

CORPO-SAMBA-ENREDO: A ENCRUZILHADA DO TEATRO NEGRO COM AS ESCOLAS DE SAMBA

Jean Morales¹, Flávio Campos²

@jean.morales@acad.ufsm.br , @flavio.campos-braga@ufsm.br

Instituto Federal de Mato Grosso do Sul

V Seminário de Pós-graduação do IFMS – SEMPOG IFMS 2025

Resumo: Este artigo investiga como o Teatro Negro Brasileiro (Nascimento, 1961, 2002) e o conceito de Encruzilhada (Martins, 1995, 1997, 2021) se articulam na criação de um personagem cênico inspirado na Escola de Samba Vila Ênio Sayago. A pesquisa utiliza alguns aspectos do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) (Rodrigues, 2005, 2018), compreendendo o corpo como território de memória, saber e invenção, e desenvolve-se por meio de inventário corporal, imersão cultural e elaboração de personagem. Os resultados parciais indicam que a experiência com a escola de samba reafirma o carnaval como território de resistência, ancestralidade e criação estética afro-brasileira. A encruzilhada, enquanto espaço filosófico-religioso e operador conceitual, revela-se um lugar de trânsito entre saberes, permitindo novas possibilidades de cena.

Palavras-chave: Teatro Negro Brasileiro, Encruzilhada, Escola de Samba

Resumen: Este artículo investiga cómo el Teatro Negro Brasileño (Nascimento, 1961, 2002) y el concepto de la Encrucijada (Martins, 1995, 1997, 2021) se entrelazan en la creación de un personaje escénico inspirado en la Escuela de Samba Vila Ênio Sayago. La investigación utiliza de algunos aspectos del Método Bailarín-Investigador-Intérprete (BPI) (Rodrigues, 2005, 2018), entendiendo el cuerpo como un territorio de memoria, conocimiento e invención, y se desarrolla a través del inventario corporal, la inmersión cultural y el desarrollo del personaje. Los resultados parciales indican que la experiencia con la escuela de samba reafirma el Carnaval como un territorio de resistencia, ancestralidad y creación estética afrobrasileña. La encrucijada, como espacio filosófico-religioso y operador conceptual, se revela como un lugar de tránsito entre saberes, permitiendo nuevas posibilidades escénicas.

Palabras clave: Teatro Negro Brasileño, Encrucijadas, Escuela de Samba

¹ Carnavalesco e acadêmico do Mestrado em Artes da Cena da Universidade Federal de Santa Maria. Bacharel em Artes Cênicas com Habilitação em Interpretação Teatral pela mesma universidade.

² Professor e pesquisador no PPGAC e no curso de Dança Bacharelado da UFSM. Mestre e Doutor em Artes da Cena pela UNICAMP. Bacharel em Artes Cênicas pela UNIRIO

1. Introdução

As artes da cena são atravessadas por epistemologias decoloniais que intentam questionar o paradigma eurocêntrico da criação artística, buscando assim legitimar saberes historicamente marginalizados. No campo do Teatro Negro Brasileiro, esse deslocamento torna-se fundamental para reposicionar o corpo negro como centro de produção de conhecimento, memória e estética.

Nosso trabalho investiga as potencialidades criativas e ancestrais presentes nos desfiles das Escolas de Samba, considerando como sua linguagem espetacular complexa e original, articulada à experiência da população negra urbana, que reafirma sua identidade e resistência frente às tentativas históricas de silenciamento e repressão cultural. Articulando-as às reflexões do Teatro Negro (Nascimento, 1964, 2002) e ao conceito de Encruzilhada de Leda Maria Martins (1995, 1997, 2021), o problema que orienta essa pesquisa pode ser formulado da seguinte maneira: de que modo as experiências corporais e simbólicas das escolas de samba contribuem para a criação de personagens cênicos comprometidos com a ancestralidade e a resistência negra?

Para responder a essa questão, o estudo se ampara em algumas ferramentas e eixos do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (*BPI*), desenvolvido por Graziela Rodrigues (2005, 2018). O método *BPI* foi escolhido por compreender o corpo como território de saber, arquivo e criação, articulando memória individual e coletiva em processos artísticos. Diferentemente de metodologias mais tradicionais em artes da cena, centradas em técnicas codificadas ou na primazia do texto, o *BPI* favorece a emergência de gestos, imagens e narrativas a partir da experiência vivida e/ou incrustada nos corpos de seus intérpretes, o que se mostra especialmente adequado para dialogar com a cultura das escolas de samba.

A pesquisa toma como objeto a elaboração de um personagem cênico inspirado no universo carnavalesco da *Escola de Samba Vila Ênio Sayago*, localizada em Itaqui/RS. Nesse percurso, o corpo é pensado como dispositivo de resistência, ancestralidade e criação, capaz de reinscrever memórias afro-brasileiras em cena. Busca-se, assim, refletir sobre como a prática carnavalesca pode ser compreendida como tecnologia de memória, estética negra e arte decolonial, propondo novas possibilidades de criação no âmbito das artes da cena.

2. Método de Pesquisa

A pesquisa adota aspectos do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), concebido como um processo no qual o corpo do artista é simultaneamente território, arquivo e ferramenta de investigação e criação. Essa abordagem compreende o corpo como portador de memórias individuais e coletivas, atravessado por experiências sensoriais, culturais e simbólicas que se transformam em matéria para a composição artística.

A primeira etapa do método consiste na ativação de um inventário corporal (eixo *Inventário no Corpo*), no qual se exploram e registram gestos, memórias, sensações e imagens vinculados à história de vida do sujeito em processo, instaurando um campo de escuta e disponibilidade física e emocional. Nesta etapa do desenvolvimento processual, não temos compromisso com a elaboração estética voltada para a cena, propriamente dita. Trata-se de um minucioso trabalho laboratorial em que o intérprete entrará em um contato profundo consigo mesmo, sempre sob o olhar e condução da pessoa que dirige o processo.

Na segunda etapa, o foco se desloca para a imersão na fonte cultural dotada daquilo que se nomeia no BPI como resistência cultural (eixo do *Co-habitar com a Fonte*). Em nosso caso, o foco estará voltado para a Escola de Samba Vila Ênio Sayago. Experiência esta, que acreditamos, irá permitir ao pesquisador-artista vivenciar de forma direta seus rituais, práticas, narrativas, sonoridades, coreografias e modos de sociabilidade. Essa vivência favorece não apenas a coleta de referências, mas também a incorporação sensível de elementos que atravessam e ressignificam o corpo criador.

Por fim, a terceira etapa se dedica à elaboração do personagem, concebido como síntese poética de experiências corporais, simbólicas e rituais, resultante de um processo de decantação e elaboração de vivências (eixo *Estruturação da Personagem*).

É importante ressaltar que, para o Processo BPI, esses três eixos não se sucedem de forma linear, mas se justapõem e se retroalimentam continuamente ao longo da pesquisa. Trata-se, assim, de uma abordagem qualitativa, de caráter etnocorporal³ e processual, na qual a criação artística se mantém em diálogo constante com a investigação cultural, e o ato performativo se constitui como espaço de encontro entre corpo, memória e comunidade.

³ Campo de sentidos que relaciona corpo e cultura, transmite e manifesta saberes, gestos, posturas, danças e rituais.

3. A Escola de Samba Vila Ênio Sayago

Nasceu sob o calor de um sonho e a sombra generosa de um pé de angico, na entrada da travessa 10 da Vila Ênio Sayago, em Itaqui, cidade do interior do Rio Grande do Sul, já na divisa entre Brasil e Argentina. Era 8 de janeiro de 1997 quando um grupo de amigos e esportistas decidiu transformar a paixão em bandeira e a batucada do coração em escola de samba. Mas a história já pulsava antes: desde 1995, o Bloco-Rancho Ênio Sayago já fazia o povo sorrir, arrancando dois vice-campeonatos e escrevendo as primeiras linhas dessa trajetória de vitórias.

Da batida do surdo às cores verde e branca de seu pavilhão, já são 30 anos de glórias e resistência: 11 títulos no Grupo A, 1 no Grupo B, 9 vice-campeonatos e um quarto lugar. Uma história conduzida pelas mãos e corações de Joana Félix de Lima, Alberico Ferreira, Valtair Behling, Luis Carlos Lima, Jorge Olavo, Maurília Vilaverde, Edson Boeira da Silva, Ana Sérís Ferreira, Rinaldo Nascimento, André do Nascimento e, hoje, pela garra da presidente Lisiane da Silva Santos.

A Ênio Sayago não existe apenas na avenida, ela pulsa nas ruas, nas encruzilhadas, nas campanhas beneficentes, no abraço solidário a quem precisa, levando esperança e alegria para muito além do carnaval. Porque ser Ênio Sayago é mais que desfilar: é transformar cada carnaval em história, cada passo em memória, e cada sorriso em vitória.

No Carnaval de 2025, alcançamos a maior pontuação dos jurados com o enredo “*Kaô Kabecilê⁴ Xangô – Somos Negros do Quilombo Vila Ênio*”. Como carnavalesco elaborei o tema-enredo que atravessou a escravidão colonial e suas permanências na escravidão moderna, denunciou a intolerância religiosa e afirmou a ancestralidade como fundamento do quilombismo e resistência.

Na passarela, os corpos dançaram memórias e inscreveram saberes afro-brasileiros em ritmo, canto e visualidade. A avenida se converteu em encruzilhada, lugar onde a cena carnavalesca se encontra com o Teatro Negro, tensionando paradigmas e propondo outras formas de existir. Nesse gesto, o desfile reafirmou que o carnaval é também território de disputa

⁴ Saudação para o Orixá Xangô - deus se faça presente; terminologia de origem africana,

simbólica e criação estética, capaz de provocar reflexão, mobilizar afetos coletivos e manter acesa a chama da arte negra como potência transformadora.

4. Ladaia - Conceitos e Saberes Afro-brasileiros

Pensar o Teatro Negro Brasileiro é refletir sobre a presença negro-africana nas Américas e relembrar as narrativas de pessoas africanas escravizadas que reconstruíram suas culturas nas brechas da imposição colonial. Essa reinvenção se manifesta em práticas rituais, religiosas e artísticas que, no Brasil, se conectam ao carnaval e às escolas de samba. Aqui, a noção de encruzilhada proposta por Leda Maria Martins (1995, 1997, 2021) se torna fundamental, pois ela permite compreender como esses saberes, ao se cruzarem, produzem tensões e negociações entre religiosidade, ritualidade e cena artística. Mais do que espaço de passagem, a encruzilhada é lugar de invenção e resistência, no qual tradição e criação se encontram.

Contudo, o caráter ritualístico africano se consolida também, e se expande, nas práticas da cultura popular brasileira que se mantêm vivas até o dia de hoje. “A cultura negra desenha-se no Brasil, e nos Estados Unidos, por meio de uma persistente teatralidade, em variadas formas e atividades, a experiência do negro nas Américas” (Martins, 1995, p. 51). Para Leda Maria Martins:

[...] signos da teatralidade e da teatralização cotidiana do negro brasileiro estampa-se em todos os rituais religiosos de origem africana, nos Congados, e Reinados, nos desfiles e organizações tradicionais do carnaval negro, nas danças, nos jogos verbais e corporais e em variadas outras formas de expressão eminentemente orais, em que aglutinam os elementos brasileiros de um Teatro Negro de cedência africana (Martins, 1997, p. 53).

Ainda no entendimento de Martins (1997), podemos explanar sobre a cultura brasileira e a influência da religiosidade negra africana e da oralidade na sua construção. Congados, Reinados, organizações tradicionais negras do carnaval, a dança, os jogos verbais e corporais são estampa de uma cultura nacional, em que a teatralidade, ou a teatralização de diversos cotidianos negros são encenados e ritualizados; carregados de elementos com base na ancestralidade dos povos africanos. Sobre isso, a autora ainda coloca:

O ritmo da percussão, a coreografia das danças, a técnica coral, mesmo, as letras das músicas e cantos, que, em alguns casos, são uma mistura de antigas línguas africanas e

do português, criam um evento dramático que realiza formas tradicionais de reuniões e celebrações, revivendo modelos de teatralização de rituais africanos (Martins, 1997, p. 59).

Na reflexão acima, Martins expõe a presença de elementos religiosos nos Congados e Reinados, mas poderíamos facilmente aproximar estas conexões com as práticas espetaculares das escolas de samba com o ritmo percussivo dos tambores, a dramatização dos corpos nas danças, a técnica coral do canto coletivo, as letras dos sambas-enredo, numa mistura entre as línguas portuguesa e *iorubá*, a passarela/rua como palco. Tudo isso cria um espetáculo carnavalesco negro que se espelha em reuniões e celebrações, evocando vivências da teatralização de rituais africanos adaptados ao contexto brasileiro.

Para Abdias do Nascimento (1961), “as grandes festas religiosas - formas de vitalidade negra - com sua consubstanciada à dança, canto e pantomima, são as primeiras e autênticas cenas teatrais africanas” (Nascimento, 1961, p.10). Por meio dessa reflexão, as pluralidades de ritualizações religiosas presentes no continente africano trazem uma grande riqueza e diversidade nas manifestações da cultura popular brasileira, devido ao processo de diáspora africana em nosso país.

A partir dos estudos dos pesquisadores Luis Antônio Simas e Alberto Mussa (2010), as Escola de Samba no Brasil surgem em meados da década de 1930, no Rio de Janeiro. Emergem do cruzamento entre grupos de comunidades negras e pobres que, no período “pós-abolição”, ocuparam as periferias da cidade e desenvolveram sua cultura a partir das referências herdadas do continente africano. Sobre isso, Simas e Mussa apontam:

As escolas de samba se formam a partir de um universo que engloba diversas referências: a herança festiva dos cortejos processionais, a tradição carnavalesca dos ranchos, blocos e cordões e os sons das macumbas, batuques e sambas cariocas. São frutos, portanto, da articulação dessas diversas influências e de uma série de interesses políticos e sociais que marcam a primeira metade do século 20 (...) (Simas; Mussa, 2010, p. 14)

Através da pesquisa de Simas e Mussa, as Escolas nascem como espaços de articulação entre essas diferentes influências culturais, moldam-se por meio da adaptação e transformação aos interesses políticos e sociais da época, promovendo a aceitação e legitimação do samba como

parte da cultura nacional. Pois, nesse período histórico havia a insistente criminalização, por conta do Estado, das manifestações populares vinculadas aos negros, como o samba e a capoeira.

Nesse sentido, podemos desenhar um paralelo entre a emergência do Teatro Negro proposto por Abdias do Nascimento, a partir da década de 1940, com a consolidação das Escolas de Samba como agremiações culturais; ambas revelam o mesmo impulso de resistência e a necessidade de afirmação da identidade afro-brasileira por meio da produção artística. Apesar de linguagens distintas — o palco e a avenida — ambos os movimentos se configuram como territórios de resistência estética e ancestralidade.

Abdias do Nascimento fundou o Teatro Experimental do Negro (TEN) em 1944 com o objetivo de combater o racismo nas artes cênicas brasileiras e criar um espaço onde artistas negros pudessem protagonizar narrativas de sua própria história e cultura. Para Nascimento, o palco era um local de disputa simbólica, onde o corpo negro deveria deixar de ser estereótipo e passar a ser sujeito de sua própria dramaturgia. Essa proposta rompe com os paradigmas eurocêntricos do teatro brasileiro e propõe uma cena fundamentada nos valores e memórias afrodescendentes.

Desse modo, as Escolas de Samba surgiram nas periferias urbanas, fruto da união de comunidades negras e mestiças que buscavam celebrar sua cultura por meio do samba, da dança, da fantasia e da oralidade. Desde os seus primórdios, essas escolas atuaram como espaços de socialização, memória coletiva e reinvenção dos símbolos afro-brasileiros. Ao desfilar, elas encenam histórias, reverenciam orixás, recontam a diáspora africana e celebram resistências — práticas que se aproximam profundamente da política do TEN, e isso ocorre por meio de encenações que evocam reis africanos, mitos, rituais e revoltas históricas.

Enquanto o Teatro Negro se articula a partir de pesquisas cênicas e pedagógicas, as escolas de samba operam por meio de corpos em movimento coletivo, ritmo e estética visual. Segundo Nascimento (2002, p. 92), “nosso Teatro seria um laboratório de experimentação cultural e artística, cujo trabalho ação e produção explícita e claramente enfrentavam a supremacia cultural elitista-arianizante das classes dominantes”. Sendo assim, ambas as práticas artísticas se estruturam sobre o mesmo alicerce: a valorização dos saberes negros como forma de educar e transformar.

O processo criativo, tanto no Teatro Negro, quanto no desfile das Escolas de Samba, pressupõe-se, poder ser analisado por um conceito que compreenda a singularidade da sua linguagem específica, ambas referenciadas como expressões da cultura afro-brasileira. Desse modo, o conceito de “encruzilhada”, proposto por Leda Martins, se faz necessário por ser um conceito originário das cosmologias africanas. Ela não é apenas um ponto de passagem, mas um lugar de transgressão, escolha e multiplicidade, capaz de compreender processos e procedimentos da produção de cultura negra.

A escolha é firmada no intuito de contemplar os diferentes elementos e saberes que atravessam e transitam – inter e transcultural, nesses modos de produção. A encruzilhada surge como uma ferramenta de leitura para as estéticas negras, operando como dispositivo de organização do tempo, da narrativa e da cena. Sobre o conceito de Encruzilhada, Martins reflete:

O termo, encruzilhada, utilizado como operador conceitual, oferecemos a possibilidade de interpretação do trânsito sistemático e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam nem sempre amistosamente, registros, concepções (...) (Martins, 1995, p. 27).

A noção de “encruzilhada” proposta por Martins (1995) como operador conceitual revela, tanto o modo de produção do teatro negro, quanto a criação de desfiles de escolas de samba, pois ambos se constroem nesse trânsito dinâmico, por vezes tenso, entre referências culturais múltiplas. No teatro negro, a encruzilhada é um espaço de encontro e fricção entre oralidade e escrita, tradição e experimentação cênica, ancestralidade africana e contextos contemporâneos, produzindo dramaturgias que afirmam identidades negras que contestam hegemonias.

Nos desfiles das escolas de samba, a encruzilhada se manifesta na articulação entre o popular e o erudito, o local e o estrangeiro, a estética afro e a influência de outras estéticas, ela cruza diferentes linguagens artísticas contemporâneas, compondo narrativas visuais e musicais que são resultado de atravessamentos históricos e simbólicos. Em ambos os casos, a encruzilhada não é apenas metáfora, mas método de criação: um território de negociação, resistência e invenção, onde o diálogo entre diferentes matrizes, mesmo permeado por conflitos, é motor de potência estética e política.

5. O Corpo Negro em Cena



(Fotos de arquivo pessoal – Fotógrafo Henrique Irala – 12/10/2024 – Itaqui/RS)

Entre cruzamentos e encruzilhadas, em 2025 reencontro com a Escola de Samba Vila Ênio, em Itaqui/RS, encarnando o personagem principal do tema-enredo: *Xangô*, divindade negra da mitologia *Ioruba*, *Rei de Oyó*, senhor do raio, do trovão, do fogo e da justiça. Nesse ato, não apenas apresentei o tema do Carnaval, mas encarnei um corpo em trânsito entre a cultura africana e sua celebração no Brasil, um corpo que dança, interpreta e inscreve memória. No meio do povo e da bateria, *Xangô* “samba”, “gira” e “sacode seus *oxês*”⁵, fazendo da cena um espaço de resistência e ancestralidade — princípios que em nosso entendimento dialogam diretamente com as proposições do Teatro Negro Brasileiro. Segundo Nascimento (2002, p.92) o Teatro Negro “foi concebido fundamentalmente como instrumento de redenção e resgate dos valores negros-africanos”.

No percurso da criação do personagem *Xangô* é importante frisar que não se constituiu um ato de incorporação religiosa, mas uma experiência artística atravessada pelo respeito à dimensão sagrada. Essa distinção é essencial: o ritual religioso opera no campo da fé e da sacralidade, enquanto o ritual teatral atua como criação estética e poética. O Método BPI ajuda a manter essa fronteira clara, permitindo que o corpo do intérprete seja mediador entre memória,

⁵ Machado de dois gumes, terminologia de origem africana.

ritmo e cena sem confundir os planos. Assim, a cena teatral dialoga com a ancestralidade sem substituí-la, reafirmando sua potência como gesto artístico e político.

O Teatro Negro Brasileiro tem suas bases nas proposições de Abdias do Nascimento e, mais recentemente, nas reflexões de Leda Maria Martins. Abdias propôs um teatro engajado, em que o corpo negro não é objeto de representação exótica, mas sujeito político e artístico. Leda Martins amplia essa perspectiva ao pensar o corpo negro como "corpo-tela, corpo-imagem, corpo-testemunha" (2021), um corpo que inscreve memória e atravessa o tempo de forma espiralar. A partir dessas proposições, o corpo em cena deixa de ser apenas suporte de técnica para se tornar ancestralidade e invenção.

A vivência com a Escola Vila Ênio Sayago possibilita a elaboração de um personagem cênico que sintetiza os elementos do samba-enredo, do batuque e do teatro negro. Os gestos, o ritmo, os passos, os arquétipos do carnaval e as memórias pessoais dos componentes edificam a corporificação de um personagem cênico em construção. Esse corpo não necessita de representação ficcional, mas se constitui como um instrumento vivo capaz de revelar a própria dramaturgia da existência negra.

Nesse sentido, o corpo em cena atua como memória e resistência. Cada gesto, cada pulsar do tambor e cada passo do samba carregam as marcas da ancestralidade, os antepassados, os traumas e as celebrações da história negra. Ele não apenas ocupa o espaço cênico, mas denuncia apagamentos históricos e reconstitui narrativas marginalizadas, tornando o teatro misturado ao carnaval, um ato de insurgência poética. Ao se movimentar, o intérprete transforma o palco em território de resistência, em que o corpo se firma como sujeito político e artístico, trazendo à tona experiências que muitas vezes permanecem invisibilizadas.

Essa presença se intensifica na fusão entre música, dança e teatro, em que o ritmo dos tambores, o pulsar do samba-enredo e a corporeidade do intérprete formam uma dramaturgia multissensorial. Cada movimento se torna linguagem própria, capaz de transmitir narrativas, arquétipos e emoções sem depender de palavras. Assim, memória, corporeidade e música se entrelaçam de forma indissociável, articulando tradição e invenção, resistência e celebração, enquanto dialogam diretamente com o público.

Falando em resistência, no *Método BPI*, Rodrigues (2017) nos lembra que em toda rede de manifestações da cultura popular, seus participantes trazem uma história de vida marcada por desafios e resistência. Ela afirma:

Antes de tudo são corpos guerreiros. Vivenciando-os como personagens, percebemos que o corpo só se ajusta na linguagem quando adquire densidade — um tônus elevado que apresenta elasticidade. Os significados vida-festividade se articulam através do movimento, fazendo o corpo soltar-se, entregar-se, tendo como premissa o ‘tônus da resistência’ que mobiliza com o tônus de apoio (Rodrigues, 2005, p. 87).

Essa reflexão evidencia que os membros de comunidades negras expostos a violência social desenvolvem naturalmente esse “tônus de resistência”, tornando-se mais adaptáveis aos ritmos do samba-enredo, ao ritmo percussivo da bateria das escolas de samba, enquanto os indivíduos que vivem sob privilégios sociais podem encontrar maior dificuldade em adquirir essa densidade corporal e expressividade rítmica.

Ao pensarmos os indivíduos das comunidades negras, os seus corpos nas encruzilhadas do samba-enredo, compreendemos que eles se constituem como um referencial central para os processos artísticos da cultura afro-brasileira em seus territórios. Carregados de sentido, história e memória, esses corpos recriam esquemas corporais e se reinventam para escaparem das forças do colonialismo. Seus saberes emergem de uma tradição histórica em que a manifestação popular celebra o corpo no ritmo dos batuques, preservando a cultura e resistindo às tentativas de apagamento da herança africana. Como enfatizam Simas e Rufino:

Os corpos atravessados nas encruzilhadas transatlânticas transgrediram a lógica colonial. O projeto que durante séculos investiu na objetificação de seres humanos, traficou para essas bandas suportes físicos montados por outros saberes. É através do corpo negro em diáspora que emerge o poder das múltiplas sabedorias africanas transladadas pelo Atlântico. O corpo objetificado, desencantado, como pretendido pelo colonialismo, dribla e golpeia a lógica dominante. A partir de suas potências, sabedorias encarnadas nos esquemas corporais, recriam-se mundos e encantam-se as mais variadas formas de vida. Essa dinâmica só é possível por meio do corpo, suporte de saber e memória, que nos ritos reinventa a vida e ressalta suas potências (Simas; Rufino, 2018, p.49).

Dessa articulação, percebemos que cada dimensão — memória, resistência, tônus corporal e potência do corpo na encruzilhada — não existe isoladamente, mas se entrelaça em um fluxo contínuo de criação. O corpo negro na cena se torna instrumento de reinvenção, atravessando tempo, espaço e ritmos, recriando mundos que resistem ao apagamento. Ele celebra

ancestralidade e cultura, mobiliza tónus e elasticidade, e transforma a performance em ato político, estético e ritual.

Assim, Leda Maria Martins (2021) nos convida a ampliar essa compreensão, afirmando que, “O corpo negro é tradutor de uma geopolítica, é corpo-tela, corpo-imagem, corpo testemunha, registro, inscrição, vestígios históricos, compõem um inventário que aponta para outras possibilidades de existência” (Martins, 2021, p.162).

A autora nos mobiliza a pensar sobre o corpo negro e sua dimensionalidade como centro de saber, criação artística e resistência cultural. Assim, podemos concluir que a corporeidade negra, ao mesmo tempo arquivo histórico, instrumento de invenção e potência estética, revela-se núcleo essencial para compreender não apenas do Teatro Negro Brasileiro e do Carnaval das Escolas de Samba, mas de toda força transformadora das manifestações artísticas afro-brasileiras, que mantém viva a espiral da memória, da resistência e da criação coletiva.

6. As Artes da Cena Negra e Decolonial

O pensamento decolonial, conforme formulado por autoras e autores latino-americanos e afro-diaspóricos, constitui uma chave fundamental para reorientar práticas artísticas que historicamente se desenvolveram sob a hegemonia de paradigmas eurocêtricos. No campo da dança e do teatro, esse deslocamento epistemológico implica reconhecer e legitimar saberes e estéticas que emergem de matrizes africanas, ameríndias e populares, tradicionalmente subalternizadas pelo cânone ocidental.

Gabriela Monteiro (2023), em “*A Virada Decolonial nas Artes da Cena*”, observa que essa virada se concretiza em procedimentos que contestam a centralidade das formas narrativas, corporais e simbólicas instituídas pela tradição europeia, abrindo espaço para modos de criação ancorados na oralidade, na circularidade e na ancestralidade. Nessa perspectiva, a escola de samba deixa de ser apenas manifestação festiva para se afirmar como locus de produção de conhecimento, tecnologia social e criação estética afrocentrada.

O diálogo entre Teatro Negro Brasileiro, o conceito de encruzilhada proposto por Leda Maria Martins e a prática artística nas escolas de samba exemplifica como é possível articular

teoria e ação cênica de modo a desafiar o racismo estrutural. A encruzilhada, enquanto operador conceitual e espacialidade simbólica, permite compreender a cena como território de encontro e tensão entre temporalidades, memórias e repertórios culturais diversos, em que a presença do corpo negro não é decorativa, mas política e central.

Assim, pensar uma arte negra decolonial é assumir que os processos criativos não se limitam à representação, mas constituem atos de re-existência. Cada passo, canto e gesto tornam-se instrumentos de reinscrição da memória coletiva, enfrentando as tentativas de apagamento histórico e projetando novas formas de vida. Ao eleger a Escola de Samba Vila Ênio Sayago como campo de pesquisa e criação, esta investigação reafirma que a avenida também é palco, e que o corpo negro, ao ocupá-la, expande as fronteiras da cena, inscrevendo no espaço público uma dramaturgia de liberdade.

7. Considerações Finais

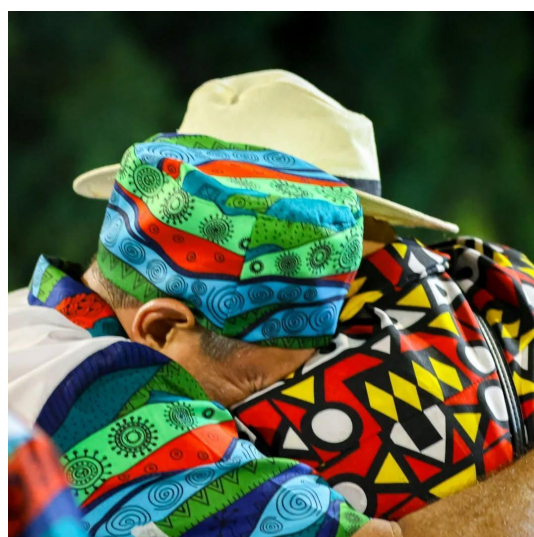
O processo de criação do personagem, ainda em desenvolvimento, tem evidenciado o potencial da cena como espaço de transmissão de saberes ancestrais negros, articulando ritmo, corporeidade, filosofia e visualidade. Mesmo de forma parcial, já é possível perceber que a aproximação entre Teatro Negro Brasileiro e Escolas de Samba amplia as possibilidades estéticas da cena e reafirma o carnaval como território de memória, resistência e invenção. A escola de samba, longe de ser apenas uma manifestação festiva, revela-se como tecnologia de memória e de articulação de subjetividades negras.

Até o momento, a aproximação do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (*BPI*) mostrou-se pertinente, pois ele nos possibilita a escuta do corpo como arquivo vivo, mobilizando experiências individuais e coletivas em diálogo com a ancestralidade negra. A experiência inicial com a Escola de Samba Vila Ênio Sayago tem apontado caminhos para pensar o samba-enredo como instrumento artístico capaz de articular identidade, coletividade e criação artística.

A nossa investigação está em andamento e ainda não contempla todas as dimensões possíveis. As futuras etapas deverão aprofundar a análise dos impactos artísticos, sociais e

pedagógicos, e, assim, consolidar uma reflexão crítica sobre os limites e potencialidades da metodologia adotada.

Dessa forma, os resultados parciais indicam que o encontro entre Teatro Negro, escolas de samba e o conceito de encruzilhada abre caminhos promissores para uma cena expandida em que o corpo, memória e ancestralidade se entrelaçam. O personagem em construção, mais do que um recurso estético, constitui-se como gesto político e pedagógico, capaz de resistir ao apagamento histórico e projetar novas formas de criação e existência.



(Fotos de arquivo pessoal – Fotógrafo Alex Quevedo – 12/10/2024 – Itaqui/RS)

E, ao fim, é impossível dissociar teoria e emoção quando a avenida se abre. Ver uma escola inteira celebrar sua cor, sua cultura e seu pensamento com orgulho, é testemunhar um ato de resistência frente às tentativas de silenciamento herdadas do poder colonial — aquele que, através de saques e assaltos, concentrou riqueza, meios de produção e o poder político nas mãos de poucos. Nesse instante, a história se corporifica: a emoção invade e transborda, torna-se água, choro, suor e poesia, os corpos se encaixam, se apoiam, existem juntos. A avenida converte-se em cena, onde cada passo reinscreve o passado e anuncia futuros possíveis.

Assim como os quilombos históricos se ergueram como territórios de liberdade e resistência, o processo aqui descrito reafirma a dimensão política do fazer cênico afro-brasileiro, no qual corpo, memória e ancestralidade se entrelaçam. A presença da escola de samba na avenida, ou um personagem cênico do teatro negro brasileiro, celebram sua identidade negra de

forma coletiva e se constituem em ato estético-político que confronta as heranças coloniais e as tentativas de apagamento.

7. Referências Bibliográficas

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: O reinado do Rosário do Jatobá.** São Paulo: Perspectiva, 1997.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras.** São Paulo: Perspectiva, 1995

MARTINS, Leda Maria. **Performances do Tempo Espiralar: poéticas do cor-po-tela.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. **A virada decolonial nas artes da cena.** *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas.* Florianópolis. Disponível em: <<https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/25141>>. Acesso em: 19 jul. 2025.

NASCIMENTO, Abdias. **Drama para negros e prólogo para brancos: Antologia do teatro negro brasileiro.** Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista.** 2ª ed. Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2002.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino Pesquisador Intérprete: Processo de formação.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.

SIMAS, Luiz Antonio; MUSSA, Alberto. **Samba de Enredo: História e Arte.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SIMAS, Luiz Antonio, RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas.** 1ª Ed. Rio de Janeiro, Mórula. 2018.