

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

RAYRLAINE ARIANA GERALDO DA SILVA

ÍTERIM OU COMO TORNAR-SE GRIÔ:
na *dramaturginga* do processo criativo

Belo Horizonte

2025

RAYRLAINE ARIANA GERALDO DA SILVA

**ÍTERIM OU COMO TORNAR-SE GRIÔ:
na *dramaturginga* do processo criativo**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao curso de Teatro da Universidade Federal de
Minas Gerais, como requisito parcial para o
grau de bacharel em Teatro.

Orientador: Ms. Lucas Fabrício Silva Araújo

Belo Horizonte

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO
FOLHA DE APROVAÇÃO

Teórico: "ÍTERIM OU COMO TORNAR-SE GRIÔ: na *dramaturginga* do processo criativo" **Prático:**
"Íterim: ou como despertam os griôs"

RAYRLAINE ARIANA GERALDO DA SILVA

Trabalho de Conclusão de Curso de Teatro EBA/UFMG, submetido à Banca Examinadora designada pelo Colegiado de Graduação em Teatro, como requisito para obtenção de título de Bacharel em Teatro, aprovado em quatro de dezembro de 2025 pela banca constituída pelos membros:

Lucas Fabrício Silva Araújo– Orientador

Marcos Antônio Alexandre– Membro

Joicinele Alves Pinheiro– Membro

Belo Horizonte, 04 de dezembro de 2025.



Documento assinado eletronicamente por **Lucas Fabrício Silva Araújo, Usuário Externo**, em 09/12/2025, às 15:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Antonio Alexandre, Professor do Magistério Superior**, em 09/12/2025, às 22:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Joicinele Alves Pinheiro, Usuário Externo**, em 10/12/2025, às 10:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4768458** e o código CRC **E398BAE6**.

Referência: Processo nº 23072.272710/2025-58

SEI nº 4768458

AGRADECIMENTOS

À espiritualidade que me acompanha e guia;

À minha família de sangue e de caminhada, por acreditarem em mim e me fazerem acreditar também;

Ao meu Mestre de capoeira angola Gercino Alves Batista, Mestre Onça, e ao Grupo de Capoeira Angola Treme Terra, pela beleza dos ensinamentos diários e por me ensinar sobre território e pertença;

Aos professores Marcos Antônio Alexandre, Rogério Lopes e Gil Amâncio, por abrirem caminhos para que eu pudesse traçar perspectivas possíveis;

Ao meu orientador Lucas Fabrício, por todo carinho para com o processo desta finalização de ciclo, pelo respeito ao meu fazer artístico e pelas orientações que possibilitaram uma forma tão minha de produzir este Trabalho de Conclusão de Curso;

À equipe do espetáculo “Íterim: ou como despertam os griôs” Adriana Chaves, Ana Cristina, Brieno Gambô, Corpo Júlio, Heros, Lauren Mendes, Lucas Tolentino, Monalisa Barbosa, Tatiane Evellyn e Veeç Santos;

RESUMO

Este artigo é o relato do processo da criação do espetáculo “Íterim: ou como despertam os griôs”, desenvolvido no segundo semestre de 2025 a partir da expansão da cena curta “Íterim”, criada em 2021. Partindo do reencontro com as minhas *escrevivências* tecidas ao longo do processo criativo e de relatos das práticas de criação realizadas neste semestre com a diretora de atuação Adriana Chaves, pretendo demonstrar relações da criação com os cruzadores teóricos *ancestralidade*, *afrocentricidade* e *encruzilhada* presentes na pesquisa e criação de Barbosa (2021). Ao me reconhecer como artista da *escrevivência* (EVARISTO, 2020), performer e pesquisadora, me aproximo da ideia de *dramaturginga* como chave de criação a partir do conhecimento encorpado (MARTINS, 2021) adquirido na encruzilhada destes três lugares.

Palavras-chave: Processo de criação; escrevivência; encruzilhada

ABSTRACT

This article reports the creative process of the performance "Ínterim: ou como despertam os griôs", developed in the second half of 2025 from the expansion of the short theater scene "Ínterim", created in 2021. Starting from a re-encounter with my writing-living experiences woven throughout the creative process and accounts of the creative practices carried out this semester with acting director Adriana Chaves, I intend to demonstrate the relationships between creation and theoretical markers ancestry, afrocentricity, and crossroads presented in the research and creation of Barbosa (2021). Recognizing myself as an artist of the *escrevivências* (writing-living experiences) (Evaristo, 2020), performer, and researcher, I approach the idea of "dramaturginga" as a key to creation based on embodied knowledge (Martins, 2021) acquired at the crossroads of these three places.

Palavras-chave: Processo de criação; escrevivência; encruzilhada

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Registro do “ritual de chegada”. Will Miller, Brieno Gambô e Ray Arian - Piccolo Meneio Teatro - 2024 - Foto: Ana Sil	17
Figura 2 - A trineta trançando sua mais velha - Piccolo Meneio Teatro - 2024 - Foto: Ana Sil	19
Figura 3 - Trisavó contando sua chegada - Galpão Cine Horto - 2024 - Foto: Guto Muniz	19
Figura 4 - Ensaio - Escola de Belas Artes - 2025 - Foto: Corpo Júlio.....	24
Figura 5 - Estudo da projeção nos ensaios da montagem - Escola de Belas Artes - 2025 - Foto: Adriana Chaves	26
Figura 6 - Escavações no Pico de Itabirito - Site Alta Montanha - 2025.....	29
Figura 7 - Teste de cenografia: Embondeiro - Escola de Belas Artes - 2025 - Foto: Ray Arian	28

SUMÁRIO

FINAIS E INÍCIOS: TORNAR-SE GRIÔ NAS ESPIRAIS DO TEMPO-----	8
RASTROS DE UM CORPO-PERFORMER-----	15
PARTE 3 - PLANTO SEMENTE PELO CHÃO-----	21
EM BUSCA DE UMA DRAMATURGINGA-----	31
REFERÊNCIAS-----	34

FINAIS E INÍCIOS: TORNAR-SE GRIÔ NAS ESPIRAIS DO TEMPO

A escrita sempre fez parte do meu cotidiano. Seja a escrita encenada nos cursos do Atelier de Artes Integradas em Itabirito (MG)¹ ou aquelas dançadas no Curso Técnico em Dança do Centro de Formação Artística e Tecnológica (CEFART - FCS) em Belo Horizonte (MG)²; as composições musicais das minhas experiências de infância e os desenhos, pinturas, maquetes e as poesias apaixonadas e revoltadas da adolescência. Eram grafias múltiplas³, textos que não se preenchiam somente por letras, mas também por figuras, por gestos e formas, muitos deles inspirados nas grafias de meus familiares.

Das escrituras apresentadas pelos meus mais velhos, havia algo que eu percebia em comum: o desejo de deixar rastro. Assim como eles faziam e fazem, desde cedo foi caro impregnar-me e impregnar a vida, o papel, as fotos e os desenhos com as memórias que eu poderia esquecer um dia. Eu queria gerar rastros também, mas eu vislumbrava uma fresta maior. Escrevia porque vivia e vivia também porque escrevia: no ato de *escrever-viver-escrever*, cabia inventar a negra menina criança levemente desajustada. Organizando as ideias sobre o mundo no papel e no gesto do corpo, eu me tornava, e tornava estes, território possível de habitar, rasurando a habitação no/do mundo. As escritas eram possibilidades de deixar rastros e de abrir brechas.

Ao passo que tomava consciência da racialidade do meu corpo, não me esquecia de rastrear e esboçar as pegadas da minha negrura pelas minhas escritas. Mais tarde, esses *rastros-possibilidades* também relatavam e projetavam meus processos criativos no teatro, minha poesia, minhas vivências no terreiro, meus movimentos-capoeira e tudo o que havia de fundura em mim a partir do que via, sentia e fazia.

¹ Aluna dos cursos de dança desde os 5 anos de idade e de teatro desde os 11 anos, fui frequentadora assídua das atividades e da vida da escola gratuita Atelier de Artes Integradas, em Itabirito, Minas Gerais, desde o ano de 2009 até 2018.

² Em 2018, ingresso o curso técnico em dança no CEFART/FCS, finalizando esta formação em 2021.

³ Aqui chamo de *grafias múltiplas* as diversas maneiras de inscrição de um conhecimento, a partir do pensamento de Leda Maria Martins (2021) sobre as culturas dos povos indígenas e africanos no Brasil. Para a autora: “grafar o saber não era, então, sinônimo de domínio de um idioma escrito alfabeticamente. Grafar o saber era, sim, sinônimo de uma experiência corporificada, de um saber encorpado, que encontrava nesse corpo em performance seu lugar e ambiente de inscrição.” (Martins, 2021, p.36)

*“[...] Canto berimbau para relembrar ensinamentos,
compartilhamentos que me dão a direção. E então ouço o som de dentro.”⁴*

Compreendendo aos poucos esta negrura que encharcava o papel, os gestos, as pinturas, entre outros, fui tecendo minha trajetória criativa, artística e de sobrevivência e comecei a me perguntar: **Como produzir uma criação teatral fundamentada nas cosmovisões negro-diaspóricas e a partir destas minhas *escrevivências*? Como elaborar esta criação em uma pesquisa acadêmica?**

Seguindo estas perguntas, rastreio neste artigo o processo criativo do espetáculo “Íterim: ou como despertam os griôs”, apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso do Bacharelado em Interpretação Teatral da UFMG. Criação que se inicia com as *escrevivências*⁵ (Evaristo, 2020) de meus diários pessoais desde em 2021, passa pela dramaturgia e montagem da cena curta “Íterim” em setembro de 2023 e culmina na expansão da cena curta em espetáculo. Nesta etapa, tenho proposto um diálogo direto com a pesquisa de Fernanda Júlia Barbosa (Onisajé)⁶ (2021), principalmente com os cruzadores teóricos *ancestralidade*, *afrocentricidade* e *encruzilhada* presentes em seu trabalho, e com as provocações da artista Adriana Chaves⁷, convidada para Direção nesta etapa do processo criativo.

Sendo artista *escrevivente* e pesquisadora, buscarei evidenciar neste texto como desde o início do processo criativo da cena curta em 2021 eu já estava em diálogo com os cruzadores teóricos da criação de Barbosa (2021). Minha hipótese é a de que esta confluência se deu inicialmente por eu ter elegido um modo negro-diaspórico de escrita, a *escrevivência*,

⁴ Trecho de registro em diário de bordo de 27 de setembro de 2024, diário pessoal. Neste artigo, recorrerei a trechos das *escrevivências* dos meus diários de bordo, e outras escritas tecidas por mim ao longo do processo criativo e de pesquisa para endossar ou exemplificar as reflexões apresentando. Estas citações terão formatação destacada pela cor azul.

⁵ Segundo Conceição Evaristo, a “Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como ato que pretende borrar, desfazer a imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertence também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais. (Evaristo, 2020, p. 30)

⁶ Doutora em artes cênicas pela Universidade Federal da Bahia e Yakekerê no Ilê Axé Oyá L’adê Inan, em Alagoinhas, Bahia, Fernanda Júlia Barbosa (2021), conhecida como Onisajé, conceitua o “Teatro preto de candomblé” a partir da sua prática de 20 anos de direção e encenação no Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas (NATA, 2021, p.24) e sua relação com o terreiro de candomblé

⁷ Adriana Chaves é negra, mulher, artista interdisciplinar natural de Minas Gerais. É Mestre em Artes da cena pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, é atriz formada pelo Teatro Universitário da mesma universidade e Bacharel em Humanidades pela Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira UNILAB.

como procedimento para rastrear os caminhos da criação da dramaturgia e da montagem da cena curta. Também porque, registrando os passos da minha negrura e projetando-a nas grafias, registrava o que meu corpo captava nos fazeres da Capoeira Angola⁸ e nas idas ao Centro espírita São Sebastião⁹, permitindo com que minha relação com estes fazeres e espaços fosse integrada ao processo criativo

Dos anos de 2021 a 2023, produzi uma série de textos em diários pessoais, em cadernos das disciplinas de graduação e de outras práticas artísticas que fazia. Textos que davam conta de dizer da minha relação com a minha família, com a memória e com o próprio ato de criar; da minha relação com as negruras e com o que havia delas em minha família; da minha relação com minha espiritualidade e com as formas com que a Capoeira Angola gingava e ginga em meu corpo.

A capoeira angola e as religiões de matriz afro-brasileira, como o candomblé e a umbanda, são manifestações culturais que contêm um assentamento de códigos em comum pelo trânsito da diáspora (Rufino, 2016, p.56). Mestra Janja Araújo nos adverte sobre os assentamentos pelos quais passava ao entrar no universo da capoeira angola.

Enveredava pelos caminhos da alteridade e da diferença, da Ancestralidade e da desconstrução, das margens, encruzilhadas, da terra e não mais do céu, do passado e não mais do futuro e no reconhecimento da morte, como dimensão da vida e não como oposição dela. (Araújo, 2018, p. 87)

A *ancestralidade e a encruzilhada*, tal qual pensadas por Barbosa (2021), fazem parte destas tradições, logo, meu corpo em experiência registrava estas filosofias e práticas negro-referenciadas que eu vivenciava, e a *escrevivência* foi o procedimento capaz de me fazer revisitar, compreender e analisar estas vivências, incorporando-as também em meus processos criativos. Assim, a *escrevivência* ganhou protagonismo na minha prática artística e nesta pesquisa de Conclusão de Curso:

Escrevivência, antes de qualquer domínio, é interrogação. É uma busca por se inserir no mundo com as nossas histórias, com as nossas vidas, que o mundo desconsidera. **A escrevivência não está para a abstração do mundo, e sim para a existência, para o mundo-vida.** Um mundo que busco apreender, para que eu possa, nele, me auto-inscrever, mas, com a justa compreensão de que a letra não é só minha” (Evaristo, 2020, p.35. grifos meus.)

⁸ Dos anos de 2021 a 2022, frequentei o Grupo de capoeira angola Angola de Ouro. Desde 2023, pratico a cultura pelo Grupo de Capoeira Angola Treme Terra, com o Mestre Gercino Alves Batista.

⁹ Terreiro de Umbanda localizado no bairro Concórdia, Belo Horizonte, Minas Gerais, frequentado por mim de 2021 a 2024.

É, então, na *encruzilhada* das minhas *escrevivências* acumuladas, da performance percebida nos meus atos cotidianos e ensaios, assim como no ato de pesquisar a vida, inserir-me nela e buscar minha própria poética de criação, que se localiza esta pesquisa. A partir do cruzo de me reconhecer *escreviente*, performer e pesquisadora, ao longo deste relato de processo buscarei traçar alguns contornos sobre a ideia de *dramaturginga*. Trago, aqui, a palavra ginga como perspectiva interpretativa das construções dentro da ética da capoeira angola (Araújo, 2021, p.187), como manifestação e movimento entre e com tudo daquilo que me compõe em sua pluralidade de origens e procedências (Araújo, 2004, p. 26) dentro de um jogo. Assim, numa tentativa de gingar com as ideias da mesma forma como ginga o corpo (Muniz, 2020, p. 282), compreendo o termo como possibilidade de chave de criação a partir da dança, balanço, jogo, luta dos *conhecimentos encorpados* (Martins, 2021) adquirido na *encruzilhada* destes três lugares que me encontro.

CORPO VIVO, CORPO DO TEXTO

*“Dos silêncios, quem iniciou? De nós, qual a primeira a não poder contar? De nós, qual a primeira a se silenciar?”*¹⁰

Através das *escrevivências*, comecei a recontar experiências brincando com o que havia de não dito nelas. Me intrigava saber quais eram as partes “esquecidas” de uma memória revelada por minha avó materna e pela escrita exercitava ir além do mero arquivamento de uma situação. Perguntava-me também quem teria sido a primeira mulher negra da minha família a não ter contado sua memória. Eu não podia saber, mas poderia imaginar. Na pista de uma foto velha guardada por minha avó, encontrei algo para investigar:

*[...] Da cozinha, Vó Lúcia, que fala bem,
Chegou bem pertinho e me mostrou uma foto,
Achada no meio dos documentos sem uso que guarda.
Na imagem preta e branca tinha uma senhora preta.
Era a vó preta da minha vó.
[...] Na memória pouca da minha avó,
Sua avó não cantava, não contava,
Era mulher da casa, cuidava dos filhos...*

¹⁰ Trecho de registro em diário de bordo de 2021, em diário pessoal.

*[...]Mas olhando pra foto
Era como se a vó preta da minha vó fosse cantar e contar comigo¹¹.*

Imaginava, pelo texto, que o destino era algo herdado, mas não seria a herança do silêncio. Na trilha do apagamento histórico das figuras negras da minha família, mas também das muitas outras famílias negras brasileiras, eu reinventava qual era o legado negro deixado para mim: cantar e contar. Ali, pelo texto, eu imaginava que a avó de minha avó que estava na foto, lembrada por ser silenciosa, era, na verdade, uma contadora e cantadora de histórias. Organizava a lógica de *invisível* e de *indizível*¹² da condição de negra mulher da minha antepassada, permitindo também que este não fosse o meu lugar.

Das tranças que eu mesma fazia e desfazia em meus cabelos, gostava de guardar os fios, inscrevendo-os nos textos como ato de tecer as próprias memórias. O cuidado com o cabelo ainda se alimentava pela ação bimensal de cortar os cabelos de minha avó desde o início da pandemia. Imaginava que os fios de cabelo eram uma extensão da nossa memória através do cuidado para com eles. Cuidava, assim, da memória familiar poetizando-a, transportando-a como gesto cotidiano no texto.

Mais tarde, assim como me encontrava com os pretos velhos¹³ no Centro Espírita São Sebastião, terreiro de umbanda ao qual fazia parte a partir de 2022, a imagem dessa avó de minha avó começava a tornar os contornos destes ancestrais com quem eu tinha contato: eles eram entidades que ouviam histórias e guiavam as pessoas a partir delas. Perguntava-me se, caso a encontrasse, o que poderia dizer a ela? E se eu já tivesse a encontrado? Seus resquícios poderiam estar não somente em sua foto, mas nas falas de alguém:

*[olhando pra foto] O bonito do coração me lembrou que um dia
Uma senhora preta que eu nem conhecia,
Me parou da rua e disse que eu ia cantar e contar muitas histórias.
Eu nunca cantei assim, sabe? [...]
Mas naquela hora deu vontade.
Era como se eu pudesse deixar cantar e cantar quem não pôde.
Era como se a vó preta da minha vó fosse cantar e contar comigo.¹⁴*

¹¹ Trecho de registro em diário de bordo de 2021, em diário pessoal

¹² “[...] invisível porque era percebido e elaborado pelo olhar do branco, através de uma série de marcas discursivas e estereotipadas, que negam sua individualidade e diferença; indizível porque a fala que o constitui gera-se à sua revelia, reduzindo-o a um corpo e uma voz alienantes, convencionizados pela tradição teatral brasileira.” (Martins, 1995, p. 40).

¹³ Entidades do terreiro de umbanda.

¹⁴ Trecho de registro em diário de bordo de 2023, em diário pessoal

Imaginava a existência dessa senhora, construindo-a como alguém que havia deixado rastros a serem seguidos no objetivo de encontrá-la. Dessa forma, desde as pausas para o café no meio do dia com os familiares até os cafés com os pretos velhos no terreiro de umbanda, o cotidiano ia preenchendo minhas *escrevivências* e meus diários nos anos de 2021 a 2023.

Em setembro de 2023, havia uma gama de textos, entre palavras, gestos e imagens com um recorte específico sobre os silêncios e os desejos de rompimento dessas ausências de fala e de histórias. Sentei-me frente a estas *escrevivências* e escrevi a primeira versão da dramaturgia da cena curta “Íterim”. Naquele momento, me vi pela primeira vez na encruzilhada entre os lugares de pesquisadora, de performer, e de *escrevvente*.

Para a dramaturgia de “Íterim”, retiro a avó de minha avó da *escrevivência* sobre meu encontro com sua foto para criar a personagem A QUE ANTECEDEU, uma trisavó. Das minhas próprias buscas e rastros, crio a personagem A QUE VIRÁ, sua trineta. Ambas se encontram no plano da cena e contam como chegaram até ali enquanto passam um café, assim como nos rastros dos cafés do meu cotidiano. A trisavó dizia ter sido ensinada a se silenciar, mas que havia deixado “sinais pelo caminho da memória” e estava feliz pela mais nova tê-los compreendido para chegar até o encontro, tal qual os rastros deixados por minha família e por mim. A trineta contava sobre tais sinais encontrados: a apreciação de uma foto antiga de sua trisavó, o incômodo para com a sensação de aprisionamento de suas falas na garganta e a dissolução desta ao descobrir que seu caminho é contar e cantar. Para A QUE VIRÁ, é a foto d’A QUE ANTECEDEU que a desperta para esta sua função no mundo.

Dentre os aspectos analisados e desenvolvidos por Barbosa (2021) em sua criação cênica, a autora elenca a *ancestralidade*, a *afrocentricidade* e a *encruzilhada* como cruzadores teóricos fundantes de seu pensamento artístico intitulado “Teatro Preto de Candomblé” (Barbosa, 2021) e dos princípios *ori-entadores* da sua criação intitulados “cenicidades do axé” (2023). Estes cruzadores são parte da cosmovisão africana transplantada no candomblé (Barbosa, 2021, p. 108).

No que diz respeito à *ancestralidade*, a autora conceitua ser:

[...] o assentamento onde negras e negros puderam construir e reconstruir os diversos laços culturais rompidos pela tragédia, violência e crueldade do processo da escravidão. É a apreensão e atualização das estratégias negras de resistência e reexistência na diáspora. **Uma forma de entender o mundo, a partir dos fragmentos dos tecidos das memórias negras.** É a possibilidade de voltar, de retornar mesmo que metafórica e filosoficamente à casa mãe África e assim

empretecer o que o sistema branco impôs de opressão. (Barbosa, 2021 p.111. Grifos meus)

Sendo assim, a *ancestralidade* atua na criação artística como uma guia poética e estética, é a busca da herança cultural de África no Brasil como motor da criação e ponte entre o teatro e a memória (Barbosa , 2021).

Nesse sentido, a dramaturgia da cena curta “Ínterim” elaborada em 2023 já se encontrava em diálogo com tal operador teórico, uma vez que, inventando uma possível realidade da avó da minha avó, reconfiguro sua rota marcada pelo silenciamento para criar em cena uma trisavó que chega para contar e cantar, assim como construo essas ações como uma herança deixada pela mais velha.

(criança que volta no passado pra saber do futuro):

*Me disseram um dia que pra estar aqui eu precisava contar uma história. Eu precisava contar uma história longa, verdadeira, que tivesse a ver com essa coisa toda de vitória, de crescimento, de beleza e tudo mais. [...] Mas nem se eu tivesse 100 anos essa história ia ser longa, você sabe quantos anos tem o pé de manga que tá no terreiro lá de casa? [...] Que história longa é essa que eu não me lembro? [...] Minha história então é ir agora em busca da minha história. Pra isso, deixo sinais pra que os que virão, possam me ajudar a encontrar.*¹⁵

Também o conceito de *encruzilhada* (Barbosa, 2021) se encontrava neste primeiro momento de criação. Como ato de insubordinação, a *escrevivência* transfere a pertença da grafia, enquanto escrita, e a propriedade das histórias e memórias negras, de volta à quem as viveu (Evaristo, 2020). Para a criadora do conceito, Conceição Evaristo:

[...] se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois **nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais**. Potência de voz, de criação, de engenhosidade que a casa-grande soube escravizar para o deleite de seus filhos. E se a voz de nossas ancestrais tinha rumos e funções demarcadas pela casa-grande, a nossa escrita não. Por isso, afirmo: “a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos”. (Evaristo, 2020, p. 30. Grifos meus)

¹⁵ Trecho de registro em diário de bordo de 14 de julho de 2023, em diário pessoal.

Enquanto *escrevíveis*, nós, mulheres negras, adicionamos ao texto a oralidade, conjugando-a com as imagens e os gestos dos nossos saberes negro-diaspóricos. Brincando de grafar as histórias, gestos, hálitos e cheiros em *escrevivência*, grafamos nosso corpo que ginga¹⁶ entre a história oficial e nossa memória pessoal e familiar (Duarte, 2006, *apud* Fonseca, 2020, p.65), assim como tecemos também as possibilidades de existência a partir do nosso imaginário. É, então, através da *escrevivência*, que geramos em nossas escritas uma *encruzilhada* (Barbosa, 2021) do saber *encorporado* (Martins, 2021) com o saber escrito.

*Eu me escondi atrás da árvore. Eu me escondi do vento que batia forte e me tremia por dentro. “Ô Sá Ventania, a sra tá gelada demais, viu?” E ela nem me ouvia. Ou se ouvia, fazia de conta que não. Todo o falatório era em vão mas parecia mesmo era que o vento ria.*¹⁷

RASTROS DE UM CORPO-PERFORMER

*É preciso confiar que se sabe o caminho, andar olhando no nível que o olho tá e não pra baixo. É preciso confiar.*¹⁸

Em meus primeiros movimentos de montagem da dramaturgia em setembro de 2023, convidei Will Miller¹⁹ para fazer direção de atuação. No cotidiano da sala de ensaios, mergulhávamos nas práticas que naquele momento nomeei como “**ritual de chegada**”, em que trazia movimentos aprendidos nos treinos de capoeira angola com Mestre Gercino Alves Batista²⁰. Misturados ao samba de roda praticado nos finais das rodas do nosso grupo. Buscava sempre os movimentos que me lembrassem uma ideia de retorno, como o movimento de *volta*

¹⁶ Na capoeira angola, a ginga se caracteriza por ser o estilo de cada capoeirista, “[...] o balanço incessante e maneiroso do corpo, que faz com que se esquive e dance ao mesmo tempo, tudo isto comportando uma mandinga (feitiçaria, encantamento, malícia) de gestos, firulas, sorrisos, capazes de desviar o adversário de seu caminho previsto, isto é, de seduzi-lo.” (Sodré, 1983, p.204)

¹⁷ Trecho de registro em diário de bordo de 29 de agosto de 2022, em diário pessoal.

¹⁸ Trecho de registro em diário de bordo de 24 de abril de 2024, em diário de bordo dos ensaios da cena curta.

¹⁹ Will Miller (Wily Leite Silva) é negro não binário, ator, dramaturgo, arte-educador e graduando da licenciatura em Teatro na UFMG, com pesquisas em teatros negros e nas interseções entre práticas teatrais, território e ecologias.

²⁰ Mestre de Capoeira Angola, fundador do grupo Treme Terra e da Irmandade dos Atores da Pândega, formado pelo Teatro Universitário da UFMG em 1989. Veja mais em IRMANDADE DOS ATORES DA PÂNDEGA. Lagoa Santa. Disponível em: < <https://irmandadedapandega.com.br/> >

*ao mundo*²¹, o sentido dos giros anti-horários do samba e a dinâmica de não se manter em somente um lugar²². Era o desejo de convidar o corpo para o retorno de uma memória, de uma existência, de histórias não contadas, uma vez que a cena se fundava através das lacunas em minha história familiar.

Como bem nos alerta Ângela Ribeiro juntamente com Janja Araújo (2018), a performance da capoeira é um

[...] fenômeno capaz de explicar uma saudade que rompe tempo e espaço, volta ao mundo, giro contrário na árvore do esquecimento, porque capaz de recuperar memória grafada no corpo, tornado agente na (des)construção do discurso e história colonizadores. (Ribeiro; Araújo, 2018, p.88)



FIGURA 1: Registro do “ritual de chegada”. Will Miller, Brieno Gambô e Ray Ariana - Palco do Piccolo Meneio Teatro - 2024 - Foto: Ana Sil

²¹ “Movimento em que dois jogadores na roda da Capoeira Angola, com os braços abertos, tocam suas mãos e giram em sentido horário, dando um tempo ao jogo. Momento de pausa e reflexão ou de preparação para novos golpes e para seguir o jogo.” (Ribeiro; Araújo, 2018; p. 88)

²² “Se quiser me ver / arrudeia o mar três vez / Se quiser me ver / Três vez arrudeia o mar” (Mestre Virgílio, 2007)

Enquanto realizava estas práticas, buscava mais do que uma preparação corporal a partir dos movimentos da capoeira angola, mas chegar a uma “corporeidade energética”, como bem postula Evani Tavares Lima (2008, p.58). Interessava-me convidar a capoeira angola para a criação como geradora de axé (Santos, 2021), esta força vital, partícula mínima que tem na *ancestralidade* sua estrutura de circulação (Martins, 2021, p. 61). É o axé, “[...] tal força faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os sociais interajam, formando os elos de uma mesma e indissolúvel cadeia significativa.” (Laura Padilha, 1995, p.10, apud Martins, 2021, p.61)

Nesse sentido, de acordo com Kawame Santos (2021):

Capoeira Angola é ginga do corpo no ritmo dos berimbau, pandeiros, agogô, reco-reco e tambor; trata-se fundamentalmente de botar pra gerar o axé. **É por meio do exercício da movimentação do axé que se muda as condições materiais daquilo que se tenta escravizar.** (Santos, 2021, p. 210, grifos meus)

Barbosa (2021) nomeia como *ativação do movimento ancestral* a prática de preparação dos atuantes a partir da investigação dos movimentos das culturas negras e da dança ritual dos Orixás, como busca da *ancestralidade* na prática de criação. Tal ação tem o fim de empregar estes movimentos e gestos do universo do candomblé no impulsionamento de uma conexão energética e imagética com os antepassados por meio da *ancestralidade* presente na memória corporal (Barbosa, 2021, p.26). Esta prática tinha função de:

(...) provocar a ativação dessas memórias e depois corporificá-las, vocalizá-las, encená-las. **Era sacudir o corpo para tirar a poeira da ocidentalidade**, sua colonização e invisibilidade do nosso passado e acessar esse manancial infinito que é a herança cultural negra. (Barbosa, 2021, p.115, grifos meus)

Então, o que em 2023 eu nomeava como “ritual de chegada”, pode ser visto como a *ativação do movimento ancestral* a partir da prática da gestualidade da capoeira angola no cotidiano da criação. Segundo a Mestra de capoeira angola Janja Araújo e Angela Ribeiro, a capoeira angola:

(...) mantém em sua performance uma narrativa específica, promovendo na sua capacidade de se reinventar e negociar com o cotidiano, **um corte na perspectiva eurocêntrica da história.** E isso porque registra no corpo um sistema de códigos de longa data que funciona como meio de transmissão de toda uma visão de mundo (Araújo, Ribeiro, 2018 p.95, grifos meus)

Amparada pela conexão criada entre mim e minha *ancestralidade*, não só pelo exercício de *ativação do movimento ancestral* (Barbosa, 2021), mas também pela experiência com a capoeira angola e com o terreiro de umbanda²³, fui atrás de uma visualidade que também dissesse deste movimento de retorno da memória. Assim, criei o mascaramento d’A QUE ANTECEDEU, inspirada na estética dos/das ancestrais e divindades presentes nos terreiros, cujos rostos muitas vezes estão tapados pelos seus adereços rituais como os chapéus dos pretos velhos ou o chorão das iabás. Existia o desejo de trazer um aspecto de trânsito entre a divindade e a humanidade da personagem mais velha. Desejo de relação entre instâncias que é concebido por Barbosa (2021) como componente do cruzador teórico *ancestralidade*. (Barbosa, 2021, p. 121)



FIGURA 2: A trineta trançando sua mais velha
Piccolo Meneio Teatro - 2024 - Foto: Ana Sil



FIGURA 3: Trisavó contando sua chegada
Galpão Cine Horto - 2024 - Foto: Guto Muniz

Era também na prática da capoeira angola como “ritual de chegada” do corpo-mente-espírito para a cena que investia na “[...] ligação entre o mundo visível e o invisível, numa ética própria assegurada no ir e vir das múltiplas temporalidades” (Araújo, 2004, p.21). Esta ligação é concebida por Mestra Janja Araújo como sendo traduzida pelo movimento da ginga.

²³ Como bem postula Barbosa (2023), quando diz que é no trato íntimo e na experiência cumulativa diária com o candomblé que ela percebe e se banha na cenicidade que envolve as ritualidades da sua espiritualidade (Barbosa, 2023), é na contínua presença no terreiro de umbanda e na capoeira angola que vou traçando as estéticas da encenação de “Ínterim”.

*Hoje parei para sentir que meu trabalho tem a ver com o tempo. O que minha arte me pede é pra tomar tempo, sentir o tempo. Diz sobre me acalmar para deixar o tempo passar, agir com o tempo do tempo. Agir. Sou eu, junto dos meus, me ensinando a ser. Eu, confiando em mim para confiar em todos aqueles que vieram antes de mim.*²⁴

Através da presença de gerações tão distantes em cena, uma trisavó e sua trineta, e da construção da personagem trisavó na cena também como uma ancestral, escolhia conjugar os tempos “passado”, “futuro” e “presente” em espirais. Essa relação se dá, pois, a *ancestralidade* é pensamento matriz de uma concepção do tempo e das temporalidades. Para Leda Maria Martins, a ancestralidade é:

princípio mater que inter-relaciona tudo o que no cosmos existe, transmissor da energia vital que garante a existência ao mesmo tempo comum e diferenciada de todos os seres e de tudo no cosmos, extensão das temporalidades curvilíneas, regente da consecução das práticas culturais, habitadas por um tempo não partido e não comensurado pelo modelo ocidental da evolução linear e progressiva. Um tempo curvo, reversível, transversal, longo e simultaneamente inaugural, uma sophia e uma cronosofia em espirais” (Martins, 2021, p. 42)

Assim, compreendo a *ancestralidade* (Barbosa, 2021) a partir do conhecimento encontrado em minha experiência e memória de corpo.

Complexa, atávica e mobilizadora a Ancestralidade dá as balizas para a construção de um fazer teatral que objetiva potencializar a identidade negra, sua memória cultural, sua ética, filosofia e valores, que visa provocar artistas negras e negros investigarem seu passado individual, coletivo e despertar nestes artistas noções de origem, identidade e pertencimento. (Barbosa, 2021, p. 111)

No que diz respeito ao cruzador teórico *afrocentricidade*, ação de absorção da *ancestralidade* na cena teatral, “*Ínterim*” *empretecia-se* por possibilitar a reterritorialização do meu corpo e mente (Barbosa, 2021, p. 129) a partir de um dos pilares da ética das culturas negras - este tempo curvo (Martins, 2021). Aqui, me interessa ressaltar também a compreensão de Conceição Evaristo (2020) sobre a *escrevivência*, que “Ao escrever a si próprio, seu gesto se amplia e, sem sair de si, colhe vidas, histórias do entorno. E por isso é

²⁴ Trecho de registro em diário de bordo de 19 de outubro de 2023, em diário de bordo dos ensaios da cena curta.

uma escrita que não se esgota em si, mas, aprofunda, amplia, abarca a história de uma coletividade.” (Evaristo, 2020, p. 36)

Sendo assim, a cena conjugava-se com o cruzador *afrocentricidade* à medida que ele também se dá a partir da investigação individual e coletiva com o objetivo de construir outras subjetividades negras possíveis (Barbosa, 2021, p. 129).

A noção de *encruzilhada* (Barbosa, 2021) já se fazia presente no ato de criação da dramaturgia a partir da *escrevivência* (EVARISTO, 2020). Contudo, sendo o local terceiro do trânsito das culturas em diáspora, para Barbosa (2021) este operador contribui para pensarmos “[...] o **quê** e o **como** de cada herança cultural vai utilizar; o que irá evidenciar, ou criticar, ou mesmo negar.” (Barbosa, 2021, p. 147, grifos meus). Pela dramaturgia de “Íterim”, ressaltava o insistente apagamento epistêmico e histórico das histórias negras, ao passo que convocava tanto a escrita quanto a oralidade para a construção da cena curta.

A cena curta circulou no “XVII Encuentro Internacional de Teatro de Achupallas: Cerros de Cultura – Vinã del Mar - Chile” (2023), na programação do Novembro Negro da UFMG (2023), no “25º Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto” (2024), no edital “No Palco do Piccolo” (2024) e na mostra de cenas curtas “Me Mostra” (2025). No primeiro semestre de 2025, dei início à investigação da expansão da cena curta para um espetáculo aprofundando-me nos três cruzadores teóricos propostos por Barbosa (2021). A versão da dramaturgia escrita em julho de 2025 venceu o “6º Prêmio Solano Trindade” da SP Escola de Teatro, com publicação em livro que será lançado no dia 03 de dezembro de 2025, um dia antes da defesa deste Trabalho de Conclusão de Curso.

PLANTO SEMENTE PELO CHÃO

*Eu tenho sede de fazer viver aquela que, olhando pela janela,
guarda todos na esquina. E que mais tarde dorme lento e sonha grande,
prospectando adiante mais um gole compartilhado.*²⁵

Durante e após a circulação de “Íterim”, meus diários pessoais continuaram a ser alimentados pelo imaginário da cena curta. Em abril de 2025, em um laboratório de criação²⁶ com Brieno Gambô²⁷ e Corpo Júlio²⁸, as *escrevivências* (Evaristo, 2020) produzidas por mim apontavam para conexões diretas com o universo de “Íterim”, conduzindo-me ao desejo de expandi-la para um espetáculo.

Sendo assim, com olhares atentos para as escritas gestuais e textuais produzidas durante 2023 e 2024 em meus diários, no laboratório de criação e em minha prática artística, me valho destes registros para pensar a expansão da dramaturgia da cena curta “Íterim” para o espetáculo “Íterim: ou como despertam os griôs”, já no âmbito deste Trabalho de Conclusão de Curso.

Assim como na criação da cena curta, para sua expansão em espetáculo delineei um processo criativo em que vivia uma experiência, *escrevivia-a*, produzia um rascunho de texto dramático e levava-o para a sala de criação e montagem da cena. Neste processo de criação da performance a partir do texto, ao mesmo tempo em que ia alterando o seio da dramaturgia inicial, produzia outras *escrevivências* que vez ou outra se inseriam no próprio texto dramático ou inspiravam a criação das visualidades da cena. Assim, fazia da própria montagem uma experiência a se *escrever* e pesquisar, *encruzilhado* as etapas, as temporalidades da criação e a relação entre arte e vida. Pouco a pouco, na ginga entre pesquisa acadêmica, performance cênica e *escrevivência*, elabora um primeiro rascunho do que seria a dramaturgia do espetáculo “Íterim: ou como despertam os griôs”.

²⁵ Trecho de registro em diário de bordo de 06 de novembro de 2025, em diário pessoal.

²⁶ Na ocasião, Brieno Gambô, Corpo Júlio e eu, desenvolvíamos um laboratório de criação que buscava se valer das *escrevivências* e a capoeira angola como procedimento de criação. Tal investigação, que acontecia nas dependências da UFMG, durou de março até julho de 2025.

²⁷ Brieno Gambô é negro, ator, arte-educador, poeta, iluminador e DJ. É graduando da licenciatura em Teatro pela UFMG.

²⁸ Corpo Júlio é negro, ator, arte-educador e músico. É formado em ciências sociais pela UFMG e em interpretação teatral pelo CEFART/FCS. Pesquisa as expressões da diáspora negra com foco no movimento, som, palavra e território.

Nos primeiros movimentos de montagem do rascunho da dramaturgia expandida, convido Adriana Chaves para a direção do espetáculo, buscando um olhar para o processo criativo que pudesse potencializar o diálogo com os conceitos de Barbosa (2021) e com outros modos negro-diaspóricos de criação cênica. Cabe ressaltar também que nas andanças de criação de “Íterim” esta é a primeira vez que trabalho diretamente com uma mulher negra na direção criativa do trabalho.

Durante as investigações iniciais do processo criativo, a diretora me trouxe como reflexão a possibilidade de que as personagens poderiam partir de três lugares distintos: do real, do imaginário e do ideal.²⁹ Elencando onde cada personagem melhor se colocaria em cada uma dessas categorias em relação umas às outras, iniciamos as experimentações corporais a partir de gestos extra-cotidianos para cada uma das personagens. Gestos esses marcados tanto pela minha trajetória de dezesseis anos de balé, quanto pelos três anos de praticante de capoeira angola.

*[...] Na encruza das curas todas, mandinga é meu corpo
reaprendendo a dançar. Nas trajetórias todas que somos nós, a refazenda se
instaura como negação, como finta, como brinquedo de brincar criança nova
e criança velha. Ora, se dancei por um tanto, por quê negar essa encruza
que já está?*³⁰

Meu corpo permitia perder-se e encontrar-se tanto entre os signos das danças ocidentais que moldaram meu corpo, quanto pelos movimentos da capoeira angola que aqui preenchem também as escritas. Assim, enquanto o cruzador teórico *encruzilhada* como trânsito entre culturas (Barbosa, 2021) iam se fazendo, fui convocada a criar partituras corporais³¹ para a realização da investigação da energia de cada personagem. Dos gestos presentes nas partituras e em improvisações que realizava sob o olhar atento da direção de Adriana, escolhia aqueles que mais nos interessava ressaltar, tendo em mente que são as gestualidades que também firmam a *afrocentricidade* fundante do espetáculo. Para Barbosa (2021), além das ideias pelas quais surgem a cena, a afrocentricidade se encontra na transformação das filosofias em gesto:

²⁹ Para compreender o que era o imaginário, Adriana convocou as práticas ensaísticas da escritora e acadêmica Saidiya Hartman (2020; 2022) para que pudéssemos trabalhar com a radicalização da fabulação (Martins, 2023) sob o arquivo utilizado na criação da cena curta, a foto da avó de minha avó.

³⁰ Trecho de registro em diário de bordo de 28 de outubro e 2025, em diário de ensaio do espetáculo.

³¹ Sequência de movimentos corporais que servem ao ator como forma de modular sua energia em cena (Barba, 1995, p.105), assim como investigar repertório de ações na criação.

Os corpos dos atuentes materializaram essa compreensão, partimos de códigos negros para a criação, o que propõe uma comunicação negra. O empretecimento do teatro foi além do tema, ou da utilização de alguns elementos formais, passou para a concepção ética e dessa forma pretende-se chegar a uma existência negra plena. (Barbosa, 2021, p.127).

Se para a autora a *afrocentricidade* se dava em suas criações ao colocar o candomblé como esteio filosófico e de assentamento ético, poético e estético da cena, eu buscava ter a capoeira angola como local de assentamento. Sendo assim, na montagem de “Íterim: ou como despertam os griôs”, acompanhamos os pensamentos da trineteta (A QUE VIRÁ), que gestam e são gestados pelas *voltas ao mundo* feitas em cena por ela.

Fonseca (2014) diz da importância desse código presente na capoeira angola como momento em que o angoleiro se conecta com sua ancestralidade, consigo e com o jogo, como se fosse à África buscar a visão de mundo dos mais velhos para a presença. É também na *volta ao mundo* onde o angoleiro se encontra com suas lições e reflexões presentes no jogo e que refletem sua posição e vida no mundo fora da roda da capoeira angola (Magalhães Filho, 2007, p.4). Assim, incorporamos este movimento à cena quando a personagem se lembra de um passado, mas também se projeta ao futuro. A *volta ao mundo* aparece em cena quando a personagem se lembra do pouco que sabia de sua Trisavó e quando especula sobre seus sonhos e sobre a riqueza de seu povo.

A *afrocencricidade* como uma investigação da herança cultural negra (Barbosa, 2021) pela presença da capoeira angola no fazer teatral, se encontrava também no gesto da *chamada*³² de braços abertos, presente quando a personagem A QUE VIRÁ percebe que seus iguais também foram transformados em agentes de manutenção ao apagamento histórico das pessoas negras na região onde vive.

Figura 4: Ensaio - Escola de Belas Artes - 2025 - Foto: Corpo Júlio.

³² A chamada se caracteriza por uma pausa no jogo, podendo ser realizada após o recebimento de um golpe. Ela também é usada como artifício da mandinga do capoeirista, pois pode ser o preparo de uma emboscada para com quem joga e, por isso, é um momento de tensão no jogo. (Poglia, 2014)



O movimento da *chamada* também pode ser lido, pela perspectiva cristã, como a posição de um corpo crucificado. A perspectiva dual do movimento me interessa à medida que a chamada na capoeira angola sinaliza um pedido de atenção, podendo ser seguido de um ataque surpresa (POGLIA, 2014), mas também pelas possibilidades de interpretações possíveis pela ideia de morte pela crucificação, apontando apagamentos e epistemicídios da história negra. Ou seja, o gesto se configura como pedido de atenção para o que está sendo silenciado na narrativa. É na *encruzilhada*, no trânsito entre uma cultura e outra, a ocidental e a negro-diaspórica, que o sentido da cena se amplia.

No que diz respeito à ancestralidade, recorro à Leda Maria Martins (2021) onde a “[...] A ancestralidade funda a cinese em todos os seus âmbitos e competências, a filosofia, a concepção e experiências das temporalidades curvilíneas, gerenciando todos os processos de produção das práticas culturais.” (Martins, 2021, p. 58). É, então, a partir do *tempo espiralar* (Martins, 2021) presente na cena curta “*ínterim*”, que na montagem do espetáculo expandido há a escolha de dilatar o ato de passar o café, prolongando a sua feitura ao longo da narrativa contada. Assim, aprofundo a perspectiva deste tempo simultaneamente inaugural (Martins, 2021, p. 42) de uma forma simples: se antes somente a trisavó passava o café e a trineta o bebia ao final da cena, agora, ambas passam o café, como se a ação da mais nova fosse o continuum da mais velha e vice versa.

Existe tanta temporalidade aqui. Penso no trabalho de construir essa cena, onde sou eu pessoa, junto com as eus que acreditam que toda a

*minha linhagem é artista/artesã, junto com toda a minha ancestralidade, juntos, insistindo em me dizer que eu estou aqui pra contar histórias. Assim como todos os meus antepassados também estiveram.*³³

Essa *ancestralidade* expressa pelo bailado do tempo (Martins, 2021), também é ressaltada na escolha de projetar a foto real da avó de minha avó na performance. Na cena curta, evocava sua presença pela palavra, pelo mascaramento e pela corporalidade da personagem A QUE ANTECEDEU, imaginada a partir da imagem real da avó de minha avó. Agora, para além destas formas, trago também o arquivo real como ativador e presentificador da experiência e vida dessa antepassada familiar, como proposta feita por Adriana Chaves nesta montagem.

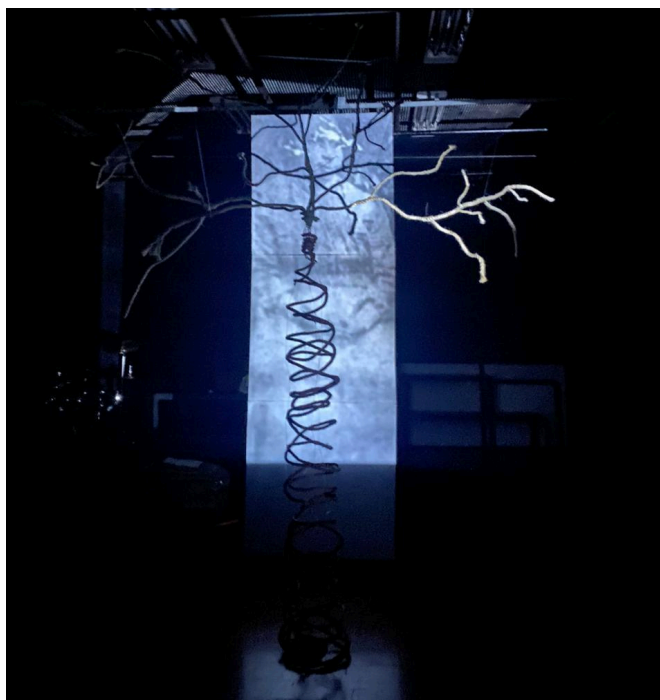


Figura 5: Estudo da projeção nos ensaios da montagem - Escola de Belas Artes - 2025 - Foto: Adriana Chaves

O ato de evocar sua imagem confere densidade à performance do contar e cantar buscado por mim em meus rastros *escrevidos* e que se transfere à personagem À QUE VIRÁ. Confundindo a realidade com a ficção da cena, revelo também quem foi em vida A QUE ANTECEDEU, convidando sua imagem a contar a narrativa da dramaturgia junto comigo. Assim, gingo nas temporalidades da *ancestralidade* familiar, curvando-as e

³³ Trecho de registro em diário de bordo de 06 de setembro de 2025, em diário de ensaio do espetáculo.

enlaçando-as, pois construo essa pesquisa e criação a partir dos rastros deixados pelas minhas ancestrais. E numa rasteira do tempo, talvez ela tenha deixado estes rastros para agora, neste futuro-presente, ser convidada a *escrever*, *performar* e *pesquisar* comigo.

*[...] Talvez você tenha olhado pro lado se questionando sobre o real motivo de grafar num papel a sua própria imagem. Na tentativa de encontrar o que essa imagem poderia provocar, você imaginou que o seu filho a guardaria com carinho. [...] Talvez você, olhando para o lado na hora da foto, estava pensando que, na verdade, essa foto poderia ser vista pela neta da sua neta e, na hora que elas visse essa foto, você também realizaria o seu sonho de cantar e contar. Mas, dessa vez, lá no futuro. Talvez, você ter olhado para o lado, imaginando até onde essa foto iria, era você prospectando o futuro, inserindo-se nele.*³⁴

No espetáculo “Ínterim: como despertam os griôs” a *ancestralidade* ganha contornos de adjetivo, já que é a identidade instaurada na cena; de substantivo, pois é tanto a minha trisavó da foto, quanto as personagens A QUE ANTECEDEU e A QUE VIRÁ, pois esta trineta segue os caminhos de sua trisavó; e também de verbo, pois se encontra na ação de transformação, atualização e projeção da memória familiar dentro da cena. (Barbosa, 2021, p.110)

A escolha de utilizar o arquivo pessoal em cena também é *encruzilhar*, pois coloca em paridade formas distintas de registro e assentamento da memória e história: a oralidade, dita e buscada ao longo do espetáculo pelo desejo de “contar e cantar” das personagens, e a fotografia, disparadora das ações na cena, pois é através dela que a personagem A QUE VIRÁ busca compreender os “sinais” deixados pela mais velha, assim como cantar e contar histórias.

Este tempo curvo (Martins, 2021) também se materializa no elemento do cenário onde ocorrem as *voltas ao mundo* da personagem A QUE VIRÁ: um embondeiro³⁵, construído de forma espiralar com sisal e arame. Tal árvore já se apresentava como elemento citado pela A QUE ANTECEDEU na cena curta, mas sua materialidade vai se mostrando necessária para a montagem a partir das experiências em laboratório.

³⁴ Trecho do diário de bordo de 30 de outubro de 2025, em diário do ensaio do espetáculo. Exercício de fabulação sobre o arquivo inspirado nos escritos de Saidiya Hartman (2020), proposto pela direção de Adriana Chaves

³⁵ Também conhecido como Baobá, “[...] é uma árvore de grande porte advinda das estepes africanas e regiões semi-áridas de Madagascar. O seu nome científico é *Adansonia digitata*.” (Lucena, p.2, 2009)

*Daí o tempo se alarga como a história, pois meu corpo há de sentir, mesmo que de longe, que meu nome saiu da boca desse ser que me cuida [minha avó]. E na árvore de sua memória, o galho da nossa e da minha história é acrescentado.*³⁶

Tendo sido a árvore eleita para forçar o esquecimento da própria realidade dos escravizados antes de serem trazidos ao Brasil (Moreira; Peretti, 2020), sua existência na cena, mobilizada pelos movimentos de *volta ao mundo* dados no sentido anti-horário pela A QUE VIRÁ, nos conduz à sua capacidade de transformar o tempo da memória, da história e do direito à existência. Assim, parte da visualidade, em conjunto com minhas ações em cena, convidam o que um dia foi forçadamente e estrategicamente esquecido, para a o ato de lembrar:

*“Eu dei o nó, guardei a ponta” - M. Waldemar. Jogando com a árvore do tempo, mirona véia soltou notícias de bons tempos. O corpo se alegrou, criança brincou. E a árvore, que em tempos era vista só como sombra, gerou axé, botou pra girar. [...] As pontas que guardei no fundo do coração, só eu acesso. Mas também a árvore tempo, essa que tece as memórias do caminho genealógico e ancestral.*³⁷

Em maio de 2025, momento em que inicio a expansão da cena curta em espetáculo, sinto a necessidade de territorializar a dramaturgia no meu local de origem, a Região dos Inconfidentes³⁸. Esta territorialização se dá pelas *escrevivências* (Evaristo, 2020) que escolho alocar como fala das personagens.

*Meu corpo é passagem de contar histórias [...]. A história é preta e pronto. Daí eu compro passagem para dar passagem pelo corpo às histórias que ouço, já que viro confidente íntima dos não vistos dessa terra, a terra dos inconfidentes.*³⁹

³⁶ Trecho do diário de bordo de 25 de abril de 2025, em diário do laboratório de criação na UFMG.

³⁷ Trecho do diário de bordo de 07 de maio de 2025, em diário do laboratório de criação na UFMG.

³⁸ Microrregião localizada dentro da Região Metropolitana de Belo Horizonte, Minas Gerais, composta pelas cidades de Itabirito, Ouro Preto e Mariana. Seu nome se dá em razão do movimento independentista conhecido como ‘Inconfidência Mineira’ ou ‘Conjuração Mineira’ (Figueiredo, 2011, p.283 – 284)

³⁹ Trecho do diário de bordo de 21 de março de 2025. em diário pessoal.

Neste contexto, quando Adriana Chaves compartilha a intuição que visualiza a cor “cobre” no espetáculo, e que ela poderia estar na cenografia a partir da árvore, percebo que esta cor espelhava tanto os movimentos nos desenhos feitos na paisagem pela busca do minério, quanto as tonalidades que tingem as ruas e estradas da região, cujos rastros das escavações em busca de minério de ferro geram buracos expostos a todos, repletos de rampas circulares.



Figura 6: Escavações no Pico de Itabirito - Site Alta Montanha - 2025



Figura 7: Teste de cenografia: Embondeiro - Escola de Belas Artes - 2025 - Foto: Adriana Ray Ariana.

Como bem nos diz Martins (2021), a *ancestralidade* é veículo da força vital, ou seja, de axé. Sendo assim, territorializar a cena nesta região é dar chão ao pertencimento e, através dele, construir pontes coletivas de manutenção desta força vital. Isto porque, para Barbosa (2021), sua concepção de *ancestralidade* como cruzador teórico:

(...) objetiva potencializar a identidade negra, sua memória cultural, sua ética, filosofia e valores, que visa provocar artistas negras e negros a investigarem seu passado individual, coletivo e despertar nestes artistas noções de origem, identidade e pertencimento.” (Barbosa, 2021, p.111)

Localizar a cena na Região dos Inconfidentes é direcionar também os coletivos de pessoas com as quais a cena conversa: se imagino a avó da minha avó para dar vida à personagem A QUE ANTECEDEU, invocando em sua pequena história a história de várias outras negras mulheres, seriam estas todas dessa mesma região.

Próximo à finalização da montagem do espetáculo, retomando as minhas *escrevivências* me deparo com a necessidade de reatualizar a gestualidade capoeira e reconectar-me com a *ativação do movimento ancestral* (Barbosa, 2021). Encontro nos meus próprios rastros *escrevidos*, movimentos que foram tão importantes para o assentamento filosófico e ético e para qualidade interpretativa da cena.

*Respirar e voltar a gingar. Agora que me sinto só, tento pensar nos muitos milhares, bilhões, os vários que antes de mim colocaram as mãos no chão, numa trança que ensina que antes de avançar, de atacar novamente, a gente recua e se assegura de que não vem pedrada na cara. Respirar e voltar a gingar.*⁴⁰

*Saber que não se sabe e deixar o corpo-memória guiar; traz a mandinga de brincar Eta serviço vadião, de sair desse mundão que botaram em nossas mãos. Saída é se juntar.*⁴¹

Naquela etapa do processo criativo e de pesquisa, os prazos de entrega do trabalho de conclusão de curso se acirravam, retirando-me da presença cênica necessária para os ensaios do espetáculo pela preocupação com a sua finalização. Recorrer aos escritos era me lembrar que a ginga se caracteriza por ser molejo, jogo de cintura. “Indica a capacidade de negociar determinadas situações, aprendendo a reconhecer os momentos de recuo como condição de se manter jogando.” (Araújo, 2024, p. 193). Sendo assim, a *encruzilhada escrevivente*, performer e pesquisadora nos aponta para a necessidade de adequar às temporalidades de cada uma

⁴⁰ Trecho do diário de bordo 16 de janeiro de 2023, em diário pessoal.

⁴¹ Trecho do diário de bordo de 16 de abril de 2025, em diário do laboratório de criação na UFMG.

destas dimensões, e a ginga pode ser uma aliada no processo criativo para habitarmos estes tempos, sem sucumbir.

Como solução, proponho a Adriana Chaves que retomássemos práticas de improvisação corporal a partir dos gestos-capoeira juntas. Assim, a pesquisa acadêmica interfere, modifica, *encruzilha-se* com a performance, assim como reatualiza as experiências contidas em *escrevivências* (Evaristo, 2020), convocando a memória corporal e grafada para o jogo da criação.

*Corpos capoeiras serão corpos capoeiras independente de onde estão. Daí canto para movimentar, daí movimento para contar, daí conto para cantar. É dança, canto e conto. Minha narrativa talvez tenha se esquecido do corpo. E nas brechas do que dá pra ser, encontro esse corpo capoeira no encontro de outros corpos capoeiras. É coisa por demais a ser movimentada. Esse elemento, esse princípio capoeira que gera todo esse axé quando em contato é o que joga o conto à diante. [...] Andei plantando corpos-palavras, corpos-d'águas, corpos-coletivos, corpos-malungos, corpos-malinos, corpos-mambembes, corpos-caboclos-vovós-crianças-exus na tentativa de ligar minha cabeça com meu corpo. É que na mandinga, ativo o que há de mais longínquo em mim, é aquela planta que vem de lá.*⁴²

Atenta a como as improvisações destes gestos geravam axé para a cena, mas também como possibilidade de criação da corporeidade das personagens, Adriana Chaves propõe de incluirmos duas cenas à dramaturgia. Estas, criadas a partir das improvisações corporais impregnadas de gestos-capoeira, gestos-bailarina e de todos os outros gestos que compõem meu corpo enquanto performer. Em tais cenas, as personagens A QUE ANTECEDEU e A QUE VIRÁ, trisavó e trineta, reverenciam sua ancestralidade, cada uma à seu modo e a partir de sua localização na história.

Contudo, mesmo que cada uma das personagens faça sua reverência em gestos diferentes e em momentos diferentes na dramaturgia e encenação, uma enlaça-se no tempo da outra. Esta confluência se dá, pois, a Trisavó só pode saudar sua ancestralidade pois sua Trineta à trouxe ali, no encontro que se dá na cena, e a trineta só pode saudar sua ancestralidade porque sua trisavó a concedeu os “sinais” pelos quais perseguiu para chegar ali também. Um reflexo da minha relação com o arquivo da avó de minha avó descrito acima. Assim, tais cenas são mais uma chave da *afrocentricidade* como assimilação da *ancestralidade* na corporalidade da cena (Barbosa, 2021).

⁴² Trecho de registro em diário de bordo de 28 de outubro e 2025, em diário de ensaio do espetáculo.

*Uma sequência básica pra aquecer o corpo, mas dessas que lembram que esse corpo tem alma e que nele habita seres divinos. Seres divinos. Seres divinos. Essa conexão pelo movimento que balança do outro pra um lado.*⁴³

É, mais uma vez, uma espiral, uma trança, como os fios da máscara da mais velha. É o evocar do tempo na ancestralidade que se expressa no gesto (Martins, 2021) e é tecer “[...] modos de recomposição da herança e da memória africanas transcriadas nos territórios americanos” (Barbosa, 2021, p. 60). Como bem ressalta Soraya Martins (2023):

Reverenciar os ancestrais, nesse sentido, é um modo de reverenciar a vida, sua continuidade e mudança, já que somos filhos dos que vieram antes de nós, mas não somos seus iguais, assim como os nossos que virão não serão iguais a nós. A primazia da ancestral matiza, assim, um movimento curvilíneo de uma temporalidade espiralada. (Martins, 2023, p.118)

EM BUSCA DE UMA *DRAMATURGINGA*

*Um griô nasce quando alguém percebe uma brecha, uma fenda, um buraquinho, fresta, aquele mini espaço onde todo o tempo muda.*⁴⁴

É nessa ginga que fui e vou tornando-me⁴⁵ griô: em um movimento de ir e vir entre pesquisar a vida pelos meus rastros *escrevidos* e pesquisar o meu próprio fazer artístico e as teorias negro-referenciadas que contribuem para a continuidade dele, acolhendo que minha poética só faz sentido quando se encontra com minhas *escrevivências*. Em *encruzilhada*, as *escrevivências* feitas antes dos processos criativos da cena curta e do espetáculo não só alimentaram as dramaturgias textuais, como também os gestos, cores e imagens que compõem

⁴³ Trecho de registro em diário de bordo de 29 de outubro de 2025, em diário de ensaio do espetáculo.

⁴⁴ Trecho de registro em diário de bordo de 09 de julho de 2025, em diário pessoal.

⁴⁵ Aqui, assim como no título deste trabalho, trago para perto a compreensão de Neusa Santos Souza (1983) de “tornar-se”. Para a autora, reconhecer-se como uma pessoa negra não é uma condição óbvia, mesmo que esta esteja inscrita em nossos fenótipos. Para Souza (1983) é preciso que nós construamos nossas próprias narrativa em torno das negruras, assumindo-nos, “tornando-nos” negras e negros, uma vez que estamos inseridos em uma sociedade embranquecida, desde sua ética até sua estética e comportamentos. Assim, tornando-me negra, tal qual minhas escrituras iam tornando-se também, vou tornando-me griô, aquele que nasce com a função de ser depositário, articulador e propagador da palavra (Santos, 2015).

a performance cênica, mas alimentam também esta pesquisa acadêmica, pois é pelos seus rastros que este relato se constrói

A performance, experienciada antes e após a escrita das *escrevivências*, é retroalimentada por elas e por sua análise e compreensão no fazer do espetáculo, cruzando estas dimensões na pesquisa acadêmica. Ao eleger as *escrevivências* como procedimento de pesquisa para escrita deste trabalho, num movimento circular faço dele também um rastro da criação que me auxiliam a compreender os caminhos para construção da minha poética artística no cruzo entre me entender *escrevivente*, performer e pesquisadora.

Penso que todo o rastro dessa criação também fez parte do próprio texto dramaturgico, subtexto e ações de sua performance. A *escrevivência* altera a performance, que altera a pesquisa e a ordem aqui se emaranha, pois é no cruzo destas partes todas que componho o meu fazer e reconheço o que, por ora, chamo de *dramaturginga*. Se para Barbosa a *afrocentricidade* é veículo da *ancestralidade* e ambas se encontram e se despertam na *encruzilhada* (2021, p. 162), compreendo que a performance de “Íterim: ou como despertam os griôs” tem sido veículo da minha pesquisa em teatros negros a partir da *escrevivência*.

Neste sentido, amplio meu olhar para pensar na noção de *dramaturginga* como reverberação do processo criativo aqui exposto. O andamento da criação aqui relatada se dá pelo movimento de ir e vir entre pesquisa, criação, escrita, gesto, vida e ficção. Trago, assim, a palavra *ginga* como possibilidade interpretativa das construções dentro da ética da capoeira angola (Araújo, 2021, p.187) e como possibilidade de reescrever, reinventar, reiniciar a ideia de linguagens, como bem nos propõe Kassandra Muniz (2021, p.282), e reinvento a concepção de pesquisa oferecida a mim em minha trajetória acadêmica.

*Íterim” significa “o que está entre”. É o que se sabe e o que não se sabe. É o que se sabe que não se sabe. É o que não se sabe que se sabe. É ginga. [...] A busca da fresta é rompimento com a trajetória de silenciamento dos antepassados, silenciamento que chegou até mim.*⁴⁶

O espetáculo “Íterim: ou como despertam os griôs” se deu e ainda se dá na criação de rastros, pelos buracos, fendas, rachaduras da história pessoal que dá nome à cena curta, pois, em realidade, nunca soube quem era a avó da minha avó que ganha corpo na imaginação da

⁴⁶ Trecho do diário de bordo de 04 de setembro de 2025, em diário de ensaio do espetáculo.

cena. Parto deste lugar “entre”, como sugere o nome do espetáculo, para daí reinventar mundos possíveis para mim, oferecendo este mundo aos que partilham no trabalho comigo: o público que me assiste e/ou o leitor que me acessa por este trabalho. Mesmo tendo sido apresentada várias vezes como cena curta e agora sendo expandida como espetáculo, a criação ainda se apresenta cheia de brechas possíveis para que eu possa compreender o que tenho chamado de *dramaturginga*. Termo que poderá ser desenvolvido em pesquisas próximas e que, aqui, se apresenta em ideias iniciais sobre chaves interpretativas para compreender o que é e como fazer um teatro assentado numa perspectiva negro-diaspórica a partir dos lugares em que ocupei e ocupo na criação.

Nessa dança, jogo e luta de criação, desvendo o jogo do outro e o outro desvenda o meu. Fui e vou gingando com estes lugares tão ímpares de ser performer, pesquisadora e escreviente. No encontro com a direção de Adriana Chaves, sua sensibilidade com as particularidades desta criação fez com que o jogo fosse como o jogo da roda. “[...] São dois bichos perigosos riscando a linha do tempo. [...] São dois corpos harmoniosos que trocam conhecimento.” (Mestre Moa, 2017).

Uma vez que *escreviver* é firmar território no mundo, *escrevivo* este relato pisando o território de mim como artista. Assim, as minúcias da construção da poética da cena vão se enraizando no giro anti-horário na árvore do esquecimento. Então, como aprendiz, faço do espetáculo uma grande *volta ao mundo* para mim enquanto *escreviente*, performer e pesquisadora.

*Essa dramaturginga de colocar minha própria arte para dizer para mim que vim ao mundo com a função de contar histórias deve ser mantra descortinado todos os dias.*⁴⁷

⁴⁷ Trecho do diário de bordo de 04 de setembro de 2025, em diário de ensaio do espetáculo.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Janja; ANGELA, Aquino Ribeiro. Capoeira Angola e decorporalidade: o corpo em-cena. In.: **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 26, p. 6-19, set./dez. 2018.
- ARAÚJO, Janja. Culturas tradicionais e territórios de autoinscrição: memória e resistência negra Janja Araújo In.: **Culturas políticas nas periferias: estratégias de reexistência**. (org.) Ana Lucia Silva Souza. – São Paulo : Fundação Perseu Abramo, 2021. p. 181 - 198
- ARAÚJO, Rosângela Costa. ***Iê Viva meu Mestre***: a Capoeira Angola “da escola pastiniana” como Praxis educativa. Tese (Doutorado) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- BARBA, Eugênio. **Canoa de papel**. Tradução: Patrícia Alves. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BARBOSA, Fernanda Júlia. **Teatro preto de candomblé**: uma construção ético-poética de encenação e atuação negras. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 246f. 2021.
- CHARRÉU, Leonardo Verde. A cartografia e a artografia como métodos vivos de investigação em arte e em educação artística. In.: **REVISTA DIACRÍTICA**. Vol. 33, n.o 1, 2019, p. 87-103. Disponível em: < <https://repositorio.ipl.pt/entities/publication/9c59680b-a4a3-42da-bc85-c18532609455> > Acessado em 05 de nov. de 2025
- COSTA, Luciano B. Cartografia, uma outra forma de pesquisar. In.: **Revista Digital do LAV** - Santa Maria - vol.7, n.2, 2014, p. 66- 77
- EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In.: **Escrevivências: A escrita de nós**. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. DUARTE, C. L.; NUNES, I. R. (org). Editora: Mina Comunicação e arte. 1 ed. Rio de Janeiro, 2020. p. 26-46.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. Escrevivências: Sentidos em construção. In.: **Escrevivências: A escrita de nós**. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. DUARTE, C. L.; NUNES, I. R. (org). Editora: Mina Comunicação e arte. 1 ed. Rio de Janeiro, 2020. p. 58 - 73.
- FONSECA, Mariana Bracks. Iê Aruanda! A Memória de Angola Cantada na Capoeira. 2012. Simpósio Nacional de História Cultural, **VII História Cultural**: Escritas, circulação, leituras e recepções. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, 10 e 14 de Novembro de 2014. Disponível em: <https://gthistoriacultural.com.br/VIIsimposio/Anais/Mariana%20Bracks%20Fonseca.pdf> > Acesso em: 23 de ago. de 2025.
- HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. Tradução de SILVA E SOUSA, Fernanda; RIBEIRO, Marcelo R. S. In.: Dossiê **Revista Ecopós**: v. 23 n. 3, p.12 - 33. novembro de 2020. Disponível em: < https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640/pdf > Acessado em 05 de nov. de 2025
- LIMA, Evani Tavares. **Capoeira Angola como treinamento para o ator**. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2008.
- LUCENA, Francisco Carlos de. Uma etnografia dos significados da Louvação a Baobá: Sentidos da África no Brasil in.: **Revista África e Africanidades** – Ano 2 - n. 5 - Maio. 2009. Disponível em < <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/04/Uma-etnografia-dos-significados-da-Louvacao-a-Baoba.pdf> > Acessado em 30 de out. 2025
- MACHADO, Sara Abreu da Mata; ARAÚJO, Rosângela Costa; Capoeira Angola, corpo e ancestralidade: por uma educação libertadora. In.: **Revista Horizontes**. v. 33, n. 2, p. 99-112, jul./dez. 2015.
- MAGALHÃES FILHO, Paulo Andrade. Capoeira angola e educação: o legado de Mestre Pastinha. **ANGOLEIRO É O QUE EU SOU**, Belo Horizonte: Associação Cultural Eu Sou Angoleiro, v.2, n.2, p. 4-7, jul./dez. 2007.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo tela. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.

MARTINS, Soraya. **Teatralidades-aquilombamento**: várias formas de pensar-ser-estar em cena e no mundo. Belo Horizonte: Javali, 2023.

MESTRE VIRGÍLIO DE ILHEUS. **Arrodeia o mar três vês**. (Youtube). 28 de jul. de 2023. 2min43s. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=pVexmTtBf_E&t=1s > Acessado em 05 de nov. de 2025

MESTRE MOA DO KATENDÊ. **Angola pequena**. (Youtube), 22 de abril de 2017. In.: Trate bem sua cultura. 15min26seg. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=9NMe8JKjN0M&list=RD9NMe8JKjN0M&start_radio=1 > Acessado em 18 de nov. de 2025

MOREIRA, Rodrigo Birck, PERETI, Emerson. Árvore do esquecimento e as tentativas de destruição da memória afrodiáspórica. In.: **Revista UNIABEU**, V.13, Número 33, Número especial, p. 284 - 297, janeiro-junho de 2020. Disponível em < https://www.oasisbr.ibict.br/vufind/Record/UNIABEU-1_14cb449c6470b0d10ee3c10beeb154a2 > Acessado em 30 de out. de 2025

MUNIZ, Kassandra Muniz. Linguagem como mandinga: população negra e periférica reinventando epistemologias. In.: **Culturas políticas nas periferias, estratégias de reexistência**. (org.) Ana Lucia Silva Souza. – São Paulo : Fundação Perseu Abramo, 2021. p. 273 - 288

POGLIA, Marco Antonio Saretta. **Todo mundo não é um, paraná!** - uma perspectiva etnográfica sobre a capoeira angola / 2014. 125 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Antropologia. Disponível em: < <http://ppgantropologia.sites.uff.br/wp-content/uploads/sites/16/2016/07/Marco-Antonio-Sareta-Poglia.pdf> > Acessado em 18 de no. de 2025

RUFINO, Luiz. Performances afro-diaspóricas e decolonialidade: o saber corporal a partir de exu e suas encruzilhadas. In.: **Revista Antropolítica**, n. 40, Niterói, p.54-80, 1. sem. 2016.

SANTOS, Kwame Yonatan Poli dos. Capoeira Angola como um modo de vida. In.: **Revista Espaço Acadêmico**. v. 228, p. 208-216, maio./jun. 2021

SANTOS, Toni Edson Costa. Negros pingos nos “is”: djeli na África ocidental; griô como transcrição; e oralidade como um possível pilar da cena negra. Urdimento - **Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 24, p. 157–173, 2015. Disponível em < <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101242015157> > Acesso em: 12 dez. 2025

SODRÉ, Muniz. **A Verdade Seduzida**: por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1983.

