

**O JOGO NEGRO
NO MUNDO:
UMA PROPOSTA
PEDAGÓGICA DE
IMPROVISAÇÃO
NA DIÁSPORA**

ALTEMAR DI MONTEIRO

Resumo >

Tendo como referencial a noção de jogo como intuição imediata do mundo, o texto discorre sobre uma proposta pedagógica de Jogo e Improvisação Teatral a partir de um referencial negrodiaspórico. Envolvida em práticas teatrais negrorreferenciadas, a proposta do relato de experiências vividas é pensar possibilidades de improvisação em sala de aula e/ou de ensaio a partir de sete saberes negrodiaspóricos: Agô, Axé, Encruzilhada, Auê, Ginga, Ebó e Adupé. Anunciando práticas criativas em teatro que não separam corpo-mundo, arte-vida, os sete saberes foram organizados em unidades/módulos propostos pelo docente no componente de Improvisação II, na Graduação em Teatro da UFMG.

Palavras-chave >

Improvisação. Jogo teatral. Pedagogias negras.

O jogo negro no mundo: uma proposta pedagógica de improvisação na diáspora

Altemar Di Monteiro¹

1 Professor na Graduação em Teatro da UFMG. Doutor em Artes da Cena pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Encenador, dramaturgo, pesquisador. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1633-3235>.
E-mail: altemargm@yahoo.com.br

Resumo:

Tendo como referencial a noção de jogo como intuição imediata do mundo, o texto discorre sobre uma proposta pedagógica de Jogo e Improvisação Teatral a partir de um referencial negrodiaspórico. Envolvida em práticas teatrais negrorreferenciadas, a proposta do relato de experiências vividas é pensar possibilidades de improvisação em sala de aula e/ou de ensaio a partir de sete saberes negrodiaspóricos: Agô, Axé, Encruzilhada, Auê, Ginga, Ebó e Adupé. Anunciando práticas criativas em teatro que não separam corpo-mundo, arte-vida, os sete saberes foram organizados em unidades/módulos propostos pelo docente no componente de Improvisação II, na Graduação em Teatro da UFMG.

Palavras-Chave: Improvisação. Jogo teatral. Pedagogias negras.

O jogo no pensamento africano é indissociável da mitologia na vida.
— Vanda Machado

Agô! Antes de tudo saúdo a energia ancestral que me permite escrever as palavras que seguem. Saúdo a memória das vidas que tramaram saberes na diáspora africana, no Atlântico, jogando ao mundo, com o mundo, outras formas de viver, sentir e produzir sentidos.

Para fazer viver esse jogo no espaço-tempo presente. Para se envolver na fundação de novas regras que orientem o jogo da vida. Para crescer com o mundo, improvisando com ele: por outras formas de viver suas implicações. Este talvez seja o principal objetivo deste texto. Envolvido com práticas teatrais negrorreferenciadas e tendo o campo da improvisação teatral como lugar possível de fazer crescer outras propostas pedagógicas, outras formas de sentir o mundo, interessa-me pensar, a partir da experiência como docente na Graduação em Teatro da UFMG — bacharelado e licenciatura, componente Improvisação II —, propostas de ensino e aprendizagem em teatro que partam da grande teia dos saberes negros tecidos na diáspora. De tal modo, o relato da experiência vivida aqui apresentado não se limita a fotografar um momento da circulação desses saberes, mas busca ressoar alguns dos contornos estéticos e políticos que se arranjam nas suas entrelinhas.

Em linhas gerais, esse texto busca pensar a dimensão da formação do/a professor/a e/ou artista da cena a partir de saberes estético-corpóreos que se avivam na diáspora negra no mundo e anunciam um *ethos* epistemológico enraizado no pensamento africano na sua atemporalidade (Machado, 2013). A ideia, sem dúvida, é pensar uma formação de professores para a aplicabilidade da Lei 11.645/08 — que torna obrigatório o ensino da história e cultura indígenas, africanas e afrobrasileiras nas escolas públicas e particulares do ensino fundamental e médio —, mas também toca na formação de artistas, principalmente por tramar princípios éticos e estéticos. Falo de saberes estético-corpóreos que, como avisa Nilma Lino Gomes (2007, p. 79), dizem respeito “não somente à estética da arte, mas à estética como forma de sentir o mundo, como corporeidade, como forma de viver o corpo no mundo”. Sendo assim, a proposta é pensar, ainda que brevemente, possibilidades de improvisação em sala de aula e/ou de ensaio a partir de sete saberes negrodiaspóricos², anunciando práticas criativas em teatro que não separam corpo-mundo, arte-vida³.

A ideia de intuição imediata do mundo — em que se experimenta a força do presente “[...] e se entra em comunhão com o real” (Sodré, 2019, p. 150) — nos ajuda, então, a pensar o jogo como um processo de envolvimento — como Bispo dos Santos (2023) sugeriu — com o mundo (para além do que nos foi dado a conhecer). Como acontecimento singular, o jogo aqui é pensado, junto com a Profa. Vanda Machado (2013), como a possibilidade de transformação do mundo,

2 Ao longo deste texto adoto o termo negrodiaspórico para, além de demarcar a positivação do signo negro dentro desta teia de saberes, elaborar, junto com Stuart Hall (2003), uma subversão aos modelos culturais tradicionais orientados para a nação. Entendendo, junto com Cuti (2012), que “afro” não necessariamente incorpora o fenótipo negro, sobre o qual incide a insânia branca do racismo — “Um ‘afro’ pode ser branco. Há milhões deles. No ‘afro’, o fenótipo negro se dilui” (CUTI, 2012, p. 1) —, o termo negrodiaspórico nos coloca na tarefa de pensar, no cenário brasileiro, no que a África (ou a cristalização de seu imaginário) poderia significar para nós hoje, depois da diáspora.

3 Este texto não aspira a descrever os jogos trabalhados em sala de aula: trabalho para um outro momento. Nas páginas que seguem, importa pensar nas dimensões conceituais que orientam o trabalho pedagógico na Improvisação com os/as estudantes/performers da Graduação em Teatro da UFMG.

permitindo fazer releituras do acaso e do espaço na sua atemporalidade. Seja pelo jogo corpóreo-musical negro, pelas performatividades de terreiro e de quintal, ou mesmo das práticas insubmissas desenhadas pelas juventudes negro-periféricas, estamos falando, junto com Muniz Sodré (2019), de uma negação do tempo coercitivo unidimensionalizado pela ética protestante do capitalismo. A improvisação, nessa mirada negrodiaspórica, nesse sentido, torna-se precisamente o lugar onde podemos viver uma multidão de relações com o mundo para engajar nosso corpo em uma outra ética da performance do espaço-tempo presente. Há, nas páginas que seguem, um compromisso com um outro tipo de mundo, agenciando, a partir do teatro, outras formas de pensar a vida.

Agô, Axé, Encruzilhada, Auê, Ginga, Ebó e Adupé não são vistos aqui, a partir da experiência com estudantes/performers de teatro da UFMG, como meras releituras de princípios básicos da improvisação a partir de um perspectivismo negro ou lugar de fala. São saberes que, num prisma relacional, oferecem a possibilidade de pensar a cena teatral no convívio pluriépistêmico com cosmopercepções que quase sempre estiveram à margem da literatura especializada do teatro. Sendo assim, embora eu organize os sete saberes como unidades/módulos vivenciados no componente de Improvisação II, todas as práticas se cruzam numa espiral que perpassa toda a formação de um semestre, agindo de forma integrada e não recaindo numa sistemática de separações.

Agô: a permissão para jogar

Agô: “primeira saudação ao aproximar-se de uma Casa para avisar a seus habitantes que alguém está chegando. O mesmo que ‘pedir licença’” (Santos, 2010, p. 164), nos ensina Mãe Stella de Oxóssi ao falar de práticas ancestrais de terreiro. O primeiro saber que gostaria de destacar, então, é *Agô*, entendido aqui, em linhas gerais, como esse “pedir licença”, promover a permissão para jogar.

Em primeiro lugar, vale pensar o jogo como campo de atuação relacional que estabelece regras para seu funcionamento: se não existe regra, não existe jogo, uma vez que só se joga a partir de um território relacional estabelecido a partir de um comum. Também não se joga sozinho. O próprio jogo implica a interação com algo ou alguém, o que acaba por demandar um inevitável campo de relação. É nesse sentido que cabe pensar a regra, numa dimensão negrodiaspórica, como uma escuta profunda de um espaço-tempo forjado em comunidade, algo que nos remete aos conceitos de memória e ancestralidade: o entendimento que somos bem mais que o “agora” e que, na dimensão de um tempo não-linear, somos ressonância de muitos acontecimentos que se fazem antes, durante e além de nós.

O poeta e dramaturgo Édouard Glissant (2005) diz que somos ressonância do todo-o-mundo, somos eco-mundo: há algo de relação com a totalidade-mundo⁴ que não cessa de constituir nossa experiência de vida, tirando-nos de um pretensão local para assumir que todo lugar produz sua própria reverberação do mundo. Essa dimensão do espaço também atua no tempo. Leda Maria Martins (2021, p. 16), por isso, evoca um “tempo-tambor” — que “gira para trás e simultaneamente para frente, na cadência das espirais que enovelam e inspiram o presente” — para falar da espiralidade do tempo, onde passado, presente e futuro coexistem. Um saber

4 Glissant (2005, p. 125) afirma a ideia de totalidade-mundo, “que não é o totalitário, mas sim o seu contrário em diversidade”. Dessa forma, o autor avisa que praticar uma poética da totalidade-mundo é unir de maneira remissível o lugar, de onde uma poética é emitida, a essa totalidade, percebendo seu eco do mundo.

estético corpóreo importante na diáspora, então, é essa cadeia sonora: como espaço somos eco-mundo; como tempo, somos tempo-tambor. Por isso um corpo que dança, que *Ginga*, que joga, com o espaço e com o tempo.... ressonante.

Anunciar *Agô*, então, é o primeiro gesto para embarcar nessa dança. É falar de ancestralidade, de respeito, de solidariedade, de implicação. Nesse sentido, para falarmos de *Agô* no respeito continuado às tradições de terreiro — o que demanda colocar os/as estudantes/performers no estudo continuado sobre a implicação do termo no contexto sacrorreligioso das culturas negras —, podemos pensá-lo como a possibilidade de ativar em um coletivo a criação de uma regra própria, a ficcionalização de um lugar, oferecendo, para o grupo de trabalho, ferramentas de escuta de si e do mundo. Muniz Sodré nos diz, por isso, que a regra é o dispositivo preciso para ficcionalizar um espaço, criar um território comum onde se possa jogar. “Quando as regras de um jogo são arbitrariamente instituídas pelo grupo, ficcionalizam-se, ao mesmo tempo, uma duração e um lugar próprios. Diante do mundo, passa-se a viver de modo próprio e especial” (Sodré, 2019, p. 128). *Agô* nos remete, portanto, ao ethos que mobiliza o encontro de um coletivo: a dimensão de que cada comunidade forja sua própria ética, o lugar seguro em que possam jogar. E essa ética, importa dizer, não existe a priori. Ela é forjada na singularidade de cada comunidade.

Práticas de toques corporais, dinâmicas de autoconhecimento e limites são possibilidades de colocar o *Agô* na roda e tramar, com os/as estudantes/performers, um espaço seguro, acolhedor, onde todos/as possam tramar as regras que orientam aquele coletivo, a sua própria ética de trabalho. “As práticas pedagógicas do pensamento africano se realizam como uma ação poética de criação e autorrecriação, e o cuidado é o que mais importa”, nos lembra Vanda Machado (2013, p. 103), como quem nos diz que onde se vive ancestralidade se move também a fundação de um presente: um mundo em constante transformação. As regras aqui, os combinados, os acordos, são o que podem oferecer confiança para que o/a estudante-performer se coloque em improvisação teatral — não restam dúvidas que essa confiança só será possível quando entendermos que cada corpo possui uma história.

A improvisação, desse modo, não é vista aqui como mera capacidade de resposta à hostilidade e à insegurança de um movimento intruso — tal como a privatização de uma vida *shoppingnizada* e cercada de sistemas de segurança vai exigir —, mas exatamente a correspondência a um envolvimento solidário que se faz num espaço compartilhado de acordos em comum. Mesmo assim, a articulação das regras do jogo num tempo e espaço precisos, “[...] não impossibilita essa ação de ser livre ou incerta (aberta à invenção ou à improvisação), improdutiva (não gera bens nem riqueza, pode apenas transferi-los) e ficcionalizante (criação de uma realidade segunda ou fabulatória)” (Sodré, 2019, p. 128). As regras, dessa forma, não são vistas como limite, mas como uma orientação que abre um caminho de possibilidades para improvisar. Portanto, a apropriação das regras (o *Agô*) é vista aqui como dispositivo que produz um caminho orientado, algo que pode nos dizer da singularidade que salta quando ressoamos (desdobramos, respondemos, esticamos, movimentamos), na espiral do agora, nossas ancestralidades. Orientar, nesse sentido, é indicar um caminho, o que de forma alguma pretende determinar o seu fim.

Para experimentar esse *Agô* como possibilidade de jogo em nossas práticas teatrais na Graduação em Teatro da UFMG, tenho investido, sobremaneira, na improvisação para além do campo teatral. Evocar práticas de terreiro (manifestações populares e ritualidades), além do *funk* brasileiro ou outras práticas culturais negroperiféricas, tem sido a aposta para que os/as jogadores possam vislumbrar, no próprio corpo, que cada comunidade cultural cria/forja suas próprias regras. *Agô*, então, é um fundamento para elaborarmos um espaço onde ética e estética

coexistam, para que o coletivo possa, desde o começo de suas práticas, descrever seu próprio léxico, o fundamento da sua forma de existir. Nesse momento, enquanto suspeitam estar elaborando práticas que contribuem para sua/nossa formação artística, estão desenhando também formas de jogar, sentir o mundo, na própria vida.

Axé: a firmeza para jogar

Um dos conceitos-chaves da prática teatral, amplamente estudado, é a noção de presença. Para improvisar, é comum falarmos da necessidade de um corpo “presente”, “vivo”, “decidido”. No entanto, não podemos negar o quanto a exigência de presença nos processos de formação teatral quase sempre recaiu no treinamento ostensivo para um certo modelo de presença a ser adotado pelo/a artista de teatro. Esse modelo, quase sempre regido por uma pretensa neutralidade, contribuiu sobremaneira para subtrair e negar as diversidades de corpos e formas diversas de sentir o mundo. Em suma, com poucas ressalvas, inúmeras práticas pedagógicas teatrais, desde o começo do século XX, vão desejar que o ator/atriz “seja uma página em branco”, disponível para “receber” os acontecimentos externos, negando ou deixando de lado, dessa forma, as singularidades dos corpos, a suas diversas presenças.

Se desaprendermos a noção de um tipo de presença única para o teatro — trabalho que figuras como Peter Brook ou Eugênio Barba, à sua maneira, investiram esforços —, vamos compreender que cada pessoa possui sua própria “força vital”, ou seja, o que muitas pessoas de terreiros chamam de *Axé* (ou *Àse*). Mãe Stella de Oxóssi diz que, em sua religião, a palavra *Àse* passou a ter vários significados:

[...] o local de culto tem esta denominação (‘amanhã vou para o *Àse*’); a resposta recebida quando se deseja algo de bom para o outro, como se fosse ‘que assim aconteça’; tornou-se até a representação da música baiana — ‘*Axé Music*’; Mas, para os Iniciados do Candomblé, *Àse* significa, principalmente, força, poder, energia. E este é o objetivo maior do Iniciado, adquirir cada vez mais *Àse*, para melhor praticar a Lei Universal do Serviço, para melhor servir ao mundo (Santos, 2010, p. 89).

Ou seja, em diversas religiões de matriz africana, o terreiro torna-se o espaço para cultivar o *Axé*, a força vital, a energia realizante, a vida própria de cada indivíduo. Se trazemos esse conceito, dadas as devidas contextualizações, para o ambiente teatral, poderemos pensar o espaço de trabalho (sala de aula, sala de ensaio) como território para o cultivo de nossa força vital. Ativar o *Axé*, portanto, significa tramar um “engajamento com a vida”, sobretudo em um contexto de mundo que gerencia, cotidianamente, necropolíticas que reduzem a nossa possibilidade de crescimento com o mundo, principalmente para pessoas racializadas.

O pesquisador Luiz Rufino, atento a dimensão do *Axé* nos terreiros e da sua força política numa proposta de educação como *axé*, como um fenômeno oriundo da existência e da dinâmica das energias vitais, nos lembra que Exu é o guardião do *Axé* e que desconsiderá-lo é permanecer avesso à vida, às diversidades e às transformações. É por entender Exu como saber ancestral, que Rufino afirma o *Axé* imantado tanto na materialidade quanto no simbólico, expressando-se como um ato de encanto.

Dessa forma, sendo um elemento dinâmico que pode vir a ser conduzido para a potencialização do ser/saber por meio de sua circulação, troca e multiplicação, o axé também pode sofrer desencante, perda de potência. Como elemento vivo, também ele necessita de mobilidade para se manter pujante (Rufino, 2019, p. 67).

Práticas de *Axé*, no teatro, são, então, oportunidades de engendrar o protagonismo do corpo e suas possibilidades de expansão, de não se deixar sucumbir aos projetos de morte maquinados pelo cotidiano racista, machista, lgbtfóbico, capacitista, etc. O *Axé* emerge, então, “[...] como fundamento que rasura a lógica desencantadora perpetrada pelo regime colonial” (RUFINO, 2019, p. 68). Em nossas salas de trabalho, tenho trabalhado, após as imersões pelo *Agô*, com o conceito de corpo-dança-ancestral — desenvolvido na Pretagogia, de Sandra Petit (2015) — e sua possibilidade de ativar, em matrizes cênicas das culturas negrodiaspóricas (especialmente a capoeira, o funk e as práticas de sambas), a autoestima criativa do/a estudante/performer. Explorando os pés, a pelve e as mãos, essas práticas nos ensinam sobre a materialidade do *Axé*, sobre sua dimensão corporal, física, afeita ao plano terreno, concreto, da existência e sua ressonância nas práticas artísticas⁵ — e isto tem sido fundamentalmente importante para demarcar que não estamos falando de transcendência ou religiosidade, mas da materialidade corporal da força vital.

Note-se, por isso, que anunciar força vital não é repetir um modelo ostensivo de força e vitalidade. Na verdade, não é sobre força, é sobre firmeza. “A palavra axé dá conta de força e ação, qualidade e estado do corpo e suas faculdades de realização. Axé é na verdade um potencial de realização ou de não realização, apoiado no corpo” (Sodré, 2017, 133-134). Portanto, *Axé* é a capacidade de nos entendermos como agentes singulares para, no engajamento com a vida, colocarmos em pauta também nossas fraquezas, nossa não soberania e, acima de tudo, os afetos que seguem sendo burilados na ardência do fogo cruzado que vai se forjando em mim, em nós e no mundo. A força vital realizante/não-realizante de cada estudante/performer se torna, então, co-dependente e criadora da firmeza coletiva. Afirmar isso é importante para dizer que o *Axé* é a disponibilidade para jogar, mas esse estado de firmeza só é possível por um saber do corpo que não cai na cilada retórica neoliberal do empreendedorismo de si mesmo⁶. O *Axé* como firmeza só é possível por um lugar ativado pelo corpo quando se sente em cumplicidade com um grupo e um espaço — e nisso mora a boniteza que fortalece o engajamento com a vida.

Axé como firmeza é andar com os pés fincados numa dimensão coletiva. Em salas de aula tenho trabalhado, por exemplo, com a noção de que uma pessoa pode se distanciar do coletivo (para descansar, beber água ou até mesmo assistir uma prática), quando o coletivo está firme, arranjado na firmeza. E isto não nos serve para recair num discurso comunitarista, onde só existe o coletivo, só existe a individualidade do grupo. Pelo contrário, serve para afirmar que o coletivo existe firme pois está também com os pés fincados em corpos que fazem crescer a sua força vital.

Aqui, é importante dizer, não se trata de abrir mão de jogos e procedimentos teatrais semeados em vertentes clássicas, mas de conseguir se apropriar delas como lugar para fazer

5 Para desenvolver o conceito de Corpo-Dança-Ancestral, Sandra Petit (2015) dá fundamental importância aos pés, a pelve e às mãos afirmando, por isso, um “corpo-chão” e a importância da ligação com a terra como “sinal de humildade, de reconhecimento do respeito que devemos aos nossos antepassados e à origem das coisas” (PETIT, 2015, p. 91).

6 Achille Mbembe (2018, p. 16) fala que as sociedades neoliberais construíram uma forma de vida baseada no modelo da empresa, o que produz uma forma inédita de vida psíquica “sendo que os automatismos psíquicos e tecnológicos não passam de duas faces da mesma moeda, vem se consolidando a ficção de um novo sujeito humano, ‘empreendedor de si mesmo’, moldável e convocado a se reconfigurar permanentemente em função dos artefatos que a época oferece”.

crescer a força vital, operando transformações, criando jogos próprios, mesclando jogos entre si e, claro, trazendo jogos negrodiaspóricos e indígenas, fazendo da prática teatral um constante movimento de investigação para quebra de monopólios estéticos e culturais. Em sala de trabalho, tenho investido, por exemplo, em práticas do Teatro do Oprimido, trazendo a “desmecanização do corpo” como possibilidade de emancipação do imaginário, das práticas corporais, de envolvimento com um outro tipo de sensibilidade com o mundo.

Encruzilhada: o desencontro com a rua

Observem que até aqui temos falado do jogo negro, da improvisação, como um pêndulo constante entre eu e o outro, entre a força individual e a firmeza de uma coletividade. É no meio desse vai e volta constante de encontros que salta o saber da *Encruzilhada*.

O termo *Encruzilhada*, utilizado como operador conceitual nessa unidade pedagógica, “[...] oferece-nos a possibilidade de interpretação dos trânsitos sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos” (Martins, 2021, p. 34). A *Encruzilhada*, nesses termos, é o espaço de promoção do diverso: diversas formas de ver e sentir o mundo, por isso a importância constante de contextualizar cada rua que se cruza em cada encontro. Portanto, a contextualização de cada ação pode ser a oportunidade de tratar a experiência de forma relacional, inerente às singularidades dos/das participantes daquela vivência, como mencionado ao afirmar o *Agô*. Nesse território de descobertas que saltam a cada encruza, a prática a ser adotada em sala de aula/ensaio, só pode se render à horizontalidade.

Quando os saberes que se encontram na encruza tomam uma plasticidade horizontal, é possível que as pessoas percam o medo do erro, do desencontro, da diferença, do diverso, e passem a adotar a responsabilidade coletiva como lugar que se faz na e com a *Encruzilhada*. Aqui, ao afirmar esses territórios múltiplos, afeitos à diversidade, sempre a se forjar no encontro, uma pedagogia da *Encruzilhada*, no dizer de Luiz Rufino (2019, p. 13), “emerge como disponibilidade para novos rumos, poética, campo de possibilidades, prática de invenção e afirmação da vida, perspectiva transgressiva à escassez, ao desencantamento e à monologização do mundo”. É por isso que quando Rufino propõe praticar Exu como saber ancestral para a escola, ele nos faz pensar, por meio de suas *Encruzilhadas*, na força das zonas de fronteira, nos provocando a “[...] praticar certas esculhambações contra as lógicas do colonialismo” (Rufino, 2019, p. 42).

A partir das múltiplas faces de Exu (que Rufino elenca como Yangi, Okotó, Obá Oritá Metá, Igbá Ketá, Enugbarijó, Onã, Oloója, Bara, Elegbara), tenho me interessado na dimensão poética, política e ética de Exu como Povo da Rua. É na *Encruzilhada*, pela potência do encontro de (a)diversidades, que tenho investido, em sala de aula, no saber que a rua oferece para quebrar regularidades empreendidas na formação dos estudantes e artistas/performers na Graduação em Teatro da UFMG. Ao sairmos do prédio da Graduação, o exercício constante é experimentar o espaço urbano como território de improvisação. Se a *Encruzilhada* — como sugere Martins (2021, p. 195-196) a partir da retórica africana e afro-brasileira — é metonímia do segredo e metáfora das forças energéticas que iludem ou revitalizam o sujeito, lugar onde “[...] manifestam-se as forças que têm poder de barrar ou viabilizar o desenvolvimento do sujeito”, a rua talvez seja a principal materialidade dessa configuração. O que temos de aprender com a rua? Ao entender a rua como um “balaio de anti-disciplinas”, de saberes desobedientes, Rufino

(2019, p. 112) arruma o ponto da resposta: “[...]a vagabundagem, a esculhambação, a negaça, a travessura e encantamento de Exu”. Não restam dúvidas que para os Teatros de Rua, a improvisação seja matéria primordialmente constitutiva. Ao narrar a experiência do grupo carioca Tá na Rua, Licko Turle elucida essa dimensão:

Sendo a agilidade — mental e física — a sua natureza essencial, as qualidades imprescindíveis ao artista ‘de rua’ relacionam-se mais com a capacidade de ‘jogar’ e improvisar rapidamente, de interagir com todos os tipos de pessoas durante o espetáculo, do que com as habilidades técnicas convencionalmente atribuídas individualmente ao ‘bom’ ator, ainda que estas estejam baseadas na corporalidade, sensibilidade e inteligência (Turle, 2008, p. 77).

De tal forma, reafirmando os trânsitos entre a arte e a vida, a Encruzilhada da rua é o terreno onde podemos experimentar uma dimensão da improvisação no teatro em que a contingência que salta do urbano é o lugar possível para uma experimentação sem limites. A rua enquanto lugar de indeterminações, afirma Sodré (2019, p. 148), “é fundamental aos impulsos de criatividade pelo jogo”. Contudo, embora a agilidade, mental e física, como aponta Turle sejam qualidades imprescindíveis do artista de rua, tenho buscado experimentar o espaço urbano, junto aos estudantes/performers da UFMG, numa crítica à atenção hiperativa da excitação e da prontidão — que tudo quer abarcar e se sintonizar para produzir uma resposta corporal “eficiente” para as demandas do meio. Esse tipo de resposta rápida, tão elogiada nos meios formativos em improvisação, muitas vezes acaba perdendo de vista as possibilidades poéticas que podem saltar de uma insuspeitável conversa ou de um olhar distraído para o chão. Em nossos percursos, tem sido necessário incorporar a distração como um elemento de *Axé*, entendendo-a não como uma desatenção/desconexão com o espaço, mas como estado corpóreo que, na sua forma dispersa de perceber o mundo, ou na sua “vagabundagem”, “vadiagem”, pode nos oferecer uma chance de nos desligarmos da agência prescritiva de uma atenção objetivante — o que nos leva a arguir que distração e atenção são forças complementares e não, necessariamente opostas, como alguns vão afirmar. É na distração que poderá surgir o choque com a diversidade: a travessura e encantamento de Exu.

Mas distração não é algo que se fabrica ou se evoca, por isso é importante não nos precipitarmos. A *Encruzilhada* de ruas e avenidas também é território de perigo e de acidentes. Portanto, engajar a força política da *Encruzilhada* em suas armas desencadeadas pela contingência é dar de cara com o tropeço, com o erro, com o contratempo, com realidades que não são exatamente o que parecem. Assim, pensar na ação perspicaz, astuciosa, à espreita, desse corpo que se lança ao espaço público para improvisar seria como se abrir ao desencontro, ao desajuste do urbano, àquilo sobre o qual nem sequer conhecemos. A ideia de desencontro passa a ser, assim, fundamental para construir um Corpo-Encruzilhada que sugere uma ruptura com a concepção linear que temos de nós mesmos, abrindo-nos para outros modos de se afetar e de re-imaginar o mundo, re-imaginar nossos teatros.

Auê: o brincar como trabalho pela vida

A rua tem nos ensinado sobre um estado corporal que se envolve no engajamento com a vida. As práticas de improvisação realizadas com o espaço público têm colocado, cada vez mais, o brincar como saber ancestral. Frente à era de uma produção desenfreada de si, que requer uma vida ativa, tomadora de decisões rápidas para não perder o *start* de uma oportunidade, a

brincadeira se coloca como esse ambiente onde é possível perder a linearidade do tempo para ganhar a espiral do agora, sincronizar trabalho e lazer para fazer crescer a versatilidade da plenitude da vida. Isto é o que venho chamando de *Auê*. *Auê* é festividade, brincadeira, vagabundagem, vadiagem, celebração, encantamento com a vida.

Sabemos que a teatralização de jogos tradicionais infantis desenvolvida inicialmente por Viola Spolin no grupo de Neva Boyd, nas primeiras décadas do século XX, é área fértil para o trabalho com a linguagem teatral de caráter improvisacional. Esse referencial trata, sobretudo, do desenvolvimento de atividades lúdicas tradicionais com as infâncias, cumprindo, portanto, essa agência inerente à prática teatral que é sua capacidade de ativação do brincar como saber. Mas Flávio Desgrandes (2006, p. 94) anota o desafio desse trabalho: “manter constante a tensão entre divertimento e aprendizagem”, pois “jogar por jogar leva a situações repetitivas, sem desafios e sem aquisições”. Ora, acontece que essa separação entre o tempo produtivo de aquisições e o tempo do divertimento é uma divisão ocidental (para não dizer colonial), e para muitas culturas africanas e indígenas não existe cisão entre a arte e a vida. As práticas de improvisação com o espaço público, nesse sentido, podem nos ajudar a engajar um corpo que, na *Encruzilhada* da vida, disperso e atento aos “perigos” urbanos, se faz ambíguo: nele coexistem diversas dimensões. Neste tipo de jogo com o espaço público — que podemos notar em diversas práticas culturais das juventudes negroperiféricas em suas imersões pela cidade —, saltam brechas no tempo do trabalho, no tempo da produtividade de grande escala. Nesse sentido, afirmar o *Auê* é colocar em pauta um tempo de mútuas imbricações onde brincar e aprender não sejam mais antagonísticos, mas a face da mesma moeda: seja com crianças, adultos, gente de todas as idades.

É certo que no tempo do divertimento embrutecido e da gameficação da vida, vale a pena tramar outras formas de brincar e aprender, e talvez seja esse o principal ponto de Desgrandes (2006, p. 94): “a vontade de inventar diferentes possibilidades de investigação da linguagem teatral e de sua atuação enquanto instrumento de reflexão da vida social”. A ideia de jogo como *Auê*, por isso, se não levada a sério em seu princípio de ambiguidade e coexistências, não passa da reprodução viciante de uma vida coroada pelo divertimento embrutecido do jogo como dormência, da recreação e da aposta que “topam tudo por dinheiro”, algo que o empresariamento da vida sabe muito bem administrar. O *Auê* trata então de afirmar o que Achille Mbembe chama de “trabalho pela vida”, que consiste

[...] precisamente em evitar que o corpo caia na coisidade absoluta; consiste em evitar que seja por completo um mero objeto. Mas somente um modo de existência permite conseguir isso: o modo de existência ambíguo, uma maneira de brincar tateando sobre o avesso das coisas e de brincar de faz de conta diante de si e dos outros (Mbembe, 2018, p. 251).

Assim, para compreendermos o *Auê* como trabalho pela vida, acionando os jogos de infância, o tempo do brincar, tenho recorrido, em seminários junto aos/às estudantes da Graduação em Teatro da UFMG, aos jogos e brincadeiras africanas e indígenas. É nesse território do brincar que vejo crescer, nos/nas estudantes/performers, uma outra percepção do fazer teatral, agenciando no que Muniz Sodré chama de alacridade — que deriva das palavras alacer (alado) e sacer (sagrado) —, uma força realizante. Mas essa força de alacridade não se limita ao imperativo da alegria gameficada: “[...] a alegria comporta também uma certa tristeza. Pode ter uma certa tristeza no samba e ainda assim você dançar muito e estar alegre” (Sodré, 2005, p. 05). Por isso que junto aos/às estudantes/performers, tenho insistido na máxima: “levar a brincadeira à sério”. Para entender o *Auê* também como firmeza, trabalho pela vida, a

brincadeira exige que não percamos o rigor, e façamos dele o lugar de decência para fazer crescer a leveza, o encantamento com a vida — o que nos lembra que nem todo jogo vale a pena de ser jogado. Levar a sério o *Auê* é assumir o compromisso com o chamado de Bispo dos Santos (2023) para, diferente de um teatro que faz as coisas de brincadeira, entender a brincadeira como um fazer as coisas de fato. *Auê*, nesse sentido, é sobre acreditar no fazer.

***Ginga*: é necessário se colocar em jogo**

O sexto saber que tenho trabalhado nessa imersão com estudantes/performers da Graduação em Teatro da UFMG é a *Ginga* — essa mesma que se faz na capoeira. O seu misto de luta e dança nos lembra tanto a força realizante do *Auê* (o trabalho pela vida), quanto a possibilidade política de desferir golpes contracoloniais no projeto neoliberal de corte de nossa força vital, do nosso *Axé* (lutar). A *Ginga* também é o que nos lembra do indeterminado, do processual, da capacidade de improvisar. O inacabado, então, é assumido como força política, o que nos leva a aceitar o caráter processual do ensino-aprendizagem e da criação artística. É com a *Ginga* que aposto no desafio de arriscar.

O professor da UFMG Cristiano Cesarino Rodrigues afirma que

Apesar de as origens da capoeira estarem ligadas ao seu aspecto de luta e de terem um objetivo muito claro [...], atualmente a capoeira aproxima-se mais do jogo. Desse modo, deixa de ter como objetivo primordial uma disputa, não havendo vencedores ou perdedores. Aquele com quem se joga na roda não é um adversário, é um parceiro, comumente chamado de camarada (ou camará). A competição é substituída pelo deleite do jogar, em que se estabelece um permanente diálogo com o outro, e não contra o outro (Rodrigues, 2020, p. 7).

Assim, tramar improvisação na *Ginga* é criar espaços onde os/as estudantes/ performers possam experimentar a dança/luta como forma de jogar. Nos espaços de sala de aula e ensaio, as práticas de Teatro Esporte (Keith Johnstone) têm sido utilizadas, não mais para reafirmar a competição como valor imprescindível para jogar, mas para ativar, nos/nas jogadores, a *Ginga* esportiva, a malícia de saber que não basta um jogo, mas o “em jogo” da relação. É nesse sentido que a *Ginga* é pensada em sala de aula a partir da malícia, da negaça e da mandinga. A malícia, segundo Rodrigues (2020, p. 12), é “a habilidade de enganar o outro no intuito de despistá-lo e não revelar suas reais intenções no jogo”. Já a negaça brinca com o jogo de aparências: nem tudo é o que parece. E a mandinga, complementa Rodrigues (2020, p. 12), “tem a ver com a capacidade de improvisar, envolvendo o parceiro do jogo, sabendo ler as intenções do camarada e antecipando o seu jogo, no intuito de ele jogar o seu jogo, e não o dele”. Para, então, não cair na mera trapaça, uma frase recorrente que uso em sala de aula: “é necessário se colocar para jogar”, o que significa se implicar, se colocar em jogo, em toda a improvisação. Para isso, como Amir Haddad, tenho pensado em futebol:

Você tem que estar conectado ao jogo, para poder entrar. É um tipo de concentração absoluta, estar em contato com o mundo. Mas isso não o deixa tenso. Você vai se entregar, mas isso não o arrasa. Você não tem medo de ser rejeitado, não tem medo de ser abandonado. Diz: “Esse é meu ofício; essa entrega absoluta faz parte dele. Não há limite para o que eu vou entregar ou naquilo que eu posso fazer”. É uma entrega total. (Haddad, 2008, p. 120)

Na *Ginga*, podemos compreender que as práticas cênicas, seja em qual for o contexto, nem sempre precisam corresponder a demanda de montagem (improvisação como espetáculo, como sugere o teatro esporte), mas podem ser elas mesmas as possibilidades de fazer crescer, nos/nas participantes, outras formas de com o mundo se implicar. No entanto, a *Ginga*, afirma Evani Tavares Lima, obriga o corpo do capoeirista a nunca ficar parado. Quando pensada como trabalho continuado de envolvimento no teatro, como entrega total, pode implicar, explicita ou implicitamente, uma resultante estética, beneficiando o/a estudante/performer “tanto em termos pré-expressivos quanto expressivos, aqui considerados como tudo o que sedimenta e dá corpo à expressividade do ator, num espetáculo ou independente dele” (Lima, 2002, p. 124). Seja em que contexto for, “não ficar parado”, na *Ginga*, não nos fala apenas de treinamento, mas de engajamento ético, o que significa entender que ética não se restringe ao limite de sua própria representação: ela vive na ginga constante da implicação.

***Ebó*: fazer com as próprias mãos**

Mas os experimentos vividos com a improvisação, em todas as suas processualidades, também podem ser lugar de composição de resultantes cênicas. *Ebó* tem sido, nesse sentido, a capacidade criativa de compor a partir materialidades, discursos, experimentos, improvisos, e organizá-los, em sua coerência própria (poética), para compartilhar com o mundo. Nas culturas de terreiro, *Ebó* é um “ritual de oferendas para o restabelecimento do *Àse*, da energia” (Santos, 2010, p. 170), ou seja, como afirma Rufino: é um princípio tecnológico, “[...] uma vez que é a partir dele que se estabelecem as comunicações, trocas e invenções de possibilidades” (Rufino, 2019, p. 87).

Luiz Rufino afirma que o termo *Ebó*, importante conceito assente no complexo filosófico Yorùbá, opera também como um saber praticado. Ao cunhar o termo *Ebó Epistemológico*, Rufino se refere a um procedimento onde o conhecimento é cruzado, engolido por outras perspectivas e restituído de maneira transformada. Se pensarmos, dessa forma, em processos criativos orientados pela teia de saberes negrodiaspóricos, podemos intuir que a própria composição de resultantes cênicas restitui ao mundo um saber praticado. “Trata-se, portanto, do ponto de vista pedagógico, de uma reafirmação da dinâmica das trocas e da circulação de saber como procedimento pedagógico e civilizador”, afirmam Florêncio e Meihy (2024, p. 94). Os autores, afirmando que *Ebó* é encantamento “feito com as próprias mãos” para a instauração do equilíbrio da força vital, complementam dizendo que “a base do *ebó* está na linguagem”. É nesse momento que passo a pensar a noção de *Ebó* como a capacidade criativa vivenciada quando os saberes aqui anunciados são experimentados. Pensar no processo criativo em teatro como um lugar para fazer crescer nossa firmeza, que tem a própria criação como *Ebó*, nos coloca, então, no desafio de “[...] dar condições para que a educação seja a ferramenta que permite a escolha do melhor caminho, dentro de um largo campo de possibilidades, e não apenas de um modelo universalista e unilateral de conhecimento” (Florência; Meihy, 2024, p. 94).

Mas não só isso. Toda materialidade é tecida de histórias, de memórias, de contextos, de forças vitais, já nos disseram os/as indígenas. Nos termos das culturas negras tecidas na diáspora, em especial o pensamento iorubano, entre nós e os não-humanos (ou os elementos da natureza) existem poucas diferenças, noção que anuncia o “[...] entrelaçamento genético do ser com a cultura, com o contexto pela coexistência comunitária e ambiental” (Machado, 2013, p. 95). Talvez seja hora mesmo de fundamentarmos uma “[...] perspectiva dialógica de sistemas mais complexos, concebendo a cocriação como uma forma de intervenção saudável entre o ser que

sou e a natureza” (Machado, 2013, p. 94) — pensamento que desafia o antropocentrismo e pode nos colocar na oportunidade concreta de, se não reverter, pelo menos adensar a discussão sobre os funestos efeitos da nossa ação no mundo.

O *Ebó*, nesse sentido, fala da criação como um fazer que compreende o corpo como resultante da interação entre todos os elementos da natureza e nossas percepções, sensações, valores culturais e simbólicos, pensamento que tem orientado, sem dúvidas, a prática da encenadora baiana Onisajé. Em seu Teatro Preto de Candomblé, Onisajé nos convoca para um fazer cênico empretecedor. Ao vivenciar uma íntima relação dos elementos rituais do Candomblé com as manifestações artísticas, a artista e pesquisadora chega mesmo a propor, a partir da cenicidade do Axé, um teatro-Ebó, “que tenha cheiro de amassí, (banho de folhas) incenso e bori (cerimônia para dar alimento a cabeça)” (Onisajé, 2020, p. 92).

De todo modo, não sendo eu uma pessoa iniciada em religião de matriz africana (embora praticante de algumas ritualidades e fundamentos), coaduno com o interesse da artista e escritora Castiel Vitorino Brasileiro de desfazer o nó que se criou entre intimidade interespecífica e religião: “[...] a construção de uma intimidade com as plantas não se restringe e não depende de um pertencimento a religiões, porque minerais e vegetais não são propriedades, mas a característica irreduzível deste planeta” (Brasileiro, 2022, p. 21). Nesse sentido, sigo o rastro dos pensamentos da Profa. Inaicyrá Falcão dos Santos (2021, p. 31) quando a mesma está interessada em aprender e atualizar “[...] esse universo mítico na busca da potencialização da força espiritual criativa e física no desempenho da expressão cênica”. Inaicyrá lembra, por isso, do princípio ético “da porteira para dentro, da porteira para fora”, cunhado pela ialorixá Maria Bibiana do Espírito Santo, Mãe Senhora, que anuncia, no contexto original da vida dentro dos cultos da tradição Yorùbá, a necessidade de uma distinção entre a vivência pessoal daquela vivida no espaço religioso ou terreiro. Seguindo a proposta de Inaicyrá Falcão insisto que, da porteira para fora (a universidade, a sala de aula, a sala de ensaio, a cena), estamos praticando uma reelaboração estética de ritualidades negrodiaspóricas e não, necessariamente, a transposição de práticas culturais de terreiro para o teatro. A própria Onisajé, para evidenciar que o que realiza é uma obra artística e não uma cerimônia religiosa, nos lembra do receio constante e legítimo das comunidades de Axé de verem suas ritualidades colocadas em cena de qualquer maneira. Por isso, Onisajé (2023 p. 22) nos propõe “[...] um teatro ritualizado, orientado por princípios éticos do Axé, mas ainda assim teatro”. Para fazer isto, além de contextualizar os fundamentos de todas as práticas (*Agô, Axé, Ebó*, etc.), o trabalho com esses saberes se torna um campo que envolve muito compromisso ético e responsabilidade.

Assim, no contexto da UFMG, trabalhando com diversidades de raça, gênero, sexualidade, orientação religiosa dos/das estudantes, o processo criativo e suas resultantes cênicas como *Ebó* tem sido o ambiente onde tenho levado os/as estudantes a experimentar, além da dimensão epistêmica negrodiaspórica da nossa relação com tudo o que existe, a possibilidade de encantamento da cena como fabulação de mundos. Não ficando restrito aos temas e ritualidades negrodiaspóricas, o que importa, nesse mover que afirma sua laicidade, é a forma desse “fazer com as próprias mãos” com a qual a criação vai sendo movimentada.

Adupé: agradecer e celebrar

Por fim, chegamos ao saber ancestral que encerra a jornada pedagógica negrorreferenciada que tenho vivido junto aos/às estudantes da Graduação em Teatro da UFMG. *Adupé*, em

Yorùbá, quer dizer “eu agradeço por nós”. Como afirmado desde o começo, se tem uma característica inegável nas práticas cênicas improvisacionais é sua dimensão coletiva. Talvez seja mesmo essa uma das relações mais fortes do teatro com saberes ancestrais africanos. Se é verdade que a origem do teatro se deu na relação de nossos ancestrais com o ritual — o momento de celebração em que diversos povos se reuniam para celebrar —, a marca que segue em nós desse enunciado é o sentimento de comunidade. Celebrar, desse modo, também é agradecer. Quando relacionamos o *Adupé* ao ciclo que volta para o *Agô* é possível que entendamos que a celebração também está relacionada “[...] com a percepção intuitiva desse envolvimento intenso como um ato de profundo agradecimento pela vida, que nos é transmitida pelos antepassados como potência fundadora, justificando o reconhecimento de respeito ao chão ancestral” (Petit, 2005, p. 87).

Vivendo em um sistema social de extrema competitividade e individualismo, *Adupé* subverte a estrutura clássica dramática do protagonismo individual para reafirmar, no agradecer e celebrar, que somos em bando, em coletivo. A dimensão comunitária da criação é reafirmada então como o pontapé principal para uma formação estética que não se reduza ao imperativo meritocrático e tecnicista e ative, no futuro docente ou artista, um olhar para o mundo mais aberto para tudo o que a branquitude soterrou nos processos de colonização.

A partir do quilombismo, a educadora teatral Alexandra Dumas (2022) tem nos lembrado que os quilombos, no Brasil – certamente afirmando esse saber africano –, passavam por uma outra lógica de aceitação e afinidade para pensar sua comunidade: tratava de legitimar, a partir da urgência, o diverso, de afirmar o aquilombamento como uma solidariedade radical que entende que cada corpo possui seu próprio tempo, seu processo. O quilombo é sobre coletividade, mas também sobre aceitar aquilo que é singular. Nessa proposta pedagógica, entendo, junto com Vanda Machado, que

Cada indivíduo é um ser suficientemente autônomo para compreender seu próprio caminho, sua conexão com a ancestralidade e imbricação com sua vida na comunidade. O jeito de estar na comunidade é o que lhe dá a condição de um ser coletivo neste espaço-tempo indivisível. Neste contexto, é imprescindível aprender a jogar o jogo na vida. É obrigação de cada um aprender e em-sinar. Esta é uma função precípua da tradição no pensamento africano (Machado, 2013, p. 66).

Agô, *Axé*, *Encruzilhada*, *Auê*, *Ginga*, *Ebó* e *Adupé* são apenas sete entre tantos saberes negrodiaspóricos que anunciam formas diversas de “jogar o jogo da vida” para o reencantamento com o mundo. Em todo caso, a principal propriedade que eles têm me evocado é a capacidade de fissurar a unilateralidade das pulsões de morte de nosso tempo para afirmar, mais que tudo, um processo de engajamento com a vida — construção de quem entende a morte não mais como finitude, mas que “[...] a terra guarda o segredo do invisível: para ela, a morte encaminha os indivíduos, que serão depois restituídos pela vida” (Sodré, 2019, p. 53). Ao afirmarmos memória e ancestralidade (*Agô!*) como constituintes da cena teatral, podemos, quem sabe, sair dos limites de um presente esvaziado de sentido sempre a nos interpelar. É pela acentuação de um aqui e agora que é sempre da plasticidade de uma espiral, que “[...] afirma-se coletivamente (a improvisação dá-se sempre num quadro comunal) a força da vida presente, com todos os seus traços de alegria, mas também de crueldade, como na dimensão do sagrado, onde se revela a radicalidade do real” (Sodré, 2019, p. 133). É na *Encruzilhada*, na coragem afirmativa de não ter a desistência como única alternativa, que reafirmo o trabalho pela vida como o que faz crescer nossa força vital. É nessa medida que urge fazer do teatro um lugar de

Auê, que tem na *Ginga* um compromisso ético para, se colocando em jogo no mundo, não perecer. Quem sabe aí nossa cena saia dos limites da separação corpo-mundo para, num *Ebó* cênico, não apenas compor outro mundo, mas outros de nós mesmos. Tudo isso é o que tenho chamado de *jogo negro no mundo*.

Por fim, vale a pena pontuar o quanto esse *jogo negro no mundo* pode nos ajudar não somente a afirmar uma pedagogia pluriépistêmica para a cena teatral, mas também fortalecer um ethos antirracista nos estudantes/performers a partir do teatro. Não esqueçamos que ethos significa tanto morada quanto hábito — hábito e habitação vêm da mesma raiz etimológica (Sodré, 2019). Daí que pensar nesses saberes estético-corpóreos a partir de um ethos antirracista significa não só avivar o potencial negro e indígena de re-encantamento com o mundo, como também investir no corpo como catalizador de suas ressonâncias para, de uma vez por todas, exorcizar o espectro de uma agência ainda racista incorporada nos modos que sentimos e expressamos as coisas e, emancipando nossas teatralidades, trazê-las de volta para animar a vida. *Adupé!*

Referências

- BARBOSA, F. J. (Onisajé). Dudu Iwoye: entre candomblé e teatro: a cenicidade do Axé. **Olhares**, 9(1), 20–30, 2023.
- BARBOSA, F. J. (Onisajé). Teatro Preto de Candomblé: descolonizando as peles negras. **Rascunhos** | Uberlândia, MG | v.7 | n.1 | p. 75-93 | jan. jun. 2020.
- BISPO DOS SANTOS, A. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/Piseagrama, 2023.
- BRASILEIRO, C. V. **Quando o sol aqui não mais brilhar**: a falência da negritude. São Paulo: n-1 edições; Editora Hedra, 2022.
- CUTI. **Quem tem medo da palavra negro**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2012.
- DESGRANGES, F. **A pedagogia do teatro**: provocação e dialogismo. São Paulo: Editora Hucitec: Edições Mandacaru, 2006.
- DUMAS, A. G. Ensino de teatro negrorreferenciado e colonização brasileira: relatos e reflexões. In: OLIVEIRA, E. J. (org). **Artes Cênicas e Decolonialidade**. São Paulo: E-manuscrito, 2022.
- FLORÊNCIO, T. A. L.; MEIHY, M. S. B. Feitiço negro, despachos brancos: Epistemologia do despacho e pedagogia anticolonial. In: **Exilium Revista de Estudos da Contemporaneidade**, vol 7, UNIFESP, 2024.
- GLISSANT, É. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- GOMES, N. L. **Movimento Negro Educador**: saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis RJ: Vozes, 2017.
- HADDAD, A. Reflexões sobre o trabalho do ator. In: TURLE, L; TRINDADE, J. (orgs). **Tá na rua**: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel. Rio de Janeiro: Instituto Tá Na Rua para as Artes, Educação e Cidadania, 2008.
- HALL, S. **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- LIMA, E. T. **Capoeira Angola como treinamento para o ator**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Dança e Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

MACHADO, V. **Pele da cor da noite**. Salvador: EDUFBA, 2013.

MARTINS, L. M. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021.

MBEMBE, A. **Crítica da Razão Negra**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

PETIT, S. H. **Pretagogia**: Pertencimento, Corpo-Dança Afroancestral e Tradição Oral Contribuições do Legado Africano para a Implementação da Lei nº 10.639/03. Fortaleza: EdUECE, 2015.

RODRIGUES, C. C. Capoeira e cenografia: diálogos possíveis pelo espaço. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago./set. 2020.

RUFINO, L. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, I. F. **Corpo e ancestralidade**: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. Curitiba: CRV, 2021.

SANTOS, M. S. A. **Meu Tempo é Agora**. Salvador: ALBA, 2010.

SODRÉ, M. **A Verdade Seduzida**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

SODRÉ, M. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

SODRÉ, M. **Pensar nagô**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

TURLE, L. Uma possível dramaturgia para espaços abertos. In: TURLE, L; TRINDADE, J. (orgs). **Tá na rua**: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel. Rio de Janeiro: Instituto Tá Na Rua para as Artes, Educação e Cidadania, 2008.

The black game in the world: a pedagogical proposal for improvisation in the diáspora**Abstract:**

Using the notion of play as an immediate intuition of the world as a reference, the text discusses a pedagogical proposal for Play and Theatrical Improvisation from a black diasporic perspective. Involved in black-referenced theatrical practices, the proposal of the report of lived experiences is to think about possibilities of improvisation in the classroom and/or rehearsal based on seven black diasporic knowledges: Agô, Axé, Encruzilhada, Auê, Ginga, Ebó and Adupé. Announcing creative practices in theater that do not separate body-world, art-life, the seven knowledges were organized into units/modules proposed by the professor in the Improvisation II component, in the Undergraduate Program in Theater at UFMG.

Keywords: Improvisation. Theatrical game. Black pedagogies.

Recebido em: 28 jun. 2024

Aceito em: 07 out. 2024

Publicado em: 20 dez. 2024