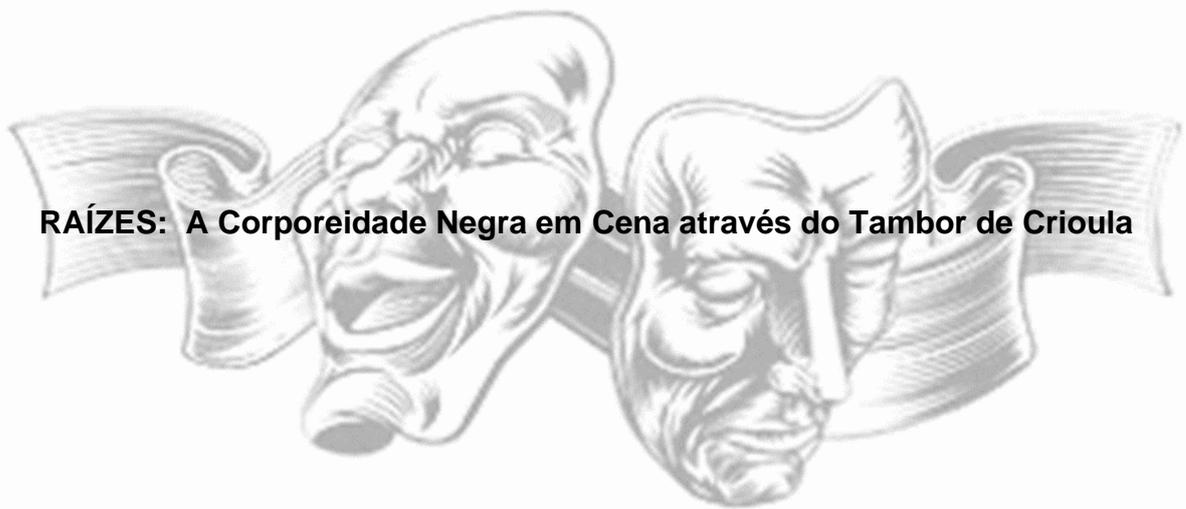




**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS  
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO**

**DANIARA BEZERRA BOAES**



**RAÍZES: A Corporeidade Negra em Cena através do Tambor de Crioula**

São Luís

2024

**DANIARA BEZERRA BOAES**

**RAÍZES: A Corporeidade Negra em cena Através do Tambor de Crioula**

Artigo Científico apresentado como Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Gisele Soares de Vasconcelos.

São Luís

2024

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).  
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Bezerra Boaes, Daniara.

RAÍZES : a Corporeidade Negra em Cena através do Tambor de Crioula / Daniara Bezerra Boaes. - 2024.

37 p.

Orientador(a): Gisele Soares de Vasconcelos.

Curso de Teatro, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2024.

1. Tambor de Crioula. 2. Corporeidade Negra. 3. Diáspora Negra. 4. Redefinição Identitária. 5. Processo de Criação. I. Soares de Vasconcelos, Gisele. II. Título.

## **RAÍZES: A Corporeidade Negra em cena Através do Tambor de Crioula**

### **ROOTS: Black Corporeity on stage Through the Creole Drum**

Daniara Bezerra Boaes<sup>1</sup>

Gisele Soares de Vasconcelos<sup>2</sup>

#### **RESUMO**

Este artigo busca analisar o processo de criação do vídeo performance Raízes realizado na disciplina de Práticas Espetaculares da Cultura Brasileira, do Curso de Licenciatura em Teatro, UFMA. O trabalho tem como objetivo refletir como as experiências pessoais e acadêmicas possibilitaram o processo criativo do vídeo performance à luz da corporeidade negra presente no Tambor de Crioula. Ao analisar e identificar os elementos cênico-sagrados dessa manifestação que se fizeram presentes na pesquisa-criação e que influenciaram na composição da obra, este estudo aponta as confluências entre o Tambor de Crioula e o Teatro, utilizando-se de uma abordagem etnocenológica que resultou em uma escrita negra do corpo e da cena fundada na transmissão oral de saberes.

**Palavras-Chave:** Tambor de Crioula; Corporeidade Negra; Processo de Criação; Diáspora Negra; Redefinição Identitária.

#### **ABSTRACT**

This article seeks to analyze the process of creating the video performance Raízes carried out in the subject of Spectacular Practices of Brazilian Culture, of the Theater Degree Course, UFMA. The work aims to reflect on how personal and academic experiences enabled the creative process of the RAÍZES video performance, considering the black corporeality present in Tambor de Crioula. By analyzing and identifying the scenic-sacred elements of this manifestation that were present in the research-creation and that influenced the composition of the work, this study points out the confluences between the Tambor de Crioula and the Theater, using an ethnocenological approach that resulted in a black writing of the body and scene based on the oral transmission of knowledge.

**Keywords:** Creole Drum; Black Corporeality; Creation process; Black Diaspora; Identity Redefinition.

---

<sup>1</sup> Graduanda do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão. E-mail: daniara.boaes@discente.ufma.br.

<sup>2</sup> Docente do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão. E-mail: vasconcelos.gisele@ufma.br.

## 1 INTRODUÇÃO

O legado africano na formação da sociedade brasileira está muito além do que lhe é conferido, mesmo sendo uma das duas grandes raízes<sup>3</sup> que alicerçam a nossa cultura, sempre ocupou uma posição indigna na área socioeducacional, ocasionando assim, a formação de cidadãos que pouco sabem sobre suas ancestralidades.

“Toda a cultura brasileira está impregnada dessa herança africana, que se expressa com mais vigor nas áreas onde o negro mais se concentrou”, diz Darcy Ribeiro (Ribeiro, 1992, p.43). Os escravizados que desembarcaram no Maranhão, possuem raízes oriundas de variados países do continente africano, com viagens feitas através dos navios negreiros no período de 1693 a 1841 - dados presentes na obra de importante visibilidade para a história dos povos de origem africana, o Monumento à Diáspora Africana<sup>4</sup>, localizado na Praça das Mercês<sup>5</sup>.

Apesar das inúmeras tentativas de apagamento da história do povo negro, estes, através de variadas formas mantiveram suas raízes presentes influenciando na construção cultural do país. Suas influências estão presentes em múltiplos elementos que preservam a herança de matriz africana desde as religiões afro-brasileiras, a língua, a culinária, as músicas, as danças, as festividades, as construções de comunidades quilombolas e variadas manifestações culturais, fazendo de cada elemento um lugar de memória.

O Tambor de Crioula é uma das mais fortes expressões de matriz afro-maranhense, realizada por descendentes de escravizados africanos no estado.

---

<sup>3</sup> Juntamente com a indígena, tem como alicerce, as raízes de nossos antepassados, que alimenta o debate sobre a cultura identitária afro-indígena no país.

<sup>4</sup> O Monumento à Diáspora Africana é composto de oito painéis, 6m x 4,80, que estão sendo produzidos por artistas negros maranhenses que vêm se destacando nacionalmente no campo das artes visuais. Outro painel, em granito negro com 45 metros de comprimento, trás informações sobre as datas, os nomes dos portos de embarque, os nomes dos navios e a quantidade de africanos de diversas nações desembarcados no Maranhão entre os anos de 1693 e 1841. [...] O Monumento à Diáspora Africana foi pensado pela Fundação Municipal de Patrimônio Histórico (FUMPH), com o apoio da Coordenadoria Municipal da Igualdade Racial (COMPIR), a Secretaria Municipal de Cultura (Secult) e uma comissão composta de pesquisadores negros das áreas da antropologia e história e ativistas dos movimentos sociais negros (Instituto Cultural Vale, 2023).

<sup>5</sup> A Praça das Mercês foi construída em espaço que no início da fundação de São Luís foi usado para atracamento de navios negreiros. [...] ocupa uma área de 12 mil metros quadrados e foi concebida como um espaço aberto para a realização de pequenos eventos e apresentações culturais (Folha Maranhão, 2020).

Caracteriza-se como uma manifestação popular cultural tendo como base, religião, dança, música e canto e como marca registrada, a punga ou “umbigada”, nomenclatura, que, segundo Sérgio Ferretti, “só é conhecida no Maranhão”, (Ferretti, 2012, p. 175). Sua prática varia a partir de múltiplos propósitos, entre eles, o compromisso com o sagrado que se revela como uma das conexões mais fortes dessa manifestação cultural, sendo a mais executada, a dança em nome do pagamento de promessa a São Benedito, o santo preto descendente de africanos escravizados na Etiópia. Reconhecido como patrimônio cultural imaterial brasileiro, desde 2007, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, o Tambor de Crioula é assim descrito, como uma das principais manifestações culturais do Maranhão, com suas particularidades

O Tambor de Crioula do Maranhão, em particular, tem características próprias de execução da música-dança no interior da manifestação, que também é compreendida como brincadeira. Enquanto os tocadores fazem soar a parêlha composta por um tambor grande ou rufador, um meião ou socador e um crivador ou pererenga, os cantadores puxam toadas que são acompanhadas em coro. Conduzidas pelo ritmo incessante dos tambores e o influxo das toadas evocadas, as coreiras dão passos miúdos e rodopiam. No centro da roda, seus passos culminam na punga (ou umbigada), movimento coreográfico no qual as dançarinas tocam o ventre umas das outras, num gesto entendido como saudação e convite. (IPHAN, 2007, p.13)

Essas rodas de tambor não são realizadas em somente um período específico, mas, pode-se afirmar que se intensificam nos períodos carnavalescos, junino e em outros festejos religiosos, como, também não são somente realizadas para São Benedito, existindo ainda rodas voltadas para outros santos como Santa Bárbara, Nossa Senhora da Conceição e outras entidades como Averequete, Preto Velho entre outras. Porém, no período junino e carnavalesco, o tambor de crioula é tomado como “brincadeira típica” e “circula como “show” em vários espaços públicos”. (IPHAN, 2007, p.51)

Se hoje, o tambor de crioula circula pelas ruas e praças, com o aval e reconhecimento do poder público e da sociedade civil, historicamente, assim como outras manifestações culturais, originárias do povo negro, o tambor de crioula também vivenciou momentos de intolerância, proibição, perseguição e marginalização. Quando os africanos vieram para o Brasil, trouxeram consigo várias formas de celebração originárias de suas etnias, e, de acordo com Ligiéro (2011, p.133)

utilizaram “a performance delas como forma de ‘recuperar um comportamento’ o qual eles foram obrigados a abandonar”.

Na perspectiva de correção de injustiças, preconceitos e discriminação, ao falarmos sobre Tambor de Crioula, enquanto uma manifestação originária do povo negro, busca-se ampliar o conhecimento e perpetuar essa prática identitária nos mais variados espaços, buscando a valorização do patrimônio histórico-cultural afro-brasileiro. Nessa perspectiva, considerando “a demanda da comunidade afro-brasileira por reconhecimento, valorização e afirmação de direitos, no que diz respeito à educação” (Brasil, 2003, p.11), e analisando o ambiente escolar, percebe-se que o trabalho realizado nas escolas acerca dessa manifestação, ainda necessita ser mais bem abordado para além do simples intuito de colocarmos as crianças e jovens para dançar tambor de crioula.

Apoiada na promulgação da Lei 10.639/2003, que alterou a Lei 9.394/1996, que estabelece a obrigatoriedade do ensino de história e cultura afro-brasileiras e africanas, este estudo nos encaminha para princípios de ações educativas de combate ao racismo e ao preconceito, aos quais destacamos: “valorização da oralidade, da corporeidade e da arte, por exemplo, como a dança, marcas da cultura de raiz africana, ao lado da escrita e da leitura;” e “educação patrimonial, aprendizado a partir do patrimônio cultural afro-brasileiro, visando a preservá-lo e a difundi-lo”. (Brasil, 2003, p.20).

Entendemos que, grande parte das escolas públicas do Maranhão, são formadas por alunos e alunas que vivenciam variadas manifestações culturais em suas comunidades. Há uma grande oportunidade nesses espaços, para o reconhecimento e valorização da identidade, da cultura e da história dos negros brasileiros, que depende, “de trabalho conjunto, de articulação entre processos educativos escolares, políticas públicas, movimentos sociais, visto que as mudanças éticas, culturais, pedagógicas e políticas nas relações étnico-raciais não se limitam à escola.” (Brasil, 2003, p.13) possibilitando que, desde cedo, crianças e jovens tenham um amadurecimento cultural acerca de sua própria história e cultura.

Com o objetivo de produzir materiais artísticos e educativos que possam contribuir para o conhecimento da história e cultura afro-brasileira, buscando de uma certa forma, promover e difundir manifestações populares, que assim como o tambor de crioula, são a base cultural e histórica do Maranhão, voltaremos nosso estudo para um processo de ação educativa no âmbito da Universidade Federal do Maranhão,

curso de Licenciatura em Teatro. Ao reconhecer que a universidade pode proporcionar uma comunicação direta entre os estudos acadêmicos e os saberes da comunidade, vimos no teatro, um campo de possibilidades para abordar termos e conceitos, colocando as pessoas diante de um posicionamento crítico e fazendo com que reflitam sobre preconceitos e seus processos históricos.

Durante a disciplina Práticas Espetaculares da Cultura Brasileira sob a orientação da docente Dra. Gisele Soares de Vasconcelos<sup>6</sup>, surgiu a criação do vídeo performance Raízes<sup>7</sup>, que resultou de um processo de redescobrimto de fenômenos históricos e étnico-raciais adormecidos em mim, voltado para a realização cênica que teve uma ligação com algo pessoal, íntimo, onde a ancestralidade afetiva se fez presente na obra. Para esse trabalho, utilizei como propósito significativo o enaltecimento da memória da minha avó paterna, materializado na dança que faço com a sua imagem sobre minha cabeça, enquanto sinal de respeito.

Logo, o interesse pelo tambor de crioula como objeto de pesquisa partiu dessas inquietações que atravessam as experiências pessoais e as descobertas realizadas nesse processo de formação universitária. Ao estar presente desde a infância em meios populares, tanto na escola quanto em grupos parafolclóricos<sup>8</sup>, fui percebendo que as manifestações não chegam, de forma mais aprofundada, aos seus alunos e integrantes, mesmo com a obrigatoriedade do ensino da cultura afro-brasileira com a Lei 10.639/03<sup>9</sup>.

Partindo dessas inquietações, este trabalho traz como pergunta norteadora, como o Tambor de Crioula se correlaciona ao Teatro possibilitando caminhos criativos que possam resultar em uma performance cênica? Temos como hipótese de pesquisa que o Tambor de Crioula aliado a linguagem Teatral conduz caminhos que tornam

---

<sup>6</sup> Professora do Departamento de Artes Cênicas da UFMA, possui graduação em Artes Cênicas (2000) e mestrado em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Maranhão (2007). É doutora em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes, da USP, com pós-doutorado na UNIRIO. É atriz-pesquisadora do Grupo Xama Teatro e líder do grupo de pesquisa Pedagogias Teatrais e Ação Cultural, do Cnpq. Atua na área das Artes/Teatro com pesquisa em educação, narração de histórias, atuação cênica e em gestão cultural.

<sup>7</sup> Vídeo Performance RAÍZES (Boaes, 2024).

<sup>8</sup> Grupo formado por pessoas que trabalham, interpretam e apresentam as vivências dos grupos folclóricos em forma de espetáculo (IPHAN, 2024).

<sup>9</sup> Lei Nº 10.639, De 9 De Janeiro De 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências.

possível a materialização de símbolos e códigos presentes no corpo-memória, fazendo emergir corporeidades por meio de uma prática dançante.

Para isso, a pesquisa teve como objetivo geral: Reconhecer como as experiências pessoais e acadêmicas possibilitaram o processo criativo do trabalho Raízes. E entre os objetivos específicos destacamos: Descrever como se deu a criação do poema e das cenas da performance Raízes; Evidenciar como a corporeidade se faz presente no Tambor de Crioula a partir do vídeo performance; apontar as confluências entre o Tambor de Crioula e o Teatro; analisar os elementos sagrados do Tambor que se fizeram presentes na cena e influenciaram na composição da obra. Desenvolver como o Tambor de Crioula serviu de elo para a descoberta dos fenômenos históricos e corpóreos.

Como principal amparo metodológico para realizar esta pesquisa foi utilizada a Etnocológica, que envolve a análise de objetos das mais variadas áreas (Teatro, Dança, Performance), passando pelas manifestações populares (Tambor de Crioula), estudos do corpo (Corporeidade Negra). Bião (2007) indica como proposta, em determinadas pesquisas de cunho etnocológica, a exposição do trajeto do pesquisador até chegar ao objeto (Bião, 2007). Ou seja, no decorrer do trabalho foi traçado, os caminhos que levaram a desenvolver cada cena da performance Raízes.

A Etnocologia compreende um tipo de investigação no campo das artes, compreendendo não só teorias e práticas, mas, abarca as dúvidas, reflexões, descobertas, que ocorrem no decorrer das pesquisas.

Pradier (1995<sup>a</sup>, p. 1) diz que “Essas práticas têm uma característica comum: a de unir o simbólico à carne dos indivíduos, numa associação íntima entre os corpos e o espírito que lhes confere uma dimensão espetacular”. Logo, busca um olhar particular e estético em relação às formas de abordar as expressões culturais, a experiência e a vivência como objeto de pesquisa.

Sendo adotado também o cunho bibliográfico, Segundo Lakatos e Marconi (2010, p. 166), “a pesquisa bibliográfica não é mera repetição do que já foi dito ou escrito sobre certo assunto, mas propicia o exame de um tema sob novo enfoque ou abordagem, chegando a conclusões inovadoras”

Possuindo abordagem qualitativa, tendo em vista que a pesquisadora põe suas percepções no trabalho, assim como, por se tratar de uma abordagem de caráter subjetivo sem resultados exatos, tem-se o propósito a continuação da pesquisa para além da graduação.

Como método de análise dos dados utilizou-se a Autoetnografia que, trata-se de uma forma de pesquisa qualitativa na qual se usa a experiência pessoal e os processos de criações, onde pesquisadores, artistas e professores têm adotado para falarem de suas práticas em seus trabalhos artísticos.

A coleta de dados foi realizada através do uso de experiências pessoais, corporeidade, análise do processo criativo, escritas dos trabalhos realizados, vídeos, fotos e entrevista. De objetivo descritiva, a partir das análises coletadas e descrições detalhadas do processo e de natureza aplicada, com a finalidade de gerar conhecimento para aplicação em prática.

Este artigo, apresenta essa pesquisa monográfica e está estruturado em três tópicos, seguidos dos resultados e das considerações finais. O primeiro tópico discorre sobre o processo de criação do poema Raízes, onde cada frase permitiu a experimentação de um elemento presente na obra, salientando que, as descobertas teóricas na academia influenciaram diretamente para que a manifestação do tambor de crioula fosse contada desde o seu fenômeno de origem. O segundo, discorre sobre o processo de criação do vídeo performance Raízes, como emerge a corporeidade da escravizada, da coreira, o elo com a ancestralidade afetiva da artista e como essa corporeidade se faz presente nas simbologias, códigos, materiais e corpo físico presentes na obra, trazendo para a cena os elementos sagrados do Tambor, círculo, São Benedito, pungá, reverência aos tambores, propósitos e significativos. O terceiro tópico aponta as confluências entre o tambor de crioula e o teatro a partir dos elementos que cada um carrega e que se fazem necessários para uma obra ganhar vida, percebendo que mesmo em mundos diferentes, eles se cruzam por meio de seus ritos antes e durante uma performance.

## 2 REFERENCIAL TEÓRICO

“Desde suas primeiras manifestações coletivas, o africano esteve essencialmente vinculado ao teatro. As danças culturais da África Negra encontram-se na origem dos ritos, e já sabemos que do culto aos Deuses e aos Antepassados passou-se à reprodução das ações humanas e dos animais, à estilização existencial” (Nascimento, 1961, p.10).

É com essa citação do livro *Dramas para Negros e Prólogo para Brancos*, escrito por Abdias do Nascimento, que abordo o Tambor de Crioula, uma manifestação popular, reconhecida como Patrimônio Imaterial da Cultura Brasileira, pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), em 18 de junho de 2007. Em 12 de janeiro de 2016, a Lei nº 13.248 estabeleceu a data de 18 de junho como o dia de celebração do Tambor de Crioula em todo o território brasileiro. Ao falar sobre tambor de crioula, cinco importantes noções conceituais se fazem necessárias para que se entenda por que essa manifestação ganhou reconhecimento nacional e que se reconheça sobre quais potencialidades corpóreas um corpo negro carrega através de sua prática.

### 2.1 Diáspora Negra

É chamada de Diáspora, a identidade cultural que surgiu a partir da disseminação dos povos que partiram, de forma forçada, de sua terra de origem para concretizar uma outra vida, em outros continentes, em países que adotavam a mão de obra escrava. Esses processos diaspóricos são de extrema importância para compreender a história social moldada ao longo dos tempos e para que, nós brasileiros, possamos dar a devida importância e ênfase à diáspora africana. Referenciamos aqui o teórico cultural e sociólogo britânico-jamaicano, Stuart Hall (2003), para trazer a noção binária da Diáspora Negra enquanto fenômeno que originou as mais variadas manifestações culturais de matriz afro-brasileira: “O conceito fechado de diáspora se apoia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um "Outro" e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora.” (Hall, Stuart, 2003, p.33).

Logo, a noção de Diáspora, nos serve para compreender de onde parte o nosso objeto de estudo, no caso, o Tambor de Crioula, que resulta de uma diáspora fruto de uma imigração forçada.

## **2.2 Redefinição Identitária**

Para além da imigração de forma forçada, a Diáspora Negra é sinônimo de redefinição identitária, um fenômeno sociocultural e histórico que resultou na difusão da cultura afro aliada à cultura que os escravizados encontraram ao chegarem ao Brasil.

A redefinição identitária resultante da diáspora buscou desde seu início, ocupar espaços onde pudesse haver um resgate cultural e uma ressignificação moral de corpos invisibilizados e desumanizados, através de variados caminhos como na área das artes nas manifestações populares culturais e religiosas.

A respeito da redefinição identitária Freitas (2013, p. 4 e 6). afirma:

Os processos de deslocamentos e de redefinições identitárias vividos por aqueles que mudam de lugar também representariam um forte sentimento de identidade ou identificação com a cultura de origem, mantida através de costumes, crenças, língua ou pelo sentimento de querer, um dia, retornar. [...] Assim, os processos de redefinição identitária são mediados por um núcleo imutável e atemporal, que liga o passado, ao futuro e ao presente numa linha ininterrupta.

A redefinição identitária possibilitou que os escravizados de forma simbólica, pudessem retornar às suas raízes, criando performances culturais que remetessem a sua terra natal, mesmo em conjunto com as outras culturas que aqui se estabeleceram, suas essências sempre estiveram impregnadas em seus corpos. Tais performances culturais de comportamentos ancestrais podem ser pensadas sob o conceito de motrizes, segundo Ligiéro (2011, p.130):

O conceito de Motrizes Culturais será empregado para definir um conjunto de dinâmicas culturais utilizados na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos. A este conjunto chamamos de práticas performativas e se refere a combinação de elementos como a dança, o canto, a música, o figurino, o espaço, entre outros, agrupados em celebrações religiosas em distintas manifestações do mundo Afro-Brasileiro.

Ao invés da definição/conceito “MATRIZ”, Ligiéro (2011) propõe o uso do termo “MOTRIZES” no plural para conceituar tais ações e dinâmicas. Motriz é aquilo que faz mover, é força ou coisa que produz movimento. Nesse sentido, a noção de Motrizes Culturais contribui para a compreensão da corporeidade no Tambor de Crioula ao aproximá-lo do espaço do sagrado e do teatral, no elo entre o mundo dos vivos e dos ancestrais, entre passado e presente, por ser uma redefinição afro diaspórica e ter em sua essência as linguagens do canto, dança, música e batuque.

O diálogo entre a ancestralidade e a contemporaneidade faz da corporeidade negra um canal de diálogo, onde a valorização da memória impulsiona criações poéticas reverberando na prática com a cultura afro-brasileira, que ao longo da história foram sendo ressignificadas no Brasil, resultando em inúmeras manifestações coletivas, a exemplo da que conhecemos, hoje, como o tambor de crioula.

### **2.3 Performance Negra**

Foi através da performance negra que a manifestação do Tambor de Crioula fez-se presente nesta pesquisa, entendemos que se trata de um campo que permite trabalhar em conexões com variados assuntos, conectando linguagens artísticas distintas e trazendo para a cena um elo entre a tradições culturais, experiência cotidiana e elementos teatrais. O trabalho Raízes, enquanto performance negra, consiste em uma breve prática, e é por meio dessa prática, que buscamos conhecimentos a respeito de fenômenos, que são a base da manifestação do tambor de crioula, muitas vezes não evidenciados.

A performance negra resulta de conexões entre o teatro, a dança e a música, e se alimenta das experiências pessoais e das memórias ancestrais, onde o simbolismo toma a frente, se concretizando em produções culturais que bebem das tradições, mas abraçam a contemporaneidade.

Santana (2015, p.71) afirma, a partir do pensamento de Bell Hooks (1995), que estabelece um quadro de referência para a performance negra com ênfase na ritualística e na necessidade de sobrevivência, que:

As formas de performance negra, na sua amplitude e variedade, são pedras fundamentais na resistência — um interstício entre arte e atos de resistência — recuperação da autoestima, do orgulho de ser negro, do incentivo à mudança de lugar e posição. A principal estratégia de passagem de conhecimento sempre foi a oralidade.

## 2.4 Corpo-Memória / Corpo-Tela

As performances negras possuem repertórios obtidos de um corpo-memória, cujo corpos movem-se pelo respeito aos seus ancestrais e às práticas tradicionais, permitindo a realização de trabalhos que trazem um elo de respeito entre elementos sagrados e a própria essência da artista que realiza o trabalho.

Ao falarmos sobre Tambor de Crioula através da performance Raízes, entende-se que tal manifestação é instrumento de atravessamento histórico, resistência e memória cultural propagada através do Corpo -memória. Para referenciar esse corpo -memória que se propaga de geração em geração através de performances vivenciadas no corpo e pelo corpo, surge o conceito de Corpo -Tela também chamado de Corpo-Imagem, designado para referenciar corpos que são colocados em cena e produzem conhecimentos, memórias e ancestralidade afetiva.

O corpo-tela seria esse corpo-imagem que produz pensamentos ou questionamentos. É um corpo ideograma, hieróglifo, que, conforme Martins, é complexo, poroso, investido de múltiplos sentidos e disposições. Esse corpo é o lugar e ambiente de inscrição de grafias do conhecimento, dispositivo e condutor, portal e teia de memórias e de idiomas performáticos, emoldurados por uma engenhosa sintaxe de composições. [...] 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, linguagens, figurinos, pigmentos ou pigmentações, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços, grafismos e grafites, lumes e cromatismo, que grafam esse corpo/corpus, estilisticamente como locus e ambiente do saber e da memória. (Martins, 2021, p.79 apud Costa, 2024, p.16).

Logo, o corpo-memória para além de ser um meio de expressão artística é um instrumento de propagação, resistência cultural e política, que assim como o Tambor, transmite através de variados códigos corpóreos, elementos de uma ancestralidade que foram silenciadas na história.

## 2.5 Corporeidade Negra

Ao abordar sobre manifestações de matriz africana, e as performances que são executadas por corpos afro-brasileiros, um termo se faz muito presente, a Corporeidade Negra, que, durante os processos de criação foram sendo descobertos e trabalhados para o exalçamento das expressões afro-brasileiras. Na área das Artes,

esse termo tem contribuído para que pautas referentes à construção cultural e social, sejam colocadas em evidência como forma de resgate, empoderamento e valorização de um determinado povo, ao fazermos do corpo uma máquina de narrativas.

Para entendermos melhor do que se trata, traremos o conceito de Freitas a respeito de Corporeidade.

A corporeidade implica (...) a inserção de um corpo humano em um mundo significativo, a relação dialética do corpo consigo mesmo, com outros corpos expressivos e com os objetos do seu mundo (ou as “coisas” que se elevam no horizonte de sua percepção). (...), mas ele (o corpo), como corporeidade, como corpo vivenciado, não é o início nem o fim: ele é sempre o meio, no qual e por meio do qual o processo da vida se perpetua. (Freitas, 1999, p.57)

Com isso, Goellner (2008, p.28) afirma, “um corpo não é apenas um corpo. É também o seu entorno”. Percebe-se que a Corporeidade possibilita que o sujeito explore através do seu corpo manifestações acerca de memórias do velho mundo e as vivências atuais, a partir do momento que ele usa seu corpo como um elo para produzir ressignificações a partir de memórias e práticas corpóreas de um determinado povo, dando um novo propósito a história daquele corpo.

É importante compreendermos que a Corporeidade visa dar um sentido, um significado a processos de reconhecimento, no intuito de materializá-las para que haja uma interação com o outro, e isso resulta de meios sociais, percepções, experimentações o descobrimento que vamos adquirindo ao longo da vida. As percepções corpóreas que um sujeito possui, é composta de suas matrizes e são essas matrizes que possibilitam que um corpo seja fonte de composições e interpretações relevantes em sua Corporeidade. Aparentemente, a corporeidade é a expressão e a comunicação corpórea, pois é pelo corpo que se caminha em direção ao mundo (Merleau-Ponty, 2011). Logo, a corporeidade para além do corpo biológico do físico, pois carrega em cada indivíduo resultados de vivências sociais, culturais e históricas.

A corporeidade negra é uma interação carregada de símbolos, códigos, é compreendida como um equilíbrio entre o corpo e alma, ela se faz presente no físico, e pode emergir para o físico assim como na performance Raízes onde ela emerge a partir de uma dramatização dançante.

### 3 RAÍZES

Me arrancaram de minha terra  
Me fizeram escravizada  
Roubaram minha liberdade  
Me puseram numa senzala.  
O meu nome é ancestralidade,  
Trago nele minha raiz  
Sou princesa negra.  
A tua história é a origem da minha  
E sempre vai estar em mim,  
Mas eu também construo a minha,  
E me reconheço em ti  
Encontrei na dança, minha carta de alforria.  
Os meus pés beijam a terra  
Minha cintura é poesia  
Meus braços bailam,  
E na batida incessante dos tambores  
Meu corpo ginga,  
E gira.  
(Daniara Boaes)

É com esse poema que a performance Raízes e todo processo de descoberta da corporeidade negra ganha vida, ele nasce como um aporte para a trajetória que a artista, através de uma escrita narrativa, molda os caminhos das diferentes corporeidades - escravizada/coreira - presentes na obra. Sua escrita surge de um dos pontos exigidos na disciplina, onde era preciso realizar uma “criação pessoal em cima da prática” como atividade final. Logo, o poema Raízes, por intermédio do aporte teórico entre a Diáspora Negra e pessoal/íntimo da artista, abrange raízes que se fazem importantes para a construção de todo um legado afro cultural.

Inicialmente, o poema foi pensado para ser narrado como monólogo, declamando cada verso para depois chegar a parte dançante do Tambor. Mas no decorrer do processo, a ideia de focar em trabalhar mais o corpo predominou, para

que assim fosse representado o silenciamento imposto aos escravizados, deixando que, os versos do poema representassem os seus pensamentos.

Essa escrita, mesmo que realizada de forma individual, perpassa pelo coletivo, a partir do momento que tem o intuito de narrar a trajetória de um grupo, tendo em seu processo a figura da mulher negra tanto como autora como protagonista da cena, à luz da noção de escrevivência proposta por Conceição Evaristo:

Quando eu usei o termo escrevivência [...] ele tem como imagem todo um processo histórico que as africanas e suas descendentes escravizadas no Brasil passaram. Na verdade, ele nasce do seguinte: quando eu estou escrevendo e quando outras mulheres negras estão escrevendo, [...] E essa escrevivência, ela vai partir, ela toma como mote de criação justamente a vivência. Ou a vivência do ponto de vista pessoal mesmo, ou a vivência do ponto de vista coletivo. (Evaristo, 2017.)

A escrevivência ressignifica a corporeidade negra, dando notoriedade através da escrita poética-política. O poema Raízes reflete esse processo de escrevivência, pois é importante instrumento de conexão nas relações afetivas de ancestralidade, possuindo o propósito de dar representatividade através das palavras para aqueles que por muito tempo foram silenciados e depois transpassá-las ao corpo, como nos diz Kilomba:

Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita. Escrever, portanto, emerge como um ato político [...] um ato de tornar-se e, enquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade na minha própria história. Nesse sentido, eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminedou. (Kilomba, 2019, p. 28).

Diante disso, o poema Raízes retrata as informações, referências, memórias ancestrais, afro diaspóricas, afetivas, representações da cultura quilombola e vivências atuais de mulheres negras, com o propósito recriar a identidade coletiva de um grupo.

### **3.1 Processo De Escrita**

A escrita do poema, serviu tanto como roteiro/base, quanto como narrativa das representações das duas vozes presentes na performance, o start inicial para sua concepção, ocorreu no primeiro dia de aula e, deu-se através de uma pergunta

realizada pela professora da disciplina, “Quem são as Marias da vida de vocês?”, fazendo-o entender que para além do nome em si, as Marias simbolizam as matriarcas da família, a figura de ancestralidade, quem detém os saberes da experiência, figura essa que para muitos, influencia diretamente nos ciclos sociais, profissionais, referências estéticas e artísticas.

Foi realizada a análise do poema dividindo-o em três partes, onde cada uma é retrato diferente atravessamento sociais vividos pelo corpo negro. A primeira parte, aborda a diáspora negra, o corpo obrigado a ficar preso. A segunda parte discorre sobre a ancestralidade afetiva, o reconhecimento identitário de uma geração para outra e a descoberta artística e afrodiáspórica, dando continuação a um legado. A terceira parte, discorre sobre a redefinição identitária através do Tambor de Crioula e as potencialidades que seu corpo passa a externar através dessa manifestação.

### **1ª Parte**

Me arrancaram de minha terra  
 Me fizeram escravizada  
 Roubaram minha liberdade  
 Me puseram numa senzala.

O poema inicia sendo bem direto, ao exprimir sobre a imigração forçada do povo negro, que ocorreu durante o período colonial por volta da década de 1530, com o intuito de aumentar suas riquezas por meio da mão de obra barata, onde, através dos navios negreiros<sup>10</sup>, arrancou de suas raízes os mais variados grupos étnicos do continente africano.

Diversos grupos étnicos ou ‘nações’, com culturas também distintas, foram trazidos para o Brasil. A Guiné e o Sudão, ao norte da linha do Equador, o Congo e Angola, no centro e sudoeste da África, e a região de Moçambique, na costa oriental, foram as principais áreas fornecedoras. Das duas primeiras vieram, entre outros, os afantis, axantis, jejes, peuls, hauçás (muçulmanos, chamados de malês na Bahia) e os nagôs ou iorubás. Estes últimos tinham uma grande influência política, cultural e religiosa em ampla área sudanesa. Eram de cultura banto os negros provenientes do Congo e de Angola –os cabindas, caçanjes, muxicongos, monjolos, rebolos –, assim como os de Moçambique (Brasil, 1998, p.9).

---

<sup>10</sup> Os navios negreiros eram embarcações que transportavam os africanos capturados e destinados ao trabalho escravo no continente americano entre os séculos XVI e XIX (Castro, 2024)

Essa imigração forçada foi um fenômeno que ficou conhecido como Diáspora Negra ou Diáspora Africana, que iniciou no século XVI com o tráfico atlântico de africanos. Os negros escravizados foram obrigados a trabalharem em variadas funções que eram determinadas através do gênero, indo desde o trabalho em lavouras aos domésticos, sofrendo com castigos físicos impostos aos seus corpos, que para além das chibatadas, muitas vezes realizadas sob o sol escaldante, traduz-se como o roubo às suas liberdades, não somente de corpo físico ao serem aprisionados em senzalas, mas a liberdade de alma.

## **2ª Parte**

O meu nome é ancestralidade,  
 Trago nele minha raiz  
 Sou princesa negra.  
 A tua história é a origem da minha  
 E sempre vai estar em mim,  
 Mas eu também construo a minha,  
 E me reconheço em ti

A segunda parte do poema, faz referência a uma raiz ancestral afetiva onde o diálogo entre passado e presente começa a se configurar, as palavras, remetem a heranças simbólicas onde a autora reconhece a ancestralidade presente em seu nome dado por sua avó. Entende-se nesses versos, a forte tradição popular em que o nascimento de uma permite a continuação do legado da outra, são rituais e tradições, a qual pode ser transmitido de forma consciente ou inconsciente. Como uma modalidade da transmissão psíquica, a transmissão intergeracional compreende a possibilidade de uma geração transformar uma herança psíquica ou cultural, muitas vezes patológica (Magalhães e Féres-Carneiro, 2004; Correa, 2000 *apud* Lisboa *et al*, 2007, p.52).

## **3ª Parte**

Encontrei na dança, minha carta de alforria.  
 Os meus pés beijam a terra

Minha cintura é poesia  
Meus braços bailam,  
E na batida incessante dos tambores  
Meu corpo ginga,  
E gira.

Nesses versos, o Tambor de Crioula simboliza a libertação para além das correntes, nele outro conceito de Diáspora Negra se faz presente, pois, os negros escravizados reinventaram práticas que resultaram em elementos afro diaspóricos dos quais usavam para lembrar e retornar às suas raízes, é o processo de redefinição identitária.

O poema finaliza com a autora descrevendo o seu íntimo, referenciando cada elemento corpóreo presente na dança do Tambor. A linguagem corporal descrita nos versos é a manifestação corpórea proveniente do corpo-memória irradiando para o corpo físico proveniente das vividas experiências de coreira da autora.

### **3.2 Processo De Gravação Do Vídeo Performance**

Inicialmente, foi elaborado um roteiro dividido em 4 momentos para o processo da gravação: a) Representação da escravizada acorrentada, trazida à força de sua terra natal; b) O encontro com os elementos do tambor - saia, colares, tiara, pulseiras, santinhos da imagem de São Benedito posto em círculo; c) O vestir-se enquanto um momento de muita simbologia para nós artistas de um modo em geral, quando colocamos nosso corpo a disposição de nosso fazer artístico; d) Final: A dança, enfatizando dois momentos importantes para a cultura do Tambor, o cumprimento aos tambores e a punção. Em certo momento realiza-se a elevação da foto da avó sobre a cabeça.

O vídeo performance foi filmado por Olívia Oliveira<sup>11</sup> por meio de um dispositivo móvel, celular, para captura de imagem e áudio. Em conversa com a autora, a Olívia compreendeu a proposta, os processos do roteiro e a mensagem que a performance traria, captando detalhes da performance. A gravação foi pensada para ser realizada

---

<sup>11</sup> Cinegrafista e atriz formada pelo Centro Profissionalizante de Artes Cênicas do Maranhão - CACEM

em um chão de terra, mas, devido a uma obra realizada no quintal da artista, a filmagem ocorreu em um espaço alternativo, onde o caminho de chão de terra representou a simbologia dos caminhos do transporte dos cativos acorrentados.

Em primeiro lugar, foi realizada a gravação do trecho do Tambor de Crioula, iniciada a partir do momento em que a coreira põe os acessórios e as roupas (cena: 01:29). Em seguida, realiza-se a gravação das cenas da escravizada, cenas essas que através da edição de filtros de vídeo, é possível obter a atmosfera cênica de tempos antigos, assim como no teatro, onde elementos em que o jogo de luzes possibilita sensações para que haja um maior envolvimento do espectador. Enfatiza-se assim a importância dos elementos da cena que “criam espacialidades com as quais os sujeitos, ou seja, os atores, irão se relacionar”, conforme nos diz Carvalho (p.26, 2016) acerca da atmosfera cênica no processo de criação de uma obra:

uma atmosfera que foi criada para receber o ator em sua ação; o ator, que com os seus sentimentos individuais, o seu prévio entendimento do que vem a ser a temática da cena, interage com essa atmosfera e a complementa; e por fim o espectador, ou seja, o receptor da obra, que é abraçado e contagiado pela atmosfera do espetáculo. (Carvalho, 2016, p. 26)

## **4 CORPOREIDADE EM CENA**

### **4.1 Escravizada**

O processo de pesquisa da corporeidade da escravizada, foi trabalhada inicialmente de forma visual, através de imagens de mulheres em variados momentos da diáspora, momentos que a artista estudou e experimentou para transparecer corporalmente o físico pesado, cansado, o processo de dor, um corpo que induz por súplica.

A performance inicia-se manifestando a corporeidade da escravizada através de seus pés, que já evidencia o aprisionamento sofrido pelos negros, com foco nas correntes em seus tornozelos, punhos e pescoço. Vestida com retalhos velhos, sendo puxada sem nenhuma perspectiva, trazendo no crespo de seus cabelos soltos uma das mais fortes referências da identidade negra e que é discriminada até os dias atuais.

Ainda que, a performance tenha o propósito de retratar as questões árduas da escravidão, a corporeidade negra se faz presente nas cenas ao mostrar o elo entre a

representação do corpo escravizado aliado as movimentações pessoais do corpo da própria autora, através de uma ação dramática dançante (cenas: 00:11/ 00:33/ 01:23). Segundo Ligiéro (2011), corpo é um repertório de imagens e associações do que foi vivido pelo ser humano. O corpo interpreta e articula o discurso do que foi experienciado, o vivido que se transforma em história e marca o trajeto do indivíduo no mundo, quando este se depara com as possibilidades da existência. Logo, em cada cena que a escravizada dramatiza sua dor, intenção de súplica, a autora coloca seu corpo-memória advindo de experiências como bailarina para conceder um ar poético à performance.

O corpo puxado pelas correntes, arrastando-se pelo cansaço (cenas: 00:05/ 00:25), simboliza o que na época era o um dos maiores objetos de posse que alguém poderia ter. O corpo exausto do aprisionamento na senzala (cena: 00:14), é a representação do terrível regime de castigo implantados aos escravizados,

A cena em que a escravizada desperta e encontra-se rodeada pelos elementos do Tambor de Crioula (cena: 00:42), representa a redefinição identitária que se deu através de inúmeros elementos afro diaspóricos que os escravizados construíram para se conectar às suas raízes.

Ao dar continuidade, e encontrar o retrato no chão (cena: 00:51), há o cruzamento entre diferentes gerações, onde a escravizada, simboliza o encontro com a sua próxima geração, que dará continuidade aos legados ancestrais através da prática do tambor de crioula, prática realizada pela mulher presente no retrato que, tem sua primeira vivência como coreira em rodas de tambor de crioula na comunidade quilombola de Quindiuá<sup>12</sup>, e que também vivenciou experiências com a comunidade quilombola de Santa Rita, localizada em Bequimão, onde até os dias atuais há trocas culturais entre as duas comunidades através do tambor de crioula. Essas comunidades são formadas inicialmente para abrigarem os cativos fugidos da escravidão e depois formou-se inúmeras outras após a abolição, esse é um lugar símbolo de resistência, como é retratado até os dias atuais.

Os quilombos representam espaços onde aconteciam lutas de resistência contra a escravidão e ambientes de socialização dos fugitivos, consolidando dessa forma, relações de socialização através de atividades de subsistência e manifestações culturais. [...] O quilombo representou e representa a

---

<sup>12</sup>A comunidade quilombola Ramal de Quindiuá está situada no município de Bequimão, no Estado do Maranhão e fica a 11 km da sede deste município (Silva, 2017).

sobrevivência física e cultural do afrodescendente (Gonçalves, D. P., Gonçalves, P. P. P., 2017, p. 201 e 206).

Na última parte da cena performática da escravizada (cena: 01:01), a corporeidade, já está totalmente modificada, o corpo que antes era pesado, agora se mostra radioso, transcendente, ao perceber em sua volta referências para um novo caminho que se dá através do Tambor de Crioula.

A cena finaliza com a quebra das correntes (cena: 01:22), ato simbólico de duas corporeidades, a primeira remete a abolição da escravatura por meio da Lei Áurea<sup>13</sup> ocorrida em 13 de maio de 1888, data essa que para muitos negros não foi comemorada, pois não conseguiram de fato a liberdade, tendo em vista que o cenário que se formou pós a escravidão não os favoreceu devido a falta de acesso aos estudos e oportunidades para melhorar suas vidas.

A segunda corporeidade resulta da particularidade da artista como bailarina e artista popular, fazendo emergir a corporeidade que se faz presente em seu íntimo, demonstrando que a dança para si é sinônimo de libertação.

As dramaturgias acontecem no corpo do sujeito da cena: as dinâmicas das motrizes culturais se processam no corpo do performer como um todo. [...] o corpo é seu texto. Nele se corporifica uma literatura viva, desenvolvida a cada apresentação, refletindo o conhecimento que se tem da tradição” (Ligiéro, 2011, p. 110-111)

## 4.2 Coreira

Corpo-memória, memória afetiva, respeito ao sagrado, ancestralidade se conectam para resultar na corporeidade advinda da dramatização dançante presente na performance. O processo da corporeidade da coreira presente da performance, foi a materialização de um corpo-memória da artista. Segundo Ligiéro (2011, p. 89), o corpo é um repertório de imagens e associações do que foi vivido pelo ser humano. Exprimindo assim, as vivências pessoais da artista com a manifestação do tambor de crioula praticada desde os seus 9 anos de idade.

A dança é frequentemente incorporada às produções teatrais como parte integrante da encenação, transmitindo emoções, contando histórias ou criando atmosferas específicas variando de acordo com o que a narrativa da performance

---

<sup>13</sup> A Lei Áurea ou Lei Imperial número 3.353 foi aprovada em 13 de maio de 1888, abolindo a escravidão no Brasil. Na época, a ordem libertou cerca de 700 mil escravos que ainda existiam no país (Dias, 2020)

exige. Essas duas linguagens se relacionam ao fazer do corpo uma fonte de pesquisa, estudo e de prática no intuito de promover códigos corpóreos no processo criativo.

A dança é elemento de potencialidade no Tambor de Crioula, as representações através dos signos desempenham um papel crucial na performance, onde a base a para todas as ações da coreira como o ato de cumprimento aos tambores, da punga, da elevação de imagem sagrada sobre a cabeça é realizado de forma dançada. Segundo Silva (2013), podemos ressaltar que a prática da Dança é a constituição de grupo de pertencimento, como espaços de redefinição identitária, uma vez que, através da dança, propicia-se aos sujeitos que dançam, identificarem-se como negros e assumirem sua história e cultura como um patrimônio a ser preservado e valorizado.

O vídeo performance inicia-se no ato da artista em vestir as roupas e acessórios do Tambor (cena: 01:29), cada peça da vestimenta é corporeidade materializada, são traços marcantes da dança do Tambor, assim como o gingado, movimento que possibilita a artista tomar impulso em sua dança para na sequência os giros de fazerem presentes.

Quatro momentos que enaltecem a corporeidade na dança do Tambor de Crioula, são evidenciados na performance: a) cumprimento aos tambores; b) punga; c) propósito significativo; d) gingado. Ainda que, numa performance artística exista a possibilidade de o artista expor sua essência em um trabalho, utilizando outros recursos, o respeito aos costumes sagrados, é característica fundamental e se faz necessária para a realização de certas manifestações. Na performance Raízes o respeito a algumas práticas como o cumprimento aos tambores e a punga, foram realizadas utilizando-se da edição como recurso da linguagem do audiovisual.

### **4.3 Reverência aos Tambores**

Um dos primeiros atos realizados na performance é o cumprimento aos tambores (cena: 02:21), que resulta da prática de respeito realizada na dança do Tambor. Compostos por três tambores, um pequeno (Crivador ou Pererengue), um médio (Médio ou Meião) e um grande (Roncador ou Rufador), nomes esses que podem variar, acompanhados de dois bastões feitos de madeira e uma das últimas adesões aos instrumentos a matraca, formam a Parelha, que ditam os ritmos para as marcações dos passos da dança.

O som dos tambores ressoa ancestralidade, quando em meio a escravidão os corpos negros dançavam cultuando suas divindades. As vibrações dos tambores resultam em uma corporeidade com características marcantes das danças afro, características essas que o Tambor de Crioula absorveu da confluência entre a cultura africana com a cultura brasileira.

#### **4.4 Punga**

Realizando a simbiose tambores e punga, Domingos Vieira Filho (1973) descreve:

Conduzidas pelo ritmo incessante dos tambores e o influxo das toadas evocadas, as coreiras dão passos miúdos e rodopiam. “No centro da roda, seus passos culminam na punga (ou umbigada), movimento coreográfico no qual as dançarinas tocam o ventre umas das outras, num gesto entendido como saudação e convite” (Filho, 1973, p. 20).

A cena que denota o encontro dos ventres, simboliza desde saudação, cumprimento e o ato de respeito de uma coreira ao passar a vez para a outra dançar, compreendendo a importância do espaço sagrado para a figura feminina. A performance realizou a punga através da edição, tendo em vista que mesmo realizando o trabalho solo, conservou o sagrado da dança do Tambor, realizando a punga em seu próprio ventre (cena: 02:55).

#### **4.5 Propósito Significativo**

Dos variados propósitos que as coreiras dançam o Tambor de Crioula, a performance Raízes traz para a cena o elemento da saudade, ao enaltecer a memória de um ente querido. A corporeidade é expressa no ato simbólico quando a artista dança a imagem de sua avó. A cena inicia com a imagem na altura do quadril da artista e aos poucos ela vai elevando-a (cena: 03:14).

Os vasculhos da memória afetiva resultam em enredos potentes na propagação da ancestralidade. A artista traz através desses resgates da memória a ancestralidade que moldou seus caminhos até o Tambor, o primeiro contato com a oralidade que passa de geração em geração. A corporeidade se dá através do ato de elevar, é a simbologia de respeito, elevar representa o ato de elevar a mão para pedir bênção.

## 5 AS CONFLUÊNCIAS ENTRE O TAMBOR DE CRIOLA E O TEATRO

A performance Raízes é a confluência entre Tambor de Crioula e Teatro, confluência essa que se configura através de variados elementos e rituais presentes em ambas as artes.

### 5.1 Vai ter Tambor

As famosas pancadas de Molière<sup>14</sup>, que ao ressoarem três vezes, simbolizam o início do espetáculo preparando os artistas e público para o início da cena. No Tambor de Crioula durante o ato de esquentar os tambores, os homens da parilha tocam para perceberem o som dos tambores se afinando, o seu ressoar é quase como um anúncio chamando a atenção para dizer que vai ter Tambor. Assim, os corpos se preparam para entrar na roda e dar início à dança.

A fogueira, elemento que se faz presente nas mais variadas manifestações populares, antes e durante a dança, esquenta os tambores para que a afinação fique perfeita e o som se propague, tal ato, é resultante de práticas africanas, onde a partir do aquecimento, o couro se estenda proporcionando assim uma melhor sonoridade ao instrumento.

### 5.2 Corpo – Gingado

O corpo, principal meio de informação quando o colocamos à disposição de qualquer fazer artístico, fala através de sua expressão, criando possibilidades para que a artista interprete e transmita sensações e pensamento ao seu público. No Tambor de Crioula, o corpo ocupa o lugar de representatividade negra através dos movimentos na dança e no toque e nas imersões simbólicas que ele provoca.

Na performance, o corpo da coreira reproduz a presença marcante do gingado, gingado esse considerado um dos pontos essenciais em que começa a ganhar

---

<sup>14</sup> Dez minutos antes de começar o espetáculo toca o primeiro sinal. Cinco minutos depois, toca o segundo. Quando toca o terceiro, aí, sim, as luzes se apagam, abrem-se as cortinas [...] no teatro vicentino, os sinais eram manifestados através de gritos. Já no século XVII, na França, criado por Molière, foi batizado de “as pancadas”. Naquela época, a plateia francesa era barulhenta e agitada, as peças tinham uma cena inicial para acalmar o público e impor o silêncio. Com o mesmo objetivo, Molière criou as suas três pancadas, usadas até hoje para avisar à plateia que o espetáculo vai começar (Peres, 2013).

intensidade corpórea para dançar o tambor. Essa movimentação corpórea é um movimento que na dança é chamado de passo básico. No Tambor de Crioula, não há um passo básico obrigatório, cada coreira cria o seu próprio estilo de gingado e o que melhor representa para si o passo básico.

O gingado é como axé, uma forma de vida, habilidade e maneira de executar uma ação com energia e prazer. Não é coisa que se aprende, mas que se compreende e se descobre. Descobrir o gingado e o axé que existe em cada indivíduo é uma ação particular e pessoal, uma forma de vida que se percebe no cotidiano. (Huapaya, 2017, p. 71)

No vídeo performance, o passo básico da artista, é evidenciado com foco em seus pés (cena: 01:43), o seu gingado particular é marcado também pelo detalhe do lançamento que seu braço faz (cena: 02:36), se repetindo em momentos como, no preparo para a punga (cena: 03:03), e quando a câmera se encontra posicionada mais acima (cena: 03:45).

### **5.3 Figurino – Saia**

É no corpo que outro elemento teatral se destaca, o figurino, que em um espetáculo teatral é importante elemento das visualidades, compartilhando informações de uma personagem, onde, em determinados processos criativos podem relacionar-se ao tema, personalidade, classe social, tempo e lugar.

No Tambor de Crioula, o elemento visual que mais caracteriza a dança é a saia da coreira, que materializa em seu corpo através dos giros na dança, outro principal elemento sagrado nas manifestações de matriz africana, o círculo. Ao girar, a saia proporciona à coreira um estado de circularidade particular fazendo-a ganhar energia para em seguida trocar essa energia com uma outra coreira.

Em um espetáculo teatral, detalhes como o tipo de tecido, textura, cores, são essenciais para caracterizar o ator/ a atriz, no tambor, a saia de cada coreira possui particularidades, mas, alguns detalhes característicos são respeitados como, comprimento amplo (umas na altura das canelas, outras até os pés), de modo que do rodopio possa eclodir um círculo de 360° de tecido estampado de chita.

A saia é a identidade de uma coreira e cada uma possui sua particularidade quanto o que a sua saia representa para si. “A saia representa o convite para a interação da coreira na roda e o chamado para a punga, além da comunicação da

coreira com a parelha quando estamos dançando para os tambores” (Lopes, Luana<sup>15</sup>, 2024). No vídeo performance a artista traz para a cena sua saia particular, com características no material e em seu comprimento, sendo um tecido de chita de espessura mais grossa com um comprimento que se alonga até os pés, detalhes que fazem da saia, ser elemento de corporeidade ao torná-la uma extensão de seu corpo.

A saia em uma roda de Tambor denomina lugar de pertencimento, pois a permissão para entrar na roda e dançar está na indumentária, assim a coreira ao pôr a saia em seu corpo se torna dona daquele espaço.

#### **5.4 O Palco - O Círculo E O Santo Preto**

No teatro, o espaço sagrado para os atores é o palco, onde em um espetáculo teatral cada ator/atriz respeita as marcações que este lugar recebe para que cada personagem se localize na cena. Perpassando entre os campos artístico e religioso, na performance do Tambor, dois elementos sagrados se conectam em cena: o Círculo e o Santo.

O círculo elemento de forte representação de energia para a cultura negra, se faz presente no tambor sendo chamado popularmente de roda, com a finalidade de demarcação, respeito e lugar de crescimento durante a dança. As coreiras não ultrapassam os limites delimitados pelos corpos de outras coreiras, quando uma ou mais coreiras adentram o círculo para dançar, o espaço sempre é preenchido pelos corpos das outras. Logo, é na roda que se concretiza um dos propósitos da dança do Tambor de crioula, o louvor ou pagamento de promessa a São Benedito.

São Benedito, escolhido como o protetor para a brincadeira do tambor, é um santo canonizado pela Igreja Católica devido às suas virtudes de humildade e obediência a Deus e à Igreja, na qual exercia as funções de cozinheiro. Filho de escravos etíopes que moravam em Roma, sua devoção foi trazida para as Américas pela ordem religiosa dos franciscanos por ser um santo de pele escura e por sua humildade perante os desígnios de Deus. (Pacheco, 2017, p.80)

O santo preto que carrega a imagem do menino Jesus, é uma das principais figuras de devoção nas rodas de Tambor de Crioula.

---

<sup>15</sup> Luana Lopes, coreira do Tambor de Crioula Catarina Mina. A Companhia de Cultura Popular Catarina Mina nasceu no ano de 2000 e tem como objetivo pesquisar, manter e motivar o tambor de crioula, através do tambor de crioula Catarina Mina (Companhia Catarina Mina, 2014).

Um escravo que foi à mata, cortou um tronco de árvore e ensinou os outros negros a fazer e a tocar o tambor. Outras vezes, ele surge como o cozinheiro do monastério que levava comida escondida em suas vestes para os pobres. Em todo caso, considerado o santo protetor dos negros no Maranhão, São Benedito é homenageado com toques e cantigas de tambor (IPHAN, 2007, p. 20).

Assim como em um espetáculo teatral existe a delimitação de um palco para o ator/atriz se apresentar, no vídeo performance Raízes, o círculo e santo se conectam para criar os limites em que a artista dança, imagens de santinhos de São Benedito são postos no chão formando um círculo (elemento observado durante todo vídeo).

### **5.5 Êxtase**

Assim como no teatro, quando um ator/atriz perpassa por todos os processos que ocorrem em uma montagem artística e alcançou o propósito de levar sua mensagem ao público, o corpo sente-se em completo êxtase. No Tambor de Crioula a dança culmina após uma grande intensidade de giros que uma ou mais coreiras realizam.

No vídeo performance, os sons dos tambores vão se intensificando e seu corpo acompanha através de inúmeros giros que cessam apenas no ao som do apito final (cena: 04:26).

## 6 RESULTADOS E DISCUSSÕES

Trazer a Etnocologia como tipo de pesquisa, contribuiu para que os resultados encontrados potencializassem as trocas entre Teatro e Tambor de Crioula, visto que, ambas as práticas utilizam o corpo como um dos principais instrumentos das expressões humanas.

Independente do gênero artístico (circo, dança, teatro, performance, folguedos ou festas sacras), a etnocologia irá voltar sua atenção para o que se produz de espetacularidade em qualquer que seja o evento, espetacularidade essa que se constitui como uma das principais noções teóricas da perspectiva disciplinar. (Silva, 2018, p. 4)

A pesquisa evidenciou como resultado três caminhos, que em um curso de formação de professores/professoras pensa-se quão necessário como métodos geradores de propagação de conhecimento e informações, possibilitando ao corpo negro adentrar os mais variados espaços de forma que arte, estética e conhecimento se correlacionem gerando referências a respeito da cultura de matriz africana desde o a sua origem e assim, perpassa por lugares de oralidade popular.

### a) A Escrita Negra Como Aporte Nas Pesquisas Acadêmicas

No processo de pesquisa sobre o poema, foi possível observar que a escrita a respeito da cultura negra vem obtendo espaço no meio acadêmico:

como proposta metodológica na constituição de uma escrita que compõem experiências e vivências de mulheres negras, cujos caminhos percorridos para o ato de ensinar, nos espaços oficiais de ensino [...] perpassam por diversos desafios, tais como, o enfrentamento e tentativa de superação do racismo, bem como a subalternidade e invisibilidade de seus corpos (Oliveira, 2018, p.1 e 2).

A escrita negra viabiliza uma reparação histórica que apesar de sua importância foram apagadas, modificadas e/ou mal contadas, e, a crescente admissão de corpos negros nos espaços acadêmicos, tem propagado discussões à respeito das manifestações culturais afrodiáspóricas. Logo, compreende-se que a escrevivência, é um fenômeno afrodiáspórico, pois possibilita uma ressignificação nos moldes da escrita tornando-a afrocentrado.

## **b) As Confluências Entre O Empírico E O Epistemológico**

Na simbiose entre Tambor de Crioula e o aporte teatral, o corpo se torna um solo sagrado, ao colocá-lo como objeto de informação e representação, esse processo, perpassa por potentes resultados estéticos e por potentes recursos de propagação epistemológica.

Ao trazer no vídeo performance a manifestação do Tambor de Crioula, percebe-se que através de um único objeto de pesquisa se torna condutor para chegar aos mais variados fenômenos históricos e descobertas corpóreas, como: a Diáspora Negra, a Redefinição identitária e a corporeidade negra.

Há conhecimentos que apenas quem vivenciou a prática consegue abordar, e há os conhecimentos que só poderão ser compreendidos a partir do aporte teórico. Com isso, percebe-se que ao trazer o popular para o âmbito acadêmico gera conhecimento de forma mútua, a universidade passa a abarcar conhecimentos a respeito do popular, e o popular passa a conscientizar-se sobre suas tradições desde a sua origem.

## **c) A Oralidade Como Método Perpetuação Na Educação Formal e Na Educação Não Formal**

Uma tradição habitual que percorre os mais variados meios, seja formal ou informal, mostrou-se como um dos principais métodos de propagação da história. A partir da análise do trabalho obtido pelo viés das experiências práticas pessoais e a tradição passada de geração em geração, percebe-se o papel da oralidade como contribuição fundamental na preservação e ampliação da cultura.

Salienta-se entender que a oralidade não se restringe a propagação através das palavras, mas as variadas maneiras como a história é passada para as outras linhagens. Para Machado e Araújo (2015, p.112): “consideramos a oralidade de forma ampla, não apenas restrita à palavra falada, mas ao que diz respeito à vivência, à observação prática e aos exemplos de conduta.” Oralidade escrita, oralidade física e oralidade material. As vivências em espaços onde manifestações como o Tambor de Crioula se fazem presentes, são transmitidas através das oralidades físicas e materiais, é o corpo que dança e a saia que transborda ancestralidade.

A oralidade possibilita a repercussão de memórias, através de depoimentos, cruzamentos de informações além da descoberta de acontecimentos que mesmo registrados não chegam aos locais de manifestações populares. Logo, entende-se que as vivências nos espaços populares são fundamentais para preservação e promoção de memórias ancestrais, mas, há uma grande importância em levar para a academia essas vivências populares, pois as histórias podem se perderem ao longo dos tempos, por isso torná-las epistemológicas possibilitam a catalogação e acesso às histórias ancestrais.

São conhecimentos que sempre são transmitidos em uma troca mútua entre quem sai da academia para as escolas, para as comunidades e os diversos espaços de manifestações culturais, tanto quem já vivencia as experiências culturais e repassa seus conhecimentos aos professores/universitários.

## **7 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O Teatro conduz caminhos que tornem possível a materialização de símbolos e códigos presentes no imaginário do artista, tornando-a compartilhável através de imagens corpóreas geradas por meio de impulsos surgidos em nosso corpo-memória. Precisamos entender que o corpo é fonte de nosso reconhecimento, identidade, carga ancestral e que, de acordo como é visto pela sociedade, podemos ser alvos de enaltecimento, violência, racismo, tendo em vista que o corpo negro é taxado por uma corporação que o rejeita, fazendo que muitos sejam vistos e também se enxerguem como um corpo sem inteligência, sem beleza, sem cultura. São contextos que influenciam em como a Corporeidade de cada indivíduo é colocada no mundo, assim, ela é mutável a ponte de esta se transformar a cada nova experiência, mas sempre resgatando seu elo com o passado, ao falarmos da cultura afro-brasileira.

O percurso do processo criativo analisado neste trabalho que trouxe como objetivo principal, descrever como as experiências pessoais e acadêmicas possibilitaram o processo criativo do trabalho Raízes, mostrou que ambos os espaços, geraram um arcabouço de experiências e conhecimentos. O objetivo de descrever como se deu a criação do poema e das cenas da performance Raízes, foram importantes pontes para reconhecer as potencialidades que a escrita negra vem desenvolvendo nas universidades, com o intuito de formar bases para que performances culturais afrodiaspóricas ganhem cada vez mais espaços.

Ao buscar evidenciar como a corporeidade se faz presente no Tambor de Crioula a partir do vídeo performance, percebeu-se que o resultado que se obtém, é afetado pelas experiências corpóreas que carrega e pelo meio em que vive, assim, diferentes corpos ao realizar um mesmo trabalho, podem expressar distintas corporeidades.

Ao apontar as confluências entre o Tambor de Crioula e o Teatro, tem-se a visão que diferentes linguagens carregam seus importantes elementos sagrados, onde cada um unido ao todo tem seu papel relevante para a realização de um trabalho. Assim também como foi possível analisar os elementos sagrados do Tambor que se fizeram presentes na cena e influenciaram na composição da obra. Os objetos cênicos produzem significados no qual, o modo como está exposto em cena já diz muito sobre a sua essência. Assim como podem criar metáforas, são capazes de deixar de forma evidente o seu propósito na obra.

Ao pesquisar sobre como o Tambor de Crioula serviu de elo para a descoberta dos fenômenos históricos e corpóreos, evidenciou-se quão leigos ainda estamos sobre diversos fenômenos importantes da história e da cultura, mas que o elo entre os conhecimentos empíricos e epistemológicos são importantes trocas de saberes para ambos os espaços de ensino e vivências culturais.

Desse modo, conclui-se que a experiência adquirida nesse processo, possibilitou entender que, para além de um trabalho corporal a ser cada vez mais explorado, há conseqüentemente um ônus em discutir sobre as temáticas relacionadas à cultura afro-brasileira como forma de reverter o comportamento preconceituoso estagnado em nossa sociedade.

É preciso que a Lei 10.639 se cumpra nas escolas levando para as salas de aula o ensino de história e cultura africana e afro-brasileira, pois em muitos casos é no âmbito escolar que indivíduos têm o primeiro contato com o ensino e vivência cultural, permitindo assim que, importantes crenças e tradições não se percam no caminho ou sejam repassadas de forma incompleta.

O teatro em sua essência visa trabalhar com aquilo que nos incomoda, com o desejo de expressar nossas emoções e sentimentos através da atuação, e ao trabalhar com temáticas a respeito da cultura afro-brasileira, possibilita a muitos profissionais saírem de sua zona de conforto ao abordar dramaturgias não clássicas, das quais fomos ensinados a praticar como referências. Além de colocarmos em cena o resgate da herança da Cultura Afro-Brasileira trabalhando pela valorização social do

negro no Brasil por meio da Educação e das artes, pode proporcionar referências artísticas negras para as pessoas, desde a sua infância.

A formação acadêmica gera em nós um olhar mais profundo em relação às políticas sociais, e estando em um curso de formação de professores, temos como propósito levar conhecimento sobre as manifestações afro diaspóricas para os mais variados espaços onde o ensino possa firmar-se, levando sempre em conta a importância de relatar os acontecimentos históricos em sua totalidade. O curso que oportuniza vivenciar o ensino nos diversos meios educacionais, gera conhecimento dos fenômenos históricos sociais desde sua base. Percebe-se que tanto quem se encontra no ensino formal quanto no ensino informal, obtém conhecimento através das diversas formas de oralidade que perpassam pelos dois universos do ensino.

E por fim, produzir e refletir sobre a performance Raízes possibilitou a ampliação de saberes e práticas a partir da noção sobre a temática da corporeidade negra, da Diáspora Negra, Redefinição Identitária, Corpo-Memória.

## REFERÊNCIAS

BIÃO, Armindo. **Etnocenologia, uma introdução**. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (Org.). Etnocenologia: textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1998.

BIÃO, Armindo. **Um trajeto, muitos projetos**. In: BIÃO, Armindo, Artes do Corpo e do Espetáculo: Questões de Etnocenologia. Salvador: P&A Editora, 2007.

BOAES, Daniara Bezerra. **Performance Raízes**. 2024. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/15FHH802DJNwYky9JgdPZJQ1FwztPqaeC/view>. Acesso em: 27 jun. 2024.

BRASIL. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana**, 2003. [https://download.inep.gov.br/publicacoes/diversas/temas\\_interdisciplinares/diretrizes\\_curriculares\\_nacionais\\_para\\_a\\_educacao\\_das\\_relacoes\\_etnico\\_raciais\\_e\\_para\\_o\\_ensino\\_de\\_historia\\_e\\_cultura\\_afro\\_brasileira\\_e\\_africana.pdf](https://download.inep.gov.br/publicacoes/diversas/temas_interdisciplinares/diretrizes_curriculares_nacionais_para_a_educacao_das_relacoes_etnico_raciais_e_para_o_ensino_de_historia_e_cultura_afro_brasileira_e_africana.pdf). Acesso em 16 ago 2024.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). **Tambor de Crioula do Maranhão**. Departamento de Patrimônio Imaterial. Registro do Tambor de Crioula do Maranhão. Dossiê IPHAN, nº 15, São Luís (MA), 2007. Disponível em [http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/dossie15\\_tambor.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/dossie15_tambor.pdf). Acesso 14 ago 2024

BRASIL. Lei nº 10.639, de 09 de janeiro de 2003. Altera a lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade das temáticas "história e cultura afro-brasileira" e dá outras providências. **Lei Nº 10.639 de 09 de janeiro de 2003**. Brasília: Brasil, 10 jan. 2003. v. 1, n. 1, Seção 1. Disponível em: <https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LEI&numero=10639&ano=2003&ato=431MTTq10dRpWTbf4>. Acesso em: 27 jun. 2024.

BRASIL. **Para uma história do negro no Brasil**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1998. 64p. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon1104317/icon1104317.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon1104317/icon1104317.pdf). Acesso em: 15 jun. 2024.

CARVALHO, Robison Breno Oliveira. **A construção da atmosfera cênica no trabalho do diretor: análise do processo de criação do espetáculo "Maria que virou Jonas"** da diretora Cibele Forjaz. 2016.

CASTRO, Ligia Lemos de. **Navios Negreiros**. 2024. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/navios-negreiros/>. Acesso em: 27 jun. 2024.

DIAS, Fabiana. **Lei Áurea**. 2020. Disponível em: <https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/historia/lei-aurea>. Acesso em: 22 jun. 2024.

DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Org.) **Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**; ilustrações Goya Lopes. -- 1. ed. -- Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

EVARISTO, Conceição. **Escritora Conceição Evaristo é convidada do Estação Plural: depoimento** [jun. 2017]. Entrevistadores: Ellen Oléria, Fernando Oliveira e Mel Gonçalves. TVBRASIL, 2017a. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xn2gj1hGsoo>. Acesso em: 16 jun.2024.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. CULTURA POPULAR E PATRIMÔNIO IMATERIAL: o contexto do tambor de crioula do Maranhão. **Revista de Políticas Públicas**, v. 14, p. 165–172, 10 Dez 2012 Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rppublica/article/view/398>. Acesso em: 25 jun 2024.

FILHO, Domingos Vieira. **Folclore do Maranhão**. Brasília: Cultura, 1973.

FOLHA MARANHÃO (São Luís). **Praça das Mercês é novo cartão-postal do Centro Histórico de São Luís**. 2022. Disponível em: <https://folhamaranhao.com.br/praca-das-merces-e-novo-cartao-postal-do-centro-historico-de-sao-luis/>. Acesso em: 20 ago. 2024.

FREITAS, G. G. de. **O esquema corporal, a imagem corporal, a consciência corporal e a corporeidade**. 2.ed. Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 1999. 96p.

FREITAS, Rilda Bezerra de. Identidade e diáspora: reflexões sobre o processo de deslocamento e de redefinição identitária vivido por estudantes africanos que migram para o Brasil. **Revista Espaço Acadêmico**. v. 13, n. 145, p. 01-10, 2013. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/20151>. Acesso em 25 ago 2024.

GOELLNER, S. Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 28-40.

GONÇALVES, D. P., GONÇALVES, P.P.P.(2017). História e memória de quilombo: raízes, relatos da comunidade ramal de Quindiuá em Bequimão/MA. **Revista Da Associação Brasileira De Pesquisadores/as Negros/As** (ABPN), 9(Ed. Especi), 199–223. Acesso em: 20 jun. 2024.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidade e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HUAPAYA, Cesar Augusto Amaro. **Estética e performance: Dispositivos das Artes e das Práticas performativas**. 02. ed. Vitória/ES: Editora Causa, 2017.

INSTITUTO CULTURAL VALE (Brasil). **São Luís inaugura monumento à Diáspora Africana no Maranhão**. 2023. Disponível em: <https://institutoculturalvale.org/noticias/sao-luis-inaugura-monumento-a-diaspora-africana-no-maranhao/>. Acesso em: 19 ago. 2024.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. **Conceito: Grupo parafolclórico**. 2024. Disponível em: [KILOMBA, Grada. \*\*Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano\*\*. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.](http://www.cnfcp.gov.br/tesauro/00000846.htm#:~:text=Grupo%20formado%20por%20pessoas%20que,folcl%C3%B3ricos%20em%20forma%20de%20espet%C3%A1culo. Acesso em: 27 jun. 2024.</a></p>
</div>
<div data-bbox=)

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a Corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro/RJ: Garamond, 2011.

LIGIÉRO, Zeca. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. **Revista Pós de Ciências Sociais**, São Luís, v.8, n.16, p. 129- 144, 2011. Disponível em: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/695/433>. Acesso em: 24 jun. 2024.

LISBOA, Aline Vilhena; CARNEIRO, Terezinha Féres; JABLONSKI Bernardo. Transmissão Intergeracional da Cultura: Um Estudo Sobre uma Família Mineira. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 12, n. 1, p. 51-59, jan./abr. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pe/a/tqcPSnqYFPjhND6Z68Swzbp/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 4 jun 2024.

LOPES, Luana. **Tambor de Crioula Catarina Mina**. Entrevista concedida a Daniara Boaes. São Luís, 2024.

MACHADO, Sara Abreu da Mata; ARAÚJO, Rosângela Costa. **Capoeira Angola, corpo e ancestralidade: por uma educação libertadora**. *Horizontes*, v. 33, n. 2, p. 99-112, jul./dez. 2015.

MAGALHÃES, A.S., FÉRES-CARNEIRO, T. (2004). **Transmissão psíquica geracional na contemporaneidade**. *Psicologia em Revista*, 10(16), 243-255.

MINA, Companhia Catarina (org.). **Apresentação**. 2014. Disponível em: <https://ciacatarinamina.wordpress.com/>. Acesso em: 27 jun. 2024.

NASCIMENTO, Abdias do. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: s/ ed, 1961.

OLIVEIRA, Célia. **Escrevivências e reflexões sobre práticas Pedagógicas nas ações para as relações Étnico-raciais**. In: V Colóquio Internacional Educação Cidadania e Exclusão, V, 2018, Niterói. Anais... Rio de Janeiro: UFF, 2018. p. 1-9. Disponível em: . Acesso em: 23 jun 2024.

PERES, Adoniran. **Molière, as pancadas e as histórias do teatro**. 2013. Disponível em: <https://www.jornaldeteatro.com.br/da-redacao/408-moliere-teatro>. Acesso em: 23 jun. 2024.

PRADIER, Jean- Marie. **Ethnoscénologie, manifeste**. Paris:Théâtre-Public 123. 1995a.

RIBEIRO, Darcy, NETO, Carlos de A. Moreira (orgs.). A Fundação do Brasil: testemunhos 1500-1700. Petrópolis: **Vozes**, 1992

SANTANA, Monica P. de. A performance de criadoras negras e o corpo como discurso. **Cadernos do GIPE-CIT**, Salvador, v. 2, n. 39, p. 65-79, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/gipe-cit/article/view/35415>. Acesso em: 24 ago 2024.

SILVA, C. B. R. da. Apresentação da edição especial | caderno temático: saberes tradicionais. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, [S. l.], v. 9, n. Ed. Especi, p. 01–05, 2017. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/521>. Acesso em: 24 jun. 2024.

SILVA, Filipe Dias dos Santos. —**Etnocenologia e as Artes Cênicas no semiárido baiano: possibilidades e potencialidades**II. Portal da UNIVASF, 2021. Disponível em:<https://portais.univasf.edu.br/cartes/conartes/anais-do-i-conartes/artigos/etnocenologiae-as-artes-cenicas-no-semiarido-baiano-possibilidades-e-potencialidades-filipe-diasdos-santos>.

SILVA. Eveline. Cia de dança Afro Ewá – **Dandaras: um estudo sobre a corporeidade de jovens negras através da Dança Afro**. Seminário Internacional Fazendo gênero– Desafios atuais do feminismo. Florianópolis. 2013.