

Cena

v. 44, nº 3, ago - dez 2026

“Escrevivência”: reconhecimento e ancestralidade negra na criação do espetáculo teatral *SANKOFA: memória afetiva*

“Escrevivência”: recognition and black ancestry in the creation of the theatrical performance *SANKOFA: affective memory*

André L. Rosa¹

<https://orcid.org/0000-0002-4932-2858>

Universidade Estadual de Maringá – UEM, Maringá/PR, Brasil

E-mail: alrosa@uem.br

Hérick de Souza Justino²

<https://orcid.org/0009-0007-3983-3041>

Universidade Estadual de Maringá – UEM, Maringá/PR, Brasil

E-mail: herick.justino1230@gmail.com

1 Transita entre as artes da cena e as audiovisualidades expandidas, a pedagogia e os saberes contracoloniais. Artista e pesquisador das Poéticas do Corpo e das Imagens em Movimento. É docente na Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual de Maringá. Doutor em Estudos Artísticos (Teatrais e Performativos) pela Universidade de Coimbra/Portugal. Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA. Licenciado em Educação Artística com Habilitação Plena em Artes Cênicas pela UNESP. Fundou o Movimento Sem Prega (Brasil/Portugal) e o NEC - Núcleo de Estudos e Criação Cênico-Visual (CNPq/UEM): ambos investigam as dimensões culturais, políticas, espirituais, sexuais/gendéricas e linguísticas, funcionando como uma estrutura laboratorial nômade em arte, educação e mediações tecnológicas.

2 Multiartista, professor e pesquisador na área do teatro. Licenciado em Teatro pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Seu foco de trabalho é a pesquisa, atuação, produção e criação cênica, por meio de uma abordagem que mescla sua vivência pessoal como pessoa negra, a literatura, a arte e a educação.

Resumo: Ao articular o conceito de “escrevivência”, formulado por Conceição Evaristo, à experiência de criação do espetáculo teatral *SANKOFA: memória afetiva*, esta escrita estabelece uma interlocução entre teoria e prática artística, buscando uma conexão com a ancestralidade negra e reafirmando a presença da cultura afro-diaspórica no campo das artes cênicas brasileiras. Tendo como principal referência teórica e metodológica a obra *Escrevivência: a escrita de nós* (2020), o estudo analisa como o conceito de “escrevivência” pode operar como dispositivo poético, político e pedagógico no processo criativo. O resultado teórico-prático evidencia a potência desse conceito na construção, criação e produção de uma cena teatral afro-referenciada, na qual memória, afetividade e experiência coletiva constituem fundamentos estéticos e epistemológicos antirracistas.

Palavras-chave: Autoficção. Escrevivência. Memória. Sankofa. Teatro.

Abstract: By articulating the concept of “escrevivência”, formulated by Conceição Evaristo, with the experience of creating the theater show *SANKOFA: affective memory*, this writing establishes an interlocution between theory and artistic practice, seeking a connection with black ancestry and reaffirming the presence of afro-diasporic culture in the field of Brazilian performing arts. Using the book *Escrevivência: a escrita de nós* (2020) as its main theoretical and methodological reference, the study analyzes how the concept of “escrevivência” can operate as a poetic, political and pedagogical device in the creative process. The theoretical-practical result highlights the power of this concept in the construction, creation and production of an afro-referenced theater scene, in which memory, affectivity and collective experience constitute anti-racist aesthetic and epistemological foundations.

Keywords: Autofiction. Escrevivência. Sankofa. Theater. Memory.

Ponto de Partida

Esta escrita articula o conceito de “escrevivência” (Evaristo, 2020), atrelado à ancestralidade e ao reconhecimento da pessoa negra no teatro brasileiro, por meio de referências que abordam a identidade e a cultura afro-diaspórica relacionada ao fazer teatral. Partindo do processo de criação do espetáculo teatral *SANKOFA: memória afetiva*, encenado por Hérick de Souza Justino e com atuação de Julie Ndinga Zeferino da Silva, cujo objetivo era resgatar aspectos da ancestralidade negra que nos foram historicamente negados, sobretudo no âmbito artístico, mas também nas dimensões pessoal e afetiva, este trabalho autoficcional constituiu a base empírica para a produção dos dados analisados neste estudo.

A investigação pautou-se em visibilizar o conceito africano *sankofa*, originário de uma linguagem de símbolos conhecida como *Adinkra*, pertencente ao povo Akan, localizado na África Ocidental, principalmente em regiões que hoje formam Gana e a Costa do Marfim, na qual significa retornar a ancestralidade para ganhar sabedoria, ou em outras palavras, “reconhecer o passado para melhorar o presente e construir o futuro” (Nascimento, 2022, p. 19). Destacamos a presença da cultura afro-diaspórica no âmbito artístico com o intuito de (auto)reconhecimento da ancestralidade negra, por meio do conceito de “escrevivência”, e ainda descrevemos e apontamos como tal conceito fundamenta o processo criativo do espetáculo teatral *SANKOFA: memória afetiva*. Sendo assim, como retomar alguns aspectos da cultura e da ancestralidade negra, partindo da escrita de nossas vivências enquanto corpos pretos no processo de criação do espetáculo teatral *SANKOFA: memória afetiva*?

Tal inquietação nos levou, inclusive, a refletir sobre a própria história da palavra teatro. Segundo Marcelo Bourscheid (2008), aquilo que passou a ser denominado teatro no Ocidente, a partir do olhar renascentista sobre determinado período da produção artística da Grécia Antiga, especialmente o século V a.C., constituía, simultaneamente, um evento

de caráter estético, religioso e cívico. Nesse contexto, o teatro configurava-se como um espaço de encontro e de convivência comunitária, no qual as pessoas se reuniam para compartilhar uma experiência estética comum. Entretanto, existiam outras manifestações ritualísticas, culturais e artísticas equivalentes ao que o pensamento hegemônico ocidental determinou como teatro em outros territórios e com outros propósitos, como, por exemplo, em diversas comunidades africanas:

Na África a palavra “teatro” não existe, mas o seu equivalente na língua nativa chama-se *nyogolon* que significa “nos conhecer”. E quando o africano quer ver o *nyogolon* não diz: — Vou ao *nyogolon*, mas sim, eu vou aclarar minha visão (Maia, 2008, p. 5).

Neste estudo, nos aproximamos das reflexões e práticas culturais afro-diaspóricas, por meio do conceito já mencionado de *sankofa* e, agora de *nyogolon*, proveniente da África Ocidental, especificamente da região do Mali, pertencente à cultura e à língua dos povos Mandês, que ressaltam a importância de mantermos vivas as nossas memórias e conhecimentos ancestrais. Sendo assim, a autoficção surge como conceito estratégico da necessidade e ambição de contar e (re)inventar nossas histórias sociais e memórias pessoais. Entendemos a autoficção como uma intersecção entre a auto-etnografia e a ficção, na qual as fronteiras entre ator e personagem são tensionadas e, por vezes, rompidas, tornando-se difícil identificar se a pessoa artista da cena fala de si mesma, de suas experiências e histórias reais, ou de uma personagem ficcional. Nesse processo de falar de si e de elaborar artisticamente as próprias vivências, podemos estabelecer uma aproximação com o conceito de “escrevivência”, desenvolvido por Conceição Evaristo (2020), que se refere à escrita de si e das experiências pessoais, especialmente a partir da perspectiva e da vivência de um corpo negro. Sendo um conceito e uma prática, a autora

[...] trabalha a segregação socioespacial do território urbano, periférico e agrário no Brasil, a partir da lógica do racismo, das desigualdades, dos serviços precários e ultrajantes, da vida sem perspectiva, da carência de afetos, em formato pleno de referências culturais, que apresentam momentos fortes de uma cultura que, no presente, busca se reconstituir (Evaristo, 2020, p. 105).

O conceito proposto por Evaristo (2020) mostra-se de extrema relevância não só temática, mas também metodológica, ao destacar a escrita de si como uma forma de perpetuar culturas e identidades negras, tornando a “escrevivência” um ato político, de resistência. Sendo assim, optamos por utilizar a linguagem escrita na primeira pessoa, justamente para reiterar uma metodologia alicerçada na nossa “escrevivência”.

Trata-se de uma investigação qualitativa interessada nas linguagens poéticas do teatro, da performance e da música, para refletir e produzir pesquisas no campo da arte e da cultura. Para desenvolver e registrar os processos de investigação, utilizamos o Diário de Bordo (Machado, 2002) para levantamento e construção de dados, na medida em que contém informações e anotações feitas durante a construção do espetáculo *SANKOFA: memória afetiva*, visando aproximar a escrita (artística e acadêmica) a um corpo que experimenta, sente e vive essa experiência.

Deste modo, interseccionamos prática metodológica ao conceito teórico de “escrevivência”, como nos evidenciam Ludmilla Lis e Islene Motta (2020, p. 268), ao afirmarem que o “terreno da escrita é construção, é formulação, é recuperação da humanidade do sujeito negro construída muitas vezes de forma deturpada pela autoria branca”. Portanto, optamos por uma análise discursiva e performativa, pressupondo uma concepção crítica e dinâmica das linguagens e da expressão, aliado a um processo auto-etnográfico e ficcional na elaboração da cena enquanto teoria social, e da escrita como cena expandida.

Escrevivência e Autoficção

Entramos em contato pela primeira vez com o conceito “escrevivência” no início do processo de criação do espetáculo teatral *SANKOFA: memória afetiva*. Essa descoberta convergiu com a minha intenção de utilizar uma linguagem teatral performática³ e autoficcional. Assim, a dramaturgia foi construída a partir de letras de músicas brasileiras e de textos autorais, tanto meus quanto da atriz, com o objetivo de desconstruir as dicotomias entre o real e a ficção, bem como entre ator e personagem, visando compartilhar memórias e sentimentos pessoais em cena, já que “na arte da performance, a ambivalência do teatro persiste, mas ao contrário deste, o performer está mais presente como pessoa e menos como personagem” (Klinger, 2017, p. 25-26).

A partir desta pesquisa, que articula a escrita de si ao conceito de *sankofa*, compreendido como uma forma de reconhecer a constituição espiralar da memória e da ancestralidade, passo a compreender a “escrevivência” como uma estratégia de enegrecimento do percurso poético, metodológico e político-social construído a partir da escrita de nossas próprias vivências. Trata-se, portanto, de uma escrita que emerge de corpos pretos e que, ao inscrever suas experiências, memórias e ancestralidades, produz outras possibilidades de criação, reflexão e existência.

Desde o primeiro momento percebi relação entre a autoficção e a “escrevivência”, no que diz respeito a escrita de si, entretanto, posteriormente, notamos que a “escrevivência” também se afasta da autoficção, no sentido em que “é uma escrita que não se esgota em si, mas, aprofunda, amplia, abarca a história de uma coletividade [...] como um texto que oferece a possibilidade de não estar escrito necessariamente em primeira pessoa” (Evaristo, 2020, p. 35-39). Ou seja, a escrita de si na “escrevivência”, geralmente, refere-se a uma experiência individual que reverbera em uma vivência afro-brasileira coletiva, demarcada pelo racismo estrutural⁴ e pelas sequelas da escravização; diferente do que ocorre, muitas vezes, na autoficção, em que o a(u)tor/personagem não precisa necessariamente escrever uma vivência que reflita sobre a história e luta da população negra ou experiências de um coletivo determinadas por marcadores de subalternização.

Ao retomar o Diário de Bordo construído durante os ensaios, percebo que utilizamos a ideia de “escrevivência” antes mesmo de conhecê-la. Ao encerrar o primeiro ensaio, lanço perguntas pessoais para a atriz, e peço para compartilhar comigo no encontro seguinte; tais perguntas foram: “O que te instiga? O que te enfurece? O que te entristece? O que te incomoda?” (Diário de Bordo, ensaio dia 28/11/2023). O intuito das perguntas intimistas foi de conhecer melhor a atriz e levantar possíveis textos ou temas para o espetáculo. Com suas respostas, tive imensa identificação em diversos momentos, como, por exemplo, na questão “O que te enfurece?”, em que discutimos sobre opressões, hierarquização de poderes e injustiças advindas de um território colonizado. Ou seja, mesmo sendo perguntas sobre sua pessoalidade, tais respostas revelaram sentimentos e pensamentos que são coletivos e compartilhados, o que reitera a ideia da “escrevivência” como uma escrita sobre uma vivência particular que reflete as convivialidades de um coletivo e/ou comunidade.

Neste sentido, reiteramos que a “escrevivência” versa num recorte social específico, tornando-se “uma estratégia escritural que almeja dar corporeidade a vivências inscritas

3 Segundo Eleonora Fabião (2008, p. 237) a performance “[...] trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial...”

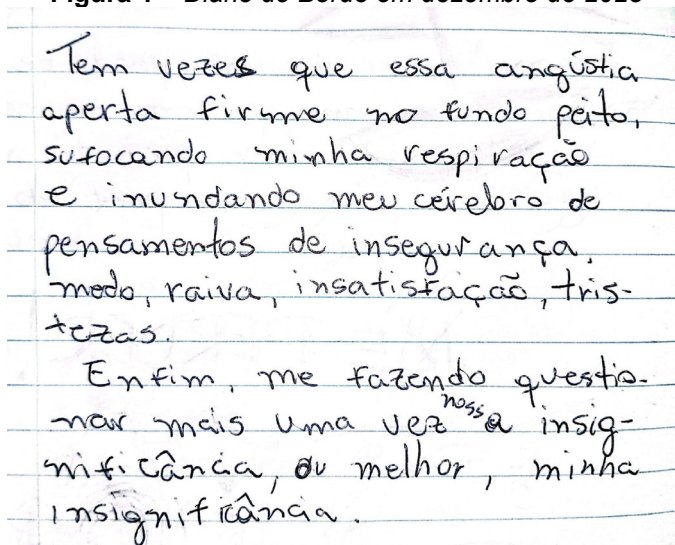
4 “O racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo “normal” com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural. Comportamentos individuais e processos institucionais são derivados de uma sociedade cujo racismo é regra e não exceção” (Almeida, 2018, p. 38).

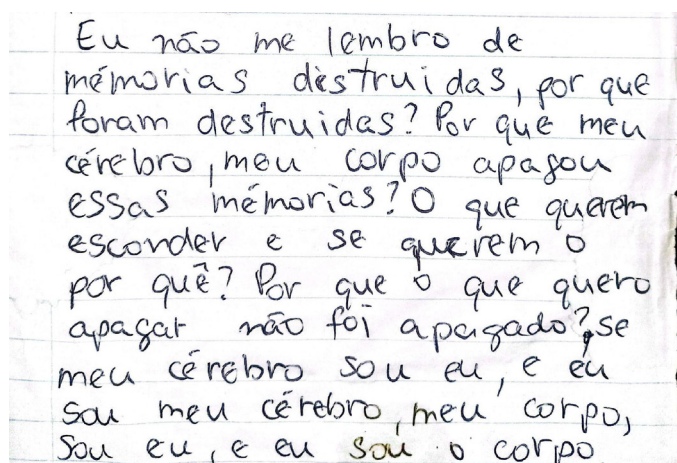
na oralidade ou a experiências concretas de vidas negras que motivam a escrita literária” (Fonseca, 2020, p. 65-66). Corroborando com tais reflexões, Conceição Evaristo no prefácio do seu livro *Becos de memórias* (2017), comenta sobre a construção de sua obra e a ficção em sua escrita:

Ali busquei escrever ficção como se estivesse escrevendo a realidade vivida, a verdade. Na base, no fundamento da narrativa de Becos está uma vivência, que foi minha e dos meus. Escrever Becos foi perseguir uma Escrevivência. Por isso também busco a primeira narração, a que veio antes da escrita. Busco a voz, a fala de quem conta, para se misturar à minha [...] Também já afirmei que invento sim e sem o menor pudor. As histórias são inventadas, mesmo as reais, quando são contadas (Evaristo, 2017, p. 4).

Mesmo quando parte de vivências pessoais, a presença da ficção possibilita incorporar ao processo de criação um campo imaginativo de possibilidades, ampliando as formas de reelaborar, ressignificar e tensionar as experiências vividas. Posto isso, no terceiro ensaio, já conhecendo o conceito “escrevivência”, preparei um exercício de escrita autoficcional de fluxo contínuo de pensamento, com a frase disparadora: “Eu me lembro...”. Sempre iniciando com essa frase, eu e a atriz escrevemos diversas memórias que surgiram até preenchermos o papel. Após discutirmos o conceito recém-conhecido e compartilharmos as lembranças suscitadas por essas reflexões, elaboramos um texto poético a partir das experiências e percepções que emergiram desse processo. Posteriormente, esse texto passou a integrar a dramaturgia do espetáculo, constituindo-se como parte da encenação que viria a ser concretizada. Segue imagem dos trechos das produções textuais que fizemos nesse dia:

Figura 1 – *Diário de Bordo em dezembro de 2023*





Eu não me lembro de memórias destruídas, por que foram destruídas? Por que meu cérebro, meu corpo apagou essas memórias? O que querem esconder e se querem o por quê? Por que o que quero apagar não foi apagado? se meu cérebro sou eu, e eu sou meu cérebro, meu corpo, sou eu, e eu sou o corpo.

Trechos do exercício proposto em escrita autoficcional durante os ensaios do espetáculo *SANKOFA: memória afetiva*. Fonte: acervo pessoal do autor.

Nessa experiência de escrita, me aproximei ainda mais do conceito de Evaristo (2020) e das memórias que me permeiam e me constroem. Percebi, então, que o espetáculo ainda sem nome deveria acolher nossas memórias, sobretudo nossas memórias enquanto corpos pretos, memórias afetivas e ancestrais. Todavia, como a memória esquece, surgiu a necessidade de ficcionalizar (Evaristo, 2020) e, assim, tanto na dramaturgia do espetáculo, quanto na escrita desta reflexão, buscamos nos apropriar “desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais” (Evaristo, 2020, p. 30).

Escrevivência e identidade negra no teatro brasileiro

A partir da necessidade de voltar às nossas raízes ancestrais em busca de sabedoria, encontro na história da população negra no Brasil, especificamente no teatro, alguns pontos que sanam inquietudes, ao passo que outras surgem e se avolumam. Retornar ao passado nos faz entender muito sobre o presente, assim como *sankofa* nos ensina. De acordo com Evani Tavares Lima (2010), o teatro brasileiro teve seu início no século XVI, por meio da catequização conduzida pelos jesuítas, logo após a invasão colonial pelos portugueses e a inserção do regime de escravização da população indígena e negra no Brasil. O objetivo do uso de elementos teatrais para difusão da mitologia cristã, sobretudo católica, era doutrinar as pessoas escravizadas e aliená-las de suas crenças, culturas e valores espirituais. Para tal empreitada, os colonizadores “[...] valeram-se das línguas, expressões espetaculares e elementos de representatividade simbólica, dos indígenas e negros, para persuadi-los a se converterem à doutrina católica” (Lima, 2010, p. 23).

É possível perceber uma grande marca de opressão à população negra desde o início da oficialização do teatro brasileiro. Em contraponto, sempre houve, também, uma grande resistência de manter viva as culturas e identidades africanas por parte das pessoas pretas. Apesar de tentarem roubar seus símbolos, suas crenças, suas culturas e sua identidade, a negritude sempre resistiu e persistiu, principalmente através da oralidade. De acordo com Conceição Evaristo, a “escrevivência” põe em evidência:

Um mundo de olhares e vivências [...] colocado à margem pela cultura hegemônica eurocêntrica, patriarcal e racista imposta aos povos originários e afro-diaspóricos desde que seus pretensos “descobridores” chegaram a este país de cultura ancestral, insistentemente negada e corrompida (Evaristo, 2020, p. 13).

Após esse primeiro momento, entre o século XIX e XX, as pessoas negras começaram a ter suas histórias inseridas nas dramaturgias brasileiras. Talvez por consequência da

escravização e do racismo estrutural, essas representações (majoritariamente criadas por pessoas brancas), carregam preconceitos e estereótipos que limitavam, marginalizaram e desmoralizaram as pessoas negras e a contribuição fundante das culturas africanas para constituição de nossa identidade nacional. Evaristo (2020) diz que as personagens negras no Brasil sempre foram moldadas sob um olhar que as define dentro de uma ou outra característica, tal como: preguiçosos, perversos, perigosos, malandros, coitados e sujeitos incapazes de pensar ou viver sentimentos como o amor e o afeto.

Lima (2010), por sua vez, afirma que na primeira metade do século XX houve um movimento social de transformação dentro e fora dos palcos aumentando o público, o acesso e o debate acerca do teatro nacional. Além disso, a presença de artistas negros nas criações teatrais marcou de modo significativo o teatro dessa época com referenciais das culturas africanas. Alguns exemplos de grupos teatrais negros que se destacaram nesse período foram: A Companhia Negra de Revistas (1926), a Companhia Bataclan Negra (1927) e a Companhia Mulata Brasileira (1930).

Segundo Nepomuceno (2006), as três companhias se enquadram no gênero teatral Ligeiro, popularmente conhecido nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Tal gênero mescla a música, o teatro e a comicidade, sendo uma oportunidade para que os grupos de pessoas negras, da época, pudessem partilhar experiências e se relacionarem com as culturas e vivências negras a partir do teatro. Apesar disso, esses artistas e produções cênicas tiveram um grande apagamento e marginalização no decorrer da história, sendo pouco reconhecidos e referenciados.

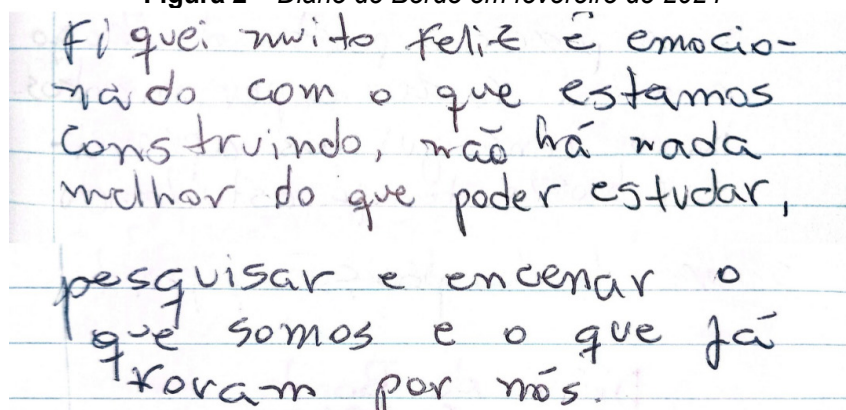
A partir da década de 1940, com a influência de referências de artistas e convenções estrangeiras no Brasil, houve uma renovação do teatro abrindo espaço para pesquisas e grupos teatrais que tinham como pauta a vivência da negritude nos palcos brasileiros. O Teatro Experimental do Negro (TEN) é um dos grupos mais reconhecidos até os dias atuais. O grupo foi idealizado por Abdias do Nascimento, com o intuito de reverter as opressões sofridas e os estereótipos associados aos corpos pretos no teatro brasileiro. Sobre o TEN, Lima (2010) afirma que

[...] esse teatro recusava-se a se colocar somente em lugares antes determinados para o negro no teatro brasileiro. Desta feita, os artistas negros estariam em todas as esferas: na escrita do texto, na direção e igualmente nos personagens principais e nos secundários [...] considerando todo o histórico da presença negra no teatro brasileiro [...] Um teatro negro, enegrecido em seu olhar e formas, foi o caminho (Lima, 2010, p. 37).

Com isso, podemos perceber como Abdias do Nascimento propunha um teatro que se assemelha com a “escrevivência”, no sentido em que se fundamenta nas histórias de pessoas negras no Brasil para suas criações teatrais. Tanto o TEN quanto o conceito de Conceição Evaristo buscam na ancestralidade de nosso povo, alguma resposta para o presente, e ambos se balizam nas memórias de nossos antepassados para contar histórias de pessoas negras no teatro e na literatura.

Nesse sentido, o espetáculo *SANKOFA: Memória Afetiva* também se aproxima dos objetivos e pilares do trabalho de Conceição e Abdias ao levar em consideração a vivência e a história do povo negro no Brasil para construir arte, memórias, dramaturgias, pesquisas e histórias. Sabendo disso, construímos o espetáculo na intenção de expurgar essas dores através de nossos corpos e de reescrever algumas dessas histórias sobre nosso povo negro, por meio da nossa dramaturgia. Lembro-me de me emocionar ao perceber o potencial da nossa criação e de nossas “escrevivências” ao final de um dos ensaios:

Figura 2 – Diário de Bordo em fevereiro de 2024



Trecho do Diário de Bordo durante os ensaios do espetáculo *SANKOFA: memória afetiva*.

Fonte: acervo pessoal do autor.

Terra, Fogo, Água e Ar: nossa Escrevivência em *SANKOFA: memória afetiva*⁵

Durante a graduação em Artes Cênicas - Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual de Maringá (UEM), fui apresentado à metafísica da imaginação poética de Gaston Bachelard, abordada por Freitas (2006), que utiliza os quatro elementos da natureza (Terra, Fogo, Água e Ar) como motes disparadores para a imaginação e a memória. Essa abordagem relaciona-se ao “escuro e abissal do homem corpóreo, seu instinto animal, sua natureza passional, tudo isso, temperando e atualizando a ancestralidade da prima-matéria, da matéria alquímica” (Freitas, 2006, p. 40-41). Inspirados por essa poética, utilizamos também os elementos da natureza como base para a exploração, desenvolvimento e estruturação do espetáculo.

Esse processo ocorreu de forma bastante potente, alinhando-se à visão de Haderchpek (2016, p. 81) ao afirmar que “trabalhar com a poética dos elementos é resgatar um conhecimento ancestral, pois os quatro elementos já habitavam em nós antes de qualquer processo de educação e/ou colonização estética”. Assim, como resultado, dividimos o espetáculo aqui descrito e analisado em quatro partes, cada uma representando um dos elementos da natureza e sua relação com nossa “escrevivência”. Essa estrutura permitiu que o trabalho resgatasse memórias pessoais e coletivas, conectando-as à ancestralidade e às narrativas de resistência e identidade que permeiam nossas histórias. A seguir compartilhamos o que cada elemento simboliza na nossa criação:

Terra

A terra nos transmite densidade e rigidez, e ao relacioná-la com nossa “escrevivência”, associamos-a principalmente ao passado, às nossas raízes ancestrais. Esse elemento introdutório norteia a primeira parte do espetáculo, que se inicia com uma dança de Jongo⁶, na qual também se mantém uma relação intrínseca com a terra, ao representar “[...] o local onde vivemos e de onde brota a vida; de onde surgem as divindades e para onde voltam os mortos, cultuados dentro desta concepção especial de eterno retorno” (Monteiro, 2015, p. 27). Nesse sentido, entendemos que dançar o jongo é uma forma de saudar a

5 Fotos e vídeo do espetáculo disponíveis no link: https://drive.google.com/drive/folders/1CHOem2w9m2MDVmpxIT2GZuITByul6xmr?usp=drive_link.

6 “O Jongo é uma dança de roda e de umbigada que veio com os africanos das regiões do Congo e de Angola, trazidos para o trabalho escravo na região sudeste brasileira. O Jongo, também chamado de Caxambu, é uma dança voltada para o divertimento, mas, é permeada por aspectos religiosos” (Guerra, 2009, p. 3).

terra e convocar nossos ancestrais a amaciar a terra com nossos pés, invocando no corpo, o conceito de *sankofa*.

Após a dança de Jongo, com o tom narrativo, o espetáculo continua se baseando no elemento terra, aterrando a base, contextualizando de onde partimos, referenciando Emicida (2019) e desenvolvendo o conceito de *nyogolon*. Para essa parte, nos inspiramos na figura dos *Griots* (Fernandes; Pereira, 2017) que na cultura africana é aquela pessoa, que devido a sua sabedoria e conhecimento, conta as histórias de uma certa cultura ou região, transmitindo conhecimento através da oralidade e teatralidade:

O griot, assim, está essencialmente vinculado à memória coletiva, à história cotidiana e à identidade de um povo com o qual não apenas se identifica, mas do qual é também uma espécie de porta-voz, que garante, por meio de sua fala, a perpetuação das narrativas apresentadas em cantos, canções e danças (Fernandes; Pereira, 2017. p. 621-622).

Fogo

A parte da terra se desdobra em uma grande revolta e indignação com a opressão à população e culturas africanas, sendo a fúria o principal sentimento que relacionamos ao elemento fogo no espetáculo. Nessa parte, a atriz, já sozinha no palco, faz um desabafo para o público, numa raiva crescente, falando sobre liberdade, resistência e luta.

O fogo, então, chega em seu maior estado quando a atriz, em forma de crítica à demonização das religiões de matriz africana, personifica uma figura diabólica, performando a música *Diaba* da Urias (2022). Nessa coreografia, tivemos como referência o *Voguing* e a cultura *ballroom*, que segundo Dess (2024) surgiram em Nova York, entre os anos 1960 e 1980, sendo um evento bastante marginalizado, frequentado principalmente por pessoas negras e LGBTQIAPN+. De acordo com Dess (2024), o *Voguing*:

[...] engendra um processo no qual a força dos gestos empregados revela que a corporeidade negra, além de constituir um elemento estético significativo, atua como um meio de expressão, produção e agência capaz de atravessar tanto o espaço cênico quanto o social [...] O espetáculo não apenas celebra a cultura ballroom, mas também transforma o corpo negro em locus de poder e beleza, ressignificando percepções enviesadas sustentadas por sistemas de subjugação racial ainda operantes (Dess, 2024, p. 20).

Por isso que nos inspiramos no *Voguing* para encerrar a parte do fogo, pelo seu caráter político e social, mas, também, estético, que coloca em evidência corpos marginalizados, ressignificando-os.

Àgua

Seguido dessa explosão, inicia-se a terceira parte do espetáculo, a parte inspirada na água e sua fluidez, sendo a angústia e a solidão os sentimentos explorados nesse momento em que a atriz rompe a euforia, inundando o palco com suas tristezas e inseguranças. Diferentemente das outras duas partes, em que a dramaturgia consiste majoritariamente de referências acadêmicas e letras de músicas, para esta, utilizamos nossos próprios textos produzidos em um dos ensaios no exercício de escrita automática e auto-ficcional já abordado anteriormente. Sendo assim, nessa parte é posto em cena nossas vulnerabilidades e tempestades emocionais, trazendo questões sobre vida, morte, traumas e memórias. A atriz expurga suas dores mais profundas refletindo a vivência de tantas outras pessoas pretas que compartilham das mesmas angústias. Uma vivência particular que

representa uma vivência coletiva de um povo, assim como revelam as estratégias em torno da “escrevivência”.

Ar

O espetáculo finaliza na leveza do ar, buscando no meio desse turbilhão de átomos que nos rodeiam, algum motivo para sermos felizes e continuarmos sonhando com um presente e futuro melhor para toda a população negra, assim como o conceito de *sankofa* nos convida para perceber a vida. Para representar essa liberdade evocada por esse elemento, me junto novamente com a atriz no palco, transformando-o num baile funk ao som de *Monalisa* da Deize Tigrana (2022). A escolha desse gênero musical se deu, pois

[...] o funk evidencia como a juventude negra e favelada reinventa-se criativamente com os escassos recursos disponíveis, subvertendo, muitas vezes, as representações que insistem em situá-la como baixa e perigosa. Além disso, a crítica ao funk escancara a maneira pela qual a sociedade brasileira renova seu racismo e preconceito de classe (Lopes; Facina, 2012, p. 195).

Seguida do funk, finalizamos o espetáculo com uma oração (gravada em áudio com várias vozes sobrepostas) pedindo proteção, força e saudando nossos ancestrais que lutaram para que pudéssemos existir:

Zumbi, Dandara, Xica Manicongo, Abdias do Nascimento, Luiz Gama, Carolina Maria de Jesus, Léa Garcia, Nina Simone, Amina, Nelson Mandela, Rainha Nzinga, Brenda Lee. Rogai para que nossas existências não sejam apagadas e negadas. Que em breve possamos ir e vir sem medo de existir. E que possamos resistir e persistir por todos e todas que lutaram por nós. Ó ancestrais, sou quem sou, por que somos todos nós. Que possamos nos redescobrir nos nossos para assim se encontrar no mundo. Nunca esquecer que é preciso escurecer para transparecer. Tudo que nós ‘tem’ é nós. Axé.⁷

Escrevivência e música

Como mencionado anteriormente, a musicalidade teve um papel fundamental na construção de *SANKOFA: memória afetiva*, visto que utilizamos desse recurso como trilha sonora do espetáculo, mas, também, como dramaturgia, selecionando músicas e sonoridades que abordem ou referenciam a vivência e cultura negra no Brasil, ou seja, canções que se relacionam com a “escrevivência”:

Numa perspectiva musical, podemos entender a escrevivência como parte de um processo de transformação e vivência do sujeito negro periférico, que através da música manifesta toda a sua corporeidade e musicalidade. Seja através dos ritmos da percussão e dos tambores, das músicas de terreiro, das escolas de samba, do Rap e do movimento Hip Hop, do samba, pagode e dentre outras formas plurais de se inscrever a partir da experiência do que é ser negro no Brasil (Souza, 2023a, p. 6).

Assim sendo, buscamos nas músicas de artistas brasileiros, representatividade da ancestralidade africana. Partindo disso, escolhemos a música *Canto dos Escravos II* de Clementina de Jesus, Doca e Geraldo Filme (1982) para iniciar o espetáculo e dialogar com a dança de Jongo, por tratar-se de uma cantiga que rememora a ancestralidade, religião, sabedoria e musicalidade africana. Como apontado por Azevedo (2016), essa cantiga re-

⁷ Oração criada durante o processo de criação do espetáculo teatral *SANKOFA: memória afetiva*.

apresenta a resistência da população negra escravizada e o desejo pela liberdade, por meio de instrumentos que remetem à África Central como o atabaque e o agogô.

Prosseguindo com o espetáculo, ainda na parte da terra, adaptamos para dramaturgia um trecho da música *Principia* do Emicida (2019), visto que também aborda como temática a resistência da população africana. O trecho adaptado da canção é o seguinte:

A primeira vez que eu fui na África, meu amigo Chapa me levou num museu em Angola que eles chamam de Museu da Escravidão. E naquele lugar tinha uma pia e tava escrito um texto na parede que era mais ou menos assim: “Foi nessa pia que os negros foram batizados e através de uma idéia distorcida do Cristianismo, eles foram levados a acreditar que eles não tinham alma”. Eu olhei pro meu parceiro e naquele dia eu entendi qual era a minha missão. A minha missão cada vez que eu pegar uma caneta e um microfone é devolver a alma de cada um dos meus irmãos e das minhas irmãs que senti que um dia não teve uma (Emicida, 2019).

No trecho supracitado, partindo da sua própria vivência como pessoa negra, Emicida (2019) relata uma experiência em que ele pode olhar para o passado, por meio do conceito de *sankofa* no Museu da Escravidão e perceber um sentido no presente, transformando a realidade da população negra através de suas músicas/“escrevivências” e da nossa ancestralidade. Por isso, a escolha deste texto para a dramaturgia, pois a escrita de Emicida (2019) se aproxima tanto da “escrevivência” quanto de *sankofa*, ao rememorar e saudar a cultura africana com suas músicas.

Seguindo para a segunda parte do espetáculo, também utilizamos letras musicais como dramaturgia, dessa vez com *O Mito e a Caverna* de ÀIYÉ e Vitor Brauer (2020). Nesta música, as pessoas compositoras abordam a resistência e a luta pela liberdade da população escravizada, além de ressaltarem a importância de refutarmos perspectivas precipitadas e equivocadas acerca de nossa ancestralidade e de nossa cultura.

Quem nasceu com liberdade já não sabe o quanto custa
Imagina então, como era bom, na época de Zaratrusta?
O sangue de quem gritou ‘não’ para que seu filho não precisasse mais gritar ‘não’
Mas a criança, cega, não entende nada
Conta mil vezes a mentira inventada e é condecorada por boa conduta [...]
E a verdade chega, minha amiga, ainda que tarde
Ela ecoa pela boca de quem um dia disse ‘não’
E repetiu [...]
Afirmou
E gritou até que todos ouvissem
Não vou consentir
Não vou permitir
Não vou me adequar
Não vou me adaptar
Não vou obedecer
Não vou recuar (Àiyé; Brauer, 2020).

Por seu caráter político que essa música compõe nossa dramaturgia, combinando perfeitamente com a revolta e a fúria que queríamos expressar com o elemento fogo, parte composta inteiramente por referências musicais. A cena que prossegue o trecho citado acima é justamente a performance inspirada no *Voguing* ao som de *Diaba* da Urias (2022), já mencionado anteriormente. Nessa música, Urias (2022) aborda a demonização da pessoa transsexual e negra de uma maneira incisiva e agressiva, denunciando as opressões sofridas por essas comunidades, como é notável nas seguintes estrofes:

Muito prazer
Eu sou o oitavo pecado capital

Tente entender
Eu sempre fui vista por muitos como o mal
Sua lei me tornou ilegal
Me chamaram de suja, louca e sem moral
Vão ter que me engolir por bem ou por mal
Agora que eu atingi a escala mundial
Navalha debaixo da língua (trrá, trará)
Tô pronta pra briga (Urias, 2022).

Para concluir as musicalidades utilizadas no espetáculo *SANKOFA: memória afetiva*, temos *Monalisa* da Deize Tigrone (2022). A escolha da música se deu, desta vez, muito mais pelo gênero e sonoridade do que pela letra em si. Como já dito, o funk carrega um grande caráter político e social ao escancarar e subverter os preconceitos raciais e sociais (Lopes; Facina, 2012), sendo um gênero musical desenvolvido a partir de referências afro-diaspóricas seculares, representando no nosso espetáculo como a ancestralidade negra ainda continua presente na atualidade:

Essa ancestralidade que nos convoca a experimentar, refletir e repensar outras formas não ocidentais de música é o que nos conduzirá nas encruzilhadas de uma performance e memória musical negro-africana que se dá através das escritas do corpo que nos convoca ao rito performático nas coreografias de nossas memórias (Souza, 2023b, p. 10 -11).

Considerações Finais

A partir das nossas “escrevivências” analisadas neste estudo, foi possível perceber que o conceito de Conceição Evaristo (2020) transcende a literatura, sendo muito pertinente também no âmbito teatral, performático, musical e artístico ao abrir caminhos e possibilidades para lembrar, conectar, celebrar e reconstruir a identidade afro-brasileira. Nesse sentido, o espetáculo *SANKOFA: memória afetiva* reafirma a potência das nossas “escrevivências” nos palcos ao nos conectarmos com nossas raízes e ancestralidades, como um ato de resistência poética e política, convocando o público a mergulhar em camadas profundas das histórias e culturas africanas.

Ao refletir sobre os processos criativos abordados, é possível perceber como o retorno ao passado não é um mero resgate de memórias, mas um gesto ativo de reconstrução e resistência. O conceito de *sankofa* nos ensina que olhar para trás é fundamental para avançar, pois é no encontro com as raízes que encontramos as forças para transformar o presente e imaginar futuros possíveis.

Além disso, a poética dos elementos (terra, fogo, água e ar) dialoga com o corpo e a memória, trazendo ao espetáculo a complexidade das vivências negras e a pluralidade de sentimentos que as atravessam. Cada elemento carrega não só os impactos da ancestralidade, mas também a possibilidade de contar nossas próprias histórias (terra), escancarar e ressignificar as opressões raciais (fogo), expurgar nossas dores (água) e celebrar nossa cultura (ar). Esse processo nos ensinou que criar é também um ato de existir e resistir, de fazer do íntimo um portal para o coletivo, e de transformar dores em poesia, apagamento em presença e silêncio em voz.

A “escrevivência” é um chamado para que cada um de nós revise suas próprias memórias e vivências e compreenda que, ao conhecer o passado, somos capazes de projetar um futuro melhor para nosso povo, em que as nossas ancestralidades sejam caminhos abertos e a arte acolha nossas identidades e culturas. Axé!

Contribuição dos Autores

André Luís Rosa foi responsável pela formulação e abordagem do estudo, atuou na etapa de suporte material e técnico, encarregou-se da gestão e validação da pesquisa e participou ativamente da redação do artigo. Hérick Justino de Souza colaborou na formulação e abordagem, foi o responsável direto pela condução da pesquisa, além de também contribuir com o suporte material e técnico e com a redação do texto.

Referências

ÀIYÉ; BRAUER, Vitor. O mito e a caverna. *Gratitrevas*. Intérprete: ÀIYÉ. São Paulo: Balaclava Records, 2020.

ALMEIDA, Sílvio Luiz de. *O que é Racismo Estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.

AZEVEDO, Amailton Magno. O canto dos escravos: heranças centro-africanas na música contemporânea do Brasil. *OP SIS*, v. 16, n. 1, p. 238-251, 2016.

BOURSCHEID, Marcelo. *Encenação e performance no teatro grego antigo*. 2008. Monografia (Graduação em Letras - Português e Grego) – Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

CLEMENTINA DE JESUS; TIA DOCA; GERALDO FILME. Canto dos escravos II. *O canto dos escravos*. Intérpretes: Clementina de Jesus, Tia Doca e Geraldo Filme. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1982.

DEIZE TIGRONA; JLZ. Monalisa. *Foi eu que fiz*. Intérprete: Deize Tigrona. Altafonte, 2022.

DESS, Conrado. Teatralidades negras. *Urdimento - Revista de Estudo em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 4, n. 53, dez. 2024.

EMICIDA. Principia. *AmarElo*. Intérpretes: Emicida e Pastor Henrique Vieira. Laboratório Fantasma, 2019.

EVARISTO, Conceição. A Escrivivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). *Escrivivência: a escrita de nós. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 26-46.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, São Paulo, Brasil, v. 8, p. 235–246, 2008.

FERNANDES, Joseli Aparecida; PEREIRA, Cilene Margarete. Do Griot ao Rapper: narrativas da comunidade. *Revista da Universidade Vale do Rio Verde, Três Corações*, v. 15, n. 2, p. 620-632. 2017.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Escrivivência: sentidos em construção. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Orgs.). *Escrivivência: a escrita de nós. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 58-73.

FREITAS, Alexander de. Água, ar, terra e fogo: arquétipos das configurações da imaginação poética na metafísica de Bachelard. *Educação e Filosofia*. Uberlândia, v. 20, n. 39, p. 39-70, jan./jun. 2006.

GUERRA, Denise. Danças brasileiras de matriz africana: “Quem dança, seus males espanta!”. *Revista África e Africanidades*. Ano I, n. 4, fev. 2009.

HADERCHPEK, Robson Carlos. O sul corpóreo e a poética dos elementos: práticas para a descolonização do imaginário. *ILINX-Revista do LUME*, n. 10, 2016.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista brasileira de literatura comparada*, v. 10, n. 12, p. 11-30, 2017. Disponível em: <https://revistaabralic.com.br/index.php/revista/article/view/178/181>. Acesso em: 21 jan. 2025.

LIMA, Evani Tavares. *Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum*. 2010 Tese de doutoramento. Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2010.

LIS, Ludmilla; MOTTA, Islene. Publicações e fortuna crítica. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). *Escrevivência: a escrita de nós. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 262-271.

LOPES, Adriana Carvalho; FACINA, Adriana. Cidade do funk: expressões da diáspora negra nas favelas cariocas. *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, v. 6, p. 193-206, 2012.

MACHADO, Maria Marcondes. O diário de bordo como ferramenta fenomenológica para o pesquisador em artes cênicas. *Sala Preta*, v. 2, p. 260-263, 2002.

MAIA, Adriana. O espectador e o espetáculo. In: *Anais do V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, 2008. Disponível em: <https://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/historia/Adriana%20Maia%20-%20O%20ESPECTADOR%20E%20O%20ESPETACULO.pdf>. Acesso em: 28 out 2024.

MONTEIRO, Lais Bernardes. *Diálogos entre tradição, memórias e contemporaneidade: um estudo sobre o Jongo da Lapa*. 2015. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2015.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. O simbolismo dos Adinkra. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin; GÁ, Luiz Carlos (Orgs.). *Adinkra: sabedoria em símbolos africanos*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Cobogó/Ipeafro, 2022.

NEPOMUCEMO, Nirlene. *Testemunhos de Poéticas Negras: De Chocolat e a Cia Negra de Revistas no Rio de Janeiro (1926 a 1927)*. 2006. 167 p. Dissertação (Mestrado em História) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2006.

SALGUEIRO, Maria Aparecida. Escrevivência: conceito literário de identidade afro-brasileira. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). *Escrevivência: a escrita de nós. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 96-113.

SOUZA, Stefani Silva. A encruzilhada do saber artístico-musical enquanto potência pedagógica crítica a partir da escrevivência do sujeito negro periférico Comunicação. In: *Anais do XXVI Congresso Nacional da ABEM*. 2023a. Disponível em: https://abem.mus.br/anais_congresso/V5/papers/1611/public/1611-7365-1-PB.pdf. Acesso em: 15 mai. 2025.

_____. Negro Drama: sonoridades afrodiaspóricas e periféricas na teia espiralar entre tempo e memória a partir da escrevivência. In: *XXXIII Congresso da ANPPOM*. 2023b. Disponível em: <https://anppom-congressos.org.br/index.php/xxxiiicongresso/33congr/paper/viewFile/1526/905>. Acesso em: 12 jun. 2025.

URIAS. Diaba. *Fúria*. Intérprete: Urias. Altafonte, 2022.

Recebido: 22/03/2026.

Aceito: 20/08/2026.

Aprovado para publicação: 27/08/2026.

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CC-BY 4.0). Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International (CC-BY 4.0). Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0).