha em sociedade com seu primo Cheny Wa Gune, também músico e construtor de instrumentos, de quem falarei mais adiante. Celso e Cheny são também membros fundadores da banda Timbila Muzimba. O vídeo abaixo é um registro da atuação de Celso no espetáculo *Para Lá das Palavras*, que tem criação e direção de Lucrecia Paco e direção musical de Celso Durão. Essa apresentação aconteceu em Maputo, no dia 22/03/2025, no Centro Cultural Franco Moçambicano. E foi também a “estreia” de meu xitende, que Celso pediu emprestado nesse dia em que, mais uma vez, tive a oportunidade de ver um xitende sendo tocado em um espetáculo teatral.

Figura 14: Vídeo de Celso Durão no espetáculo *Para Lá das Palavras*, Maputo – 22/03/2025



Fonte: Arquivo pessoal

Nos encontros com Celso, seguintes à entrevista, ele me ensinou algumas bases para tocar o xitende, a maneira adequada de segurar o instrumento e uma canção em chope, para que eu pudesse cantar e tocar o xitende ao mesmo tempo. Mesmo tocando berimbau há anos, foi tudo bem desafiador, mas, ao mesmo tempo, divertido e instigante. Promovemos também alguns encontros entre os parentes berimbau e xitende: eu levei o berimbau, que havia levado do Brasil, para alguns encontros com Celso e o xitende. Tocamos juntos, tentamos nos afinar, intercambiamos os instrumentos. E nesses encontros musicais fizemos um plano: ir para Zavala (terra natal de Celso), cidade localizada na província de Inhambane, conhecer um senhor velho tocador de xitende e buscar mais informações sobre esse instrumento.

A interlocução constante como Celso, que a essa altura, para mim já tinha virado o “mano Celso”, favoreceu para que eu pudesse conhecer outro importante artista da música moçambicana, o seu primo, Cheny Wa Gune.

Geraldo António Mahuaie é o nome de registro de Cheny Wa Gune, um multiartista de origem chope, nascido na década de 1980 em Maputo. Foi criado em um bairro periférico, de chopes que migraram para Maputo, chamado Unidade 7, onde durante a adolescência integrou o grupo cultural juvenil *Novos Raios*, fundado por seu tio e mestre, Eduardo Durão. É músico, compositor, intérprete, dançarino, construtor de instrumentos, pesquisador, educador e cursou a carreira de Licenciatura em Música na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade Eduardo Mondlane (UEM), onde foi monitor da cadeira de timbila.

Cheny, que se tornou outro importante interlocutor desta investigação, gentilmente cedeu uma entrevista, que foi realizada no dia 06/03/2025, quando pude escutá-lo falando sobre sua trajetória e sobre seus conhecimentos e vivências com o xitende. Uma dessas vivências era bastante recente e fez muita diferença para os caminhos de meu campo vivido. No segundo semestre de 2024, Cheny trabalhou na produção local da equipe de gravação do documentário *O Arco Ancestral*, que está sendo realizado pelo Mestre Dinho Nascimento e por seu filho João Nascimento. Nesta ocasião Cheny buscou contatos de alguns velhos tocadores de xitende, como o senhor Samuel Matsinhe, que vive em Zavala e o senhor Fernando Madala Covane que reside na cidade de Maputo, e foi o intermediador, guia e tradutor da equipe do documentário no encontro com estes senhores. Então foi Cheny em contato com Celso, quem facilitou nossa aproximação com ambos os mestres.

Cheny, que atualmente utiliza o xitende em seus concertos musicais, contou que em sua adolescência, à época em que começou a tocar instrumentos moçambicanos como a mbila e alguns batuques em apresentações profissionais, havia tamanho preconceito com as culturas tradicionais moçambicanas, que muitas vezes os motoristas de machimbombos (ônibus destinados ao transporte coletivo) não aceitavam que ele e seus colegas entrassem no transporte levando os instrumentos e até mesmo na escola, muitas vezes preferiam esconder a relação que tinham com esses instrumentos.

Contou também que era muito raro ver um xitende em Maputo nessa época e que sua curiosidade e estímulo para tocar o instrumento surgiu depois de escutar dois álbuns gravados na década de 1990, *Mozambique 1* e *Mozambique 2*⁴⁹, nos quais seu tio Eduardo Durão participava, e que nesses álbuns tocava-se o xitende e ele gostava muito da música. A partir daí, foi perguntar a seu tio se havia construtores e tocadores de xitende em Maputo e com as indicações de seu mestre e tio começou a buscar referentes que pudessem tocar, fabricar e dar orientações sobre o arco musical. Inclusive, Cheny disse que possivelmente ele foi o primeiro jovem a introduzir o xitende em suas produções musicais em Moçambique.

Figura 15: Vídeo de Cheny Wa Gune tocando xitende em seu concerto M'Shao 21/02/2025



Fonte: Arquivo pessoal

⁴⁹ Estes álbuns estão disponíveis na plataforma spotify.

Mozambique 1:

<https://open.spotify.com/album/6x7Mfv8xZUeqSGhRlojCCKK?si=1RuAt8IMSI6WMcwkU7mDdQ>

Mozambique 2:

<https://open.spotify.com/album/3BmcDex90uCHgXZhU0b7fT?si=COsFJSyYQi-chSGuFwggwOQ>

Figura 16: Cheny Wa Gune tocando xitende em seu concerto M'Shao 21/02/2025



Fonte: Arquivo pessoal

Finalmente, em 27/03/25, Celso e eu conseguimos viajar juntos para Zavala. A viagem em um automóvel simples, com distância de aproximadamente trezentos e cinquenta quilômetros e alguns trechos de estradas em condições muito ruins, começou por volta das oito horas da manhã e terminou por volta das dezesseis horas. Mais ou menos oito horas de muita conversa, risadas e calor, muito calor...

As experiências do campo vivido nos quatro dias em que estivemos em Zavala foram muito além dos objetivos traçados por esta investigação e não cabe me estender

nelas nas tramas deste capítulo, mas com intenção de dar algumas pistas do contexto, da profundidade e intensidade dessa vivência, faço agora um breve relato.

Ficamos hospedados na casa de Eduardo Durão, pai de Celso, que nessa ocasião estava em Maputo para realizar alguns tratamentos de saúde, então fomos recebidos por Joana, sua atual companheira. A casa fica em uma localidade chamada Gunine, no bairro de Canda, onde vivem muitos familiares de Celso e Cheny. Grande parte das pessoas se comunicavam somente em chope, portanto, Celso teve que ser também o meu tradutor em diversas situações. É uma zona rural, com vegetação e paisagem exuberantes e não há energia elétrica ou água encanada na localidade de Gunine. Muitas pessoas cultivam suas machambas (áreas de plantação) que garantem o alimento básico para a subsistência.

Nos poucos dias de permanência, tive a oportunidade de visitar um velho embondeiro (baobá), acompanhar os ritos de morte de um dos familiares de Celso que havia feito sua passagem há poucos dias, presenciar um ensaio noturno (à luz da lua e de uma fogueira) de um grupo de jovens e crianças que praticavam a Ngalanga (manifestação tradicional que envolve dança e música) e realizar uma apresentação da performance *Dikeledi e as voltas que o mundo dá*, à sombra de um majestoso cajueiro na Escola Primária Obadias Muyanga, onde Celso estudou quando criança. Nessa ocasião fui recebida com muito carinho e atenção pelas crianças, pelos professores e professoras e pelo diretor da escola, Acácio Massangaie. Também estiveram presentes os mais velhos, os líderes locais da cultura tradicional da região, entre eles o régulo de Gunine, o senhor Madjocuane, tio-avô de Celso.

O principal objetivo desta viagem à Zavala foi alcançado com sucesso e muita emoção: conhecer o senhor Samuel Matsinhe, um velho tocador de xitende. Estabelecer os contatos necessários para poder chegar à casa de Seu Samuel não foi tão simples, mas o encontro finalmente aconteceu e foi um momento mágico, encantado, quase uma viagem no tempo...

Foi necessário conseguir um automóvel com tração 4X4 para chegar até sua casa. Ele vive sozinho em um lugar no meio da mata e bastante isolado. Quando chegamos, na tarde do dia 28/03/2025, Seu Samuel nos esperava sentado em uma cadeira à sombra de um abacateiro de seu quintal. Já estava a postos com seu xitende ao lado e um caxixi (presente que ganhou de Mestre Dinho Nascimento meses antes da nossa visita) estava em uma mesinha de madeira à sua frente.

O senhor Samuel Matsinhe nos recebeu com muita simpatia e, no modo de dizer de alguns moçambicanos, “foi uma tarde bem passada”. Muito disposto a interagir e

compartilhar sua sabedoria, o velho griô tocou, cantou e contou muitas histórias. E eu, sentada em uma capulana que estendi no chão bem perto dele, tomada de emoção, chorei um pouco, ri muito e não despeguei os olhos, ouvidos e todos os sentidos daquele senhor que nos contou que nasceu em Zavala em 1920 e começou a tocar xitende em 1937.

Figura 17: Vídeo de Samuel Matsinhe tocando seu xitende - Zavala, Moçambique. 28/03/2025



Fonte: Arquivo pessoal

O homem centenário entendia algo de português, mas se comunicava somente em chope, então mais uma vez, Celso (que não conhecia Seu Samuel e estava bastante emocionado com o encontro) fez o papel de tradutor. O griô nos disse que não houve nenhuma pessoa que o ensinou diretamente a tocar ou fabricar xitendes, mas aprendeu sua arte observando outros velhos tocadores no seu tempo de juventude. Contou também que toca o xitende quando é convidado para cerimônias, onde o instrumento pode cumprir a função de diversão, através da própria música e do tom cômico que os tocadores podem ter ao cantar suas músicas que também contam histórias ou comentam situações do cotidiano. Nestas cerimônias, o xitende também pode exercer a função de comunicação com espíritos que se atraem por seu som.

Seu Samuel é compositor das músicas que canta com o acompanhamento de seu xitende, que podem ter variados temas, como crônicas do cotidiano ou canções de amor

e conquista. Além disso, o griô relatou que canta e toca seu arco musical para relaxar ou agradecer a Deus pela chuva ou pelo bom andamento de seu cultivo após o trabalho diário em sua machamba, que contava também com uma plantação de cabaças. Inclusive ele disse que a cabaça do xitende que estava a tocar, ele mesmo tinha plantado e a verga era de uma árvore de seu quintal. Já a baqueta, era de caniço, material mais leve do que a madeira que utilizamos nas baquetas dos berimbaus.

Figura 18: Cabaças da machamba de Samuel Matsinhe - Zavala, Moçambique. 28/03/2025



Fonte: Arquivo pessoal

Levei para esse encontro meu berimbau e meu xitende feito pelo Celso, para caso houvesse possibilidade de alguma interação musical com seu Samuel. Ele havia conhecido o berimbau com Mestre Dinho Nascimento e sua equipe, mas queria me ouvir tocando e cantando também. Ele não quis tocar berimbau, mas tocou o xitende feito por Celso e emprestou seu xitende para que nós pudéssemos experimentar um pouco também. Parecia muito feliz com a visita, só estava um tanto incomodado com o fato de eu estar vestida com uma calça comprida, mas ficou bem contente quando, ao perceber o seu incômodo, eu amarrei a capulana na cintura. E na despedida, o velho griô me presenteou com uma sacola de limões do seu limoeiro e disse que gostaria de receber de presente uma das fotos daquela tarde que passamos juntos. Não consegui imprimir as fotos em

Zavala, mas quando voltei a Maputo tratei de imprimir e enquadrar uma foto de nós três juntos. Celso ficou com a responsabilidade de fazer o quadrinho chegar nas mãos de Seu Samuel da próxima vez que for a Zavala. Abaixo mais alguns registros do encontro com o senhor Samuel Matsinhe:

Figura 19: Vídeo de Celso Durão tocando o xitende de Samuel Matsinhe - Zavala, Moçambique. 28/03/2025



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 20: Vídeo de Jordana Dolores tocando o xitende de Samuel Matsinhe - Zavala, Moçambique. 28/03/2025



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 21: Samuel Matsinhe - Zavala, Moçambique. 28/03/2025



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 22: Jordana Dolores e Samuel Matsinhe- Zavala, Moçambique. 28/03/2025



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 23: Samuel Matsinhe, Jordana Dolores e Celso Durão - Zavala, Moçambique. 28/03/2025



Fonte: Arquivo pessoal

A segunda visita que fizemos em Zavala foi à casa do senhor Estevão Nhacudime. Esta visita foi uma sugestão de Celso, alegando que Seu Estevão não era um tocador de xitende, mas era um grande artista e mestre das culturas tradicionais locais, tocador e construtor de mbilas muito respeitado e que possivelmente teria informações valiosas sobre o xitende.

Fomos recebidos com muita simpatia e disponibilidade por Seu Estevão, que também se comunicava somente em chope, mas parecia compreender algo de português. Nos sentamos para conversar em algumas cadeiras que estavam à sombra de uma árvore ao lado de sua pequena mercearia e em poucos minutos juntou um grupo composto de várias crianças, adolescentes e alguns poucos adultos, muito curiosos pela conversa. Escutaram Seu Estevão muito atentos e cantaram e dançaram conosco quando buscamos

o xitende e o berimbau que estavam no carro para mostrar para o mestre timbaleiro. Foi bonito de ver a curiosidade das crianças para com os instrumentos! O velho mestre também ficou bastante encantado com o berimbau.

Seu Estevão é mestre na arte de construir e tocar mbilas, mas nos disse que também fabrica xitendes e que chegou a tocar nos tempos passados. Conheceu o instrumento ainda criança pois havia pessoas próximas dele que tocavam. Disse que o instrumento está ligado aos sentimentos íntimos de quem toca, é sempre tocado individualmente e com o xitende o tocador pode expressar seus sentimentos e contar histórias, tendo também função de divertimento, pois muitas vezes é usado de maneira cômica.

Seu Estevão chamou atenção para o fato de que atualmente é muito difícil encontrar um tocador de xitende na região, disse que são raros e acredita que a baixa incidência do instrumento em Moçambique agora pode estar relacionada justamente ao fato de que não são formadas, tradicionalmente, orquestras ou grupos de tocadores. Comentamos com ele sobre o senhor Samuel Matsinhe e ele ficou muito curioso, mas disse que não o conhecia. Abaixo mais alguns registros do encontro com o senhor Estevão Nhacudime:

Figura 24: Estevão Nhacudime e Celso Durão - Zavala, Moçambique. 29/03/2025



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 25: Estevão Nhacudime - Zavala, Moçambique. 29/03/2025



Fonte: Arquivo pessoal

De volta à Maputo, finalmente tive a oportunidade de conversar com o senhor Eduardo Durão, pai de Celso, tio de Cheny, mestre dos dois e de muitos outros jovens que tiveram a oportunidade de conviver com ele ou atuar nos projetos em que trabalhou ou desenvolveu.

No dia 14/04/2025, fui à casa de Celso na Matola para conhecer sua filha, Gércia, que estava completando dois meses de vida. Eu sabia que Seu Eduardo estaria por lá e estava muito contente com a oportunidade de conhecê-lo, mas não pretendia “importuná-lo” com uma entrevista, afinal ele estava em Maputo principalmente em função de alguns atendimentos médicos que necessitava no momento. Mas felizmente fui surpreendida com sua disponibilidade e vontade de ser entrevistado.

Eduardo Durão Lamussene, nasceu na localidade de Gunine, bairro de Canda, na cidade de Zavala, em 10 de abril de 1952. Multiartista e educador de origem chope, a convite de Samora Machel (primeiro presidente de Moçambique) foi um dos fundadores e liderança da Companhia Nacional de Canto e Dança de Moçambique, onde atuou por décadas. Teve uma importante carreira internacional, se apresentando em dezenas de países, com bandas e músicos de grande projeção, além de ter acompanhado o processo de independência de vários países africanos, pois nessas ocasiões a Cia. Nacional de Canto e Dança era convidada para realizar apresentações.

Foi também fundador do grupo cultural juvenil *Novos Raios* e responsável pela formação artística profissional de inúmeros jovens através desse projeto, além de professor da cadeira de timbila na carreira de música da UEM.

Seu Eduardo contou que lembra ter visto um xitende pela primeira vez na década de 1960, pois um senhor de idade o tocava na localidade onde vivia. Disse também que o instrumento era tocado individualmente e que o tocador contava a sua história e falava do que sentina no coração. Além disso, também comentou que o xitende era utilizado como forma de divertimento, mas também em algumas cerimônias, podendo se comunicar com os espíritos. Com relação ao uso do xitende na Cia. Nacional de Canto e Dança, contou que, por ser um instrumento de execução individual, muitas vezes era utilizado nas transições entre um número e outro das apresentações.

Abaixo um registro do encontro com o senhor Eduardo Durão e a pequena Gércia:

Figura 26: Eduardo Durão e Jordana Dolores



Fonte: Arquivo pessoal

Ainda em Maputo, outra visita foi possível. E no dia 22/04/2025, Celso e eu fomos para a região da Costa do Sol, em um bairro chamado Dona Alice, conhecer outro mestre, griô, tocador e construtor de xitendes, o senhor Fernando Madala Covane, através de outra ponte feita por Cheny e Celso.

Quando chegamos, o senhor Covane já nos esperava preparado, com seus cinco xitendes expostos e vestido de maneira elegante: camisa branca, calça clara, cinto, sapatos sociais. De origem changana, nasceu na cidade de Xai-Xai, província de Gaza, em 15 de abril de 1950 e atualmente vive na cidade de Maputo. Compreende algo de português, mas preferia se comunicar em changana, falando coisas pontuais em português e Celso, mais uma vez, cumpriu a missão de tradutor.

Muito disponível para conversar e partilhar com afeto e risos a sua sabedoria, ele nos contou que conheceu e começou a tocar xitende aos 10 anos de idade, no mesmo dia da morte de sua mãe. Disse que toca o xitende para alimentar a sua alma e a alma de seus ancestrais, pois esses podem escutar o som do xitende e se fazem presentes espiritualmente.

Seu Covane afirmou assertivo: “O xitende sabe contar história bem!”. E sorrindo disse que o xitende era tão bom para contar histórias, que quando ele começasse a tocar e cantar, até eu iria compreender o changana. Também é compositor e suas canções, cantadas com o acompanhamento do xitende, contam histórias e comentam acontecimentos do cotidiano. Há também canções de amor e conquista. Nos contou que já teve oportunidade de fazer algumas apresentações artísticas profissionais tocando o seu xitende e que gostaria de fazer mais isso, mas os convites não são frequentes.

Enquanto conversávamos, sua companheira e outros adultos e crianças foram se aproximando, todas atentas à conversa. E quando o velho griô começou a tocar e cantar, o encantamento foi geral.

Figura 27: Vídeo de Fernando Madala Covane tocando seu xitende, Maputo – 23/04/2025



Fonte: Arquivo pessoal

Os xitendes confeccionados pelo senhor Covane tinham características diferenciadas em relação aos outros xitendes que eu tinha visto até então: vergas e cabaças eram pintadas com uma cor em tom terroso, alguns puxando para o amarelo e outros para o laranja; e o principal, Seu Covane acopla nas vergas dos xitendes uma placa com várias tampinhas de metal que funciona como um ressonador e ocasiona um som metálico muito especial.

Figura 28: Xitendes de Fernando Madala Covane, Maputo – 23/04/2025



Fonte: Arquivo pessoal

Seu Covane também gostou do berimbau! Ele já conhecia o instrumento porque certa vez havia visto um nas mãos de um homem em Maputo e poucos meses antes da nossa visita, também havia sido visitado por Mestre Dinho Nascimento e a equipe do documentário que está realizando. Quando pequei o berimbau, armei e comecei a tocar, Seu Covane, as crianças e adultos que estavam em volta se empolgaram. Cantei um corrido de capoeira e todo mundo respondeu o coro com um sorriso bonito no rosto.

Quando estávamos de saída, Seu Covane fez questão de nos acompanhar até a avenida onde pegaríamos o transporte de volta e durante este caminho resolveu parar, junto com Celso, colher alguns pedaços de caniço (uma espécie de bambu) para que eu pudesse levar de recordação e utilizar como baquetas.

Abaixo, mais alguns registros de uma manhã bem passada na casa do Senhor Fernando Madala Covane:

Figura 29: Fernando Madala Covane e seus xitendes, Maputo – 23/04/2025



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 30: Jordana Dolores e Fernando Madala Covane e seus xitendes, Maputo – 23/04/2025



Fonte: Arquivo pessoal

Após percorrer as trilhas de meu campo vivido com o xitende, finalizo essa seção reunindo algumas informações centrais sobre o instrumento. Semelhante ao berimbau, pois possui a mesma estrutura feita por um arco de madeira tencionado por um arame e uma cabaça como caixa de ressonância, o xitende é um cordofone (instrumento de corda), classificado como arco musical monocórdio (possui uma única corda) e sua corda geralmente é percutida com uma baqueta de caniço, material mais leve do que a madeira que costumamos utilizar nas baquetas para berimbau.

Seu tamanho é variável e, de acordo com Duarte (1980b), pode chegar a ter 2 metros de altura. Para tocar o xitende, deve-se segurar o arco com uma das mãos, cujos dedos são utilizados também para pressionar o arame (no caso do berimbau, é utilizada uma pedra ou o dobrão para pressionar o fio). A cabaça que, diferentemente do berimbau, fica presa aproximadamente no meio da verga, pousa no peito de quem toca, que pode afastá-la ou aproximá-la, para variar o som e com a outra mão segura-se a baqueta.

Geralmente é tocado individualmente e acompanhado por canções que podem ou não ter a estrutura de canto responsorial, em cerimônias ou na vida cotidiana. E dentre outras utilizações no contexto tradicional, era um instrumento usado na conquista das mulheres por jovens no período da puberdade. De acordo com os mestres com quem pude conversar, os tocadores de xitende costumam também utilizar da comicidade para passar suas mensagens.

Atualmente é tocado também por algumas mulheres, mas tradicionalmente era tocado somente por homens. Não cheguei a conhecer nenhuma anciã tocadora de xitende, mas tive notícia da existência de uma em Gaza. A senhora em questão é avó de Isabel Romão Massuque, funcionária de um dos locais onde fiquei hospedada, que veio a tornar-se uma amiga. Quando mostrei meu berimbau e perguntei se ela conhecia aquele instrumento, a resposta foi rápida: “É um xitende. Minha avó sabe tocar.” Isabel, que tem origem changana e nasceu na província de Gaza, tinha memórias de infância com o xitende. Disse que a avó tinha aprendido a tocar xitende com o marido e que a senhora tocava, cantava e contava histórias enquanto a audiência de crianças escutava, mas sempre com as mãos ocupadas realizando algum tipo de trabalho como, por exemplo, separar o amendoim das galhas ou descascá-los. Isabel disse que sua avó já está com uma idade bastante avançada e vive em um lugar muitíssimo isolado, que não é acessível para chegar em automóvel, sendo necessária uma caminhada de algumas horas pela mata. Chegamos a sonhar em irmos juntas visitá-la, mas realmente não foi possível.

De acordo com Duarte (1980a), o xitende:

[...] é um arco musical bastante conhecido na parte sul do País, ou seja, nas províncias de Maputo, Gaza e Inhambane. Na Província de Sofala, existe o mesmo instrumento aqui chamado Nthundoa ou Chimatende, apenas no distrito de Búzi (Duarte, p.54, 1980a).

Figura 31: Mapa da distribuição do xitende em Moçambique



Fonte: Duarte, Maria Luz. Catálogo de instrumentos musicais de Moçambique (1980b)

2.6 Makhoyane, o arco das mulheres

Em meados de janeiro de 2025 comentei sobre minha pesquisa com Miguel, um colega moçambicano de ascendência portuguesa, que eu havia conhecido em uma roda de samba organizada por um casal de brasileiros que vive em Maputo. Então ele me disse que eu teria que conhecer Thobile, a mãe de seu filho. Thobile é nascida e vive no Reino do eSwatini (pequeno país que faz fronteira com Moçambique e África do Sul), mas tem trânsito frequente em Maputo, então Miguel ficou de me avisar quando ela estivesse na cidade. Me passou as redes sociais de Thobile e disse que ela tocava um arco musical semelhante ao berimbau, mas que no eSwatini era tradicionalmente tocado por mulheres, o makhoyane.

A informação de que havia um arco musical tradicionalmente utilizado por mulheres no eSwatini e a possibilidade de conhecer uma musicista que toca esse instrumento me deixou muito feliz, curiosa e instigada. No dia seguinte busquei informações sobre a artista, que agregou o nome de seu instrumento a seu nome artístico, Thobile Makhoyane. Encontrei na internet alguns registros de apresentações dela em vídeos e fotos, uma entrevista, enfim, o suficiente para me deixar absolutamente encantada e com uma vontade maior ainda de conhecê-la.

Nosso primeiro encontro não tardou muito e aconteceu no dia 27/01/2025, na FEIMA, tradicional feira de artesanatos, flores e gastronomia, ponto turístico bastante conhecido de Maputo. No entanto a comunicação não foi simples, pois Thobile, que se esforçou bastante com o pequeno repertório de português que possui, se comunica fluentemente em siSwati (sua língua materna) e em inglês (já que a colonização no eSwatini foi britânica) e eu, lamentavelmente, só me comunico bem em português e em espanhol. Para marcar o encontro consegui me manejar com as ferramentas de tradução do aplicativo de mensagens, mas ao vivo a questão da comunicação se tornou bem mais complexa e desafiadora.

Ainda assim, com muita dificuldade de entendimento, me parece que naquele dia o que aconteceu, como nos disse meses depois, durante um ensaio, a orientadora desta tese, foi um “alinhamento de estrelas”. Em princípio, minha intenção era conhecer e realizar uma entrevista com Thobile, saber mais sobre sua trajetória artística e sobre o makhoyane. Eu sabia que não seria possível realizar a entrevista naquele primeiro encontro, em função da minha grande dificuldade com o inglês e total desconhecimento do siSwati, mas não queria perder a oportunidade de encontrá-la pessoalmente, já que ela estaria poucos dias em Maputo naquela ocasião.

Nessa primeira conversa, mesmo com muita dificuldade na comunicação verbal, nos entendemos, nos identificamos, nos irmanamos. Thobile, que a partir desse dia tornou-se uma interlocutora fundamental para esta investigação, concordou em colaborar com a pesquisa e ceder uma entrevista, mas, além disso, saímos desse encontro com o plano de criarmos uma performance artística juntas, a partir da relação entre os nossos instrumentos: berimbau e makhoyane. Esse processo de criação, que de fato aconteceu e culminou, até o presente momento, em duas apresentações, uma em Moçambique e outra no eSwatini, será abordado no capítulo três. Agora, vou me deter à trajetória de Thobile e em informações sobre seu instrumento, o makhoyane.

No dia 06/02/2025, como ao auxílio de minha irmã, Julia Indira Peixoto, que estava no Brasil e foi a tradutora de inglês e português durante a conversa, consegui realizar uma entrevista com Thobile, que estava no eSwatini, através de uma videochamada. Dessa conversa, apresento aqui algumas informações centrais.

Thobile Makhoyane é o nome artístico de Thobile Sandra Magagula, multiartista que nasceu em 5 de agosto de 1980 no montanhoso Reino do eSwatini (antiga Suazilândia). Dona de uma voz linda, potente e cativante, é cantora, instrumentista e dançarina de danças tradicionais de seu país, já tendo transitado também pela performance e pelo teatro. Suas experiências com a música passam pelo canto coral e também pelo kwaito, gênero musical sul-africano que no início da década de 1990 tornou-se importante meio de expressão artística e política da juventude no período pós-apartheid. Em 1999 Thobile cantava e dançava em uma banda de kwaito, composta por ela e mais quatro rapazes. Mas foi nesse mesmo ano que ela conheceu o makhoyane, instrumento que, desde então, passou a guiar sua trajetória.

Thobile escutou o som do makhoyane pela primeira vez na casa de um amigo, por meio de uma gravação de Smiles Makama (1957-2023), um notável músico, compositor e construtor de instrumentos do Reino do eSwatini, que migrou para Soweto - África do Sul e depois para Amsterdã. Conhecido por criar seu próprio instrumento musical, o *smilerphone* (encontra-se também a grafia *smilophone*) composto de vários makhoyanes com afinações diferentes agregados em uma mesma estrutura.⁵⁰

O som do makhoyane chamou muito a atenção de Thobile que, a partir desse dia, passou a buscar informações e um instrumento para que ela pudesse comprar. Não era fácil encontrar um makhoyane, mas um dia ela se deparou com um em um mercado popular. Comprou esse makhoyane, mas disse que ficou um tanto frustrada, pois o som não se parecia com o que ela havia escutado na gravação e, ao que lhe pareceu, era um instrumento que provavelmente foi confeccionado para fins decorativos. Além disso, naquele momento ela ainda não sabia afinar muito bem o makhoyane, ainda não tinha criado intimidade com o instrumento. Mesmo assim cultivou um carinho grande por seu primeiro instrumento, contou que muitas vezes ia passear com ele no centro da cidade e por vezes até ficava abraçada com seu makhoyane.

⁵⁰ Neste vídeo é possível conhecer Smiles Makama e seu *smilerphone* ou *smilophone*): <https://www.youtube.com/watch?v=q8IZZjaBVZo> Acesso em: 27/10/2025.

Até que um dia, em uma viagem para visitar uma tia em uma região bem rural do país, estava com um grupo de pessoas bebendo a cerveja tradicional do lugar, quando apareceu uma senhora tocando seu makhoyane, e dessa vez era um instrumento musical de verdade, que soava como o que ela tinha escutado na gravação de Smiles Makama. No mesmo dia Thobile perguntou se a senhora poderia fabricar um instrumento porque ela queria comprar, mas para sua surpresa, a senhora ofereceu o próprio instrumento que estava a tocar de presente para Thobile e brincando pediu em troca duas cervejas. Ela pagou quantas cerveja pôde para essa senhora e pediu também que ela ensinasse alguns toques, mas não havia clima para isso, estavam todos bebendo, cantando e conversando descontraidamente. Infelizmente Thobile não voltou a encontrar com essa senhora e algum tempo depois soube de seu falecimento.

A partir desse episódio Thobile começou realmente o seu processo de aprendizado com o makhoyane, que foi bastante autodidata. Ela chegou a buscar pessoas mais velhas que pudessem ensiná-la, mas nos primeiros anos de tentativa não obteve êxito nessa busca, até o momento em que conquistou a confiança e amizade de Gogo Mphila, sua mestra, de quem falarei mais adiante. Conforme pude constatar ao longo da pesquisa, o caminho autodidata de Thobile reflete o processo mais comum de aprendizado com este instrumento: observação, escuta, vivência, prática e desenvolvimento individual. Inclusive, quando eu pedi que Thobile me ensinasse alguns toques e técnicas para tocar o makhoyane, percebi que ela também não tinha um “passo a passo” para me transmitir e que, se eu quisesse, também haveria de seguir o caminho da observação, escuta, vivência, prática e desenvolvimento individual.

Thobile relatou que tocava o makhoyane todas as noites, após terminar seus afazeres do dia. E em determinado momento o arco do instrumento que havia ganhado da senhora se quebrou, então ela teve que juntar o arco do primeiro makhoyane, que havia comprado no mercado, com a cabaça do segundo. Mas a essa altura ela já tinha criado intimidade o suficiente com o makhoyane e conseguiu deixar essa nova combinação afinada a seu gosto. Com o tempo passou a compor com seu instrumento, primeiro somente melodias, e depois letras junto com as melodias.

Nos anos de 2004 e 2005, já com algumas canções compostas, Thobile passou a se apresentar publicamente com seu makhoyane. Com o tempo começou a tocar em teatros e foi estruturando suas apresentações chamando outros músicos como guitarristas, e percussionistas e, por vezes, DJs. Nesse processo Thobile disse que foi percebendo que o instrumento era muito maior do que ela imaginava e se apaixonou cada vez mais pelo

makhoyane. Ao longo desses mais de vinte anos de carreira, ela já fez colaborações e criações com diversos/as artistas de variadas linguagens, mas disse que infelizmente seu país não abre muito as portas para seu trabalho, com exceção de alguns centros culturais da cena alternativa e um grande festival internacional de música que costuma incluí-la na programação, o Bush Fire, que acontece anualmente no eSwatini.

No vídeo abaixo Thobile Makhoyane atua na performance multidisciplinar *The Shekings*, proposição de Thobile em colaboração com outras artistas de Maputo, apresentada no dia 24 de março de 2023, no Centro Cultural Franco Moçambicano em Maputo – Moçambique.

Figura 32: Vídeo de Thobile Makhoyane em *The Shekings*, performance apresentada no dia 24 de março de 2023, no Centro Cultural Franco Moçambicano em Maputo.



Fonte: Canal de Thobile Makhoyane no Youtube

De acordo com Thobile, o instrumento makhoyane é vítima de muito preconceito em seu país por estar associado somente às pessoas velhas, o que faz com que seja pouco difundido e valorizado. A pesquisadora, educadora e contadora de histórias sul-africana, Thobekile Mbanda, em seu relato *The revival of the umakhweyana and ugubhu* (2025)⁵¹, publicado na revista da organização Music in Africa, argumenta que um dos motivos

⁵¹ *The revival of the umakhweyana and ugubhu* (O renascimento do umakhweyana e do ugubhu). Disponível em: <https://www.musicinafrica.net/fr/node/359942> Acesso: 28/10/2025

pelos quais muitas pessoas até pensam que arcos musicais como, por exemplo o makhoyane, entre outros semelhantes, tenham desaparecido é o fato de que nada é ensinado sobre eles nas escolas, sendo inclusive excluídos do currículo musical. O preconceito com instrumentos tradicionais das culturas de diversos povos africanos, já mencionado no depoimento do moçambicano Cheny Wa Gune, sem dúvida é consequência do racismo característico dos processos coloniais.

O padre católico, músico e etnomusicólogo sul-africano, de ascendência escocesa David Dargie⁵², em seu artigo *Musical bows in Southern Africa* (1986), relata que se envolveu com a música africana para promover uma nova música litúrgica para a Igreja Católica na África nas décadas de 1970 e 1980. Em suas pesquisas, se deparou com hinos feitos para a igreja, escritos por africanos cristianizados, para acompanhar os acordes do arco musical sul-africano de origem xhosa, uhadi, no início do século XIX. Dargie (1980) afirma que durante muito tempo acreditava-se que não existiam mais pessoas que tocavam arcos musicais como o uhadi ou makhoyane, mas que ao longo de suas pesquisas de campo essas pessoas foram reaparecendo.

Ainda segundo este padre etnomusicólogo, a atitude dos sacerdotes cristãos em períodos anteriores foi o motivo da ocultação do uso dos arcos musicais que possivelmente não eram aceitos em função da intolerância dos missionários para lidarem com o humor das canções tradicionais, que poderiam expressar alegria ou sensualidade, e ainda, fazer críticas sociais em tom de provocações satíricas.

De acordo com Thobile, em sua utilização cotidiana no contexto tradicional, o makhoyane era tocado majoritariamente por mulheres, em atividades como cuidar do rebanho nas montanhas ou lavar roupa no rio. Assim, com o acompanhamento do makhoyane, as mulheres cantavam enquanto subiam a montanha ou esperando as roupas secarem. O arco poderia ser tocado também com intenção de corresponder alguma paquera: tocar o makhoyane poderia ser um sinal indireto e positivo para seu pretendente. Além disso, é também um instrumento de lamentação, com o qual as mulheres expressam suas tristezas diante de algum acontecimento da vida.

Sumalgy Nuro, um músico, bailarino, professor e coreógrafo moçambicano, deu um depoimento sobre o arco uhadi para o curta-documentário *Arcos do Índico*⁵³, uma

⁵² David Dargie criou uma coleção com mais de quatrocentas horas de gravações de campo de arcos musicais da África Austral. As gravações compõem a coleção de CDs "David Dargie Collection", publicada pela Biblioteca Internacional de Música Africana.

⁵³ O curta-documentário *Arcos do Índico* está disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=TS7b01b6o2c> Acesso: 29/10/2025

produção brasileira lançada recentemente. De acordo com Sumalgy, esse cordofone é tocado habitualmente por mulheres. Relata ainda que aprendeu com seu professor e supervisor na universidade, Dizu Plaatjies (notável músico sul-africano xhosa), que o uhadi era utilizado como um método de medicina milenar:

Esse instrumento basicamente era usado como um instrumento para verificar se está tudo bem com o bebê. Se uma mulher estivesse grávida e ela ficasse por um tempo sem sentir o bebê mexer, sem sentir nenhum movimento do bebê, ela ia para a casa da mulher mais velha na vila e deitava-se. E com a cabaça que era posicionada na barriga, ao tocar, porque o instrumento em si já passa muita vibração para o bebê, muitas vezes mexia. Então se pensarmos nisso, é algo que já vem assim, é uma medicina milenar. Então é para além de apenas um instrumento (Sumalgy Nuro, 2025).

Presente também na África do Sul, onde o makhoyane é chamado de umakhweyana (encontram-se também as grafias umakweyana e umakhweyane), este instrumento é bastante semelhante a outros arcos como o uhadi e o ugubhu. Essa família de arcos está relacionada aos povos bantu: xhosa, sotho, swati e venda. E a despeito de que também existam homens tocadores, é inegável a prevalência e a notabilidade das mulheres na performance desses arcos.

Nesse sentido, vale mencionar a princesa zulu Constance Magogo kaDinuzulu (1900-1984), que por muitos anos foi conhecida como maior autoridade da música zulu. Compositora, cantora, intérprete e instrumentista, tocava o ugubhu e também o makhoyane. No site do projeto *Biografias de mulheres africanas*, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul⁵⁴, constam mais dados sobre sua biografia, além de informações sobre as gravações realizadas que eternizaram a obra musical da princesa Constance Magogo, dentre elas um álbum feito com registros do etnomusicólogo britânico Hugh Tracey (1903-1977): *The Zulu Songs of Princess Constance Magogo KaDinuzulu* (1973)⁵⁵.

⁵⁴ Informações sobre Constance Magogo no site do projeto *Biografias de mulheres africanas*: <https://www.ufrgs.br/africanas/constance-magogo-kadinuzulu-1900-1984/#:~:text=No%20mesmo%20momento%20em%20que,do%20Sul%20e%20do%20continente.&text=GUNNER%2C%20Liz.:%20Cambridge%20Scholars%20Press%2C%202005>.

Acesso: 28/10/2025

⁵⁵ O álbum *The Zulu Songs of Princess Constance Magogo KaDinuzulu* está disponível na plataforma spotify:

<https://open.spotify.com/album/5xyHbPDewcj24cktpcAeJZ?si=GHLqP3LETUOpoTQXIHqrhg>

Outra importante referência do makhoyane foi Gogo⁵⁶ Bavikile Ngema (1951-2021). Ela nasceu no distrito de Nkandla, em KwaZulu-Natal na África do Sul e foi uma notável intérprete do makhoyane em seu país. Se apresentou nos palcos da primeira e da segunda edição da *International Bow Music Conference* organizadas nos anos de 2016 e 2018 e realizadas na Universidade de KwaZulu-Natal, em Durban, África do Sul. Também em 2016, ministrou uma oficina de confecção de makhoyanes, realizada pela organização Music in África, e registrada em um curta-documentário intitulado *How to make the uMaKhweyana*, disponível no canal de youtube dessa organização.⁵⁷

A pesquisadora e contadora de histórias Thobekile Mbanda (2025) relata que aprendeu a tocar makhoyane com Gogo Bavikile Ngema e conta que a vida de Bavikile esteve sempre ligada ao makhoyane. Ela teria aprendido a tocar observando suas primas e irmãs e tornou-se uma mestra no instrumento, conhecida também por fabricar seus próprios makhoyanes, utilizando madeiras e materiais específicos para obter o melhor som. Abaixo o registro em vídeo da apresentação de Gogo Bavikile Ngema na primeira *International Bow Music Conference* em 2016:

Figura 33: Vídeo de Gogo Bavikile Ngema na International Bow Music Conference em 2016



Fonte: canal da Bow Music Foundation no Youtube

Mais uma notável mestra na arte do makhoyane é Gogo Mphila (encontra-se também a grafia *Mpila*), que tive a felicidade de conhecer em uma visita que fizemos a

⁵⁶ “Gogo” significa “avó” em siSwati e em zulo.

⁵⁷ How to make the uMaKhweyana: https://www.youtube.com/watch?v=MsNeX10q_SE

sua casa no dia 18/04/2025. Thobile e eu havíamos chegado no eSwatini no dia 16, para realizarmos uma apresentação de nossa performance no dia 17 de abril. E o plano era, depois da apresentação, conseguir uma maneira de visitar a velha mestra, já que não tínhamos um automóvel e o acesso à casa dela não é nada simples em transportes coletivos. Então, a sorte, que foi companheira em muitas das trilhas desse campo vivido, surgiu novamente: Sizo Dideo, fotógrafo e grande amigo de Thobile, foi assistir à apresentação de nossa performance, nos presenteou com lindas fotos e se ofereceu para nos levar em seu automóvel para visitar Gogo Mphila no dia seguinte, ocasião em que, mais uma vez, fez lindos registros.

Figura 34: Gogo Mphila segurando um makhoyane confeccionado por ela
(18/04/2025) Nsangwini/eSwatini
Foto: Sizo Dideo



Fonte: arquivo pessoal

Gogo Mphila é o nome artístico de Khokhiwe Masango, que nasceu em 1949 no eSwatini e toca makhoyane desde criança. Nos contou que aprendeu a tocar o arco com uma prima que trocava os ensinamentos dados por ajuda em alguns serviços, como cuidar do rebanho na montanha ou cultivar a machamba. Atualmente vive com sua família nas montanhas da região de Nsangwini no eSwatini. Gogo Mphila confecciona seus

instrumentos com cabaças que ela mesma planta e a madeira para a verga é retirada de uma árvore chamada lugagane. Além de confeccionar e tocar o makhoyane, ela canta, compõe e toca também outro instrumento conhecido em seu país com o nome de sitolotolo, que me pareceu ser o mesmo instrumento que é chamado no Brasil de berimbau de boca. Já realizou apresentações artísticas públicas em alguns eventos e festivais, tocando makhoyane e sitolotolo, mas disse que essas oportunidades não são frequentes e que ela gostaria de viajar e se apresentar mais vezes. Abaixo o vídeo da participação de Gogo Mphila como convidada da primeira *International Bow Music Conference* em 2016 na África do Sul:

Figura 35: vídeo de Gogo Mphila na *International Bow Music Conference* em 2016.



Fonte: canal da Bow Music Foundation no Youtube

Na primeira entrevista realizada com Thobile, a artista me disse que deseja fazer uma ponte entre passado e presente em suas criações e, com essa intenção, sempre buscou contato com tocadoras mais velhas. Disse também que nos primeiros contatos com Gogo Mphila a velha mestra não queria saber de muita conversa, inclusive Thobile chegou a pedir que ela lhe ensinasse a tocar e, em princípio, a resposta de Gogo Mphila foi negativa. Thobile não desistiu e, com o passar dos anos, ganhou a confiança e o coração de sua mestra, com quem tem uma longa e carinhosa amizade.

Thobile já havia feito contato prévio por telefone com sua mestra, perguntando se poderíamos visitá-la, falando um pouco sobre mim e avisando que eu gostaria de comprar um makhoyane feito por ela, ao que ela assentiu. A viagem de Mpholonjeni Nkoyoyo (localidade onde vive Thobile) até Nsangwini levou cerca de duas horas, passando por lindas paisagens em meio às montanhas, rios e lagoas e um bom trecho de estrada de terra, quando nos aproximamos da casa de Gogo Mphila. O caminho já me preparava para essa espécie de viagem no tempo que foi a visita a esta velha griô das montanhas do Reino do eSwatini.

Quando chegamos em sua casa, que fica em um lugar bastante isolado em meio às montanhas, ela já nos esperava e havia preparado três makhoyanes para que eu pudesse escolher um. Estava sentada em um pedaço de tronco que servia de banco e nós nos acomodamos ao seu redor para conversar e interagir um pouco. Surpreendentemente a comunicação fluiu bem, a despeito das dificuldades impostas pelos idiomas. Afinal, Gogo Mphila se comunica somente em sua língua materna, o siSwati. Thobile e Sizo se comunicam em inglês e siSwati. E eu, com muito esforço, tentava acionar o meu ínfimo repertório em inglês, para entender as traduções feitas por Thobile que por sua vez, se esforçou bastante explorando seu pequeno repertório em português para me fazer as traduções necessárias.

Dado esse contexto, logo de início percebi que o melhor que eu poderia fazer ali seria estar aberta, observar atenta, escutar e sentir. Gogo Mphila foi muito atenciosa e estava bastante disposta a interagir e compartilhar com afeto a sua sabedoria. Passamos cerca de quatro ou cinco horas com ela e, ao fim, penso que o “idioma” que utilizamos muitas vezes naquela tarde foi a “língua dos arcos ancestrais” (velhos parentes que se encontraram), afinal, “em África, a voz humana e os instrumentos musicais ‘falam’ a mesma linguagem, expressam os mesmos sentimentos, e unanimemente recriam o universo toda vez em que o pensamento transforma-se em som” (Bebey, 1975 **apud** Martins, 2021a, p. 98).

A velha mestra, com seu olhar e presença marcantes, cantou e tocou muito, contou histórias e nos ofereceu milho, amendoim e um saboroso almoço. Abaixo alguns registros feitos por mim, do encontro com Gogo Mphila:

Figura 36: Gogo Mphila tocando um makhoyane confeccionado por ela
(18/04/2025) Nsangwini/eSwatini



Fonte: arquivo pessoal

Figura 37: Gogo Mphila tocando sitolotolo - (18/04/2025) Nsangwini/eSwatini



Fonte: arquivo pessoal

A velha mestra também gostou do berimbau. Ela havia conhecido o instrumento há poucos meses pois também foi visitada pelo mestre Dinho Nascimento, seu filho e toda a equipe do documentário que está sendo feito por eles. Nós havíamos deixado o berimbau guardado no carro, mas fui buscá-lo quando Gogo Mphila demonstrou interesse em vê-lo e me escutar tocando e cantando. Tocamos juntas, cantamos juntas, sorrimos e vibramos pela beleza do encontro entre os parentes berimbau e makhoyane. Abaixo alguns registros feitos por Sizo Dideo:

Figura 38: Gogo Mphila, Thobile Makhoyane e Jordana Dolores
18/04/2025 – Nsangwini/eSwatini
Vídeo: Sizo Dideo



Fonte: arquivo pessoal

Figura 39: Gogo Mphila, Thobile Makhoyane e Jordana Dolores
18/04/2025 – Nsangwini/eSwatini
Foto: Sizo Dideo



Fonte: arquivo pessoal

Durante nossa tarde juntas, além de nos mostrar o seu próprio makhoyane, o que costuma utilizar em suas apresentações, Gogo Mphila tocou os outros três que havia fabricado há pouco tempo. Então no fim da tarde eu já tinha pensado comigo qual dos três me agradava mais. Ainda assim, antes de me decidir perguntei a opinião de Thobile e fiquei feliz quando ela sugeriu que eu levasse o mesmo que eu já tinha pensado em comprar. Depois da escolha feita, Gogo Mphila quis dar os últimos retoques no instrumento e deixá-lo confortável para o tamanho de minhas mãos. Tratou também de mexer na afinação e me mostrar como eu deveria segurar o instrumento para tocar.

“Quem come junto se entende.” Esse ensinamento, sabedoria do povo de candomblé, que costuma ser dito e repetido muitas vezes por meu mestre Plínio e por minha contramestra Renata Kabilaewatala, reverbera em meus pensamentos quando rememoro, reflito e tento entender como foi possível estabelecer uma comunicação eficiente e profunda nesse encontro com a velha mestra e sua talentosa aprendiz, sem ter a capacidade de compreender suas palavras. Lembro da velha griô que, com toda a sua generosidade, além de compartilhar sua sabedoria sobre o makhoyane, fez questão de compartilhar o alimento: amendoim, milho, frango, liphalishi⁵⁸.

Para mim esse encontro foi uma explosão de emoção, alegria, gratidão e outros sentimentos mais profundos que, todavia, não consigo traduzir em palavras, mas que ainda me fazem derramar lágrimas enquanto escrevo esta tese. Thobile esteve a todo tempo extremamente atenta a tudo que sua mestra fazia, cada toque, cada melodia, cada respiro. Sizo, como pode-se constatar observando suas fotos, voltou sua mirada para a poesia que se construiu naquela tarde. Nós três saímos de lá plenas, felizes, cientes do momento precioso que havíamos vivenciado. Acredito que a velha mestra também gostou da visita. Cantou, contou, tocou e sorriu durante toda tarde e até disse que queria fazer uma apresentação para que nós três tocássemos juntas. Quando estávamos por sair, nos ofereceu mais coisas, dessa vez para levarmos, mais milho, mais amendoim, mais abraços, mais sorrisos. Abaixo mais algumas fotografias de Sizo Dideo:

⁵⁸ Liphalishi é uma espécie de purê espesso feito com farinha de milho branco. É um alimento básico em muitas partes da África Austral. Em Moçambique é chamado de xima.

Figura 40: Gogo Mphila, Thobile Makhoyane e Jordana Dolores
18/04/2025 – Nsangwini/eSwatini
Foto: Sizo Dideo



Fonte: arquivo pessoal

Figura 41: Gogo Mphila, Thobile Makhoyane e Jordana Dolores
18/04/2025 – Nsangwini/eSwatini
Foto: Sizo Dideo



Fonte: arquivo pessoal

Figura 42: Gogo Mphila, Thobile Makhoyane e Jordana Dolores
18/04/2025 – Nsangwini/eSwatini
Foto: Sizo Dideo



Fonte: arquivo pessoal

Figura 43: Gogo Mphila, 18/04/2025 – Nsangwini/eSwatini
Foto: Sizo Dideo



Fonte: arquivo pessoal

Figura 44: Makhoyane feito por Gogo Mphila,
18/04/2025 – Nsangwini/eSwatini
Foto: Sizo Dideo



Fonte: arquivo pessoal

Figura 45: Gogo Mphila e Jordana Dolores
18/04/2025 – Nsangwini/eSwatini
Foto: Sizo Dideo



Fonte: arquivo pessoal

2.7 A família diversa dos arcos ancestrais

Levando comigo o berimbau, percorri paisagens de saberes atenta aos rastros da sua história, sua poética ancestral, seus familiares do presente e do passado. Nas trilhas do campo vivido busquei pistas, pegadas que me ajudassem a compreender a poética griô, os desafios e as conquistas desse instrumento musical transcriado em tantos contextos distintos, integrando uma família de ugubhus, uhadis, kalumbus, umurudis, hungos, mbulumbumbas, makhoyanes, chipendanes, chinvokovokos, xitendes, berimbaus, entre outros tantos parentes.

Não se pode negar que o berimbau é o ente mais famoso dessa família. Depois que se juntou com a prática corporal da capoeira, correu mundo, está em todos os continentes e em mais de 160 países, inclusive em Moçambique, onde existem grupos de capoeira de diversos estilos. A popularidade da capoeira e do instrumento musical mais representativo dessa arte me surpreendeu em um dia que resolvi fazer uma experiência caminhando com meu xitende pelas ruas de Maputo.

Eu não costumo caminhar com meu berimbau à mostra no Brasil. Geralmente levo a verga em uma bolsa apropriada e a cabaça dentro de alguma sacola ou mochila. Faço dessa maneira para me resguardar da inevitável comoção, os comentários, intervenções, vontade de interagir que berimbau costuma causar em muitas pessoas no Brasil. Prefiro caminhar mais discreta com meu instrumento, quando a intenção é somente percorrer um trajeto de um lugar a outro. Mas quando iniciei meus laboratórios criativos durante o período do estágio sanduíche resolvi fazer a experiência de caminhar com meu xitende nas mãos pelas ruas de Maputo. Eu queria sentir qual seria a reação das pessoas e o que sucedeu foi que em vinte minutos de caminhada aconteceram duas interações: um rapaz que gritou do outro lado da rua – Ei capoeira! – e outro que passou ao meu lado algumas quadras depois – Você toca esse berimbau? – Nesse sentido, a exceção foi a já mencionada Isabel Romao Massuque, amiga que ao ver meu berimbau, pensou tratar-se de um xitende.

Em outras ocasiões meu xitende foi reconhecido por pessoas moçambicanas nas ruas de Maputo, em geral bastante surpresas em vê-lo nas mãos de uma mulher que nem sequer moçambicana era. Me lembro de dois motoristas de carro de aplicativo que reconheceram o instrumento e tinham histórias de memórias antigas e diziam que hoje em dia não conheciam mais ninguém que tocasse o instrumento.

De fato, berimbau, xitende e makhoyane são bastante parecidos (são de uma mesma família) e há pesquisadores que os veem como um único instrumento, com nomes diferentes nas variadas culturas em que está presente. Eu não percebo desse modo pois cada um desses arcos, ainda que possuam a mesma estrutura, constituída de um pedaço de madeira tencionado por um arame e uma cabaça acoplada que serve de caixa de ressonância, possuem suas particularidades no som, na técnica utilizada para tocar, nos modos de confecção e nos materiais utilizados, no posicionamento da cabaça e em como ela é acoplada ao arco, nas funções que exerce em cada contexto cultural e em sua performance de modo geral.

Cada detalhe nos diferentes modos de confecção e acabamento dos instrumentos me chamaram atenção. Por exemplo, o engate entre arco e cabaça: no caso do berimbau costuma-se utilizar um cordão (de sisal, barbante ou algodão) amarrado à cabaça passando por dentro de dois pequenos furos e este cordão vai envolver também a verga e o arame; no caso do xitende há uma pequena peça de madeira entre a verga e a cabaça, e a união é feita com um pedaço de arame; no caso do makhoyane, há uma pequena estrutura feita de tecido, em formato de anel entre a verga e cabaça e a união também é feita com arame.

No entanto, as particularidades que se referem às diferentes performances desses instrumentos me parecem mais relevantes, sobretudo para esta pesquisa. Neste sentido, reflito sobre a relação entre capoeira e berimbau e sua influência no desenvolvimento, na preservação e em diversas questões relativas à performance do instrumento. A utilização do berimbau na capoeira sem dúvida garantiu a permanência e difusão deste arco musical no Brasil e no mundo. Ao mesmo tempo, conforme já mencionado, a capoeira teve seu caráter artístico performático potencializado pela musicalidade, fato que sem dúvida fez diferença no processo de descriminalização dessa arte negra e na performance ritualística da roda de capoeira, como acontece na atualidade.

Ligado a esse jogo que também é luta, o berimbau, que também é arma, potencializou o aspecto de dança da capoeira e protegeu seus/suas praticantes. Nesse contexto, o berimbau exerce a função de encantar, invocando, com a beleza e magia de seu som, a memória de África, a ancestralidade que há tempos mobiliza a luta dos povos negros na diáspora. Assim, no Brasil e em toda parte aonde a capoeira chegou, o berimbau nunca está sozinho e está sempre a chamar mais gente e instrumentos para gingar e soar na roda da capoeira, que não para de girar.

Compondo a diversidade que costuma caracterizar as famílias, xitende e makhoyane são mais discretos e introspectivos. Diferentes do berimbau, que na maior

parte das vezes é tocado junto com outros instrumentos, podendo constituir até mesmo orquestras, xitende e makhoyane, no contexto tradicional, não costumam se juntar a outros instrumentos, se unindo somente à voz de seu tocador ou tocadora.

Se comparamos as voltas no mundo que o berimbau tem dado, com a dificuldade de sobrevivência de xitendes e makhoyanes em suas respectivas culturas, talvez possamos dar razão ao mestre timbaleiro Estevão Nhacudime que, conforme já mencionado, considera que a reduzida presença do xitende em Moçambique atualmente pode estar associada ao fato de que, tradicionalmente, não se constituem orquestras ou grupos de tocadores.

Por outro lado, ao correr mundo, muitas vezes imersos em lógicas comerciais que transformam tudo e qualquer coisa em meros objetos de consumo, capoeira e berimbau muitas vezes acabam sendo desvinculados de sua ancestralidade africana e história de luta e resistência do povo negro na diáspora, pois é comum que tais temas não interessem aos consumidores desses “produtos”. E nesse sentido, para o ente berimbau não se perder pelos caminhos, seria bom não perder de vista a sabedoria de Seu Covane, que toca seu xitende para alimentar a sua alma e a alma de seus ancestrais.

O processo de aprendizado de todas as pessoas tocadoras de xitende e makhoyane com quem conversei, Seu Samuel Matsinhe, Gogo Mphila, Seu Covane, Thobile, Celso e Cheny, foi bastante autodidata, repetindo mais ou menos o mesmo processo: observação dos mais velhos, escuta, vivência, prática e desenvolvimento individual. E esse fato se reflete na performance desses tocadores e tocadoras que possuem características individuais e particulares em suas relações íntimas e criativas com esses instrumentos.

O aprendizado com o berimbau no contexto da capoeira, assim como o próprio jogo, há algumas décadas ganhou métodos e técnicas que são ensinadas e praticadas nas aulas e treinos em escolas de capoeira. Ainda que não se possa negar que o espaço do ritual, ou seja, a roda de capoeira, seja central no processo de aprendizado, as aulas para ensinar como segurar o instrumento, toques, variações, exercícios etc., estão absolutamente presentes no cotidiano das escolas de capoeira. Mas o curioso é que a maior parte dos mestres, sobretudo os mais velhos, não aprenderam dessa maneira. O processo deles, assim como o dos tocadores e tocadoras de xitende e makhoyane, foi bastante autodidata, envolvendo observação dos mais velhos, escuta, vivência, prática e desenvolvimento individual. Inclusive meus mestres, Plínio e Pedro Peu, contam que também aprenderam dessa maneira.

A união entre berimbau e a prática corporal da capoeira garantiu ao instrumento sua sobrevivência, difusão pelo mundo, a elaboração de técnicas e metodologias, tanto para os modos de confecção como para o aprendizado dos toques, o que contribuiu muito para a sua manutenção e desenvolvimento de uma maior complexidade para a arte de tocar e produzir o berimbau. No entanto o instrumento é pouco explorado para além da capoeira no Brasil, sobretudo se pensarmos nas dimensões de sua fama. Existem alguns artistas que ousaram extrapolar as regras e limites estéticos determinados para o uso do berimbau na capoeira em suas criações, mas não são muitos. Nesse sentido, além dos já citados, Naná Vasconcelos e Mestre Dinho Nascimento, menciono também o baiano Mestre Lourimbau, cantor, músico, compositor e construtor de berimbaus. Compõe suas canções a partir do berimbau mesclando toques tradicionais com jazz e outros gêneros e em 2010 gravou o álbum *A arte de mestre Lourimbau*.

Do outro lado do oceano a realidade é bem diferente. Makhoyane e xitende não são tão conhecidos pela população em geral, não andam acompanhados de tanta gente, mas me pareceram muito mais livres esteticamente em seus contextos tradicionais, tanto nos modos de tocar, como também nos modos de confecção e na escolha dos materiais utilizados para isso, que em geral são determinados pelas características da natureza ao redor do construtor ou construtora. Por exemplo, os instrumentos são feitos com a madeira retirada da árvore local. Cada um dos mestres que entrevistei mencionou possibilidades de madeiras diferentes, normalmente as que estavam em seus quintais ou próximas de suas casas. Gogo Mphila estava a tocar seu makhoyane com um pequeno galho seco que ela havia selecionado para esta função, mas não hesitou em pegar um outro galho do chão, ainda com algumas folhas secas, quando o outro não estava à sua mão.

Os modos de segurar o instrumento e os toques também variam bastante e nenhum dos tocadores e tocadoras pareciam muito preocupados com regras ou limites estéticos. Desenvolveram suas musicalidades a partir da tradição, mas com liberdade em suas criações desenvolvidas principalmente a partir da relação com o instrumento.

Entre semelhanças e dessemelhanças técnicas, poéticas e simbólicas, arcos musicais de uma mesma família, como berimbau, xitende e makhoyane, todavia enfrentam uma dificuldade comum: o não reconhecimento do valor histórico, cultural e artístico dos tocadores e tocadoras, zeladores/as e transmissores/as de toda a sabedoria ancestral ligada às suas práticas artístico-culturais. Essa desvalorização ocorre por motivos diversos em cada uma das culturas das quais esses instrumentos são provenientes, mas certamente a raiz do problema encontra-se nos lastros deixados pelos

processos coloniais e suas investidas violentas no sentido da estigmatização e apagamento das culturas africanas e afrodiáspóricas.

Assim, em África e na diáspora, muitos dos mestres e mestras, tocadores/as de arcos musicais, que ocupam lugares de notoriedade e respeito dentro de suas comunidades, todavia vivem situações socioeconômicas bastante precárias, sem um devido reconhecimento por parte da sociedade e do Estado, que pudesse gerar melhores condições sociais e financeiras para esses/as griôs.

Embora eventualmente o berimbau possa performar em outros contextos que não o da roda de capoeira, na maior parte das vezes foi a capoeira que proporcionou o campo vivido para que determinados/as artistas pudessem estabelecer esse outro tipo de relação com o instrumento. Assim ocorre, por exemplo, em minha atuação de atriz-narradora e contadora de histórias, na qual o berimbau é utilizado de modo diferente do contexto da roda, mas ainda assim totalmente vinculado ao referencial estético da Capoeira Angola.

Ao ver, ouvir e sentir a performance de africanos e africanas com seus arcos musicais — que não representam a memória de uma prática cultural historicamente constituída e consolidada, como a Capoeira Angola, mas, antes, um desejo e uma necessidade de expressão de si — percebo que tais gestos, embora profundamente vinculados à determinadas culturas tradicionais, operam como exercícios sublimes de liberdade e, talvez, até de solidão. Nessa experiência, o instrumento torna-se extensão do corpo que o toca, ampliando, de forma significativa, no meu imaginário (e quiçá no de outras pessoas que acessem esse trabalho) os sentidos e significados do arco musical enquanto dispositivo de poética griô.

Se o modo de pensar, fazer e tocar o berimbau por figuras como Mestre Bigo, Mestre Plínio e Mestre Peu já me atravessava — sobretudo na forma como os percebo enquanto griôs —, ao atravessar o Atlântico e pousar às margens do Índico, onde tive a oportunidade de encontro com Thobile Makhoyane, Gogo Mphila, Celso Durão, Cheny Wa Gune, Eduardo Durão, Fernando Madala Covane, Samuel Matsinhe e Estevão Nhacudime, as bordas da roda e do contexto da Capoeira Angola se abrem para a construção de outros sentidos sobre africanidades e sobre as poéticas que daí se derivam envolvendo arcos musicais.

Essa vivência encarnada, sem dúvida, está inscrita nos processos poético-gráficos que serão descritos no próximo capítulo; porém, para além disso, marca-se de forma indelével em meu corpo, que desdobra sua ação no mundo por meio da Capoeira Angola, do teatro, da contação de histórias e também da dança. Como salientam as autoras Silva

e Lima (2021), o campo vivido não se restringe a uma experiência pontual de pesquisa. Trata-se de uma prática que se constrói no entrelaçamento contínuo entre corpo, ambiente e alteridade, fazendo com que o campo vivido seja não apenas um recorte metodológico, mas uma tessitura em fluxo, alimentada pelas performances, saberes e fazeres tradicionais.

Deste modo, não posso deixar de expressar meu profundo sentimento de agradecimento pela oportunidade de ter vivido todas essas experiências em território africano e lembrar que em todos os momentos em que estive com esses tocadores e tocadoras eu pensava em meus mestres e mestras e desejava a presença deles e delas. Eu queria muito que essas pessoas também estivessem lá.

A possibilidade de fazer um doutorado sanduíche com uma bolsa de estudos financiada pela CAPES, através do projeto “Africanidades Brasileiras e Poéticas Afro-Ameríndias – Uma Ponte entre Brasil e Moçambique”, contemplado no Programa de Desenvolvimento Acadêmico Abdias Nascimento foi uma grande conquista, fruto de sonhos e lutas longevas e coletivas, mas eu sei também que só cheguei até aqui porque um dia conheci a Capoeira Angola e atendi a chamada do berimbau. E como costumamos dizer entre capoeiristas “aos meus mestres e mestras, devo dinheiro, saúde e obrigação.”

Vale mencionar que o intercâmbio em Moçambique, acompanhado por meio das redes sociais e do grupo de pesquisa, despertou interesse entre pessoas dedicadas aos estudos sobre a diáspora africana. Além das postagens sistemáticas produzidas em solo moçambicano, realizei, após o retorno ao Brasil, duas devolutivas destinadas a compartilhar os aprendizados e experiências vividas durante o programa.

O intercâmbio também possibilitou uma aproximação mais direta com os estudos da Profa. Dra. Célia Adriano Cossa Mutevuia, que esteve no Brasil em missão de trabalho pelo programa e ministrou um minicurso de línguas bantu antes de nossa viagem. Do mesmo modo, as palestras da Profa. Dra. Teresa Manjate e do pesquisador Marílio Wane, contribuíram significativamente não apenas para o desenvolvimento do meu projeto de pesquisa, mas também para fortalecer a ponte acadêmica, cultural e intelectual que o NuPICC vem construindo entre Brasil e Moçambique.

Abaixo alguns registros do dia em que presenteei com xitendes feitos por Celso Durão os mestres Bigo, Plínio e Pedro Peu; e também registros do dia em que levei meu xitende e meu makhoyane para as crianças que praticam Capoeira Angola no Espaço Águas de Menino (liderado pela contramestra Renata Kabilaewatala) conhecerem:

Figura 47: Jordana Dolores e Mestre Bigo, 05/ 2025 – São Paulo



Fonte: arquivo pessoal

Figura 46: Mestre Pedro Peu e Mestre Bigo, 05/ 2025 – São Paulo



Fonte: arquivo pessoal

Figura 48 Jordana Dolores e Mestre Plínio, 05/ 2025 – São Paulo



Fonte: arquivo pessoal

Figura 49: Encontro com a comunidade do Águas de Menino, Maio/2025



Fonte: arquivo pessoal

CAPÍTULO III

PROCESSOS CRIATIVOS EM PERFORMANCES NEGRAS NARRATIVAS

Poetnografias ao som de berimbaus, xitendes e makhoyanes

3.1 Evocando o caminho trilhado

Há dezesseis anos levei comigo o meu o berimbau, do ritual da roda para o ritual da cena, dos treinos para os ensaios, da capoeira para o teatro. Partindo da chave de leitura apresentada por Martins (2023, p.55), eu poderia dizer que, daí em diante, passei pesquisar modos de integrar elementos da teatralidade presente nas Performances Negras Tradicionais, tomadas pela autora como “Teatro Negro *lato sensu*”, às minhas criações no campo das Artes Cênicas, que poderiam ser compreendidas como “Teatro Negro *stricto sensu*”.

Desde então, o berimbau tem sido um companheiro valioso, mas não foi somente esse instrumento que levei comigo da capoeira para o teatro. Em minha capanga também estavam experiências que me proporcionaram conhecimentos sobre jogo, improviso, presença, musicalidade, consciência corporal e movimentação (mencionando somente alguns exemplos), ou seja, elementos fundamentais que a Capoeira Angola pode oferecer para processos criativos no campo das Artes Cênicas, sobretudo para artistas que buscam problematizar teatro e dança e criar suas obras a partir de um paradigma afrocentrado. Conforme já mencionado, tais elementos foram amplamente explorados em Silva (2012) e Lima (2008) e revisitados por mim em Peixoto (2023).

Mas os aprendizados no campo de mandinga da Capoeira Angola vão além, uma vez que, na convivência com essa comunidade, são construídos e partilhados coletivamente saberes enraizados na cosmopercepção afrodiaspórica, fundamentada na valorização da ancestralidade africana e da presença, da sabedoria, das palavras e gestos das pessoas mais experientes, nossos mestres e mestras.

Nesse processo de aprendizados, a escuta e atenção aos mais velhos e mais velhas levou-me também a olhar, perceber e me aproximar das crianças, do/as mais novos/as. E de acordo com o Fu-Kiau, em sua obra *Kindezi: a arte kongo de cuidar de crianças* (2017), a ligação entre crianças e pessoas idosas é fundamental no processo de educação das crianças para vida, o que é considerada uma das tarefas sociais mais importantes nas sociedades tradicionais das culturas bantu. De acordo com este filósofo congolês, *Kindezi*

é a arte de cuidar de crianças e *ndezi* são as pessoas cuidadoras, tendo as/os idosas/os um papel central neste cuidado.

Os idosos são considerados, entre os **Bântu**, como uma classe especial com um papel especial dentro da comunidade por causa de sua experiência especial ao longo da vida. Como tal, em Kindezi eles exercem o papel não apenas de excelentes **ndezi** (babás), mas também de professores e conselheiros dos jovens **ndezi**. Nessas posições e papéis como professores, conselheiros e **ndezi**, eles têm dois principais deveres sociais: (1) Transmitir para todas as crianças da comunidade, em sua própria língua, a história de sua comunidade através de canções, histórias, lendas e jogos; e (2) explicar a essas crianças o caminho da vida, seu significado de **kala** (ser, vir a ser, existir neste mundo) e **zima** (extinção, a morte do corpo para a transformação) e o papel da comunidade sobre eles (Fu-Kiau, K. Kia Bunseki; Lukondo-Wamba, A. M, 2017, p. 9).

Inspirada e imantada pelas palavras, narrativas e gestos, pela presença mandingueira e pela musicalidade das mais velhas e mais velhos, griôs da Capoeira Angola, criei personagens, músicas, brincadeiras, dramaturgias do corpo e histórias para contar e cantar para crianças e jovens em trabalhos artísticos no campo do teatro narrativo e da contação de histórias. A partir dessa percepção, investiguei durante o mestrado a performance da oralidade desses mestres e mestras – dentro da roda de capoeira e também no cotidiano – e a potência que estas performances e suas narrativas têm para estabelecer o campo de mandinga, ou seja, a encruzilhada, dentro e fora da roda. Então apresentei a hipótese de que o corpo-voz limiar de mestres e mestras de Capoeira Angola, percebidos no campo vivido da “pequena roda” e da “grande roda”, pode ofertar elementos para a criação de Performances Negras Narrativas no campo das Artes Cênicas.

Conforme já abordado nesta tese, a ideia de um “corpo-voz limiar” está fundamentada na noção de “corpo limiar”, apresentada em Lima (2012). Nessa obra, a partir do pensamento de Martins (2021b), a encruzilhada é empregada como eixo conceitual e percebida como metáfora de um lugar de intersecções de espaços e temporalidades espiraladas. Então, a roda de Capoeira Angola é apresentada como uma manifestação que gera e é gerada pela encruzilhada e o corpo de capoeiristas em performance, é percebido como corpo limiar, que, entre passado e presente, imantado de sabedorias grafadas no e pelo tempo, ginga, dança, brinca, luta e joga em suas espirais.

A noção de Performance Negra Narrativa, desenvolvida preliminarmente em minha pesquisa de mestrado, surge da articulação de uma percepção política e poética sobre Performances Negras, em conjunto com uma compreensão da Capoeira Angola

enquanto Performance Negra Tradicional, somando certas particularidades do Teatro Narrativo. Assim, em Peixoto (2023) abordei a noção de Performance Negra Narrativa enquanto categoria de análise para observar e refletir sobre a obra, já mencionada, *Dikeledi e as voltas que o mundo dá*, uma performance que narra um mito de origem do berimbau e que trata da cultura e da imagem do povo negro de maneira afirmativa, engajada com a luta antirracista e feminista. Além disso, ainda no âmbito da investigação de mestrado, refleti sobre o processo criativo de Performances Negras Narrativas embasado no ato de poenografar as vivências e atravessamentos do campo vivido e, por fim, anunciei o desejo de aprofundar tais elaborações.

No desenvolvimento do presente estudo, com o intuito de expandir e, simultaneamente, aprofundar o entendimento sobre a noção de Performance Negra Narrativa, me dediquei primeiramente a apresentar um pensamento sobre a ideia de Performance Negra. Para tanto, parti dos estudos sobre Performance, tendo em conta as elaborações de Diana Taylor e Richard Schechner, que tratam esse conceito de maneira abrangente, tanto como conhecimento incorporado em comportamentos restaurados, como enquanto sinônimo de eventos culturais de ordem estética, ritualística ou cotidiana e, ao mesmo tempo, como abordagem metodológica que analisa fenômenos, eventos ou objetos, refletindo sobre o que eles fazem e sobre como interatuam com outros entes e com o mundo. Na abordagem de Taylor (2013) performances são “atos de transferência vitais”, que transmitem memórias, conhecimentos e tradições, fazem reivindicações políticas e atuam no processo de construção da identidade cultural dos povos.

Então, auxiliada por Mestre Pastinha, Oyèrónké Oyèwùmí e Leda Maria Martins, adentro ao campo das Performances Negras, partindo do reconhecimento e valorização de saberes incorporados ou corporificados, grafados nas espirais do tempo. Ao perquirir tais saberes e memórias podemos caminhar na contramão de um pensamento ocidentocêntrico e seus “conhecimentos oficiais” validados nos livros e arquivos escritos e preservados pelos que querem perpetuar as falsas dicotomias e a hierarquias entre oralidade e escritura e entre corpo e mente, forjadas no projeto de dominação colonial.

Com objetivo de verticalizar e, ao mesmo tempo, ampliar a compreensão do conceito de Performance Negra – que neste estudo abarca expressões poéticas, políticas e ritualísticas abrangendo manifestações que vão do ritual ao espetáculo e que reivindicam sua ancestralidade africana, acionando a noção de identidade negra de maneira afirmativa – trouxe para esta tese reflexões acerca dos movimentos de militância política negra no Brasil e do projeto artístico e político do Fórum Nacional de

Performance Negra; discussões sobre diversas concepções do conceito de Teatro Negro; e elaborações sobre as características das manifestações ritualísticas no âmbito das oralituras, compreendidas aqui a partir da noção de Performances Negras Tradicionais.

A larga trajetória de pesquisas e publicações de Leda Maria Martins, basilares para os estudos sobre Performance Negra no Brasil, também foram essenciais nas elaborações desta tese, onde os conceitos de oralitura, afrografias e corpo-tela, e as noções de paisagens de saberes, poética e estética griô, em diálogo com construções conceituais de outras autoras e com as experiências do campo vivido, iluminaram, inspiraram e se constituíram como base teórica fundamental. Nesse sentido, a ideia de “estética e poética griô”, utilizada por Martins (2021a) para descrever os elementos e as criações do que a autora nomeia de performance da textualidade oral negra, presentes em manifestações ritualísticas do âmbito das oralituras, foi de especial importância para o aprofundamento da noção de Performance Negra Narrativa.

3.2 A Performance Negra Narrativa e sua poética griô

A tese que eu defendo, a partir desta investigação, é que a Performance Negra Narrativa está situada em uma encruzilhada entre o Teatro Narrativo, a contação ou narração de histórias, o Teatro Negro e as Performances Negras Tradicionais. Sendo assim, abarca produções artísticas do campo das Artes Cênicas, que bebem na fonte das poéticas e saberes presentes na performance da oralidade e na textualidade oral de manifestações expressivas africanas e afrodiaspóricas gestadas nas encruzilhadas, com o intuito de criar narrativas, musicalidades e dramaturgias do corpo, através de uma poética griô, que conta, canta, toca e dança histórias, a partir de um paradigma contracolonial e afrocentrado.

No âmbito das Artes Cênicas, a narrativa exerce a função fundamental de contextualizar histórica e socialmente o que é encenado. Desta maneira, carrega consigo a possibilidade de reestabelecer e recontar a história da população negra na diáspora, através de memórias ausentes na “história oficial”, mas vividamente presentes no corpo e na oralidade. A transmissão, através de narrativas, dessas memórias e experiências – conhecimentos inscritos no corpo, no tempo e no espaço – favorece a restauração de um imaginário comum entre atrizes/atores e público, abrindo caminhos para o fortalecimento dessa comunicação entre artistas e a comunidade que, de acordo com Abreu (2000) e Martins (2021a), foi prejudicada à medida em que o drama ocidental se afastou do rito, do mito e da narrativa.

Dispensando a “quarta parede” construída pelo drama, a performance narrativa preza pela comunicação “olho-no-olho” em sua relação com a plateia e se constrói no jogo e interação com a presença, o olhar e a imaginação do público. Desse modo, assim como as manifestações expressivas ritualísticas, a performance narrativa está fundamentada na coletividade e no encontro e, sendo assim, a narrativa é a fala de toda uma comunidade inserida em seu contexto histórico, e o/a narrador/a, assim como um/a griô, existe em função de sua comunidade e com ela está profundamente comprometido/a.

Diferente do teatro dramático, que se estrutura a partir de ações e diálogos ocorridos no tempo presente e em relação causal, em espetáculos onde a função narrativa se faz presente tomamos conhecimento do passado, presente e futuro, em distintos lugares, simultaneamente e em relação, isso porque a narrativa, assim como a encruzilhada, abriga a intersecção e a coexistência de tempos e espaços diferentes. E a figura do/a narrador/a em performance pode ser a própria estrutura da história, peça ou encenação, e desta maneira, os acontecimentos prescindem da causalidade que estrutura e caracteriza o drama. Assim, conforme já dito no primeiro capítulo desta tese, a função narrativa também pode ser pensada como sendo da natureza da encruzilhada, território de Exu, o senhor das encruzilhadas e porteiras, da linguagem e da comunicação que, de acordo com Martins (2021a, p.52) é o “veículo instaurador da própria narração”.

Vale lembrar também que, no âmbito das oralituras, a performance da voz, a palavra pronunciada, falada ou cantada, além de se relacionar com narrativas orais, musicalidades e corporeidades, estabelecendo-se desta maneira como linguagem, é percebida como ação, acontecimento e materialização do axé, a força vital da existência. Portanto, nas Performances Negras Tradicionais a palavra tem o poder de instaurar a encruzilhada, porque a palavra, tendo a voz como veículo, tem poder e é axé. E ainda, de acordo com Martins (2021a):

Na performance da voz, cantares e narrativas recriam a história do ponto de vista do próprio negro, em todas as derivações culturais das matrizes africanas que se restituíram no Brasil e em todas as Américas, em inúmeros repertórios orais falados e cantados pelos mestres da voz e dos ritos, suas vocalidades griô. Nesses contos e cantos-narrativos, múltiplos saberes são trazidos à nossa escuta, numa gesta que também inclui as travessias históricas do negro, suas memórias de África, fábulas africanas e afro-brasileiras, a formação do cosmos, as histórias das divindades, das anedotas, dos causos e de muitos outros enunciados, sejam milenares, sejam recentes e mesmo da atualidade, que as performances da oralitura presentificam e reanimam em todos os

terreiros negros, dimensão cósmica de assentamento, criação e veiculação de saberes (Martins, 2021a, p.115).

É nesse sentido que reitero a hipótese apresentada em minha pesquisa de mestrado, de que o corpo-voz limiar das/dos mestras/es, griôs da Capoeira Angola, são capazes de instaurar o campo de mandiga através de suas vocalidades expressas em palavras, cantos e em narrativas ancestrais grafadas em suas corporeidades e musicalidades. No entanto, no âmbito desta tese, além do aprofundamento de questões levantadas anteriormente, deu-se uma expansão do campo vivido e, conseqüentemente, da pesquisa, para o outro lado do Atlântico.

Assim, ao mesmo tempo em que se realizou um estudo focado nos usos e simbolismos do instrumento mais representativo da roda de Capoeira Angola, o berimbau, me debrucei sobre outras performances relacionadas a esse instrumento, além da capoeira, e também sobre outros arcos musicais semelhantes, seus ancestrais africanos – em especial o xitende e o makhoyane. Além disso, me dediquei a investigar e refletir sobre a performance das/dos tocadoras/es desses arcos musicais africanos, suas práticas e criações artísticas e me deparei com a poética griô, que instaurara novas encruzilhadas no campo vivido desta investigação.

Assim, a tese aqui proposta é de que o estudo do corpo-voz limiar de mestres e mestras tocadores/as de berimbau e outros arcos musicais africanos – em especial o xitende e o makhoyane – oferece, através de elementos que integram uma estética griô, aporte técnico, poético, simbólico e político, para o trabalho de artistas da cena, na criação de Performances Negras Narrativas, que podem poenografar as vivências e atravessamentos de um campo vivido em paisagens de saberes.

Desse modo, compreendo que Performance Negra Narrativa estrutura sua poética através da dramaturgia do corpo, da vocalidade, da musicalidade e da narrativa, inspirando-se em um teatro que preza por sua dimensão ritual e, ao mesmo tempo, por sua função política de resistência e sensibilização, no sentido de afetar e causar identificação da sociedade nos processos de mobilização por justiça social.

Além disso, é importante ressaltar, que este estudo está fundamentado em epistemologias afrocentradas, expressas nas sabenças das mais velhas e mais velhos, mantendo uma relação intrínseca com o que Martins (2021a) denomina poética griô. Tal poética, de natureza coletiva, não é dada a monólogos, pois sua performance se constitui das falas e anseios de sua comunidade. Assim, as narrativas cantadas e faladas por griôs

africanos/as e afrodiaspóricos/as compõem paisagens de saberes, onde conhecimentos ancestrais são expressos em musicalidades, vocalidades, movimentos, ritmos, danças, dramaticidade, texturas, cores, cheiros e sabores.

Ciente e em concordância com a reflexão apresentada por minha orientadora (Kabilaewatala, 2024, p.194), de que “os conceitos não cabem nos termos [...] e que a teoria corre sempre o risco de se diluir frente à vitalidade, logo, dinamismo, das realidades que tenta analisar [...]”, proponho a noção de Performance Negra Narrativa, não apenas como um conceito, mas principalmente como uma categoria de análise e como possibilidade de abordagem teórica e metodológica, com propósito de contribuir para a elaboração e sistematização de procedimentos afrorreferenciados para processos criativos no âmbito das Artes Cênicas.

3.3 O voo sankofa de Dikeledi

No ano de 2014, quando concebi a performance *Dikeledi e as voltas que o mundo dá*, eu decidi que iria utilizar poucos adereços e objetos cênicos. Essa decisão levava em conta escolhas estéticas, mas também partiu do desejo de que esse trabalho "coubesse em uma sacola", para que assim eu pudesse levar ele comigo para qualquer lugar, sem maiores dificuldades. E talvez, essa decisão e o nome escolhido para a obra já anunciassem o seu destino, pois, “nas voltas que o mundo dá”, com mais de dez anos de trajetória, esse trabalho realizou mais de noventa apresentações, passando por quatorze cidades, três países, dois continentes, e segue na estrada. No entanto, à época de sua concepção, eu não imaginava que Dikeledi caminharia tanto e que, nas espirais do tempo, em um voo sankofa voltaria ao seu território simbólico de origem, o continente africano.

Embora, na ocasião de criação do referido trabalho eu ainda não houvesse entrado em contato com as primeiras publicações sobre pesquisa poethnográfica, em minha dissertação de mestrado me dediquei a refletir sobre o processo de criação de *Dikeledi e as voltas que o mundo dá*, a partir da compreensão que essa obra se forjou no ato de poethnografar meu campo vivido com a Capoeira Angola. Pois, em certa medida, como participante do Núcleo Coletivo 22 desde 2011, e depois, como membra do Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22, fui vivendo na prática e acompanhando por meio de outras pesquisas o processo que deflagrou na noção de campo vivido e de poethnografia. E foi a partir da análise de Dikeledi, à luz dessas formulações teórico-

práticas e de seu processo de criação, que surgiram as primeiras ideias do que estou chamando de Performance Negra Narrativa.

A concepção de *Dikeledi* aconteceu em um momento em que eu já havia participado de outros processos criativos nos quais a Capoeira Angola foi utilizada como fundamento técnico, poético e simbólico, tanto através de treinamentos corporais e musicais, como por meio das experiências no ritual da roda. Portanto, muito embora a escrita do texto dessa narrativa – inspirada em diversas versões de uma lenda sobre a origem do berimbau – tenha sido o primeiro passo do processo criativo, essa história, desde suas primeiras linhas escritas, já possuía um corpo que gingava, contava e cantava nas encruzilhadas, o corpo-voz limiar da performance da capoeira. Então, inspirada na performance da oralidade de mestres e mestras da Capoeira Angola, a Performance Negra Narrativa, *Dikeledi e as voltas que o mundo dá*, foi criando vida durante o processo de criação de uma dramaturgia construída através do diálogo entre uma primeira versão do texto e as experimentações práticas em sala de ensaio. Uma dramaturgia tecida entre corpo, voz, texto, visualidade, musicalidade e o vínculo com o campo vivido.

A história narrada nessa performance conta que *Dikeledi* (nome de origem bantu, que significa “lágrimas”) era uma princesa que veio ao mundo para promover a paz entre os povos da África. Ela cresceu aprendendo com seu avô, Babu (termo de origem bantu que significa “avô”), personagem criado a partir do olhar para performance de velhos mestres de Capoeira Angola, as lições sobre as “voltas que o mundo dá” e, ao morrer, teve seu corpo “encantado” num instrumento nunca visto por seu povo, o berimbau.

Na dramaturgia de *Dikeledi* podemos destacar alguns aspectos que contribuem para a análise dessa obra enquanto Performance Negra Narrativa: a presença marcante de uma espécie de griô, o vovô Babu; o protagonismo de uma mulher negra africana, a *Dikeledi*; a relação de proximidade e interação com o público que, em determinados momentos é convidado a participar ativamente da performance (cantando e conversando com a narradora); e a recontextualização do repertório musical e gestual da Capoeira Angola em uma abordagem positiva do continente africano.

No link abaixo é possível ver uma versão de *Dikeledi e as voltas que o mundo dá* em um vídeo feito em 2020, no contexto da pandemia de coronavírus:

Figura 50: Vídeo da performance *Dikeledi e as voltas que o mundo dá* gravado em 2020



Fonte: Arquivo pessoal

Os objetos escolhidos para a encenação de *Dikeledi* foram: um berimbau (com caxixi, baqueta e dobrão), um pandeiro, uma capulana, um chapéu de palha, uma borboleta e uma lagarta feitas de tecido e um pequeno banquinho de madeira. A utilização desses objetos favorece a comunicação da narrativa, ajudando a compor as personagens e sugerindo o universo poético e simbólico por onde a imaginação do público vai passear para poder criar, junto com a atriz narradora, as imagens dessa história.

A capulana (tecido estampado tradicionalmente utilizado por mulheres africanas, podendo ser usado como saia, para cobrir o tronco ou a cabeça ou, ainda, para carregar crianças junto ao corpo) transita por toda a narrativa e, ao mudar a maneira de manipular esse objeto, ele toma diversas formas e significações, se configurando como a vestimenta de uma rainha (a mãe de *Dikeledi*), a barriga de uma mulher grávida, o movimento do nascimento de *Dikeledi*, ela quando bebê e quando adolescente, e seu movimento de fuga quando se vê em perigo. Mas para além das funções que a capulana cumpre na narrativa, este objeto é absolutamente representativo do continente africano e, portanto, sua presença na cena contribui para territorializar a história de maneira simbólica.

O chapéu e o banquinho, objetos que, juntamente com a corporeidade inspirada nos velhos mestres de capoeira, ajudam a dar vida ao vovô Babu, também são

representativos da cultura afro-brasileira, utilizados comumente por entidades como pretas velhas e pretos velhos, presentes em religiões brasileiras de matriz africana. Já o pandeiro, utilizado por vovô Babu para cantar (junto com o público) a adaptação de um corrido de capoeira para acalantar sua bisneta, Dikeledi, remete não somente à capoeira, mas também ao samba, manifestação fundamental e fortemente representativa da cultura negra brasileira.

A lagarta e a borboleta (feitas de capulana) servem de metáfora da passagem do tempo, das voltas que o mundo dá, das transformações da vida, do crescimento de Dikeledi e do “encantamento” da princesa em arco musical. E o berimbau, que nos remete diretamente à capoeira, nessa performance, através do “encantamento” de Dikeledi, torna-se também um personagem e, através de sua musicalidade ancestral, faz uma ponte entre África e diáspora.

Nas experiências com a performance *Dikeledi e as voltas que o mundo dá*, compreendi que, assim como os mestres arrastam seu corpo-voz limiar para o cotidiano, e através da performance da oralidade instauram a encruzilhada na “grande roda”, o berimbau abre canais de comunicação com a ancestralidade e com a comunidade, ainda que fora do ritual da roda de capoeira. Onde quer que esteja, quando o berimbau chama, a coletividade atende e quando ele fala, ela entende (ou sente) sua mensagem ancestral. Essa percepção foi uma das motivações da elaboração do projeto desta pesquisa de doutorado e, nas voltas do mundo, esse trabalho que “cabe em uma sacola” viajou comigo para Moçambique. Eu não sabia exatamente onde e quando se daria o contexto para que eu apresentasse Dikeledi durante meu estágio sanduíche, mas a verdade é que oportunidades não faltaram e as experiências com essa Performance Negra Narrativa tornaram-se parte de meu campo vivido em território africano.

Confesso que antes de realizar a primeira apresentação em Moçambique, me senti bastante insegura, com medo de haver cometido equívocos na dramaturgia, a partir da idealização da cultura africana, que é muito comum no contexto diaspórico. E já sabia que teria que fazer alguma adaptação no início do texto já que, até então, eu iniciava a narrativa dizendo: *“A história que vou contar hoje aconteceu há muitos, mas muitos anos mesmo, lá na África. A África, para quem ainda não sabe, é um continente enorme, que possui diversos países, povos e culturas”*. Em Peixoto (2023) expliquei minha escolha por iniciar a narrativa desta maneira no Brasil:

O continente africano é apresentado como o grande cenário da história no intuito de evocar a matriz africana dos referenciais culturais e estéticos que serão abordados; no entanto, na tentativa de não reafirmar estereótipos ao público infantil, a narrativa explica que se trata de um continente enorme, com muitos países, povos e culturas distintas. E apesar de parecer uma explicação óbvia, a reação de muitas crianças, nas diversas apresentações que já foram feitas em distintos lugares e contextos, mostra a evidente e lamentável falta de informações e referências positivas sobre o continente africano (Peixoto, 2023, p.144).

Eu já sabia que não faria sentido iniciar a narrativa desta maneira estando em território africano, mas quis me certificar se não seriam necessárias outras adaptações. Então pedi ajuda para a professora Teresa Manjate, que gentilmente assistiu ao vídeo e me tranquilizou dizendo que a adaptação no início do texto seria o suficiente. Então, nas apresentações realizadas em Moçambique, eu começava a narrativa dizendo: *“A história que vou contar hoje aconteceu há muitos, mas muitos anos mesmo, em um lugar bem pertinho daqui...”*

Além dessa adaptação, a performance Dikeledi ganhou um novo elemento em sua viagem para o outro lado do oceano: a expressão *nkaringana wa nkaringana*. Em Moçambique, esta expressão é utilizada sempre no início de uma sessão de contação de histórias tradicionais. O contador ou contadora convida o público perguntando: *“Nkaringana wa nkaringana?”* Pergunta que a plateia, querendo dizer que está pronta para escutar, responde coletivamente: *“Nkaringana!”*.

Feitas as mudanças necessárias, foram realizadas quatro apresentações em Moçambique;

- Dia 15/02/2025, no Museu Mafalala, em Maputo. Essa apresentação resultou de uma parceria feita com o professor Amade Baraza e a professora Célia Adriano Cossa Mutevuia (docentes da Universidade Pedagógica de Maputo), a Associação Girassol, o Festival Internacional Teatro de Inverno e o Museu Mafalala.
- Dia 01/03/2025, no Instituto Guimarães Rosa (IGR), em Maputo. (O IGR foi um importante parceiro em diversas ações durante meu estágio sanduíche.)
- Dia 28/03/2025, na Escola Primária Obadias Muyanga, no território de Gunine, localidade de Canda, distrito de Zavala, na província de Inhambane.

- Dia 27/04/2025, no quintal da casa e ateliê de confecção de instrumentos de Celso Durão, na localidade de Ndlavela, na cidade da Matola. A apresentação foi destinada às crianças do bairro.

Segue abaixo alguns registros das quatro apresentações realizadas:

Figura 51: Convite da apresentação de *Dikeledi e as voltas que o mundo dá* no Museu Mafalala



Fonte: arquivo pessoal

Figura 52: *Dikeledi e as voltas que o mundo dá* no Museu Mafalala, Maputo – 15/02/2025
Foto: Alex Sander Fernandes



Fonte: arquivo pessoal

Figura 53 Convite da apresentação de *Dikeledi e as voltas que o mundo dá* no IGR - Maputo



Fonte: arquivo pessoal

Figura 54: Nota do jornal moçambicano Notícias, sobre a apresentação de *Dikeledi e as voltas que o mundo dá* no IGR-Maputo – 01/03/2025



Fonte: arquivo pessoal

Figura 55: *Dikeledi e as voltas que o mundo dá* no IGR-Maputo – 01/03/2025



Fonte: arquivo pessoal

Figura 56 *Dikeledi e as voltas que o mundo dá* no IGR-Maputo – 01/03/2025



Fonte: arquivo pessoal

Figura 57 *Dikeledi e as Voltas Que o Mundo Dá*
(28/03/2025) – Escola Primária Obadias Muyanga - Gunine/Zavala



Fonte: arquivo pessoal

Figura 58: *Dikeledi e as Voltas Que o Mundo Dá*
(28/03/2025) – Escola Primária Obadias Muyanga - Gunine/Zavala



Fonte: arquivo pessoal

Figura 59: Vídeo de *Dikeledi e as Voltas Que o Mundo Dá*
(28/03/2025) – Escola Primária Obadias Muyanga - Gunine/Zavala



Fonte: arquivo pessoal

Figura 60: *Dikeledi e as voltas que o mundo dá* no quintal da casa e ateliê de Celso Durão.
27/04/2025 - Ndlavela - Matola.



Fonte: arquivo pessoal

Figura 61 Vídeo de *Dikeledi e as voltas que o mundo dá* no quintal da casa e ateliê de Celso Durão.
27/04/2025 - Ndlavela - Matola.



Fonte: arquivo pessoal

3.4 Poetnografia dos arcos musicais: laboratório de criação em Performance Negra Narrativa

Durante o desenvolvimento desta pesquisa, com base na noção de poetnografia, foram perquiridos e experienciados procedimentos metodológicos para processos criativos de Performances Negras no campo das Artes Cênicas, a partir dos usos e simbolismos do berimbau e de outros arcos musicais africanos – em especial o makhoyane e o xitende – e da performance de seus/suas tocadores/as, suas práticas e criações artísticas. Para tanto, foram realizados laboratórios práticos de criação cênica e, nesta seção da tese, será apresentado um relato reflexivo e uma sistematização dos procedimentos adotados em laboratório.

Conforme já mencionado, a noção de poetnografia está atrelada à ideia de campo vivido e foi proposta por Renata de Lima Silva (Kabilaewatala) e Marlini Dorneles de Lima, a partir de pesquisas vinculadas, tanto ao Núcleo Coletivo 22 como ao NuPICC, tendo suas primeiras elaborações publicadas no artigo *Entre Raízes, Corpos e Fé: poetnografias dançadas* (Silva; Lima, 2014).

O conceito de pesquisa poetnográfica foi pensado, primeiramente, a partir de processos de criação em dança, propondo uma confluência entre a ideia de pesquisa etnográfica e a ideia de coreografia, sendo esta percebida como uma grafia poética do corpo. Em constante movimento e processo de reelaboração, através de novas pesquisas, o entendimento de poetnografia se ampliou e, atualmente, abrange outras linguagens do campo das Artes da Cena, de modo geral, e em diálogo com outras linguagens artísticas como a música ou as artes visuais.

Sendo assim, a pesquisa poetnográfica resulta em performances artísticas percebidas como grafias poéticas do corpo-voz, gestadas a partir de um “desdobrar do eu” estabelecido no campo vivido. A ideia de “desdobrar do eu” é pensada em Silva e Lima (2021, p.16) “como uma forma de abandonar a ideia do *outro* pautado a partir de um Eu[ropeu], mas sem deixar de reconhecer no encontro com a alteridade possibilidades de trocas e aprendizagens.” E ainda de acordo com as autoras, a poetnografia criada a partir de um “desdobrar do eu” contribui para que o trabalho artístico seja uma reverberação do vivido e não uma imitação do que foi visto em campo, que inclusive, poderia incidir na reprodução de estereótipos.

Assim, os laboratórios de criação desta pesquisa foram pautados com base em procedimentos poetnográficos que vêm sendo utilizados nas pesquisas e criações cênicas

do Núcleo Coletivo 22 há mais de vinte anos, a saber, o estabelecimento de lugares-momento na elaboração da tessitura dramática, a Instalação Corporal e a criação de uma narrativa semi-ficcional. No entanto, a maneira de aplicar e articular cada um desses procedimentos tem suas particularidades em cada processo criativo, gerando novos caminhos, ideias e formatos, como é o caso da criação de uma Performance Negra Narrativa a partir dos usos e simbolismos do berimbau e de outros arcos musicais africanos e da performance de seus/suas tocadores/as, suas práticas e criações artísticas, experienciada nesta investigação.

Além dos procedimentos poético-antropológicos mencionados, foram mantidos os treinamentos de Capoeira Angola, tanto com objetivo de preparação corporal, como também musical, através do estudo do berimbau que, neste caso, extrapolou o limite dos toques utilizados na roda de capoeira.

Os laboratórios práticos de criação desta pesquisa foram feitos no período do estágio sanduíche realizado em Moçambique. No momento inicial, durante aproximadamente um mês e meio, entre janeiro e fevereiro de 2025, eu me dirigia semanalmente a uma sala da Fundação da Universidade Pedagógica de Maputo, para treinar Capoeira Angola e tocar berimbau e xitende, instrumento que eu havia adquirido há pouco tempo. Em princípio, o planejamento era manter o trabalho de preparação corporal e musical com a Capoeira Angola e criar uma dramaturgia que partisse de uma narrativa semi-ficcional que seria criada como desdobramento de meu campo vivido.

No entanto, os caminhos e surpresas do campo vivido, mudaram os rumos do processo criativo. Conforme já mencionado, em meu primeiro encontro com a artista Thobile Makhoyane, surgiu o desejo de criarmos uma performance juntas a partir da relação entre os nossos instrumentos: berimbau e makhoyane. E como esse desejo confluía em absoluto com os objetivos desta investigação, o que havia sido planejado como um projeto solo, ganhou de presente a colaboração de uma artista africana e incidiu na criação de um projeto cênico que resultou, até o momento, em duas apresentações de ensaios abertos, uma em Moçambique e outra no eSwatini.

Os ensaios com Thobile aconteceram durante o mês de março de 2025, nas dependências do Instituto Guimarães Rosa - Maputo (centro cultural da embaixada do Brasil em Moçambique), que gentilmente cedeu o espaço para a realização desta pesquisa. E o ponto de partida desse processo criativo foi uma primeira entrevista realizada com Thobile no formato online. Das vivências de Thobile com o makhoyane, relatadas na entrevista, em diálogo com minhas vivências com o berimbau, ou seja, do nosso campo

vivido com esses arcos musicais, e também das semelhanças e identificações encontradas nas trajetórias das duas artistas, foi possível extrair as primeiras motivações temáticas e lugares-momento utilizados como estímulos para as improvisações cênicas.

Os lugares-momento são escolhidos com o intuito de dar materialidade, na sala de ensaio, às motivações temáticas que são representações simbólicas do campo. Assim, no processo criativo, os lugares-momento funcionam como trilha de acesso à memória do que foi vivenciado e aos atravessamentos gerados pelo campo, e são utilizados como estímulo para a criação das ações poéticas, ou seja, matrizes de movimento, imagens, melodias, ritmos, narrativas cantadas e faladas que serão tecidas na construção da dramaturgia.

As primeiras motivações temáticas disparadoras do processo criativo foram:

1. Pensar no encontro do berimbau com o makhoyane, como um encontro de parentes. Entes queridos de uma mesma família, que estiveram separados por muito tempo.
2. Compreensão do encontro entre berimbau e makhoyane como um encontro entre África e Diáspora Africana.
3. Reflexão sobre o encontro individual de cada uma de nós duas com o berimbau e o makhoyane, e como este encontro nos modificou enquanto mulheres e artistas e como transformou a arte que produzimos.
4. Percepção dos arcos musicais, makhoyane e berimbau, como presença ancestral que desperta nossas vozes interiores.
5. Memórias e reflexões sobre atitudes e práticas adotadas em nossas vidas que refletem o amor, a dedicação e o respeito que temos por nossos arcos musicais.

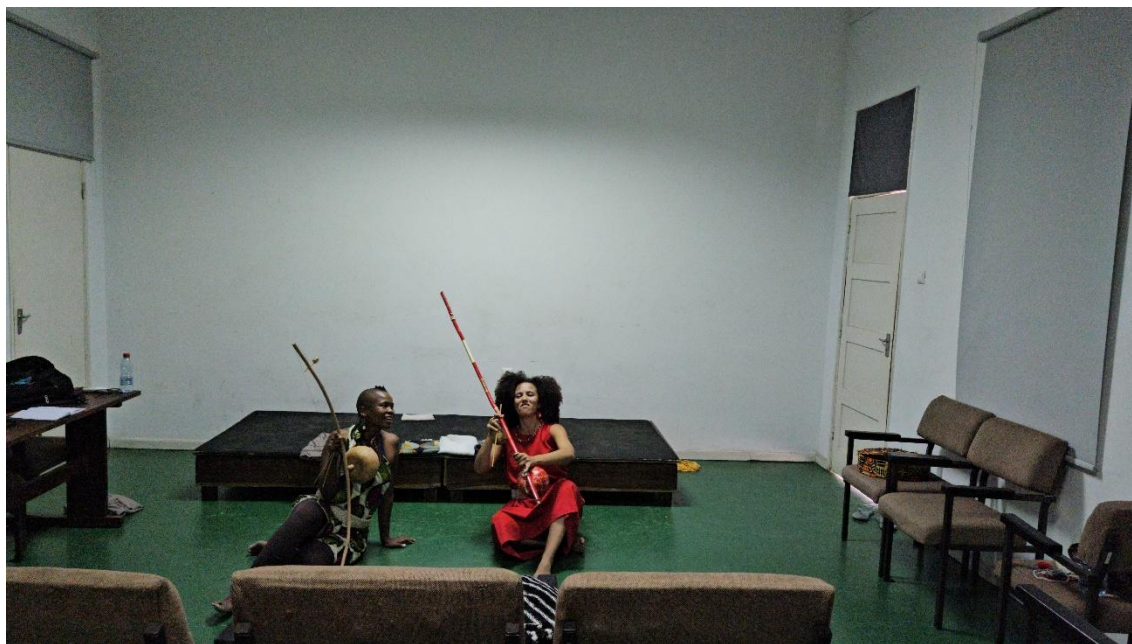
Tais motivações geraram os seguintes lugares-momento, utilizados como estímulos para as improvisações em sala de ensaio:

1. Vestir-nos para os nossos arcos musicais com o intuito de construir imagens poéticas representativas do respeito, reverência, amor e intimidade para com nossos instrumentos; e também como ato de preparação para poder empunhar e tocar nossos arcos.
2. Dançar com e para nossos arcos musicais.
3. Construção de matrizes corporais a partir de uma relação de espelho e dualidade entre os dois arcos e as duas artistas.

4. A ginga da Capoeira Angola que, ao mesmo tempo em que funcionava como acesso às minhas vivências com o berimbau na capoeira, estimulou criações de imagens espelhadas e da ideia de dualidade entre os arcos e as artistas.
5. Os passos de uma dança tradicional chamada Kutsamba trazida por Thobile como mais uma chave de acesso à cultura swati, além do próprio makhoyane.
6. Conversas musicais improvisadas entre o berimbau e o makhoyane.
7. Os seguintes corridos de Capoeira Angola:
 - “Por cima do mar eu vim, por cima do mar eu vou voltar”
 - “Maré, maré...”
 - “Olaê laelá”
8. A seguinte canção de autoria de Thobile Makhoyane, composta em siSwati:

M'bambeni uyabaleka
M'bambeni uyabaleka
Ufuna kushiya sifunti sakke
Ufuna kushiya sifunti sakke
Ngek
Ashiye sifunti sakke
Ngek
Ashiye sifunti sakke
9. Conversar e contar histórias com e para nossos arcos musicais.

Figura 62 : Thobile Makhoyane e Jordana Dolores durante ensaio no IGR - Maputo.
Março/2025



Fonte: Arquivo pessoal.

A metodologia aplicada por mim na sistematização dos ensaios, implicava em práticas de preparação e consciência corporal embasadas na movimentação da Capoeira Angola e em alguns exercícios provenientes da Instalação Corporal (Silva 2012), que ativam a respiração, o equilíbrio, o tônus muscular e a concentração, para alcançar um estado de presença e organicidade, ou ainda, um transbordamento do corpo cotidiano em um corpo diferenciado ou extracotidiano. Assim, a partir da movimentação da capoeira e, sobretudo, através da busca de uma “ginga pessoal”, colocávamos o corpo instalado em movimento e em um estado de criação, sensível aos estímulos gerados pelos lugares-momento.

No intuito de fortalecer as trocas desse encontro em variadas instâncias, buscamos introduzir as matrizes corporais da Kutsamba (dança tradicional das mulheres no eSwatini), trazida por Thobile para os ensaios, nas dinâmicas da Instalação Corporal. Então, assim como a movimentação da Capoeira Angola, além de fornecer elementos técnicos para o corpo em cena, significa nosso corpo através de elementos simbólicos associados a uma poética negra diaspórica, a Kutsamba significa nossos corpos através de uma poética negra africana, e também fazia parte do momento de preparação e sensibilização, antes de iniciarmos as improvisações.

Havia um desafio significativo em nossa comunicação durante os ensaios em função do fato, já mencionado, de que Thobile e eu não falamos o mesmo idioma. Neste sentido, houve muitos esforços de ambas as partes para buscarmos a melhor maneira possível de transmitir nossos desejos, percepções, entendimentos e intenções poéticas. Assim, a presença íntegra, os olhares, o corpo em movimento e a musicalidade foram os elementos com os quais íamos tecendo nossa comunicação criativa.

A musicalidade teve especial importância nesse processo criativo, tanto em função da própria temática da pesquisa, como do estímulo central da criação, ou seja, o encontro entre duas mulheres artistas, tocadoras de berimbau e makhoyane. Mas, além disso, a música foi a linguagem que facilitou a comunicação entre nós duas e possibilitou a introdução de narrativas cantadas na dramaturgia que estava sendo tecida.

A prática musical, que em geral iniciava com exercícios de aquecimento vocal propostos por Thobile, aconteceu principalmente através de longos improvisos nos quais buscávamos uma interação harmônica entre as sonoridades do berimbau e do makhoyane (percebidas por nós duas através da metáfora de uma “conversa entre os arcos”); e através dos corridos da capoeira sugeridos por mim e de canções levadas por Thobile, em especial

uma de sua autoria, mencionada acima na lista de lugares-momento. A composição de Thobile, M' bambeni uyabaleka, fala sobre a impossibilidade de fugirmos de nós mesmas, de nossa própria história, de nossas sombras, pois elas sempre nos acompanham inscritas em nossos corpos, em nossas memórias. E os corridos de capoeira utilizados, trazem a narrativa tanto da travessia da kalunga, como do constante movimento das marés e da vida.

Depois das práticas de preparação corporal e musical, iniciávamos os improvisos a partir de cada um dos lugares momento elencados acima, com exceção do lugar momento de número 9: “conversar e contar histórias com e para nossos arcos musicais”, do qual falarei mais adiante.

Nos dedicamos a improvisar repetidas vezes a partir de cada um dos lugares-momento e, a cada repetição, íamos fazendo nossas escolhas e tecendo uma dramaturgia que pode ser expressa neste primeiro roteiro:

Movimento 1: Thobile e eu realizávamos um trajeto de entrada nos dirigindo ao encontro com nossos arcos, cantando juntas M' bambeni uyabaleka. Thobile criou para este momento uma movimentação corporal a partir dos passos da Kutsamba e eu a partir da ginga da Capoeira Angola.

Movimento 2: Encontro e reconhecimento dos arcos, estabelecendo uma relação de espelho e dualidade entre as duas artistas, os dois arcos, e cada artista com seu próprio arco.

Movimento 3: Sustentando a relação de espelho e dualidade, nos vestimos para e com o arco musical e construímos um arquétipo de mulheres jovens e vaidosas.

Movimento 4: Improviso de movimentação, canto e toque do makhoyane realizado por Thobile, no sentido de dar a dimensão da ancestralidade que se faz presente na musicalidade do arco e como essa presença ancestral desperta nossos sentidos e vozes interiores.

Movimento 5: Improviso de movimentação, canto e toque do berimbau realizado por mim, no sentido de dar a dimensão da ancestralidade que se faz presente na musicalidade do arco e também nos corridos de Capoeira Angola que, apesar de também dialogarem com minhas vozes interiores, convocam Thobile e o público para cantar junto.

Movimento 6: O encontro das duas tocadoras e dos dois arcos. Cantamos juntas um corrido de capoeira, trocamos olhares como quem se reconhece de há muito tempo e os arcos se tocam. Neste momento, a busca era pela construção de um aspecto de mulheres velhas.

Movimento 7: Conversa musical entre os arcos, através de um improviso nos quais buscávamos uma interação harmônica entre as sonoridades do berimbau e do makhoyane enquanto realizávamos um percurso caminhando juntas e bem próximas.

Ainda que haja uma evidente narrativa expressa na dramaturgia tecida entre nossas musicalidades e corporeidades, a intenção para o movimento de número 8 era de neste momento trazeremos à tona a narrativa falada. O relato de o que havia se passado em todos esses tempos de distância entre essas parentes que se reencontram. No entanto, nesse primeiro momento, não foi possível incluir a narrativa, em função das dificuldades impostas, tanto pela nossa disponibilidade de tempo para os ensaios (já que Thobile vive no eSwatini), como pela comunicação verbal dificultada pelas questões dos distintos idiomas. Como se verá mais adiante, a narração toma vida neste trabalho, através da criação de uma narrativa semi-ficcional, outro procedimento da pesquisa poenográfica.

A dramaturgia tecida nos 7 movimentos descritos acima ganhou novos elementos, desenhos, imagens e sentidos a partir do olhar externo e das orientações de Renata Kabilaewatala e Joana Abreu em um ensaio realizado no dia 08/04/2025, na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da UEM, no período em que essas duas professoras da UFG, estiveram por 10 dias em Maputo realizando uma missão de trabalho do Projeto Africanidades Brasileiras e Poéticas Afro-ameríndias - Uma Ponte entre Brasil e Moçambique.

O objetivo desse ensaio era mostrar o material cênico levantado para a orientadora desta pesquisa e, através do olhar externo e da direção artística feita por Renata Kabilaewatala, nos prepararmos para o ensaio aberto que foi realizado no dia seguinte, onde pudemos mostrar nossa pesquisa cênica para um grupo de artistas de Maputo.

Nesse ensaio, Renata conduziu um aquecimento e sensibilização, a partir dos elementos da Instalação Corporal e, na sequência, Thobile e eu mostramos a cena que havíamos levantado até aquele momento, composta pelos 7 movimentos acima descritos. Então, a partir da direção de Renata, foram incorporados novos desenhos de cena, sobretudo no momento de encontro entre os arcos. Além disso, foi agregado um novo lugar-momento que trazia para a cena uma certa qualidade de movimento que buscava a energia da criança, da brincadeira e do jogo.

Toda a dramaturgia tecida entre partituras corporais e musicalidades, foram afinadas através da percepção e das indicações da direção de Renata e também das importantes contribuições da professora Joana Abreu que, além de partilhar suas

impressões sobre as cenas, facilitou a comunicação entre todas nós, fazendo a tradução do inglês para o português e vice-versa durante todo o ensaio.

Enfim, no dia 09/04/2025, foi realizado o primeiro ensaio aberto desta pesquisa cênica, no Mini Teatro da ECA – UEM, para um público de artistas de Maputo que, nesse dia, participaram da vivência prática Africanidades Brasileiras, que envolveu dança, teatralidades e música e foi conduzida por Renata Kabilaewatala. Ao fim da vivência, Thobile e eu apresentamos a pesquisa cênica desenvolvida até então. Abaixo, um vídeo com a íntegra do que foi apresentado neste dia e os registros fotográficos feitos por Ildefonso Colaço.

Figura 63 Vídeo do ensaio aberto com Jordana Dolores e Thobile Makhoyane - ECA – UEM
09/04/2025 – Maputo - Moçambique



Fonte: arquivo pessoal

Figura 64 Jordana Dolores e Thobile Makhoyane - ECA – UEM
09/04/2025 – Maputo – Moçambique
Foto: Ildefonso Colaço.



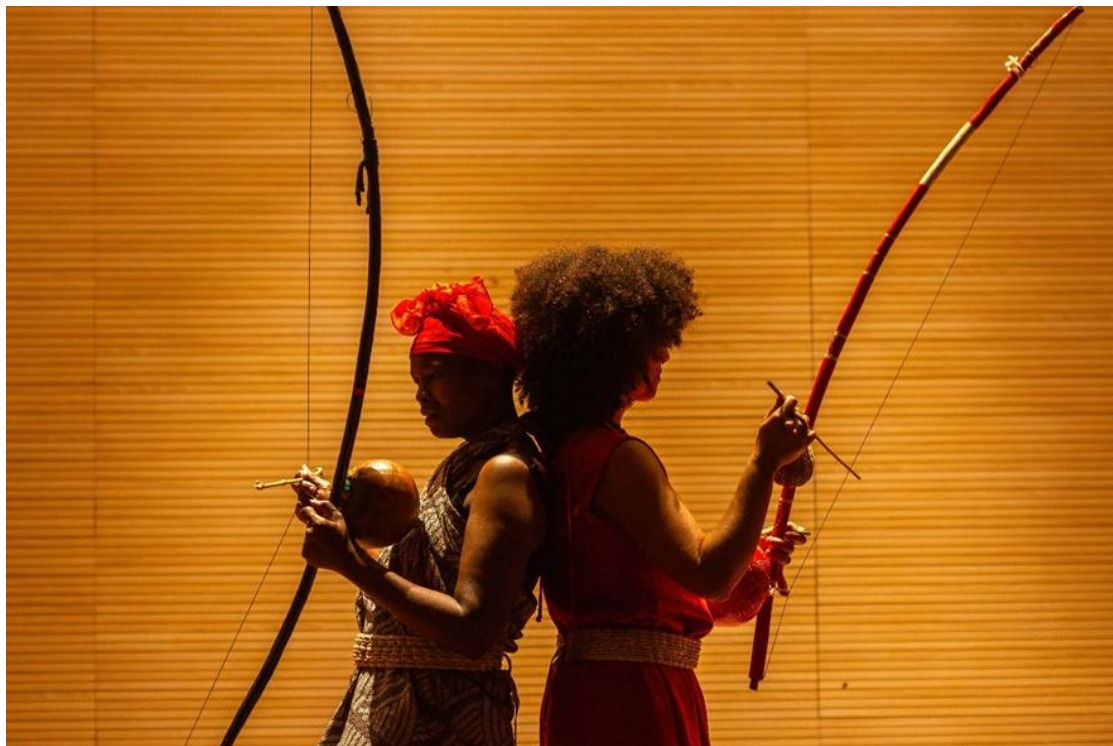
Fonte: arquivo pessoal

Figura 66 Jordana Dolores e Thobile Makhoyane - ECA – UEM
09/04/2025 – Maputo – Moçambique
Foto: Ildefonso Colaço.



Fonte: arquivo pessoal

Figura 67 Jordana Dolores e Thobile Makhoyane - ECA – UEM
09/04/2025 – Maputo – Moçambique
Foto: Ildefonso Colaco.



Fonte: arquivo pessoal

Figura 68 Thobile Makhoyane - ECA – UEM
09/04/2025 – Maputo – Moçambique
Foto: Ildefonso Colaco.



Fonte: arquivo pessoal

Figura 69 Jordana Dolores - ECA – UEM
09/04/2025 – Maputo – Moçambique
Foto: Ildefonso Colaço.



Fonte: arquivo pessoal

Figura 70 Jordana Dolores e Thobile Makhoyane - ECA – UEM
09/04/2025 – Maputo – Moçambique
Foto: Ildefonso Colaco.



Fonte: arquivo pessoal

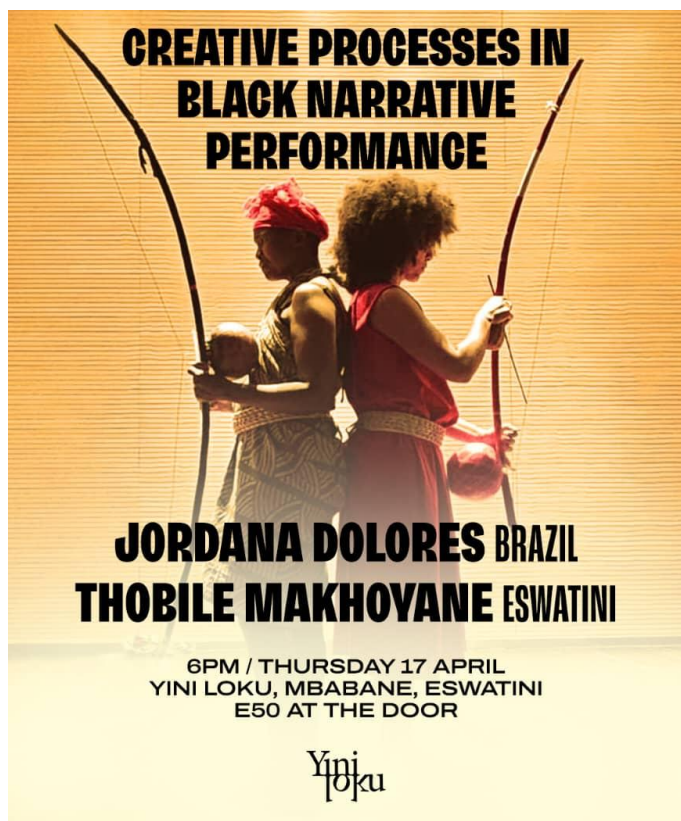
Figura 71 Jordana Dolores e Thobile Makhoyane - ECA – UEM
09/04/2025 – Maputo – Moçambique
Foto: Ildefonso Colaco.



Fonte: arquivo pessoal

O segundo ensaio aberto deste processo criativo foi articulado por Thobile e aconteceu no dia 17/04/2025, na galeria Yni Loku, na cidade de Mbabane, no eSwatini. Nesse dia fomos surpreendidas com a divulgação do trabalho em um dos jornais da cidade, casa cheia e uma plateia afetuosa e curiosa.

Figura 72 Convite da apresentação na galeria Yni Loku
17/04/2025, Mbabane - eSwatini



Fonte: arquivo pessoal

Figura 73 Nota no jornal local, da apresentação
realizada na galeria Yni Loku
17/04/2025, Mbabane - eSwatini



Fonte: arquivo pessoal

A apresentação foi seguida de conversa com o público, que tinha muitas perguntas sobre o processo criativo, sobre nossos objetivos e intenções com a construção poética apresentada. Fui surpreendida também pelo fato de que, neste dia, a maioria das pessoas da plateia não conheciam o berimbau e nunca tinham ouvida falar sobre a capoeira, o que realmente foi muito diferente da experiência em Moçambique.

Por sorte havia duas pessoas que falavam espanhol, uma delas era membra da organização da galeria e a outra era uma pessoa do público. Elas generosamente traduziram para o espanhol a perguntas do público. Eu respondia igualmente em espanhol e elas traduziam para o inglês devolvendo as respostas ao público. Assim, encarando as dificuldades impostas pelo idioma, mas certas de que a poética cênica se comunicava efetivamente com o público, vivenciamos mais uma etapa desta pesquisa. Abaixo, alguns registros fotográficos feitos por Sizo Dideo.

Figura 74 Jordana Dolores e Thobile Makhoyane - Galeria Yni Loku
17/04/2025, Mbabane - eSwatini
Foto: Sizo Dideo.



Fonte: arquivo pessoal

Figura 75 Jordana Dolores e Thobile Makhoyane - Galeria Yni Loku
17/04/2025, Mbabane - eSwatini
Foto: Sizo Dideo



Fonte: arquivo pessoal

Figura 76 Thobile Makhoyane - Galeria Yni Loku
17/04/2025, Mbabane - eSwatini
Foto: Sizo Dideo



Fonte: arquivo pessoal

Figura 77 Jordana Dolores - Galeria Yni Loku
17/04/2025, Mbabane - eSwatini
Foto: Sizo Dideo



Fonte: arquivo pessoal

3.5 Movimento número oito: *Nkaringana wa nkaringana?*

Com intenção de dar continuidade aos sete movimentos que compõem o roteiro do experimento cênico apresentado e analisado na seção anterior, e também de trazer palavras à narrativa contida na dramaturgia elaborada junto de Thobile Makhoyane, trazendo outros atravessamentos do campo vivido desta pesquisa, surge a narrativa-semificcional que se segue.

Assim, na conversa entre e com os arcos musicais, o encontro entre parentes que não se viam há muito tempo revela-se ser o encontro de vidas ou momentos distintos de uma mesma personagem, Benedita.

Movimento 8:

(Soam os arcos em diálogo musical....)

Nkaringana wa nkaringana? A história que eu vou contar aconteceu há muito tempo! Mas pode ser que esteja acontecendo agora, ou, quem sabe, ainda vai acontecer...

Dona Benedita, ou melhor, Benedita, como preferia ser chamada, já foi swati, zulu, chope, changana, mbundo... Foi, baiana, carioca, maranhense, mineira, paulistana... Já foi rainha, princesa, guerreira, pastora de rebanhos, caçadora, agricultora, andarilha, pedinte, quilombola, curandeira, feiticeira, quituteira, capoeirista, sambista, cantora, artista de teatro, casada, solteira, mãe, filha, avó, bisavó, tataravó. Bom, pelo menos isso é o que ela contava. Mas não se sabe... Pode ser só conversa fiada, papo de contadora de histórias, que quer impressionar a gente para ganhar uns trocados e comer sem trabalhar. Contadora de histórias com certeza ela era, ou ainda é, não se sabe... Há muito tempo não é vista em canto algum, pode ser que tenha se encantado.

Tinha um companheiro inseparável, seu arco musical. Ela dizia que andava pelo mundo com ele há séculos, e que já nem sabia dizer exatamente há quanto tempo carregava aquele instrumento com ela, mas que talvez já houvesse passado centenas de anos. E se perguntassem quantos anos ela tinha, para estar há tanto tempo caminhando com aquele arco, ela dizia que já tinha alcançado uma boa idade, mas que não era velha, não... Benedita dizia que velho é o mundo!

Dizem que um tal de Seu Firmino⁵⁹ sabia a idade exata de Benedita. Parece que foram amigos no tempo em que ela e ele viviam da caça lá para as bandas de Angola. Certa feita Seu Firmino desapareceu e eles ficaram muitos anos sem se encontrar, até que um dia se reconheceram e vadiaram juntos em uma roda de capoeira em Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo Baiano. Mas enfim, como Seu Firmino só fala o que quer e quando quer, ninguém sabe... Permanece o mistério sobre a idade de Benedita.

Ela contava que conheceu Seu Firmino ainda jovem, em uma época que andava dias e dias embrenhada pelas matas, com seu arco e flecha, em busca de carne para alimentar sua família. O homem era um exímio caçador e foi um grande parceiro e mestre, nos momentos de alegria e de dificuldade. Mas um dia ele acabou sumindo na mata e o que se dizia era que o caçador tinha sido caçado e levado em um navio para uma viagem sem volta. Séculos depois, no reencontro, na roda de capoeira, Benedita e Seu Firmino trocaram memórias de suas muitas vidas.

A flecha de Benedita era certa, a caça nunca faltou. E seu arco, tensionado com precisão, lançava, mas também soava. Quando ela preparava o arco, dedilhava a corda atenta, com seus ouvidos de caçadora, até escutar o som preciso que indicasse a tensão exata para o ato de lançar a flecha, que sempre encontrava o destino pretendido. Ela chegou a contar que seu arco e sua flecha certa também já enfrentaram muitas batalhas e guerras, nos dois lados do Atlântico. Mas nesse assunto ela não se demora, dizia que não gostava de contar histórias de guerra, apesar das memórias serem muitas.

A flecha de Benedita tinha destino certo porque, antes de ir para a mata caçar ou guerrear, ela tocava seu arco musical para alimentar a sua alma e a de suas ancestrais. Tocar seu arco e cantar era o seu ritual, sua magia, seu feitiço, seu jeito de rezar, para pedir e para agradecer pela vida, pela caça, pela chuva, pela colheita. Por conta de suas mandingas com o arco, tinha gente que até chamava ela de feiticeira... E ela, só de mandinga, não dizia nada sobre isso, deixava que cada pessoa pensasse o que quisesse sobre esse assunto.

⁵⁹ José Firmino da Silva é um personagem criado por Silva (2012), inspirado na figura dos velhos mestres de capoeira e de outras manifestações da cultura popular brasileira. Na narrativa da autora, Seu Firmino tem o “corpo fechado” e estaria por completar quatrocentos anos. É com base nessa metáfora que, por meio das histórias vividas pelo velho mestre, a autora percorre, crítica e poeticamente, a história dos negros no Brasil, começando pela cruel travessia forçada partindo da África e envolvendo o largo processo de escravização da população negra no Brasil, a importância da formação e resistência dos quilombos na constituição cultural do povo brasileiro, a criação de manifestações como a Capoeira Angola e os sambas de umbigada nesse processo e a maneira como elas se ressignificam em novas formas de saber e resistência na sociedade contemporânea.

Acredita-se que, para manter o mistério em torno de sua idade, Benedita nunca mencionava datas e nem os lugares precisos em que aconteceram as histórias que contava. No entanto, sempre afirmava e repetia que eram histórias verdadeiras, que tinham se passado há muito tempo, mas também podia ser que estivessem acontecendo agora, ou, quem sabe, ainda iriam acontecer...

M'bambeni uyabaleka
M'bambeni uyabaleka
Ufuna kushiya sifunti sakke
Ufuna kushiya sifunti sakke
Ngek
Ashiye sifunti sakke
Ngek
Ashiye sifunti sakke

(Música de Thobile Makhoyane)

Em outros tempos, Benedita morou no extremo sul do continente africano, onde chegou a viver por décadas como princesa e como rainha, sempre cantando e tocando seu arco, apesar de alguma resistência imposta pelos homens, reis e príncipes de sua família naquela época, que não viam com bons olhos o brilho, a força e os conhecimentos que seu instrumento musical lhe transmitia. Mas ela nunca deu ousadia para homem nenhum governar a sua vida e sempre foi dona de seus passos e caminhos.

Houve também uma época em que Benedita, ainda no sul da África, cantava e tocava seu arco, junto com outras mulheres, enquanto caminhava pelas montanhas pastoreando rebanhos. Foi nesse período que chegou a ensinar algumas canções e as artimanhas e sutilezas de seu arco para algumas jovens garotas que gostavam de escutá-la cantando, tocando e contando suas histórias. As “aulas” não eram gratuitas... Benedita pedia ajuda no pastoreio, no cultivo da machamba, na colheita e na função de lavar roupas no rio. O método era simples, ela deixava as garotas escutarem seus toques, cantos e histórias, o resto do aprendizado ia depender do interesse de cada uma. Ela ensinava do jeito que tinha aprendido: observando e escutando as mais velhas, os mais velhos e as ancestrais.

Nesse tempo das montanhas, Benedita também dava alento às mulheres grávidas, tocando seu arco com a cabaça encostada em seus ventres, quando a criança passava algum tempo sem se movimentar dentro da barriga da mãe, o que costumava gerar muitas dúvidas e angústias. Com o estímulo do som e da vibração do instrumento, não havia

bebê que não resolvesse “dançar” um pouco, e então a alegria e a tranquilidade da mãe e toda família estavam reestabelecidas.

Benedita tinha aprendido essa medicina com seu instrumento durante as gestações dos muitos filhos que teve. Sabia bem quais eram os toques e as canções para fazer um bebê dançar na barriga da mãe. E conhecia também outras medicinas, das plantas, dos banhos, dos chás, das rezas e oferendas. Seria esse o segredo de sua longevidade? Seria mesmo uma feiticeira? Não se sabe... Mas fato é que por todos os lugares onde passou, ajudou muita gente a cuidar da saúde do corpo e da alma, com suas mandingas.

Com seu instrumento e sua voz, Benedita também paquerou muito! Tinha músicas e toques para isso também e todos os homens com quem se relacionou, em todos os lugares onde viveu, se encantaram por sua musicalidade, presença, beleza e mistério. Alguns desses parceiros permaneceram muitos anos em sua vida, mais precisamente os que compreenderam que não era possível dominá-la. Com esses ela formou família, teve filhos, filhas, netos, netas... Mas sempre chegava o momento que que, misteriosamente, se despedia, e quando isso acontecia, quase sempre pensavam que a mulher tinha se ancestralizado. Talvez fosse isso mesmo, mas Benedita sempre recomeçava sua vida em outro lugar.

Certa feita, assim como seu amigo Firmino, Benedita também foi sequestrada. Não se sabe bem as circunstâncias em que sua desgraça ocorreu, ela não se demora neste assunto também. Mas conta que durante a travessia da kalunga, o sofrimento era tanto que desejou morrer. Mesmo com tanta vida vivida, ela não sabia ainda que a crueldade humana chegava àquele ponto. Viu muita gente morrer ao seu lado, sem poder fazer nada para ajudá-las, sentiu o cheiro da morte tão de perto que, por vezes, pensava que ela mesma era quem tinha morrido. Já não sabia há quanto tempo estava naquele navio... Quanto tempo havia passado? Meses? Anos? Séculos?

Quando pisou em terra firme, sabia que estava muito distante de sua terra mãe, o cheiro da morte parecia estar impregnado em seu corpo e a memória e a saudade de tudo que vivera do outro lado do oceano a acompanhou por séculos. A verdade é que desde o dia em que chegou nesta terra chamada Brasil, todos os dias ela sonhava e fazia planos de como voltar para o berço de sua humanidade roubada. Nessa época, sua música também foi alento, para ela e para os seus irmãos e irmãs, africanos de distintos povos e territórios, que nessa diáspora forçada irmanaram-se em luta e resistência, transcriando, em novos territórios, suas éticas, poéticas, filosofias, práticas, costumes, cosmopercepções... A vida, prometida de morte, foi recriada através da bagagem trazida

de África, ou seja, seus corpos inscritos de memórias e saberes. E apesar da miséria, do sofrimento e da injustiça, a vida seguiu, do outro lado do oceano, lutando, dançando, gingando, cantando, batucando e contando histórias.

Ai, ai, ai, ai...
Quando eu cheguei de Aruanda
Trouxe o meu berimbau
Dentro da minha capanga

(Corrido de Capoeira Angola)

Chegando no Brasil, Benedita foi vendida para ser escravizada em uma fazenda, mas teve o destino de chegar na propriedade de seu comprador, no justo dia em que uma grande fuga estava planejada. Ela não hesitou, não teve medo de se embrenhar na mata por dias, inclusive sabia que sua experiência e sabedoria de caçadora e curandeira poderia ajudar aquele povo todo no caminho até chegar ao tal quilombo que aquela gente tanto falava. A caminhada foi longa, dias e dias de tensão e incertezas, mas suas ancestrais a guiavam. Algumas pessoas infelizmente não sobreviveram, outras foram capturadas novamente, mas Benedita, com um grupo de novas amigas e amigos que acabara de fazer nestes dias de fuga, por fim, chegou ao tal quilombo.

Foram recebidas com alegria e cuidado por uma comunidade formada por pessoas que vinham de tantos lugares da África quanto os que ela já havia vivido. E algumas pessoas ficavam bem intrigadas com o fato de Benedita saber falar as línguas de quase todos os povos que integravam aquele novo povo, forjado no quilombo, lugar onde todas aquelas pessoas estavam retomando suas humanidades e, no diálogo entre tantas culturas distintas, criando novas tradições.

Nos arredores desse primeiro quilombo em que viveu, Benedita pôde buscar matéria-prima para reconstruir seu arco musical. Não foi a primeira nem a segunda vez que precisou fazer isso, já havia recriado seu arco em cada uma das culturas que vivenciou. Ela até gostava bastante de fazer isso, porque o instrumento, assim como ela, ia se transformando, agregando novas possibilidades, caminhos, histórias, conhecimentos, timbres, canções, técnicas, poéticas e, até mesmo, novos nomes.

Aliás, foi no Brasil que Benedita adotou este nome, antes disso ela já havia chamado, Korwe, Muyenzi, Umhambi, Wapaulendo, Isihambi, Msafiri, Motsamai, Magogo, Bavikile, Khokhiwe. Seu instrumento musical também colecionava nomes ao longo de sua larga caminhada com Benedita. Então, já havia sido chamado de ugubhu,

uhadi, kalumbu, umurudi, hungo, mbulumbumba, makhoyane, chipendane, chinwokovoko, xitende... E aqui no Brasil virou oricongo, urucungo, berimbau.

Benedita passou muito tempo de quilombo em quilombo, de modo que conheceu cada canto escondido desse país. Quando decidia ou era obrigada a deixar algum quilombo, em função dos ataques e da destruição causada por aqueles que acreditavam-se ou diziam-se “mais humanos”, o arco de Benedita voltava a ser arma, de caça e de defesa. Aliás, nas florestas daqui desse lado do Atlântico, ela conheceu outros povos que também caçavam e guerreavam com seus arcos e flechas, que viviam nessas terras há milênios, e que ensinaram muita coisa para ela.

*Viva a nossa herança
O arco do negro toca
O arco do índio lança*

(Trecho de corrido de Mestre Môa do Katendê)

Um dia ela teve notícias de que já se podia adentrar às cidades sem o risco de ser capturada e escravizada. E decidiu ir viver uma nova vida, perto do mar, o único caminho de retorno de que Benedita tinha notícias. Em princípio não foi nada simples, mas seu arco sempre esteve ao seu lado trazendo força, alento, cura, alegria e proteção para ela e para quem mais necessitasse. Assim, de cidade em cidade, caminhou pelas ruas tocando seu oricongo, cantando e contando histórias em troca de algum dinheiro, comida ou qualquer outra coisa que pudesse ajudar em sua subsistência. Seu arco também serviu para chamar a atenção de suas freguesas no tempo em que vendia frutas e quitutes que carregava dentro de um balaio sobre sua cabeça enquanto tocava e cantava.

Até que um dia, enquanto caminhava vendendo seus produtos, encontrou um pessoal em roda, tocando um tambor, cantando em coro umas cantigas bonitas e se divertindo com uma tal “brincadeira de Angola” que ela já tinha visto e até brincado um pouco em alguns dos quilombos em que viveu. Era uma espécie de luta, que também era dança, um jogo de malícia que reunia muita gente em volta para apreciar a destreza de quem se atrevia a entrar na roda.

Benedita repousou o arco e o balaio e ficou observando por um bom tempo aquele povo elegante que saltava se embolava pelo chão sem sujar a roupa, atacando e se defendendo com um sorriso no rosto e uma ginga bonita que mais parecia um passo mágico, coisa de gente de mandingueira. Até que resolveu entrar na roda de onde nunca

mais saiu. Pediu proteção às ancestrais, amarrou a saia entre as pernas e entrou na roda de mansinho para “vadiar angola”.

*Dona Maria de Camboatá
Ela entra na roda e dá sarto mortá
Dona Maria do Camboatá
Ela entra na venda e já manda botá
Dona Maria do Camboatá
Ela amarra a saia e começa a gingar*

(Corrido de Capoeira Angola)

Quando Benedita se deu conta, sem pensar nem imaginar, já estava tocando seu berimbau vozeiro, junto com outros instrumentos, na roda dessa brincadeira de malícia. E seu arco que até então havia soado somente como acompanhamento de sua própria voz, passou a vibrar em coro com outros arcos e instrumentos e uma diversidade de cantigas que, sob a regência do berimbau, conduziam a cadência e os ritos da roda de capoeira

Junto da capoeira, Benedita e seu berimbau rodaram o Brasil. Foram nessas andanças que um dia reencontrou seu velho amigo e mestre, o caçador Firmino. Durante o período em que Benedita e Seu Firmino viveram em Santo Amaro da Purificação, seus berimbaus soaram juntos, numa conversa bonita que, tanto chamava cada vez mais gente para roda, como, no campo de mandinga, transportava a todos para o outro lado do oceano por alguns instantes.

Fugir da polícia também fazia parte da vida de quem jogava capoeira naqueles tempos. E nesses momentos de dificuldade, mais uma vez, o arco de Benedita e Seu Firmino se convertia em arma. Àquela época seria impossível imaginar que um dia iriam criar até escolas para ensinar capoeira, e muito menos, que a capoeira, junto com o berimbau, entraria até nas universidades.

Benedita, com seu instrumento musical inseparável, viveu tudo isso: escola de capoeira, capoeira na escola, na universidade, em shows musicais, nos palcos de teatros, em toda parte. E talvez seja papo furado, aquela velha conversa de contadora de histórias que quer comover seus ouvintes a todo custo, mas ela contava que junto de seu berimbau, correu mundo, conheceu diversos países, ganhou até algum dinheiro...

De fato, berimbau e capoeira estão pelo mundo! Recriando-se, conforme a razão, em cada território e cultura, cada momento histórico. E Benedita, não se sabe... Mas dizem por aí que voltou para a África austral e escolheu (ao menos por enquanto) viver

em um local tão isolado que, se alguma pessoa quiser escutar o som de seu arco e suas histórias faladas e cantadas, vai precisar caminhar por dias pela mata, pois em automóvel não é possível chegar. Assim, quem tiver interesse e disposição para essa empreitada, vai encontrá-la em seu resguardo, cuidando de sua machamba, cantando, contando, tocando seu arco musical e fazendo suas mandingas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista que no início do terceiro capítulo, evocando o caminho trilhado, apresentei em síntese o alinhamento do percurso investigativo que resultou nesta tese, estas considerações finais se fazem, tanto em movimento prospectivo, como também em caráter de análise de todo o processo formativo vivenciado durante o doutorado, que foi muito além do árduo trabalho de produção de uma tese, e que agora encerra um ciclo de aprendizados, mas abre-se para outros.

Parte estruturante desse processo formativo foi o contato com o campo dos Estudos das Performances e das Performances Culturais, tão adequado para as análises e as construções teórico-reflexivas, que busquei fazer durante o mestrado e o doutorado, nas confluências entre a Capoeira Angola, as Artes Cênicas e a performance da oralidade de tocadores e tocadoras de berimbaus e outros arcos musicais africanos, em especial o xitende e o makhoyane. Ancorada nesse campo de estudos, acessei conceitos e metodologias que me permitiram identificar, nomear e analisar epistemologias e formas de transmissão de conhecimentos que não estão balizadas na escrita alfabética como modo privilegiado de construção e transferência de saberes.

Não posso deixar de mencionar a importância de haver participado, durante todo o período do mestrado e do doutorado, do NuPICC. Através deste núcleo de pesquisas e grupo de estudos, pude conhecer pesquisadoras e pesquisadores que estão, através de suas investigações, construindo pontes entre pesquisas acadêmicas, produções artísticas e educação, a partir de um referencial afrocentrado. Assim, pude acessar pesquisas, metodologias e bibliografias que não fizeram parte de minha formação acadêmica no período em que cursei a graduação, entre os anos de 2002 e 2005 e que foram de fundamental importância durante o meu processo investigativo para a construção desta tese.

Algumas disciplinas cursadas durante o doutorado tiveram especial contribuição para meu processo formativo. Neste sentido, destaco a disciplina de “Performances Negras”, ministrada pelas professoras Renata Kabilaewatala e Luciane Dias e pelo professor Sebastião Rios, na qual tive a oportunidade de analisar o conceito de Performances Negras, fundamental na elaboração desta tese, a partir de distintas percepções, teorias e práticas, e também onde pude, pela primeira vez, acessar a produção da professora Teresa Manjate, que veio a ser a orientadora de meu estágio sanduíche em

Moçambique. Ainda como consequência dos estudos realizados nessa disciplina, pude produzir e publicar, em parceria com minha orientadora, o artigo *Negro teatro, negra performance* (Silva; Peixoto, 2022).

Destaco igualmente a disciplina de “Correntes teóricas e metodológicas em Performances Culturais”, ministrada pela professora Luciane Dias, onde acessei diversos teóricos e teóricas fundamentais para este campo de estudos, mas, em especial, pude conhecer Oyèrónké Oyěwùmí, que em sua obra critica o “ocidentocentrismo” nos Estudos Africanos e elege o conceito de cosmopercepção para refletir sobre as sociedades africanas; e me aprofundar nas discussões sobre performance propostas por Diana Taylor, que afirmam as performances como transmissoras de memórias, como forma de fazer reivindicações políticas e como manifestação do senso de identidade de um grupos culturais.

A experiência de estágio docência, com alunos dos cursos de Dança e Artes Cênicas, ministrando, sob a supervisão de minha orientadora, a disciplina Artes do Corpo III, também foi parte fundamental de meu processo formativo e investigativo que resultou nesta tese. Assim, durante um semestre letivo, pude, junto às/aos estudantes: apresentar a performance *Dikeledi e as voltas que o mundo dá* em sala de aula; desenvolver estudos práticos a partir da Instalação Corporal; estudar elementos básicos da prática corporal e cultural da Capoeira Angola, pesquisar princípios da Performance Negra Narrativa; e desenvolver a composição de dramaturgias e narrativas a partir da preparação corporal da Capoeira Angola, da Instalação Corporal e de poéticas negras.

A prática da Capoeira Angola também é um dos alicerces deste percurso formativo. Há mais de vinte anos essa “brincadeira de Angola” vem me abrindo portas, apresentando novos mundos, novos caminhos e possibilidades, nas artes, na universidade, na vida. Nesse caminho, gingando, cantando, contando e tocando meu berimbau, cheguei a cruzar o Atlântico. E conforme já mencionado, eu estou ciente de que a oportunidade de fazer um estágio sanduíche, através do projeto “Africanidades Brasileiras e Poéticas Afro-Ameríndias – Uma Ponte entre Brasil e Moçambique”, contemplado no Programa de Desenvolvimento Acadêmico Abdias Nascimento foi uma grande conquista, consequência de sonhos e lutas coletivas e que vêm de longe, mas eu sei também que se eu cheguei até aqui, é porque um dia conheci a arte da mandinga e atendi a chamada do berimbau.

Em ato simultâneo de fechamento e abertura de ciclos, anuncio que já vislumbro novos passos e contornos para esta pesquisa que não iniciou neste doutorado e nem

termina por aqui. Assim, em minha prática como artista da cena, desejo que a continuidade desta pesquisa seja dar prosseguimento ao processo criativo com a artista Thobile Makoyane. A meta é conseguir recursos financeiros para transformar nosso experimento cênico em um espetáculo. Até porque, nós aqui no Brasil precisamos conhecer melhor a produção de artistas africanas como a Thobile e tantas outras referências, difíceis de serem acessadas em função das muitas fronteiras e barreiras a serem atravessadas no sentido de entrar em contato com o pensamento e a produção cultural africana e afrodiaspórica.

Penso e vislumbro que o ato contínuo desta investigação também se dará na universidade, junto a outras/os docentes, pesquisadoras/es e estudantes, no exercício da docência, pesquisa e extensão, trabalhando e somando meu corpo-voz aos que vieram antes de mim, abrindo os caminhos e resistindo às tentativas de apagamentos das epistemologias e poéticas afro-ameríndias.

Assim sendo, seguimos...

REFERÊNCIAS

ABREU, Luis Alberto de. A Restauração da Narrativa. **Revista de Teatro O Percevejo**, Rio de Janeiro, ano 8, n. 9, p. 115-125, 2000.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro: Pólen, 2019.

ALMEIDA, Eliane de Souza. Sob o manto do esquecimento: Maria de Lourdes Vale do Nascimento e o Teatro Experimental do Negro. **Lutas Sociais**, São Paulo, vol.26 n.49, p.260-271, jul./dez. 2022.

ALMEIDA, Luiz Guilherme Veiga de. **Ritual, risco e arte circense**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: Nascimento, E.L. (Org.). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo: Selo Negro, 2009. p.93-110.

BAIRROS, Luiza; MELLO, Gustavo (orgs.). **I Fórum Nacional de Performance Negra**. Salvador: Funarte, 2005.

BAIRROS, Luiza; MARTINS, Leda Maria. Carta de Salvador. In: BAIRROS, Luiza; MELLO, Gustavo (orgs.). **I Fórum Nacional de Performance Negra**. Salvador: Funarte, 2005.

BEBEY, Francis. **African music: a people's art**. Translated Josephine Bennett. New York: Lawrence Hill, 1975.

BERNART, Isaac. **Encontros com o griot Sotigui Kouyaté**. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

BIANCARDI, Emília. **Raízes Musicais da Bahia**. Salvador-BA: Editora Omar G, 2000.

DARGIE, Dave (David). Musical bows in Southern Africa. **Africa insight**, v.16, n.1, 1986. Disponível em: https://journals.co.za/doi/epdf/10.10520/AJA02562804_764
Acesso: 29/10/2025.

DECÂNIO FILHO, Ângelo. **A herança de Mestre Pastinha: a metafísica da capoeira: comentários de textos selecionados do Mestre**. Salvador: [s.n], 1996 (Col. São Salomão, 3).

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. [4. ed.]. – São Paulo: Livraria Martins, 1965. t.1, v.1/2.

DOUXAMI, Christine. Teatro Negro: a realidade de um sonho sem sono. **Revista Afro-Ásia**, n. 25-26, p. 323-363, 2001.

DUARTE, Maria da Luz. **Música tradicional de Moçambique**. Maputo: Ministério da Educação e Cultura de Moçambique, 1980a.

DUARTE, Maria da Luz. **Catálogo de instrumentos musicais de Moçambique**. Maputo: Ministério da Educação e Cultura de Moçambique, 1980b.

FALCÃO, José Luiz Cirqueira; OLIVEIRA, Marcos Duarte de. Do arco musical primitivo ao berimbau de barriga: a trajetória do instrumento mor da capoeira. **Revista**

Iberoamericana do Patrimônio Histórico-Educativo, Campinas (SP), v. 7, p. 1-33, 2021.

FARIA, João Roberto. A Narrativa no Teatro. **Revista Itinerários**, Araraquara, n. 12. 1998.

FU-KIAU, K. Kia Bunseki; LUKONDO-WAMBA, A. M. **Kindezi: a arte kongo de cuidar de crianças**. Tradução de Mo Maiê. Rede Africanidades, 2017.

GOMES, Nilma Lino. O movimento negro no Brasil: ausências, emergências e a produção dos saberes. **Política & Sociedade**, Florianópolis, v. 10, n. 18, p. 133-154, abr. 2011.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na Cultura Brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, São Paulo, Anpocs, p. 223-244, 1984.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (coord.). **História geral da África: metodologia e pré-história na África**. São Paulo: Ática; Unesco, 1982, p. 181-218.

JOSÉ, Nádia Carina da Silva Melo. Os saberes da escultura Nkisi: de força espiritual a entidade espiritual. **Museu da Língua Portuguesa (site)**, São Paulo, s/p, Ago/2024. Disponível em: <https://www.museudalinguaportuguesa.org.br/os-saberes-da-escultura-nkisi-de-forca-espiritual-a-entidade-espiritual/#:~:text=Freqüentemente%20associado%20a%20pr%C3%A1ticas%20de,da%20pessoa%20que%20o%20utiliza>. Acesso: 27/07/2025.

KABILAEWATALA, Renata. Performance Negra, Performance Afro-ameríndia? Aqui jaz uma Dança Brasileira Contemporânea. In: HABIB, Ian Guimarães; ALMEIDA, Saulo Vinícius; CONRADO, Amélia; FERRAZ, Fernando; BRONDANI, Joice Aglae (orgs.) **Políticas e poéticas da cena**. São Paulo: Giostri, 2024.

KOUYATÉ, Sotigui. **Caderno de textos sobre a palavra do griot Sotigui Kouyaté**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2014. Núcleo do Ator – Investigação e Documentação Teatral.

LIMA, Evani Tavares. **Capoeira Angola como treinamento para o ator**. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2008.

LIMA, Evani Tavares. Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro brasileiro. **Revista Repertório**, Salvador, n 17, p.82-88, 2011.

LIMA, Evani Tavares. Por uma história negra do teatro brasileiro. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 24, p. 92-104, 2015.

LIMA, Marlini Dorneles de. **Entre Raízes, Corpos e Fé: Trajetórias de um Processo de Criação em Busca de uma Poética da Alteridade**. 2016. 269 f., il. Tese (Doutorado em Arte Contemporânea) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

LOPES, Nei. **Novo Dicionário Banto do Brasil**. [2. ed.]. – Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

MBANDA Thobekile. The revival of the umakhweyana and ugubhu. **Music in Africa**, 2025. Disponível em: <https://www.musicinafrica.net/fr/node/359942>

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. – [2. ed., rev.]. - São Paulo: Perspectiva, 2023.

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

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. – [2. ed., rev. E atual]. - São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte [MG]: Mazza Edições, 2021b.

MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição Bantu na música popular brasileira**: perspectivas etnomusicológicas. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

NARANJO, Julio Moracen. Capulanas em contraponteio: onde começa a ação na aurora dum destino. **{Em}Goma**: dos pés à cabeça, os quintais que sou. São Paulo: Capulanas, 2011. P. 60-77.

OLIVEIRA, Albano Marinho. **Berimbau, o arco musical da capoeira**. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1958.

OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. **O Urucungo de Cassange**: um ensaio sobre o arco musical no espaço atlântico (Angola e Brasil). Itabuna: Editora Mondrongo, 2019.

OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. Das artes sonoras africanas e sua circulação: o protagonismo atlântico do arco musical da capoeira. **Revista África(s)**, vol. 17, n. 9, p. 117-129, 2022.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Tradução Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PASTINHA, Vicente Ferreira. **Capoeira Angola** – Mestre Pastinha e Sua Academia. Salvador: [s.n.], 1969. LP.

PASTINHA, Vicente Ferreira. **Capoeira Angola**. Salvador: SEC/BA, 1988.

PEIXOTO, Jordana Dolores; JESUS, Rafaela Francisco; KABILAEWATALA, Renata. Arte + Identidade Negra = A Performance Negra? Um olhar para o Fórum Nacional de Performance Negra. **Rebento: revista das artes do espetáculo**, v. 18, p. 7-27, 2024.

PEIXOTO, Jordana Dolores. **Poéticas e saberes da Capoeira Angola**: caminhos para pensar a Performance Negra de atrizes e atores narradores. Goiânia: Cegraf UFG, 2023.

PEIXOTO, Jordana Dolores. **Poéticas e saberes da Capoeira Angola**: caminhos para pensar a Performance Negra de atrizes e atores narradores. 2021. 140 f. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021.

PELE NEGRA — Escola de Teatro(s) Preto(s). **Encontro 1**: LEDA MARTINS - ESTUDOS EM TEATRO NEGRO. Produção: Fabíola Nansurê, Juliana Monique, Juliete Nascimento, Luiz Antônio Sena Jr e Manu Moraes. Youtube: Pele Negra - Escola de Teatro (s) Negro (s), [s.l.], 12 maio 2020. (130min40s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cmiemy5gJkI&list=PLQg5hRy8xlBfl1yn54su257hAYJzV-sJ-z>. Acesso em 20 abr. 2023.

REDINHA, José. **Instrumentos Musicais de Angola**. Coimbra, Portugal: Universidade de Coimbra, Instituto de antropologia, 1984.

REGO, Waldeloir. **Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico**. Salvador: Editora Itapoã, 1968.

SANTANA, Monica Pereira de. A Performance de criadoras negras e o corpo como discurso (p. 65-79). **Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – n. 39, dez, 2017. Salvador (BA): UFBA/PPGAC**

SANTANA, Mônica Pereira de. **Mulheres negras: (auto) - (re)invenções: devires e criação de novos discursos de si nos corpos de criadoras negras.** 2021. 306 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2021.

SANTOS, Plínio César Ferreira dos. Entrevista concedida à Jordana Dolores Peixoto, online, 24 de junho (2025a).

SANTOS, Pedro dos. Entrevista concedida à Jordana Dolores Peixoto, online, 29 de julho (2025b).

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, quilombos: modos e significados.** Brasília: Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa – INCTI, 2015.

SANTOS, Flávia Cristina Honorato dos. **As ressonâncias da musicalidade afro-brasileira no espetáculo por cima do mar eu vim.** 2019. 107 f. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

SCHECHNER, Richard. O que é Performance. **O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética**, Rio de Janeiro, UniRio, v.11, n.12, p.22-50, 2003.

SHAFFER, Kay. **O berimbau-de-barriga e seus toques.** Rio de Janeiro: FUNARTE.

SILVA, Renata de Lima. **Corpo limiar e encruzilhadas: processo de criação na dança.** Goiânia: Editora UFG, 2012.

SILVA, Renata de Lima; LIMA, Marlini Dorneles. Entre Raízes, corpos e fé: poetnografias dançadas. **Revista Moringa Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v.5, n.2, jul.-dez. 2014.

SILVA, Renata de Lima; OLIVEIRA, Lorena Fonte de. Nzinga no corpo que ginga: teatro, dança, capoeira e educação. In: BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio; SANTINHO, Gabriela Di Donato Salvador, CARVALHO, Patrícia Alves (Orgs.). **Diversidade e Arte na Formação Docente.** Campo Grande: Life Editora, p. 147-160. 2017.

SILVA, Renata de Lima; HARTMANN, Luciana. Narrativas dançadas: entre tradições populares e a cena contemporânea. In: SANTOS, Nádia Maria Weber; CAMARGO, Robson Corrêa de. (Orgs.) **Performances Culturais: Memórias e Sensibilidades - Volume 1.** Porto Alegre, RS: Editora Fi, p. 79 – 96. 2019

SILVA, Renata de Lima; LIMA, Marlini Dorneles de. Poetnografias: trieiros e vielas entre poéticas afro-ameríndias e a criação artística. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 11, n. 3, 2021. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/presenca>

SILVA (Kabilaewatala), Renata de Lima; PEIXOTO, Jordana Dolores. Negro Teatro, Negra Performance. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 12, n. 4, 2022. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/presenca>

SILVA, Renata de Lima; LARANJEIRA, Carolina; SANTINHO, Gabriela Di Donato Salvador. Poéticas Afro-ameríndias no ensino superior de Dança: Corpos insurgentes em performances de (re)existência. **Urdimento**—Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1n. 43, abr. 2022

SILVA, 'Salloma` Salomão Jovino da. **Memórias sonoras da noite: musicalidades africanas no Brasil oitocentista**. São Paulo: Tese de doutorado. DH/PUC-SP, 2005.

SOUZA, Simone Ferreira. **Mestre Felipe: eu nasci em Santo Amaro**: relatos biográficos e memórias. Santo Amaro, BA: Ed. da Autora, 2024.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

VARELA, Sergio González. Una mirada antropológica a la estética y personificación de los objetos. El caso del berimbau en la capoeira angola en Brasil. **Desacatos**, n. 40, septiembre-diciembre, p. 127-140, 2012.

VASCONCELOS, Naná. **Programa Ensaio**, 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3z6vR6j3HIA> Acesso: 25/07/24.