



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Práticas espaciais e visualidades cênico-performáticas afro-brasileiras na aparição do “Nego Fugido”

Cristiano Cezarino Rodrigues

Para citar este artigo:

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. Práticas espaciais e visualidades cênico-performáticas afro-brasileiras na aparição do “Nego Fugido”. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.2, n. 58, ago. 2026.



DOI: 10.5965/1414573102582026e0204

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Práticas espaciais e visualidades cênico-performativas afro-brasileiras na aparição do “Nego Fugido”¹

Cristiano Cezarino Rodrigues²

Resumo

O estudo investigou as práticas espaciais e visualidades cênico-performativas afro-brasileiras na aparição do “Nego Fugido” com o objetivo de discutir a existência de uma cenografia afro-brasileira. A metodologia incluiu análise bibliográfica e observação participante da manifestação. Os resultados revelaram que o “Nego Fugido” opera por meio de visualidades e práticas espaciais híbridas, conectando dimensões ritualísticas, políticas e ancestrais. A discussão apontou para a ampliação do conceito de cenografia, incorporando saberes afro-pindorâmicos. Como desdobramento, sugere-se aprofundar estudos sobre outras manifestações culturais para consolidar um repertório teórico alternativo.

Palavras-chave: Cenografia afro-brasileira. Práticas espaciais. Visualidades.

Afro-Brazilian spatial practices and scenic-performative visualities in the appearance of “Nego Fugido”

Abstract

This study investigated Afro-Brazilian spatial practices and scenic-performative visualities in the appearance of “Nego Fugido” which aim to discuss the existence of Afro-Brazilian scenography. The methodology included bibliographic analysis and participant observation of the manifestation. The results revealed that “Nego Fugido” operates through hybrid visualities and spatial practices, connecting ritualistic, political, and ancestral dimensions. The discussion pointed to the expansion of the concept of scenography, incorporating Afro-Pindoramic knowledge. As a result, it is suggested that further studies on other cultural manifestations be conducted to consolidate an alternative theoretical framework.

Keywords: Afro-Brazilian scenography. Spatial practices. Visualities.

Prácticas espaciales y visualidades escénico-performativas afrobrasileñas en la aparición del “Nego Fugido”

Resumen

El estudio investigó las prácticas espaciales y visualidades escénico-performativas afrobrasileñas en la aparición del “Nego Fugido” con el objetivo de discutir la existencia de una escenografía afrobrasileña. La metodología incluyó análisis bibliográfico y observación participante de la manifestación. Los resultados revelaron que el “Nego Fugido” opera a través de visualidades y prácticas espaciales híbridas, conectando dimensiones ritualísticas, políticas y ancestrales. La discusión apuntó a la ampliación del concepto de escenografía, incorporando conocimientos afro-pindorâmicos. Como consecuencia, se sugiere profundizar los estudios sobre otras manifestaciones culturales para consolidar un repertorio teórico alternativo.

Palabras Clave: Escenografía afrobrasileña. Prácticas espaciales. Visualidades.

1 Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Telma Borges da Silva. Pós-doutorado em Educação pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Doutorado, Mestrado e Graduação em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

2 Doutorado e Mestrado e Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. Professor Adjunto do Departamento de Projetos da Escola de Arquitetura da UFMG. Cenógrafo e Arquiteto. Pesquisador visitante do Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA), polo ISCTE em Portugal.  cristianocenografo@gmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/4557955037992266>  <https://orcid.org/0000-0001-6774-7246>

I

A Cenografia, enquanto um campo de produção de conhecimento e objeto de análise acadêmica, é um fenômeno relativamente recente. Muito tem sido produzido e discutido em diversos âmbitos e fóruns e a propagação e divulgação de ideias têm adquirido uma escala mais ampla. Essa ampliação promove uma troca mais significativa de experiências, práticas, ideias e questionamentos que complexificam o bojo das discussões e faz avançar o conhecimento. No âmbito dessas discussões, a própria noção do que vem a ser cenografia tornou-se um tema recorrente e profícuo, pois, ao se estabelecer enquanto um campo de trabalho e de conhecimento mais autônomo, as possibilidades de experimentação, as práticas, os procedimentos e dispositivos aumentam significativamente.

Diante desse panorama de ampliação da noção de Cenografia, percebemos um interesse crescente de diversos investigadores em pesquisar, analisar e propor discussões cujas abordagens têm possibilitado um incremento significativo do tema. Dentre essas abordagens, recortes analíticos que levam em conta contextos específicos, em diálogo com determinados territórios, apresentam-se como um campo a partir do qual muito pode ser empreendido. Podemos pensar como algumas dessas especificidades conformam os modos de se fazer, pensar e praticar a cenografia. Especular o que poderia constituir uma cenografia brasileira torna-se tarefa relevante, pois, como se viu, não se trata apenas de atribuir uma identidade, mas, sim, de pensar como esse contexto específico repercute nos procedimentos e dispositivos dessas práticas espaciais. Muitos estudos têm sido empreendidos nessa linha como, por exemplo, o trabalho de Rebouças (2021).

Porém, enquanto um campo de conhecimento no Brasil, a Cenografia está essencialmente fundada em uma tradição europeia. Algo muito semelhante ocorre em outros campos como no Teatro e na Arquitetura. As referências teóricas e artísticas que compõem o arcabouço do imaginário do campo não contemplam a diversidade, trazendo práticas, procedimentos e dispositivos de outros contextos culturais como, por exemplo, do continente africano e de sua diáspora, como é o caso do Brasil. A noção de cenografia no Brasil é fundamentalmente eurocentrada, constituindo-se em uma questão relevante para debate e análise. À medida que vemos um incremento significativo de práticas artísticas: registros, trabalhos

teóricos e acadêmicos sobre as teatralidades negras (ou pretas ou afro-brasileiras), outros protagonistas entram no foco da cena, bem como outras temáticas e epistemologias, favorecendo a consolidação de outro campo de investigação. A visibilidade que vem se estabelecendo para essas teatralidades negras não eurocêntricas estabelecem polos múltiplos, como África e Brasil, e nos fazem pensar se é possível questionar se existe uma estética própria em jogo. Uma estética também calcada em outros referenciais. Ao longo do tempo, percebo que as confluências³ anteriormente citadas vêm abrindo um campo cada vez mais amplo de possibilidades de investigação e pesquisa. Não se tratam de práticas e saberes novos, mas que só têm ganhado a devida visibilidade agora. Assim, observo a consolidação de um contexto no qual já há alguma abertura e alguns subsídios que tornam possível e viável uma pesquisa para discutir essas questões.

No que concerne à discussão do que pode vir a ser a cenografia brasileira, se se estabelecer mais alguns recortes, a problematização pode nos levar a uma ampliação de horizontes. Uma questão vai ganhando corpo e delineando-se: *seria possível afirmar a existência de uma cenografia afro-brasileira⁴ no campo das artes cênicas e performáticas no contexto brasileiro?*

Não se trata, em hipótese alguma, de uma questão simples e, como afirmado anteriormente, ainda não dispomos de arcabouço consistente de referências para desenvolvermos tal questão estritamente no seu campo de conhecimento. De antemão, para intuirmos alguma resposta a tal questão, uma ponderação é necessária. Como alguns pensadores contemporâneos no campo das artes negras – estejam eles no teatro negro, como Martins (2023, 2021) e Alexandre (2012, 2000), estejam nas artes visuais, como Simões (2021, 2019), estejam nas Letras, como Pereira (2022) – já afirmaram, não haver uma Arte Negra Brasileira. Há uma multiplicidade de práticas artísticas que nos levam a pensar na noção de artes negras. O negro pode ser o autor, pode ser o tema, pode ser o produto; enfim, pode apresentar-se de modos múltiplos e diversos. Esse entendimento é fundamental, pois acredito ser complexo, difícil, senão equivocado, dizer que há

³ Para compreender melhor a noção de confluência, ver (Santos, 2023); (Santos, 2015a).

⁴ Diversas nomenclaturas poderiam ser adotadas aqui como, por exemplo, afro-brasileira, afro-pindorâmica, negra ou preta. Cada uma tem uma implicação e um sentido, mas, em certa medida, podem ter uma leitura aproximada.

uma estética que define a cenografia negra brasileira. Sobretudo porque, ao pensarmos uma estética apenas, corremos sério risco de migrar para algo folclorizante e reducionista, cerceado por um imaginário colonialista e preconceituoso. Há, então, um desejo de que esta pesquisa abarque não só as estéticas, mas busque compreender as poéticas envolvidas nas práticas espaciais e visualidades cenográficas, sobretudo porque quando discutimos a partir de bases epistemológicas outras, dentre elas as afro-pindorâmicas, os modos de fazer, os procedimentos e práticas são tão relevantes quanto os dispositivos, resultados e produtos.

Ainda há muito por se produzir no contexto brasileiro e esse esforço tem sido empreendido. Existe muito pouco produzido quando estabelecemos o recorte da cenografia afro-brasileira. Alguns trabalhos citam, em sua maioria, o Teatro Experimental do Negro, que é fundamental nesta discussão, porém insuficiente. Mesmo um nome fundamental para as visualidades da cena moderna e contemporânea no Brasil como, por exemplo, o de Tomás Santa Rosa, só muito recentemente seus trabalhos receberam estudos a partir de um referencial afro-brasileiro. Isso se nos limitarmos a abordar uma produção artística vinculada estritamente a práticas tidas como tradicionais no teatro (que acontece nos palcos, em sua maioria com estrutura de auditório à italiana), o que ainda pode limitar mais o campo de análises. A pujante produção teatral afro-brasileira contemporânea ainda é pouco estudada, sobretudo do ponto de vista das visualidades, o que engloba a cenografia e explicita a relevância e o grau de ineditismo deste estudo no âmbito acadêmico.

Para melhor aprofundamento na compreensão dos aspectos que compõem essas poéticas e essas estéticas, seria necessária uma investigação de imaginários outros que possam nos oferecer miradas alternativas e ampliação de repertórios de referência. Acreditamos que a compreensão de algumas pistas que possam nos revelar a existência de uma cenografia afro-brasileira perpassa o estudo de manifestações culturais que ultrapassam os limites estabelecidos pelas noções que definem a ideia de artes cênicas e performáticas, ou seja, para entendermos melhor aquilo que experimentamos nos palcos, por exemplo, precisamos dialogar com aquilo que acontece nos diversos terreiros (Sodré, 1998), lugar emblemático



na cultura afro-brasileira. As dinâmicas próprias dessas manifestações culturais diversas podem nos revelar elementos que compõem esses outros imaginários, que se desdobram em poéticas e estéticas com características próprias, cuja compreensão pode nos ajudar a responder à questão que move este trabalho.

Perguntamo-nos se há alguma cenografia afro-brasileira nas artes cênicas e performáticas. Para obtermos uma resposta é necessário investigar outros imaginários que estão presentes em várias manifestações culturais espalhadas por todo o território, para além das hegemônicas, eurocentradas e coloniais. O diálogo com essas manifestações possibilita elencar procedimentos, dispositivos, modos de fazer e experimentar que apontam caminhos de análise inovadores, capazes de nos indicar outros horizontes de resposta, pois fundam-se em poéticas e estéticas que não estão estabelecidas de modo consolidado no âmbito acadêmico.

A noção de cenografia que norteia este trabalho não se resume aos elementos que caracterizam o espaço no palco do teatro. Conforme muito se discute contemporaneamente (Mckinney & Palmer, 2017); (Howard, 2015); (Aronson, 2011), a ideia de cenografia que é tratada de modo expandido, compreendendo aspectos próprios das visualidades da cena em um campo expandido, bem como as relações que se estabelecem entre cena e público e espaços diversos, para além do edifício teatral. O que entendemos por cenografia aqui perpassa uma noção ampliada do que denominamos práticas espaciais e visualidades, tirando o produto do foco principal, colocando-o em diálogo com processos, sensibilidades e procedimentos. Aspectos visuais, sonoros, sensíveis, tecnológicos, de apropriação dos espaços, relações entre ação e recepção, conceituais, dentre outros, comporão um universo de variáveis que serão levadas em consideração, o que nos permite aumentar as possibilidades de objetos de estudo em um campo de conhecimento ainda incipiente.

Por tratar-se, então, de um tema ainda pouco investigado, este trabalho apresenta-se como um grande desafio que não se esgota aqui, pois percorrerá caminhos ainda pouco vislumbrados, demandando expressivo esforço para a constituição de sua metodologia, de suas referências e para a compreensão dos possíveis resultados e desdobramentos futuros.

Dada a insuficiência de estudos e referências sobre o tema, no campo da cenografia, é necessária a busca por outros campos do conhecimento que possam trazer contribuições significativas, mesmo que a temática não seja abordada diretamente. Neste caso, pistas importantes podem ser encontradas no âmbito dos estudos da performance, bem como nos estudos culturais da antropologia, uma vez que já desenvolveram diversas pesquisas tendo as manifestações culturais afro-brasileiras como objeto de estudo nas Ciências Humanas. A partir do que já foi desenvolvido por esses estudos, mesmo que com recortes e objetivos diversos aos que aqui se propõe, é possível especular alguns métodos, procedimentos e estratégias de abordagem que possam ser apropriadas, experimentadas e adaptadas ao estudo das práticas espaciais e visibilidades dessas manifestações. Esse exercício de transliteração pode abrir possibilidades para a construção de um repertório com estratégias que constituam uma metodologia preliminar ao trabalho.

Um exemplo dessa possibilidade de diálogo entre campos do conhecimento pode ser visto nos estudos de Schechner (1994) quando discute o *Environmental Theatre* e as bases do que ele compreende como performance. O autor anglo-saxão recorre a exemplos de outras culturas e, nessa busca, desenvolve algumas análises, diagramas e ilustrações para descrever diferentes manifestações culturais. Ele transita a partir de questões próprias dos estudos da performance, do teatro e dos estudos culturais, mas deixa um rastro de pistas interessantes que podem ser apropriadas para discussão sobre as práticas espaciais e as visualidades que nos parecem muito profícuas para o desenvolvimento de investigações no campo da cenografia. Esse estudo transita entre diferentes campos do conhecimento, como as Ciências Humanas, as Artes e as Ciências Sociais aplicadas.

Entendemos que, no Brasil, há uma miríade de manifestações culturais que constituem parte da vivência da população em diferentes contextos e regiões. Cada uma assume características próprias a partir de variáveis específicas do lugar onde surgem. Historicamente, aquelas manifestações que possuem raízes na experiência afro-pindorâmica também apresentam essas características. Uma

manifestação cultural que ganhou notoriedade, por conta dos aspectos ligados à sua visualidade, bem como às práticas espaciais que operam no contexto local específico, além de ter raízes em uma vivência quilombola e dos povos originários, a qual será objeto deste estudo, é o Nego Fugido.

II

A região do Recôncavo Baiano constitui-se em uma das mais ricas em termos de manifestações de cultura popular de matriz afro-pindorâmica. Isso se deve, sobretudo, à presença de grande contingente de africanos que chegaram no período colonial, e seus descendentes, os quais se somaram aos povos originários que já ocupavam o território desde antes da invasão colonial. Vários municípios, bem como seus distritos, possuem uma ou mais festas, celebrações, rituais e brincadeiras próprias de seu contexto. A população local, ao longo dos anos, sempre promoveu e participou e conformou parte da identidade daqueles lugares. Um exemplo é Acupe, distrito de Santo Amaro da Purificação, onde presenciamos, ao longo do mês de julho de 2024, algumas manifestações culturais. Dentre elas, uma das mais famosas é o “Nego Fugido”, que toma as ruas da cidade nas tardes de domingo.

O pesquisador Monilson dos Santos Pinto (2021), integrante do “Nego Fugido”, é responsável pelos estudos mais completos e elucidativos sobre essa manifestação que, em suas palavras, trata-se de uma aparição. Para compreensão mais aprofundada e ampla desse evento, os estudos de Pinto são basilares e é a partir sobretudo deles, associados a uma participação presencial no “Nego Fugido”, em um domingo de julho de 2024, que norteamos as presentes análises e especulações.

Por constituir-se a partir de muitas dimensões, o “Nego Fugido” impõe certa dificuldade para definição de algumas análises, pois tentar separar minimamente, por exemplo, a dimensão estética de sua dimensão religiosa não é um exercício simples e corre-se o risco de introduzir uma perspectiva muito limitada. Buscar-se-á não apartar um aspecto do outro, mas sim dar mais ênfase a alguns, no sentido de aprofundar algumas discussões que nos parecem mais relevantes no

âmbito deste estudo que aborda as visualidades e as práticas espaciais.

Com relatos que remontam ao século XIX, o “Nego Fugido” mobiliza aspectos culturais, espirituais e sociais que são agenciados, essencialmente, pela performance dos corpos que habitam, enraízam e se encantam no território de Acupe. Sua origem está associada a um ritual praticado pela população para combater os efeitos nefastos, frutos de uma praga lançada por Iku (Morte) sobre o território de Acupe durante o período de escravização. Sobre a praga de Iku, escreve Pinto:

Apreendi, com Paulo Henrique da Cruz – Tat’etu Ria Mukixi Mutalange do Enzo Tumbalê Junçara, de nação angola, em Acupe, várias histórias sobre a origem da aparição. Um desses relatos, chamado de A Praga de Iku, diz que escravizados de nação haussás do Engenho Acupe eram obrigados a realizar cultos aos Eguns (espíritos), a mando do senhor de engenho, que oferecia escravizados rebeldes em sacrifício para adquirir bens e dinheiro. O Tata conta que, após o sacrifício, os sacerdotes enterravam os corpos dos escravizados no fundo da fazenda, sem o consentimento do senhor de engenho, e plantavam bananeiras e um tipo de árvore específica, em cada cova, para que os espíritos dos mortos permanecessem entre os vivos e continuassem lutando contra as atrocidades promovidas pelos senhores e pelo sistema escravista. Durante dezenas de anos um grande bananal foi mantido no local e, até hoje, os acupenses acreditam que as almas dos escravizados moram nas bananeiras. São inúmeros os relatos em que os moradores afirmam ter presenciado as bananeiras do cemitério dos escravizados sangrarem após serem cortadas, como aparece na fala de Reginaldo dos Santos Gomes, vaqueiro da fazenda onde ficava o antigo Engenho Acupe, na época da produção do documentário Nego Fugido, do Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia – IRDEB (Pinto, 2021, p. 26).

O “Nego Fugido” é uma aparição que atualiza a narrativa dos negros escravizados fugidos, que lutam pela liberdade interrompida pelo poder colonial. A manifestação é organizada por grupos locais compostos por brincadores, cujos corpos se transformam em figuras míticas e guerreiras. Sua dinâmica se dá de forma ritualística, performática e coletiva. As figuras que compõem a manifestação são as Nêgas, que são os escravizados fugidos. É brincada por crianças vestidas com shorts brancos e cara pintada de preto; os Caçadores, que caçam as Nêgas, as aprisionam e as vendem pelas ruas, também com a face pintada de preto, vestindo uma saia de folhas de bananeira, camisa, colete, chapéu, mais alguns acessórios e munidos de espingardas; o Capitão do Mato, figura que controla os caçadores, traja roupas de couro, chapéu e aparece munido de chicote; o Rei, que

é o dono dos escravos, traça uma roupa com alguns detalhes pomposos e um chapéu/coróa; os Guardas protegem o rei, vestidos com uniforme de polícia; e, finalmente, a Madrinha, que é a protetora das Nêgas, usa um vestido branco e utiliza um pano branco para promover suas intervenções.

A pintura preta utilizada nos rostos é composta por uma composição de carvão vegetal moído, misturado com óleo de cozinha. O resultado é um preto muito escuro e relativamente brilhante nas faces pintadas. Outro elemento que caracteriza essas figuras é a anilina vermelho sangue, que é excretada pela boca tanto das Nêgas quanto dos Caçadores, que também fumam um charuto cuja fumaça baforam constantemente. Tão expressiva quanto as faces pretas são as saias de bananeira dos Caçadores. Estas são grandes e rodadas, ocupando praticamente metade dos corpos e fazendo com que não vejamos nada da cintura para baixo.

O “Nego Fugido” inicia-se com a saída dos grupos de pontos específicos da comunidade e a concentração dos moradores ao longo das ruas, formando corredores humanos por onde os brincadores passam. As apresentações seguem um roteiro que, embora não fixo, é estruturado por passagens narrativas como a fuga dos negros, os enfrentamentos com soldados do rei de Portugal e o clímax da vitória – simbolizada pela prisão do rei e a chegada da Madrinha, figura que representa a paz.

A dinâmica inicia-se com os Negros Fugidos, que aparecem em cortejo vindo de pontos estratégicos da comunidade, ao som dos tambores, agogôs e cantigas em línguas africanas. Os participantes dançam, caminham e entoam versos que dão vida à cena e mobilizam o território como espaço de rito. Os Caçadores entram em cena: figuras enigmáticas e imponentes, com as faces pintadas de preto e saias de folhas secas de bananeira, cuja função, no início da aparição, é recapturar os fugitivos. Em seguida, surgem o Capitão do Mato e os Soldados do Rei de Portugal, representando o poder colonial e os mecanismos de repressão. Suas vestes e posturas evocam a autoridade e sua missão é proteger o Rei. A entrada dos soldados cria uma tensão dramática, intensificada pelas músicas e pelos gritos que simulam ordens de captura e confronto. A narrativa então evolui para o momento do embate. Em determinada altura, os Caçadores mudam de lado e se



insurgem contra o Rei. O ambiente é transformado em um campo de batalha, onde a guerra não é apenas contra os soldados, mas contra o próprio sistema de opressão histórica. As cenas de luta entre Caçadores e Soldados são coreografadas de forma intensa e rítmica, misturando dança e combate simbólico, rompendo as fronteiras entre arte, religião e política.

Na sequência, ocorre a deposição do rei de Portugal, figura caricatural e simbólica do poder colonizador. A cena é marcada por ironia e teatralidade. O rei tenta resistir, mas é rendido e levado pelas ruas, numa reversão do poder que subverte a história oficial e exalta a força dos que resistiram. O público acompanha com entusiasmo esse momento, rindo, cantando e participando ativamente da celebração da vitória simbólica. Os Negos conseguem sua Carta de Alforria, que é lida. Esse momento simboliza a conquista da liberdade, sendo a carta um elemento central representativo da vitória sobre a opressão e a legitimação da liberdade dos brincadores/personagens. A leitura é feita de forma performática, com forte carga simbólica e, em muitos casos, acompanhada de gestos solenes e cantos de celebração. Após esse clímax, surge a Madrinha, figura feminina que representa a paz, a cura e a sabedoria ancestral. Sua entrada é suave e ritualizada. Ela dança com gestos amplos, muitas vezes acompanhada de outras mulheres da comunidade, trazendo a energia de encerramento. A Madrinha é quem sela o fim do conflito, abençoando os presentes. Esse momento também reforça a dimensão pedagógica e política do “Nego Fugido”, atualizando o passado escravista como memória viva e insurgente no corpo e na voz da comunidade.

A última parte da aparição é marcada por um cortejo coletivo. Todos os personagens se reúnem: Negros Fugidos, Caçadores, Soldados, o Rei capturado e a Madrinha. Segundo Pinto (2021), juntos percorrem as ruas em ritmo de celebração, entoando cantigas de agradecimento, invocando os ancestrais e relembando os que lutaram. Essa procissão final é um rito de retorno e continuidade. Crianças acompanham aprendendo os cantos e os gestos. O público se envolve reconhecendo na manifestação sua história e sua identidade. O Nego Fugido transforma a rua em território sagrado, um palco de insurgência, memória e reconexão espiritual.

Entre as cenas centrais, há momentos de improviso, em que brincadores interagem diretamente com moradores. Gritos, provocações e respostas espirituosas fazem parte do jogo na aparição. Também ocorrem atos discretos de caráter litúrgico, como saudações em encruzilhadas, gestos de reverência ou pequenas oferendas. Esses elementos não são visíveis para todos, mas operam uma camada profunda da manifestação: a poética subterrânea que liga a cena à cosmologia do candomblé, das encantarias e das práticas afro-brasileiras de culto e resistência.

O Nego Fugido, portanto, não se resume a uma peça teatral ou a um desfile folclórico. É uma aparição que atualiza, no presente, os traumas da escravidão e os transforma em ação coletiva, em celebração da ancestralidade e da liberdade. Através de suas cenas, a comunidade narra sua própria história, reivindica o espaço público como território de memória e afirma, com o corpo e a voz, a centralidade de uma estética e de uma política negra, quilombola e insurgente. A relação com o público é essencial: as crianças e moradores são envolvidos por uma atmosfera que mistura realidade e encantamento. Os sons dos instrumentos e os cânticos criam uma ambiência que transforma a rua em uma espacialidade ancestral, uma encruzilhada entre vivos, mortos, visível e invisível.

Segundo Pinto (2021), a aparição não é apenas encenação, é também um rito de passagem e limpeza espiritual. Como apontado pelos mais velhos e sacerdotes locais, o “Nego Fugido” atua como um “sagbeje” popular – uma prática litúrgica de proteção, purificação e reafirmação da memória ancestral. Ele nasce da necessidade de manter viva a resistência dos antepassados, utilizando a arte como veículo de transmissão de saberes e valores espirituais. A dinâmica do “Nego Fugido” é a expressão viva de um teatro ancestral negro, insurgente, que articula corpo, memória, religião e política em uma performance que opera sob outro registro epistêmico, que desafia as lógicas coloniais e reinscreve a história a partir do território e da oralidade de seu próprio povo.

III

Assim como diversas outras manifestações culturais brasileiras, o “Nego

“Fugido” possui, dentre suas características principais, a proposição de um imaginário que se estrutura nas visualidades, cujos elementos são extremamente expressivos. Diferentes dispositivos e procedimentos são mobilizados e confluem em uma experiência intensa e repleta de estímulos que afetam os sentidos e, conseqüentemente, promovem um grau de engajamento significativo naqueles que se disponibilizam a vivenciar a aparição pelas ruas de Acupe durante os domingos do mês de julho. Se compreendermos aqui a noção de visualidades de modo mais expandido, podemos afirmar que além daquilo que se veste, os cheiros e sons das espoletas e charutos, a poeira que se levanta quando os corpos ocupam os espaços e os sons dos atabaques e dos cantos também são elementos fundamentais na constituição da experiência. Diversas relações se estabelecem e criam um microcosmo extraordinário em meio ao contexto ordinário da vida na cidade. Aqueles que transitam pelas ruas da cidade, acompanham e assistem à aparição, adentram em um universo específico, transformador desses espaços, ainda que temporariamente, em um imenso palco vivo, instaurando um território ritual.

No que tange ao que estamos entendendo aqui por visualidades, no “Nego Fugido” podemos destacar, entre vários, dois elementos bastante significativos: o carvão e as folhas de bananeira. Ambos são utilizados para caracterizar as figuras brincadoras, superpondo diversas camadas de sentido.

O uso do carvão se inscreve em uma complexa rede de visualidades, sentidos performáticos e rituais que articulam corpos, ancestralidade e cosmologias afro-brasileiras. A aplicação do carvão no rosto dos participantes, especialmente na figura dos Caçadores, ultrapassa uma dimensão meramente estética e estende-se ao simbólico, ao político e ao espiritual. A cor preta na face é uma marca de ancestralidade, que inscreve no corpo memórias da escravidão, da dor e da resistência, configurando-se como uma máscara ritualística que convoca os mortos e os encantados ao lugar e à ocasião da aparição.

Segundo Pinto (2021), a visualidade do carvão cria um corpo híbrido e fantasmagórico, que habita o entre-lugar do visível e do invisível, do vivo e do morto; é um corpo-encruzilhada. A máscara preta, feita com carvão, dialoga com a teatralidade dos orikis e com os orixás, como Èsù e Obaluaiê, que simbolizam



comunicação, encruzilhada e morte. Ao transformar os rostos em paisagens escuras e densas, o carvão não apenas oculta a identidade, mas reinventa o sujeito em uma entidade cênica sagrada. Essa performatividade revela a desobediência epistêmica da tradição acupense, pois afirma modos de saber e de existir fora da lógica ocidental e eurocentrada.

O gesto de aplicar o carvão é também uma espécie de rito de passagem. Marca o momento em que o brincador é tomado pela figura que representa, tornando-se parte de uma linha ancestral que caminha pelas ruas de Acupe a reencenar batalhas históricas. Ele atua como escudo espiritual, como elemento de proteção contra os males e como canal de evocação das forças sagradas. A fuligem na pele transforma esse corpo-encruzilhada em território de memória e de luta, ativando afetos, evocando os encantados e os espíritos dos escravizados do imaginário do Recôncavo baiano. O carvão é, ao mesmo tempo, elemento visual, performático, ritual e político. As faces pintadas de preto são espécies de marcas que mobilizam memórias e que fazem emergir outras formas de presença no cotidiano ordinário de Acupe, instaurando uma existência extraordinária durante a aparição.

Algo semelhante também se dá com o uso das folhas secas de bananeira, que transcende a dimensão decorativa ou cênica e ganha força como elemento central da visualidade, da performatividade e da ritualidade. As saias confeccionadas com folhas secas de bananeira, utilizadas sobretudo pelas figuras dos Caçadores, constituem materialidades carregadas de memória, ancestralidade e espiritualidade. Elas compõem uma indumentária que transforma o corpo em suporte simbólico, capaz de ativar narrativas históricas de resistência e evocação dos mortos.

A bananeira, nesse contexto, é mais do que uma planta: é morada espiritual. De acordo com relatos locais, registrados na pesquisa de Pinto (2021), as bananeiras do antigo Engenho Acupe teriam crescido sobre as covas de escravizados sacrificados, enterrados em rituais secretos. A planta é entendida como extensão do corpo dos ancestrais, e suas folhas, como partes sagradas, estão impregnadas de força vital (àse). Quando utilizadas nas saias dos brincadores, tornam-se verdadeiros invólucros de presença ancestral.

Visualmente, o uso das folhas secas de bananeira constrói uma estética rústica, sépia e terrosa, que evoca os elementos da natureza e conecta o corpo à terra. As saias amplas, que balançam com o movimento dos brincadores, produzem uma coreografia vegetal, sonora e visual, em que o chacoalhar das folhas secas reproduz o som do vento, das matas e dos espíritos. É uma visualidade que se move, que dança e que assombra. Essa sonoridade contribui para a ambientação da aparição, servindo como um tipo de trilha sonora orgânica das figuras fantasmagóricas do Nego Fugido.

Ritualmente, o vestir-se com folhas de bananeira é um ato de incorporação. O corpo do brincador deixa de ser apenas humano para se tornar veículo do encantado. Segundo Pinto (2021), trata-se de um processo de *transcorporalidade*, no qual a matéria vegetal opera como mediadora entre o mundo dos vivos (aiyê) e o dos mortos (orúm). As folhas, nesse rito, funcionam como peles de transmutação, vestimentas que deslocam o brincador do cotidiano para o espaço mítico e sagrado da aparição. No que tange à performatividade, essas saias atuam como dispositivos de movimento e expressão. Elas não apenas vestem o corpo, mas o reconfiguram. O peso, o som, o volume e a textura das folhas impõem ao brincador uma nova corporalidade, que se afasta da racionalidade eurocêntrica do corpo cênico e se aproxima de uma corporeidade afro-pindorâmica. A saia torna-se um signo vivo, uma inscrição vegetal do sagrado na aparição.

O fato de se vestir, ou melhor, de se caracterizar para estabelecer uma conexão com os ancestrais no “Nego Fugido” guarda semelhanças com os cultos Egunguns da tradição nagô-iorubá. Os trajes desses cultos trazem ao Ayê a presença dos antepassados ancestrais para se relacionarem com o lugar e a ocasião do agora. Carregadas de significados e energias que operam tanto no visível quanto no invisível, as vestimentas assumem formas, cores e texturas que transformam a figura humana, desumanizando as figuras e trazendo uma imagem que nos remete a um outro repertório de imaginário, que pode estar muito mais relacionado a um outro ser, como um não humano, talvez vegetal ou mineral ou, quem sabe, até uma paisagem. No caso do Nego Fugido, a relação e o diálogo com as formas vegetais simbolizadas na bananeira são evidentes. O mito condensa-se



nessa imagem impactante da bananeira-humano. Relação estabelecida nas bananeiras plantadas para “segurar” as almas dos escravizados mortos e enterrados para, quando fosse o momento certo, voltarem para ajudar nas batalhas. A visualidade do “Nego Fugido” não traz uma figura humana para a brincadeira. Tem-se uma figura híbrida, quimérica, que é um ser vegetal e animal, visível e invisível, corpo e espírito, em diálogo permanente e em ação no mundo, especificamente nas ruas de Acupe.

Podemos especular que, no “Nego Fugido”, elementos visíveis e invisíveis estabelecem relações diversas através dos corpos que brincam e dos que acompanham ou encontram a brincadeira, em contato com esses elementos fundamentais como as folhas de bananeira e o carvão que operam como signos visuais, rituais e performáticos densamente carregados de sentido. Eles tecem um corpo ancestral coletivo, costurado por memórias, encantarias e espiritualidades negras, que fazem da aparição um lugar e uma ocasião sagrada de reexistência, de reafirmação de subjetividades. Ao chacoalharem no compasso dos cantos, do tambor e do agogô, esses corpos não apenas dançam, mas se manifestam, em sua linguagem própria, reintroduzindo a presença viva dos que foram, mas que, nas aparições, sempre são chamados a retornar.

As visualidades que emergem do “Nego Fugido” têm em um de seus fundamentos um aspecto grotesco, que provoca o susto e, em certa medida, o medo. A dinâmica do evento, bem com as corporalidades, compõem imagens que espantam e chocam aqueles que acompanham e testemunham a aparição nas ruas de Acupe. Há um aspecto violento nessa constituição que é proposital, pois não se trata aqui de uma manifestação que mobiliza afetos ligados à tranquilidade nem à passividade e não é uma experiência confortável. O desconforto é provocado reiteradamente por meio de procedimentos como o susto, os diferentes tipos de abordagem e imagens aterradoras. No entanto, existe uma ética intrínseca a essa estética que pode ser entendida a partir de pelo menos duas chaves de análise.

A primeira está vinculada à experiência pregressa que funda o mito do “Nego Fugido”, cuja violência e crueldade do processo de escravização constituíram um imaginário ainda mais terrível no contexto local, e os relatos históricos corroboram

essa imagem. Os dispositivos que constituem a manifestação cultural dialogam com essa realidade, em alguns momentos contrapondo-a e combatendo-a; em outros apresentando-a, mas sempre em busca de um modo de se apresentar a partir de procedimentos que reflitam essa violência e esse horror, produzindo imagens que não são simpáticas e confortáveis de se presenciar.

Pensando no que poderia ser essa segunda chave de análise, se percebemos uma mobilização de afetos baseados no horror, violência e medo na constituição das visualidades no “Nego Fugido”, a intenção é provocar naqueles que assistem e acompanham a aparição sentimentos e sensações opostos. O susto é provocado em um primeiro momento para deixar a pessoa em alerta, mas consciente. O medo é a chave para dar mais coragem e fortalecer os indivíduos. A experiência de se vivenciar o “Nego Fugido” é transformadora, uma vez que mobiliza afetos e reações ativas, positivas e propositivas, engajando sua recepção em camadas profundas de suas subjetividades.

Apesar de os aspectos ligados às visualidades constituírem um dos elementos mais importantes e, por isso, mais discutidos em diversos estudos acadêmicos, as práticas espaciais também são um elemento fundamental nessa aparição. Através do cortejo e seus deslocamentos pelo território de Acupe, o “Nego Fugido” realiza, em sua inteireza, seu propósito enquanto uma manifestação cultural. A apropriação dos espaços é um componente essencial nos processos que são desencadeados na ocasião e no lugar em que passam e acontecem. Sem as práticas espaciais, o “Nego Fugido” não faz sentido. Nêgas e Caçadores precisam se deslocar pelas ruas de Acupe para que o mito se atualize e a praga não se concretize.

As práticas espaciais e a ocupação do território desempenham um papel fundamental na construção da cena, da memória coletiva e da resistência. A manifestação se dá nas ruas, becos, manguezais e terrenos simbólicos de Acupe, configurando uma poética do deslocamento, que a transforma em um grande território de evocação. A aparição é um movimento que subverte a ordem urbana e se reinscreve nas encruzilhadas, nas portas das casas, nos portos e vielas os vestígios de uma história coletiva. Os corpos em cortejo tornam-se dispositivos de reinscrição do território, ativando a memória dos que por ali passaram, lutaram ou



foram esquecidos. O espaço não é apenas cenário, mas participante ativo – um corpo coletivo que se transforma ao ser ocupado. Nas tardes de julho, quando o “Nego Fugido” toma as ruas, ocorre uma ruptura na rotina da vila: o cotidiano ordinário se suspende e emerge o tempo do sagrado extraordinário, marcado pelo tambor, pelas cantigas e pelas figuras mascaradas e aqueles que as acompanham. Essa reconfiguração temporária do espaço cotidiano estabelece uma outra geografia, onde o espiritual e o político se entrelaçam.

A aparição transforma temporariamente o cotidiano de Acupe, na medida que institui um tempo mítico durante o seu acontecimento. Um tempo que conecta, de modo espiralar (Martins, 2021) passado, presente e futuro reapropriando-se de espaços através do cortejo pelas ruas e pela presença dos corpos e figuras que se envolvem com a ação. As visualidades e as práticas espaciais configuram um imaginário que contesta, discute, atualiza e superpõe uma realidade e uma história, inaugurando outras possibilidades de existência no mundo. Um existir contracolonial, pós antropocêntrico, no qual visível e o invisível se relacionam livremente. A reatualização da realidade cotidiana através do “Nego Fugido” desloca Acupe de um contexto estabelecido, dado, senão imposto, e encanta-a, engenderando⁵ outras formas de vida, bem como outras perspectivas e olhares para suas condições. Esse imaginário fortalece os vínculos sociais e possibilita a construção de experiências alternativas, ampliando as possibilidades de reontologização das subjetividades.

IV

Esta breve imersão no universo do “Nego Fugido”, a que nos propusemos ao longo deste trabalho, abriu caminhos para que possamos refletir um pouco sobre algumas alternativas para a discussão do que podem vir a ser as visualidades e práticas espaciais afro-pindorâmicas. Através delas, podemos pensar em alguns operadores conceituais diferentes dos que tradicionalmente já são usados para

⁵ Engerar, sobretudo nas tradições dos povos do Norte do país, em particular os amazônicos, diz respeito à capacidade de transformação em um outro ser, seja humano ou não. No caso do “Nego Fugido”, temos um ser híbrido. Engerar nos traz a possibilidade da existência de outras formas viventes em cena. Sobre a noção de engerar, dentre os muitos trabalhos, recomendamos a leitura de Wawzyniak, 2003.



pensar e experimentar a cenografia, criando pontes que promovam uma ampliação do repertório teórico, analítico e prático. A aparição nas ruas de Acupe nos apresenta diversas possibilidades de procedimentos e dispositivos, dentre os quais podemos destacar algumas que, imaginamos, possam trazer contribuições significativas às discussões propostas.

As matérias mais expressivas usadas no processo de constituição das visualidades do “Nego Fugido”, a saber, o carvão e as folhas de bananeira, são utilizadas não apenas com premissas estéticas, mas éticas. Existe um fundamento para a coleta, a manipulação, a transformação e uso dessas matérias que revelam um conhecimento profundo sobre elas, ao ponto de podermos compreender um grau significativo de seu agenciamento no processo. O carvão e as folhas de bananeira dialogam com os brincadores de modo tal que não são subjugados por eles. Estabelecem uma relação que se dá em diversas camadas e assume um protagonismo que é fundamental para constituição das figuras. A aparição estabelece princípios ecológicos muito mais complexos do que aquilo que normalmente vemos sendo discutido quando pensamos em termos de uma *ecocenografia* que se baseia na subjugação dos materiais a uma lógica ainda rasa de reuso, reaproveitamento e reciclagem, fundamentalmente estruturada no extrativismo. As matérias participam dos processos, catalisando a confluência das diversas dimensões que são mobilizadas pela aparição. As folhas de bananeira, por exemplo, são cantadas e se revelam para os brincadores para que sejam transformadas em saia dos Caçadores, segundo um procedimento extremamente sensível e respeitoso, denotando outra relação entre humano e matéria, evidenciando um equilíbrio muito maior no diálogo estabelecido por ambos.

Essa abordagem sobre a materialidade está inserida em uma lógica de relação com a natureza, em que esta é compreendida como um parâmetro que compõe o imaginário. Ela não está presente somente na matéria, ela é uma catalisadora de processos e constitui um imaginário em que as figuras transcendem a referência antropomórfica e operam no híbrido, no quimérico. Amplia-se o repertório de possibilidades de elaboração de imagens por meio de dispositivos que são concebidos a partir de relações com a matéria e, conseqüentemente, com a natureza, em que os não humanos possuem agência e

arbítrio, participando ativamente desses processos.

A figura dos Caçadores poderia ser muito parecida com a do Capitão do Mato. Entretanto, ao se assumir essa outra relação com a natureza e entendendo o mito fundador do “Nego Fugido”, esse imaginário que constitui a figura dos Caçadores os concebe como seres encantados, vegetal e animal, bananeira e humano ao mesmo tempo porque isso é o que mais faz sentido dentro daquilo que funda a aparição. Não há o constrangimento de se perder a referência da figura humana porque é exatamente esse ser misturado que operará os princípios necessários para aquilo que faz surgir o “Nego Fugido” como manifestação.

O que em uma concepção clássica de teatro chamaríamos de caracterização de personagens, no “Nego Fugido” entendemos como um processo mais amplo e complexo. Por não se tratar de uma peça teatral, muito menos de uma mera performance, a aparição engloba aspectos que transcendem os procedimentos e categorias artísticas, pois estabelece a confluência de campos diversos como o real, o ritual e o espiritual. Ao colocar a máscara preta no rosto e vestir a saia das folhas de bananeira, os brincadores engeram-se em Caçadores. Eles se transformam em um outro ser e é esse engerar enquanto um procedimento que nos aponta para outra perspectiva no que tange às visualidades, pois amplia seus sentidos ao não se limitar somente a um dispositivo de caracterização, mas à instauração de outras subjetividades inscritas em um outro regime de partilha do sensível. Como Pinto (2021) expressa, seguindo a leitura proposta por Martins (2021), são diversos corpos em encruzilhada. Corpos que dão a ver o invisível, em permanente diálogo com o visível, quando múltiplas dimensões se manifestam, se superpõem simultaneamente. São também entre-lugares, onde o real, o ritual e o espiritual, o passado, o presente e o futuro se cruzam durante a aparição.

Aquilo que comumente compreendemos como sendo visualidades, ligado essencialmente ao visual, também é ampliado. As corporalidades e as sonoridades contribuem sensivelmente na construção do microcosmo da aparição, tornando-se indissociáveis daquilo que vemos. Como estamos lidando com uma manifestação na qual o visível e o invisível estão presentes, é quase impossível de se concentrar estritamente naquilo que se vê. Destarte, é uma experiência que engloba os corpos e ativa percepções em dimensões múltiplas que inscrevem



sensações diversas, instaurando um lugar muito específico onde habitaremos a aparição na ocasião do seu acontecimento. Não se assiste, vive-se.

E é nesse viver que podemos apreender outros modos de participação e de relação entre os brincadores e aqueles que estão a vivenciar o “Nego Fugido”. Rodrigues (2020) nos apresenta um repertório diverso de possibilidades e graus de participação a partir da experiência da capoeira. Esses graus de participação estão relacionados ao grau de abertura que a capoeira oferece e isso se funda principalmente por esta manifestação ser fruto de engendramentos de matriz africana. Percebemos, também no “Nego Fugido”, diferentes graus de participação que se dão de outros modos, mas que também operam em diversas escalas. Para além dos brincadores, temos os que acompanham e assistem, temos aqueles que são abordados pelas figuras, temos aqueles que fogem delas e temos aqueles que se mascaram e saem pelas ruas de Acupe nos domingos de julho. Todos tornam-se elementos que constituem a paisagem da cidade na ocasião da aparição.

A própria Acupe participa, pois encanta-se e se torna um dos principais brincadores, uma vez que é o território que sustenta a aparição. Foi na terra de Acupe que o “Nego Fugido” se enraizou. Ele é brincado, vivenciado e “assistido” por pessoas que, em sua maioria, habitam o território, pela população local. É feita por eles, para eles e, acima de tudo, é sobre eles. Torna-se complexo pensar em uma separação clássica entre um espaço para a ação e outro para a recepção, como se um fosse palco e o outro plateia. Os seres vivos, não humanos e humanos, encantados, paisagem e território, todos estão participando do jogo que compõe a aparição.

Por mais que este trabalho tentasse abordar a experiência da aparição do “Nego Fugido” por um recorte essencialmente estético, pois norteou-se pela análise das visualidades e pelas práticas espaciais, essa é uma tarefa complexa pois são muitas camadas de sentido superpostas. Mas um fato digno de destaque, e isso pode ser visto espalhado pelo Brasil em muitas outras manifestações culturais, é como o povo é capaz de conceber experiências extraordinárias para reelaborar imaginários possíveis do mundo, para que possa seguir vivendo. No caso que tentamos colocar em tela, para combater a estrutura colonialista e racista, a população de Acupe, que tem ascendência quilombola, não fez um manifesto ou



um rap, ou elegeu um político. Eles criaram uma aparição que, ao se manifestar, é capaz de subverter a ordem estabelecida e introduzir um outro lugar e uma outra ocasião, imprimindo neles novos sentidos a partir da ação, performática e ritual, que cria uma ponte entre diversas dimensões nas quais muitos podem ser inimagináveis, mas para a população de Acupe, através do “Nego Fugido”, por exemplo, é apenas mais um dispositivo de seu vasto repertório de alternativas nesse combate.

V

A experiência do “Nego Fugido” pelas ruas de Acupe nos proporcionou analisar e discorrer sobre um conjunto de operadores, procedimentos e dispositivos que não são abordados usualmente. Isso contribui para que possamos vislumbrar alternativas e possibilidades outras no que tange à experimentação, tanto na ação quanto na teoria, das visualidades e das práticas espaciais que podem se desdobrar para os campos das artes cênicas e performáticas. Podemos entender, por exemplo, as relações que não são centradas no antropocentrismo; a relativização do antropomorfismo; a confluência entre a dimensão ritual, espiritual, real e política; a agência dos diversos elementos, inclusive do próprio território e da paisagem; a corporalidade e a musicalidade como fundamentos da visualidade; o grau de abertura para a participação; dentre outros aspectos analisados como elementos que advêm de uma experiência afro-pindorâmica e que constituem operadores conceituais e práticos que incrementam substancialmente as possibilidades de leitura e realização quando pensamos em visualidades e práticas espaciais e seus desdobramentos em uma cena.

Quando nos propusemos a tentar compreender a possibilidade de existência de uma cenografia afro-brasileira, não pensamos na criação de uma nova categoria de produção das experiências cênicas. Tendemos a entender, na linha do que propõem Martins (2023) e Pereira (2022), por exemplo, essas experiências a partir de um espectro mais ampliado, saindo de um lugar entendido enquanto dado, estabelecido – que é uma prática convencional e institucionalizada de cenografia – em busca de outras possibilidades existentes, porém invisibilizadas. Através dessa imersão na aparição do “Nego Fugido”, podemos entender como uma série



de realizações e experiências em visualidades e práticas espaciais diversas presentes em inúmeras manifestações culturais no contexto brasileiro constituem um panorama profícuo, que amplia significativamente o repertório de possibilidades de realização, compreensão e experimentação do que entendemos como sendo cenografia.

O objetivo aqui não foi contrapor a possível existência de uma cenografia afro-brasileira à de uma cenografia branca, ou eurocentrada. Desejamos colocar em tela um conjunto de práticas que se constituem fundadas em outras epistemologias, no intuito de problematizar e de ampliar as noções estabelecidas no contexto brasileiro que, notoriamente, é muito mais rico do que comumente é imaginado. Assim como em outros campos do conhecimento, sobretudo acadêmico, aquilo que conhecemos por Cenografia constituiu-se segundo uma experiência, um viés, um olhar predominante (ou dominante) que excluiu ou tornou menos visível um conjunto outro de possibilidades de existência. Ao longo do texto, tentamos inclusive evitar o uso da palavra cenografia para facilitar a compreensão mais ampliada que é proposta, conforme já foi desenvolvido nos trabalhos de Rodrigues (2020, 2013). Nos referimos mais a práticas espaciais e visualidades do que, necessariamente, a figurino, cenário etc. O repertório de abordagens amplia-se a partir do momento em que incluímos e damos visibilidade a experiências que têm sido sistematicamente ignoradas ou pouco valorizadas e compreendidas no âmbito convencional e institucionalizado.

Por fim, este trabalho investigativo e ensaístico não é simples nem fácil, pois para realizá-lo, antes, é necessário desconstruir todo um saber consolidado no intuito de permitir-se vislumbrar e ser contaminado por outro imaginário, eliminando preconceitos e ampliando as percepções. Até o léxico usado, muitas vezes, encontra barreiras, pois não existem termos mais precisos para explicar as coisas e tudo se estrutura ainda em expressões em processo. O trabalho empreendido aqui propõe-se, essencialmente, a construir pontes que conectam ilhas vizinhas e deixar de compreendê-las como territórios isolados e possibilitar a constituição de um grande arquipélago em que possamos transitar livremente e organizar nossas próprias e múltiplas experiências a partir de um espectro ainda mais amplo de alternativas.



Referências

ALEXANDRE, Marcos A. O saber popular e sua influência na construção das representações sociais. *Comum*, v. 5, n. 15, p. 161-171, 2000.

ALEXANDRE, Marcos A. Formas de representação do corpo negro em performance. *Repertório: Teatro e Dança*, v. 12, n. 12, p. 104-114, 2012.

ARONSON, Arnold. *Looking into the Abyss: Essays on Scenography*. 5th. ed. [S.l.]: The University of Michigan Press, 2011.

HOWARD, Pamela. *O que é cenografia?* São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015.

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

MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2023.

MCKINNEY, Joslin; PALMER, Scott. *Scenography expanded*. London: Bloomsbury, 2017.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Entre Orfe(x)u e Exunouveau*. análise de uma estética de base afrodiaspórica na literatura brasileira. São Paulo: Fósforo, 2022. v. 1.

PINTO, Monilson dos Santos. *A bananeira que sangra*: desobediência epistêmica, pedagogias e poéticas insurgentes nas aparições do Nego Fugido. 2021. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

REBOUÇAS, Renato Bolelli. *Espaços e materiais residuais em potência performativa*: Cenografia expandida a partir do Sul. 2021. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

RODRIGUES, Cristiano C. Capoeira e cenografia: diálogos possíveis pelo espaço. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 2, n. 38, p. 1-26, 24 set. 2020.

RODRIGUES, Cristiano C. *Cenografia*: outros modos de experimentar e prática. 2013. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, Quilombos*: modos e significações. Brasília: Ayô, 2015.



SCHECHNER, Richard. *Environmental Theater*. 2. ed. New York: Applause Books, 1994.

SIMÕES, Igor Moraes. Onde estão os negros? Apagamentos, racialização e insubmissões na arte brasileira. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, [S. l.], v. 24, n. 42, 2019. Acesso em: 19 mai. 2025. DOI: 10.22456/2179-8001.98263.

SIMÕES, Igor Moraes. Todo cubo branco tem um quê de Casa Grande: racialização, montagem e histórias da arte brasileira. *PHILIA: Filosofia, Literatura & Arte*, v. 3, n. 1, p. 314-329, 2021.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

WAWZYNIAK, João Valentin. “Engerar”: uma categoria cosmológica sobre pessoa, saúde e corpo. *Ilha*, v. 5, n. 2, p. 33-55, dez. 2003.

Recebido em: 03/11/2025

Aprovado em: 27/06/2026