

LUCIANO MENDES DE JESUS SAYONARA SOUSA PEREIRA

ENCRUZILHADAS EM PRETO E BRANCO: CANTOS DE TRADIÇÃO E TRANSCRIÇÃO EM POÉTICAS DIASPÓRICAS

Resumo



Este texto explora a noção de cantos de tradição afro-diaspóricos como tecnologias performativas que conduzem processos transcriativos, transculturais e pluriétnicos. O conceito de encruzilhada, como um princípio cosmoperceptivo africano, é utilizado para interligar as experiências artísticas do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richardse* e da *Plataforma Garimpar em Minas Negras Cantos de Diamante*.

Palavras-chave:

Transculturalidade. Vissungos. Poética diaspórica.

ENCRUZILHADAS EM PRETO E BRANCO: CANTOS DE TRADIÇÃO E TRANSCRIÇÃO EM POÉTICAS DIASPÓRICAS¹

LUCIANO MENDES DE JESUS²

SAYONARA SOUSA PEREIRA³

² Doutorando em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8376-3676>. Email: mridangan@yahoo.com.br

³ Doutora em Dança pela Universidade Estadual de Campinas. Professora na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4991-9849>. Email: sayopessen@gmail.com

*O homem vira na trilha,
Ele meramente vira na trilha
Os sacerdotes, o mesmo.
(Provérbio Bakongo)*

Ponto de partida

Reflexões sobre práticas criativas no teatro feito por artistas negros/as, quer trabalhem ou não sobre temas diretamente vinculados às questões culturais afro-diaspóricas e/ou às problemáticas étnico-raciais, carregarão sempre um dado de subjetividade em constante diálogo com as objetividades premissas do discurso acadêmico-científico. A experiência do/a artista-pesquisador/a negro/a (e de outras áreas para além da artística) é a experiência do seu corpo politizado em situações de pressionamento constante ao longo de toda uma vida, que vai desde o racismo clinicamente “cordial” sentido e observado da infância à juventude, até o estrutural, eventualmente compreendido e combatido na maturidade. O termo “cordial” entre aspas é pro-

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

positadamente uma provocação para destacar a antinomia diante do sentido lato e prático que a palavra racismo contém, estritamente o racismo antinegro, da sua estruturação como prática necropolítica (MBEMBE, 2017) que organiza o genocídio à manutenção dos mecanismos de privilégio social da branquitude; racismo sistêmico onde radicalmente “ser negro significa não ser; significa ser, desde sempre, socialmente morto” (VARGAS, 2017, p. 85). Morto epistemologicamente - como criador de gnoses - ou literalmente, calado à bala, por ser considerado destruidor da “paz” do *status quo*.

Ainda que nada se explicita em uma dramaturgia enquanto palavras, a presença do corpo negro e da afrodescendência em cena escreve os traumas passados e presentes e as atitudes que futuram a superação das fundações racistas da sociedade capitalista pós-liberal. O corpo como um saber de experiências feito (FREIRE, 2005), que podemos ver na presença de William Nadylan como o “Príncipe da Dinamarca” na montagem de *A Tragédia de Hamlet* (2000) dirigida por Peter Brook, ou no elenco do espetáculo *Gota D'água* [Preta] (2019) com direção de Jé Oliveira. Obras estas que passaram uma rasteira no contrapé de uma crítica e um jornalismo especializado acostumados sempre a pensar na lógica referencial de uma cena contemporânea embasada nos referentes da branquitude. Por exemplo, como nesta nota não assinada, publicada no site da Folha de São Paulo, pela ocasião da estreia desse mesmo *Hamlet*, em São Paulo, em 2002:

O protagonista da peça, o negro William Nadylan, busca não apenas *chocar* o espectador ao surgir como um príncipe nórdico, mas também dar sua *contribuição pessoal* ao texto enquanto interpreta.

Nadylan é *capaz* de reverenciar o fantasma do pai como *um verdadeiro* membro da realidade, ou pular sobre a tumba de Ofélia transbordando de ira, e até se fingir de louco, mas em grande parte da peça movimenta-se mais com a *informalidade de um jovem de subúrbio de qualquer grande cidade*. (AGÊNCIA REUTERS, 2002, *online, grifo nosso*)

As partes grifadas nesta citação acima por si só revelam a leitura objetificada e outri-

ficadora que o inábil repórter/crítico anônimo tem da presença de um ator negro que atua sobre uma das canonizações da cultura eurocêntrica - branca. Seu espanto revela uma quase diversão de alguém que vê uma criança brincando de ser adulto, mais do que o impacto psíquico pela sofisticada iconoclastia que a peça apresentou, o que retiro da minha experiência direta como espectador desta obra. Um espanto que revela as sutilezas de uma faceta inconsciente da amplitude da antinegitude, conceito através do qual Vargas aponta que “não somente nossos pensamentos conscientes, mas, principalmente, nossos processos cognitivos subliminares, revelam sua dependência à abjeção negra” (2017, p. 101).

Estas imagens iniciais me orientam para a inevitabilidade, ao menos neste artigo, da aproximação do experiencial subjetivo como artista-pesquisador negro com a objetividade investigativa dos elementos inter/transculturais que compõem o que tenho observado como uma outra natureza das poéticas diaspóricas, entre aquelas que convergem para esta categoria (como a música das circulações afro-atlânticas observada por Gilroy (2012), por exemplo), e que ocorrem a partir das dinâmicas inter-raciais em projetos teatrais pluriétnicos. Este é um exercício para a produção de conhecimentos que contrariam as ordens sutis do colonialismo iluminista-positivista que ainda ocupa amplamente a academia também nas humanidades. Ordens que “permitem que o *sujeito branco* posicione nossos discursos de volta nas margens como conhecimento desviante, enquanto seus discursos se conservam no centro, como a norma” (KILOMBA, 2019, p. 52), e os nossos como discursos informais de qualquer subúrbio, como sugere o anônimo crítico acima.

Descaminhos

As reflexões que aqui proponho estão em plena volatilidade no interior do núcleo atômico que sustenta as crises que acontecem no centro de uma encruzilhada. A encruzilhada para além de uma associação metafórica com o não saber para onde ir, mas como uma simbolização da tensão “transcriativa” que povos antigos diversos já percebiam. Em África, a cosmologia

do povo Bakongo (do tronco etnolinguístico Banto), refletida em seu cosmograma (*dikenga*) em forma de cruz (*yowa*) representa transformações da existência do ser quando este chega ao limite de uma dada direção de desenvolvimento e se encontra entre um fim e um recomeço, entre a vida e a morte, entre níveis humanos e suprahumanos. Mapa das mudanças contínuas, o cosmograma irradia de uma encruzilhada sempre mutável. O etnólogo congolês Bunseki Fu-Kiau observa desta forma a pedagogia dessa episteme: “Eis o que a Cosmologia Kôngo me ensinou: eu estou indo-e-voltando-sendo em torno do centro das forças vitais. Eu sou porque fui e re-fui antes, de tal modo que eu serei e re-serei novamente” (FU-KIAU *apud* SANTOS, 2019, p. 14).

O modo como emprego o termo encruzilhada acontece em consonância com sua importância como marco epistemológico para a compreensão das concepções africanas e afrodescendentes de uma ecossistêmica da existência. Está focado na sua possibilidade de refletir os aspectos dinâmicos das interações culturais, tanto por uma via transcultural, quanto por uma via intracultural, mas em ambas considerando as negociações étnico-raciais que os contextos observados apresentam. A encruzilhada, enquanto, conceito organizativo, é um constructo filosófico basal. O lugar físico da encruzilhada é uma corporificação desse constructo cosmo-perceptivo que se substancializa em simbólicas rituais, logo também performativas. É um lugar de potência,

(...) um lugar radial de centramento e des-centramento, intersecções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. [...] Nessa via de elaboração, as noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articuladas pela crítica pós-colonial, podem ser pensadas como indica-

tivas dos efeitos de processos e cruzamentos discursivos diversos, intertextuais e interculturais. (MARTINS, 1997, p. 28)

Dessa forma, afins com a leitura proposta por Martins, a encruzilhada será compreendida como uma conotação das tensões de encontros interculturais/interétnicos guiados por tecnologias criativas das afroamericanas.

Sendo um artista afrodescendente, fruto da afro-diáspora, mas também da migração nordestina para a megalópole paulistana (de uma Bahia do cacau, com encantos menos populares que os soteropolitanos ou do Recôncavo), venho entendendo que a minha construção de pensamento e práticas artísticas também se dá pela reivindicação da condição de uma natureza criativa afro-brasileira urbana, afro-cosmopolita, afro-utópica e na crise da encruzilhada como condição existencial e matéria de inspiração, conceito operativo de signos retóricos e metafísicos (MARTINS, 1997), na construção de uma poética transcultural.

Mas ainda que saibamos uma mínima parte do galho de onde caímos, existe todo o resto da árvore que nunca será conhecida, apenas intuída, e que se manifestará em forma de folhas-textos, flores-cenas, frutos-canções. Ao não se saber de pai, avós e avós, bisavós e bisavôs, e ter de se amparar no acalanto da ideia, sensação e sonho do Ancestral, este ser simultaneamente mítico-cultural e histórico-social (LEITE, 2008), é necessário também que se crie um caminho possível, coerente, de retorno a um lugar onde possamos sentir que existia uma história da qual fizemos parte. Algo premente, já que de outra forma herdeiros de mãe solteira correm o risco de serem a-históricos numa sociedade que prima pelas heranças genealógicas que estão na base dos discursos meritocráticos.

Não sendo pertencente a qualquer linha direta de transmissão de saberes de matrizes-motriz⁴ afro-diaspóricas ou formado em

⁴ Termo que venho utilizando a partir da fusão da noção normatizada de matrizes culturais – que referencia os agentes africanos na diáspora e na formação da noção de afro-brasilidade – com a proposta de motrizes culturais de Zeca Ligiéro (2011), que indica uma perspectiva dinâmica das agências de elementos de africanidades ainda em ação no *continuum diaspórico*. A meu ver, matriz-motriz coaduna a importância do princípio da ancestralidade como ontologia conjuntamente à importância da percepção da mutabilidade da tradição e suas tecnologias na construção de epistemes contemporâneas no âmbito das artes performativas. Este conceito está em desenvolvimento na tese de doutoramento *Transcriações de tradições: presença e movência de elementos de africanidades em cenas de poéticas diaspóricas* (USP).

nenhuma tradição negra específica, mas sendo artista curioso e consciente da própria criação, estabeleci um diálogo com as tradições como um moleque que vai aprendendo a criar formas com jogos de montar. No início formas genéricas, válidas para exprimir o livre caos associativo. Depois formas precisas, com fins precisos, amparadas sobre práticas bem definidas e materiais específicos. No início, um balaio de bumbas-meu-boi, candomblés, jongos, congadas, sambas, maracatus e côcos no matulão⁵, lembrando Luiz Gonzaga, o preto do Assum Preto. Comendo tudo que a boca come, como diria Mestre Pastinha⁶ sobre a Capoeira Angola.

A partir do ponto onde chego a dois específicos grupos de “cantos de tradição” da diáspora afro-atlântica, primeiramente os do Sul dos Estados Unidos, conhecidos como *Southern Songs (spirituals, hollers, shouts, work e prison songs)* e posteriormente aos *vissungos* do Alto Jequitinhonha, em Minas Gerais, é que de fato verticalizo um modo de operação artística afro-referenciado e começo a enxergar a condição de transcriatividade de uma tradição a partir da transcrição de mim mesmo como artista negro brasileiro.

Aqui, tomando a licença de ser um guia das encruzilhadas sob o domínio de Mavambo, e nas tramas tecnológicas movidas por Nkosi, indico as pontes com vídeos que compõe esta escrita realizada necessariamente também com imagens, sem as quais a reflexão proposta não se completará, parando e cismando diante de ruas do pensamento sem saída.

Primeira encruza: *Open Program – Look how they done my Lord*⁷

Este vídeo se refere ao *Open Program*, uma das equipes que integram o *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. *Workcenter*, este que é uma instituição de pes-

quisa e criação no campo das artes cênicas, dirigido atualmente por um afro-estadunidense de origens familiares jamaicanas, Thomas Richards, que herdou o legado artístico-investigativo de um polonês, Jerzy Grotowski, que em torno de 1976 encontrou, naquilo que chamou de antigos cantos vibratórios, os cantares de origem africana e afro-haitiana, a ferramenta principal para aquilo que buscava como uma forma de *trabalho sobre si*, no seu sentido de atuação sobre o complexo psicofísico do ser humano, através da ação performativa.

Em 2012, quando inicio minha colaboração no *Workcenter*, adentro em uma perspectiva consolidada de trabalho, num projeto artístico-investigativo que havia tido uma compreensão e comprometimento com os cantares afro-diaspóricos como de fato tecnologias avançadas de trabalho sobre e para o performer, de tal modo que sua prática estava circunscrita, e ainda está, numa ética rigorosa. No *Open Program*, dirigido pelo italiano Mario Biagini, que é também diretor-adjunto do *Workcenter*, cantávamos cantos afro-diaspóricos do Sul dos Estados Unidos, carregados de invisível, mas sensível experiência de escravidão, sentimento de *blue*, a tristeza, revolta contra o racismo e a segregação, memórias de uma experiência espiritual de transcendência das dores de uma existência sofrida na América do Norte. Uma prática que reacendia também as “memórias da plantação” (KILOMBA, 2019). Mas não falávamos disso nessa prática. Praticávamos a liberdade e a aceitação do humano manifesto nos olhos, palavras e atitudes dos seus membros, e nesta época foi quando os rostos pretos foram mais presentes no grupo. Mas das ausências de mais corpos negros ali hoje podemos falar mais, pois as críticas sobre representatividade avançaram imensamente⁸.

Contudo lá não se fazia um uso estético

⁵ Parafrazeando o refrão da canção “Pau de Arara”, composição de Luiz Gonzaga e Guio de Moraes, gravada em 1952.

⁶ Vicente Ferreira Pastinha (1889-1981), mais conhecido como Mestre Pastinha, foi o sistematizador da técnica e ritualística da Capoeira Angola, desenvolvendo o caráter lúdico-esportivo da sua prática.

⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EFTlofTDAaE>>. Acesso em: 16 mar. 2020.

⁸ Sobre esse tema produzi o artigo “Grotowski, um branco: considerações sobre africanidades, afro-diáspora, representatividade e apropriação cultural”, publicado na Revista Moringa Artes do Espetáculo (UFPB). Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/53516/30769>>. Acesso em: 20 jul. 2020.

de um saber da tradição. O saber da tradição era um procedimento, um texto vivo que presentificava a pessoa em atuação, na fragilidade e força de sua carnalidade, ao mesmo tempo que revelava as tantas informações das ancestralidades contidas nos aspectos vibratórios desses cantos. Não eram manipulados como dados, exemplos, registros, experimentos. Os cantos eram vistos e ouvidos como pessoas antigas gravadas em forma de ondas sonoras que acordavam pessoas em situação performativa, ainda que profissionais da cena. Pessoas antigas em forma de som se atualizando no século 21 com suas centenas de anos, milhares até, se consideramos que suas bases vieram dos cantares das muitas Áfricas que habitam África. Dessa forma, eram transcritos a partir das suas potências de transformação das percepções e energias psicofísicas humanas. Um dos fundamentos grotowskianos que sustenta a noção de *Arte como Veículo* era um fato *experencial*, “eu estou falando sobre uma verdadeira canção tradicional, a qual é anônima. Nós dizemos: isso era o povo que cantava. Mas entre aquelas pessoas, houve alguém que começou” (GROTOWSKI, 1996, p. 75, *tradução nossa*). A questão crítica aqui é que esse anônimo, em se tratando dos cantares afro-diaspóricos, tinha identidade, sua cor de pele era negra, e esse anonimato pode estar numa arriscada linha limítrofe com o apagamento histórico-social.

Transcrição como procedimento

Dando um salto adiante para depois voltar para trás, vejamos como a noção de transcrição colabora com os fluxos criativos que são movidos nesta zona de turbulência nomeada encruzilhada, simultaneamente *locus* e não-lugar mediador de performatividades, matrizes-motrizes, espacio-temporalidades, região virtual de contato entre atuantes e público, “que afeta e é afetada” por todos estes fatores (FERACINI, 2003, p. 126).

Me aproximo da ideia de transcriatividade no início dos estudos criativos em torno dos cantos de raiz centro-africana conhecidos como *vissungos*⁹, que se configuram entre as mais antigas manifestações artísticas e tecnologias de *cuidado de si* de origem africana que se realizou no Brasil. Isto porque os *vissungos*, para além de uma primeira leitura enquanto gênero musical localizado numa determinada geografia e contexto – as regiões de extração de minérios preciosos do Alto Vale do Jequitinhonha em Minas Gerais entre os séculos XVII e XX – são na verdade a pura e simples nomeação do ato de cantar, conforme a língua umbundo, dos ovimbundos, um dos grupos étnicos do tronco Banto que para cá vieram.

Vissungo vem de *ovisungu*, que é plural de *ochisungu*, significando “cânticos”, “cantigas” (LOPES, 2012, p. 255). Ou seja, para muito além de um gênero musical etnomusicologicamente definido, remete sobretudo ao sentido de uma ação de potência criativa, cantar. A primeira ação de expressão de subjetividades estetizada que os/as africanos/as sequestrados/as poderiam realizar na dispersão forçada e na existência numa terra que não lhe fazia sentido algum. Cantar era um meio de conversar ritualmente (LIENHARD, 1998) com a África da qual foram apartados/as, ato disparador de memórias imediatas para os/as africanos/as desterrados/as e ato disparador de figurações para as gerações já nascidas em terras americanas.

A noção de transcrição é bem explorada pela linguista e poetisa Sônia Queiróz (2000) (FALE/UFMG), principal orientadora teórica dos primórdios da pesquisa em torno dos *vissungos* que eu começava a empreender, em 2014, e ela mesma investigadora dos campos linguístico-culturais influenciados pelas idiomáticas Bantos. Foi orientadora dos primeiros trabalhos de retomada dos estudos sobre estes cantos de tradição afro-mineiros. Destaca-se o trabalho da linguista Lúcia Valéria do

⁹ O estudo teórico-prático destes cantos estão circunscritos dentro das propostas da *Plataforma Garimpar em Minas Negras Cantos de Diamante*, iniciada em 2014, através da ação artística Ponte Elemento Per, que explora as potências destes cantares tradicionais na criação teatral-performativa pós-dramática através da construção de obras como a *Tetralogia Vissungueira* e cooperações internacionais como o projeto *A Grande Encruzilhada: Brasil + EUA*, que explora as conexões entre os *vissungos* e os cantos do Sul dos Estados Unidos (*Southern songs*). É possível acessar produções do projeto através do link: https://www.youtube.com/channel/UCXg24RS9np59KhZPSa_GLMA?view_as=subscriber

Nascimento (2003), responsável pela primeira pesquisa verticalizada nesse campo, em 2000, quase 60 anos após os estudos iniciais de Aires da Mata Machado Filho (1985), publicados originalmente em 1943¹⁰. Com sua dissertação *A África no Serro Frio – Vissungos: uma prática social em extinção* ela revela o processo de desaparecimento dos vissungos enquanto manifestações das comunidades do Alto Jequitinhonha, com a morte de mestres, quebra da corrente de transmissão oral, fim dos contextos socioculturais do trabalho nos garimpos e ritualísticos que constituíam as margens onde os velhos cantos se mantinham em movimento.

Sônia Queiróz (2015) utiliza a noção de transcrição para pensar modos de atualização e criação de novos sentidos a partir do repertório de vissungos recolhidos por Aires da Mata (transpostos no livro *O Negro e o Garimpo em Minas Gerais*¹¹). Esses modos de atualização e criação foram postos à prova em oficinas de poesia que realizou em eventos como o Festival de Inverno da UFMG, em Diamantina, Minas Gerais, em julho de 2010.

Por sua vez o termo transcrição se refere ao procedimento, que também pode ser lido como atitude dialógica, que o poeta e tradutor Haroldo de Campos defendia diante da tradução de obras poéticas em línguas estrangeiras. A tradutora e estudiosa da obra de Campos, Thelma Médici Nóbrega, afirma que para o poeta

(...) Transcrição [...] significava acima de tudo uma postura de fidelidade, ou de hiperfidelidade [...]: uma tradução atenta ao modo de construção do poema, a seus aspectos fono-semânticos, à sua configuração sígnica. Ou seja, uma literalidade e uma aderência ao signo. Uma abordagem oposta à tradução fiel ao conteúdo e à forma mais superficial do original (métrica e rima). [...] É esse o território por excelência da transcrição: o plano lingüístico, a “estrutura intratextual”, o intracódigo. (NÓBREGA, 2006, p. 250-251)

Desta forma, o conceito de transcrição, sendo transplantado para o campo das artes cênicas, vem sendo utilizado para entender as formas de relacionamento do artista contemporâneo com as tradições africanas e afro-diaspóricas. O conceito expressa e estimula o diálogo do “tradutor” (o/a atuante, o/a encenador/a) com as fontes, que na situação diaspórica nunca poderão ser abarcadas como receptáculos de culturas puras. Isto porque, no trânsito dinâmico das trocas interculturais, uma tradição manterá sua vitalidade somente quando vista de fato como “estímulo para a inovação e a mudança” (GILROY, 2012, p. 29).

Estas tradições, como já indicado, são tecnologias de transformação de si, com fundamentos técnicos e de sentido pragmático: são cantos para um determinado fim, não apenas manifestações estéticas. Tradições que, estando muitas vezes distantes de nós no tempo e no espaço, funcionam como forças mobilizadoras das ações criativas do artista cênico, que o presentificam em seus processos orgânicos de performatividade, e cujo poder real de afeto atinge atuantes e espectadores negros/as e também não-negros/as.

Os cantos negros antigos são reencontrados em novas formas e contextos, assentando outras percepções do tempo e espaço naqueles que fazem e veem a cena contemporânea. Transcritos a partir de suas potências originais, nas quais é a vibração o elemento mais importante, porque seu impacto não se reduz somente à uma expectativa de bela melodia, os antigos cantos de tradição paradoxalmente atualizam os corpos. Então, quem é resgatado? Como pode alguém cuja percepção do tempo-espaço se reduz à noção da sua própria idade, seus tantos e poucos anos, achar que resgata uma tradição que lhe supera tantos séculos? Isso não é possível sem um ato ingênuo ou vaidoso de

¹⁰ É justíssimo não esquecer o trabalho profundo, contínuo e independente de Antonio José do Espírito Santo (Espírito Santo), fundador do Grupo Vissungo (1975), que desde o início da década de 1980 já fazia suas observações etnomusicológicas-artísticas sem qualquer respaldo institucional. Para conhecer um pouco deste trabalho acesse o blog do artista, disponível em: <<https://spiritosanto.wordpress.com/2009/01/18/na-lapa-de-makemba-parte-01/>>. Acesso em: 16 mar. 2020.

¹¹ MACHADO FILHO, Aires da Mata. O negro e o garimpo em Minas Gerais. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1985.

arrogância.

Aqui é que a encruzilhada se faz mais radical. Aprendi, num grupo pluriétnico que criou uma cultura de trabalho artístico cozida ao longo de 34 anos na pequena cidade italiana de Pontedera, os fundamentos de um trabalho nas artes performativas que está em estrito diálogo com fundamentos das tradições afro-diaspóricas; e que teve o trabalho reconhecido, respeitado e abençoado por comunidades negras tradicionais quando vieram ao interior de São Paulo em 2015, através do projeto *Cantando Estradas: Encontros com o Open Program*.

(...) A encruzilhada por si é um local de encontro e desencontro, contato e contaminação e, por sua vez, um espaço de mediação e mudança. Seu desenho geográfico nos possibilita estabelecer algumas leituras, entre as quais a que me interessa particularmente diz respeito à mediação: a partir do momento em que cruzo o caminho do outro, estabeleço uma troca, uma “contaminação” que pode ser de saberes, de cultura, de presença. (ALEXANDRE, 2007, p. 163)

Segunda encruza: *Open Program e Jongo de Piquete - Throw my body*¹²

Ainda que neste vídeo vejamos artistas brancos, afirmo que a cena ali é negra porque o centro, o eixo, a direção anti-horária espiralar do mestre Gil e da anciã Dona Ana, o canto gerador de força, a abertura para o encontro, a festa e o ritmo do passo da festa, tudo isso são constructos performativos negros. Aqueles aliados, ao lado, são atuantes brancos. Mas os atuantes negros não estão ao lado, nem atrás, pois o que cantam, ainda que em outra língua, reconhecem de onde veio de fato, e estes mesmos cantos intimamente já lhes disseram isso - se não pela gramática e semântica, mas pela força vibratória e de radiação (SANTOS, 2019). Estes cantos lhes disseram de onde vieram: de uma (in)certa África, ainda que destilados pelo sul dos Estados Unidos e fermentados na região Toscana da Itália¹³. Disseram isto no momento em que saíram das suas bocas que cantam e corpos que dançam, que falam de outras *afro-ame-*

ricanias: de Piquete, no interior de São Paulo, de uma tradicional família jogueira.

A natureza da experiência do encontro com o Jongo de Piquete, que ressignificou o cantar dos *spirituals* trazidos pelo Open Program, se manifesta também no relato de Pedro Antônio Alcântara, regente do coral Família Alcântara, da cidade mineira de Monlevade:

Nós, negros, quase sempre temos as mesmas tendências. O canto espiritual negro eu aprendi com as holandesas. Eu era muito ousado, fazia solos espirituais. A própria condição negra tem isso, parece que aquilo é da gente. A alma da gente é algo vivo e, à medida que a gente presencia uma coisa muito bonita como a música, ela manifesta logo e os cantos espirituais negros são muito tocantes. Aí atinge a alma facilmente, não gasta muita coisa, tem a música e a coisa da gente, associando a música e a pessoa da gente à interpretação. A alma capta as coisas longe: começa a cantar uma música negra, um canto espiritual negro, automaticamente, a gente vem com aquelas vozes diferentes e bonitas, como se fôssemos todos americanos, com a mesma tendência, a mesma fluência, que é a coisa própria do negro. (ALEXANDRE, 2007, p. 172)

Mas criar nesta encruzilhada tem e terá sempre tensões.

Estas tensões são das ordens identitária, econômica e cultural.

Tensão identitária porque necessita ser observada em seus aspectos de relações étnico-raciais, em termos de privilégios inerentes ao branco que precisa ser racializado, mas que não podem ferir as verdadeiras relações de amizade quando estas puderem de fato existir.

Tensão econômica, pois deve-se distinguir as realidades de atuantes europeus e de outras localidades do mundo, como a própria África e a América Latina, pois para estes, lembrando Barucha (2017), as dificuldades para uma existência cosmopolita começam na alfândega. Mas a maioria de nós, ao menos aqui no Brasil, sabe que os problemas começam bem antes de se poder entrar em um aeroporto.

Tensão cultural, pois se exige refletir

¹³ É simbólico o fato do *Workcenter* existir em uma antiga vinícola, onde é possível se ver imensos e antigos tonéis de vinho.

sobre legitimidades e apropriações a partir da observação de um sistema coeso e coerente de pesquisa e criação artística, como o que está presente no *Workcenter*, com uma ética e um programa de trabalho reconhecido e respeitado no mundo das artes cênicas.

Atualmente penso e crio a partir de um diálogo próximo com aspectos formadores das tradições afro-diaspóricas, que concebem as artes em função da sua pragmática sobre a realidade e a vida, em suas dimensões de outra ordem ontológica, cujo cuidado com a forma é um cuidado com o processo para o fim, mas não a finalidade. Este fim está associado com a intenção de mediação do conteúdo *mito-histórico* e *arque-utópico* que explora o *continuum* da tradição no contemporâneo e do sacro no político. Arte da cena como “arte da comunicação” (BALOGUN, 1977, p. 84), indicando um fim preciso para os atos performativos de uma pessoa em situação de atuação constituída pela simbiose de elementos plásticos (objetos, corporeidades), musicais e textuais. Um fim comunicacional entre e para distintas realidades e temporalidades. O estabelecimento de uma ponte cognitiva entre o *topos* do Ancestral e a experiência individual-comunitária atual, entre dimensões espirituais e materiais da vida.

Adoto esta atitude a partir da necessidade que tive em responder, para mim mesmo, até quando faria sentido cantar cantos do Sul dos Estados Unidos num grupo plurinacional e pluriétnico, viajando pelo mundo. O que de fato propiciaria algum processo de individuação, em sentido sociopsicológico, que não somente a prática performativa coletiva? O que me faria ter um material artístico instigante, que me desse autenticidade, mas que também me desse um rumo para refazer uma trajetória íntima em direção a um local de concretização da minha identidade e pertencimento no tempo-espço da minha negritude crioula, afro-ameríndia? Um lugar onde pudesse habitar como pessoa e artista afrodescendente e sinalizador da existência de uma comunidade transafricana?

Compreendi que a transcrição de uma tradição – ou tradições - pode passar pela necessidade de inventar uma tradição para si mesmo. Mas se para alguns a palavra “inventar”

não soar muito bem, entendamos este processo a partir da noção de *reencontro*. Reencontro é *relegare*. Fugindo de esoterismos banais, é refazimento de conexão de forma criticamente objetiva, consciente e desejada. Articulada em formas e signos, gerando uma poética que é diaspórica pela natureza da nova ontologia que a ruptura com África-Áxis trouxe ao povo negro transatlântico. Nada de resgate, pois quem está perdido, sem saber de onde vem, onde está e para onde vai – parafraseando o título de um espetáculo da Cia. São Jorge de Variedades - é que precisa de resgate. Mas este resgate de si só começa com o movimento em direção ao ponto de uma certa origem. E esta origem é que pode livremente ser inventada, mesmo que absolutamente justificada e confirmada pela intuição, pelo registro de nascimento e/ou pela História com “h” maiúsculo.

Lembrando mais uma vez Grotowski (1996), quando encontramos as pessoas antigas que um dia cantaram as antigas canções que cantamos, ainda que estejam milhares de anos atrás – ou acima ou abaixo – de nós, descobrimos uma filiação, se não, não somos filhos de alguém e estaremos cortados, estéreis, infecundos.

O veículo de transcrição encontrado e proposto para esta busca foram os vissungos.

Cantos de escravidão, de esforço duríssimo, mais do que cabe na noção *soft* folclórica de “cantos de trabalho”. Que muitos artistas da cena adotam, mas que na cena não conduzem ao *trabalho* psicofísico de fato, um trabalho sobre si – como o era para quem cantava como técnica de organização do ritmo físico do trabalho pesado coletivo e/ou como preservação de uma subjetividade violentada –, somente utilizado como dado estético ou algum tipo genérico de referência a um tempo passado idealizado com o qual exercita-se uma vaga empatia. Cantos como os vissungos são palavras-força, ou seja, são palavras que quando faladas geram “movimento e ritmo, e, portanto, vida e ação. [Colocam] em movimento forças latentes, que são ativadas e suscitadas [por elas]” (BÂ, 2010, p. 172).

São também cantos de experiência:

(...) Cantos apaixonados, intensos, prementes, emocionados e emocionantes, que tem a experiência como tema ou como motivo principal, se entendemos os termos “motivo” e “tema” em seu sentido musical. [...] A experiência é algo que (nos) acontece e que às vezes treme, ou vibra, algo que nos faz pensar, algo que nos faz sofrer ou gozar, algo que luta pela expressão, e às vezes, algumas vezes, quando cai em mãos de alguém capaz de dar forma a este tremor, então, somente então, se converte em canto. E esse canto atravessa o tempo e o espaço. E ressoa em outras experiências e em outros tremores e em outros cantos. Em algumas experiências esses cantos são cantos de protesto, de rebeldia, cantos de guerra ou de luta contra as formas dominantes de linguagem, de pensamento e de subjetividade. Outras vezes são cantos de dor, de lamento, cantos que expressam a queixa de uma vida subjugada, violentada, de uma potência de vida enjaulada, de uma possibilidade presa ou acorrentada. Outras são cantos elegíacos, fúnebres, cantos de despedida, de ausência ou de perda. E às vezes são cantos épicos, aventureiros, cantos de viajantes e de exploradores, desses que vão sempre mais além do conhecido, mais além do seguro e do garantido, ainda que não saibam muito bem aonde. (LARROSA, 2014, p. 10)

As pesquisas e criações em torno dos vissungos formam o conjunto de um processo autopoietico transcriativo de uma tradição, ou seja, estes cantos-registros de experiências diaspóricas são matérias-primas para reinvenções de africanidades utópicas mestiças que se recriam a si próprias, ao sofrerem intermitentemente os efeitos do processo de diáspora nas terras brasileiras com influências indígenas e ibéricas.

Se cantar é o seu significado primário, e a memória está sujeita à deformação constante, então estes cantos - que desde a sistematização iniciada por Aires da Mata (1985) em 1928 já apresentavam um amplo léxico de palavras inexistentes, transformadas, ainda que os fundamentos de línguas Bantos (kimbundu, umbundu e kikongo) estivessem mais que evidentes

e preservados gramaticalmente - não podem ser vistos como signos somente de uma herança histórica.

Terceira encruza: encontros com vissungagens contemporâneas

- 1) G.R.E.S. Mocidade Alegre¹⁴
- 2) Anganga¹⁵
- 3) O Canto dos Escravos¹⁶

Sendo as línguas constructos dinâmicos das culturas humanas, a “língua cantada dos vissungos” (CAMP, 2015) representa idiomáticas de uma afro-brasilidade em movimento, o que se confirma pela grande recriação e experimentação que se faz sobre eles desde meados dos anos de 1970, seja com o belo samba-enredo da Mocidade Alegre, *Vissungo – Canto de Riqueza*, de 1981, ou o álbum *Anganga*, de Juçara Marçal e Cadu Tenório, de 2015, passando pelo clássico disco *O Canto dos Escravos*, de 1982, com as vozes de Clementina de Jesus, Geraldo Filme e Tia Doca e as percussões de Djalmá Correia, Papete e Don Bira. Este último, que circulou apenas entre uma elite da classe média (CARVALHO, 2015), acabou sendo reificado pela indústria cultural e tornado modelo para a interpretação destes cantares afro-mineiros, praticado ainda hoje por muitos artistas, que acabam se apoiando somente nos aspectos melódicos lineares, adequando esta forma de cantar-comunicar aos filtros da música de entretenimento, “polindo” e silenciando as complexas vocalidades polifônicas e dissonantes destes cantos.

Mas não é só o caráter de uma africanidade em movência que faz destes cantos mais que somente heranças históricas. Tem a ver também com um dado importantíssimo nestes cantos antigos – lembrando que são fundados nas tecnologias antigas da África Central, dos cantares como ferramentas vivas sobre a materialidade e a subjetividade da pessoa – que são os aspectos vibratórios, imensamente sublinhados

¹⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Vp5Jvel8VN0>>. Acesso em: 16 mar. 2020.

¹⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2JI83IHw1S8>>. Acesso em: 16 mar. 2020.

¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_e9Z3TEUezo>. Acesso em: 16 mar. 2020.

por Grotowski (2012) - que vão além somente dos aspectos rítmicos, melódicos e de arranjos harmônicos. É neste aspecto vibratório que são gravadas e recordadas as experiências acumuladas dos tantos e tantas ancestrais que os haviam cantado décadas, séculos, milênios atrás. É o aspecto vibratório que gera a ressonância disparadora do devir de uma *africania* imanente no atuante-sonante e no espectador-ouvinte afro-diaspórico e afrodescendente, em primeira instância, secundados por quaisquer outros não-negros, desde que sensíveis a este campo relacional que África imanta, o que se comprova, no Brasil, entre tantos outros exemplos, com a presença de muitos iniciados brancos nas comunidades-terreiro do candomblé. Pois os cantos estão repletos de uma “cosmo-sônica”, uma apreensão sonoro-musical do mundo (STEIN, 2009).

Quarta encruza: *As Matriarcas e Dedeco*¹⁷

Ao ouvir um homem relativamente jovem, Dedeco, e duas matriarcas, Maria Macarrão e Maria de Berto, cantando este canto como quem conversam, buscando de fato um caminho que conhecem, mas no qual precisam ir com calma e atenção para não se perderem, pois os matagais do tempo já estavam bem crescidos nas memórias, vemos e ouvimos ali a criação de um processo transcriativo da tradição a partir de uma reminiscência. Uma mínima e fugidia lembrança que se atrela ao gesto para ser alcançada novamente.

Como artistas negros, mestiçados na longa história da circulação afro-atlântica, para a construção das identidades expressivas das nossas poéticas diaspóricas, estamos amparados na solidez das tradições que aqui se refizeram nos candomblés, batuques, congadas e inúmeras outras culturas negras musicais e performativas que por todo esse país foram consolidadas. Que seguem ativas em seus processos de transmissão por oralituras e afrografias (MARTINS, 1997) do corpo-voz, das sonoridades e

visualidades diversas das tantas manifestações das africanidades reinventadas no Brasil. E que podem ser veiculadas em novas formas através de nós, artistas pretos, pretas e pretes das cenas negras, interessados em manterem-se criativos dentro das dinâmicas de uma diáspora agora subjetivada. Formas que buscam o assentamento menos ideal e mais utópico de África em nossos processos de pesquisa e criação, em nossas construções de assentamentos na realidade dos palcos, que são de fato a corporificação das nossas encruzilhadas interiores. Estas tradições continuam em movimento de constante renovação, pois são matrizes-motrizas que estabelecem uma relação mutual conosco, autopoietica, pois recriam-se a si próprias, como pássaros indicadores que apontam o esconderijo do melhor mel.

As tradições afro-diaspóricas que continuam voando nos indicam o alimento criativo do qual necessitamos para sermos artistas com legitimidade e, em nosso movimento inventivo, promíscuo, reverente, irreverente, com respeito e responsável blasfêmia, as tradições encontram seu próprio alimento de presentificação e continuidade no tempo. São outras formas de permanência no tecido da nossa realidade contemporânea. Nas palavras-força de Hassane Kouyaté, homem de teatro e *griot*, como era seu pai, Sotigui Kouyaté: “Se a tradição não se movimenta não há encontro.”¹⁸

Se nós entendermos a tradição como uma rocha imóvel e inabalável, absoluta, essencial, desconectada das razões e necessidades humanas que as criaram, seremos sempre reprodutores de folclores insípidos e não continuadores, responsáveis pela manutenção, no mínimo mitopoética, dos fundamentos cosmo-perceptivos das diversas manifestações de África no Brasil.

É por uma práxis da “manutenção em transformação” que entendo a criação transcriativa da tradição vissungueira nos exercícios teatrais que venho concebendo com diversos ar-

¹⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Lv_79PYMgt4&t=3s>. Acesso em: 16 mar. 2020.

¹⁸ Esse sábio comentário foi proferido durante o curso “O Ator-Narrador”, que Hassane Kouyaté ministrou na unidade do SESC Ipiranga em maio de 2011

tistas negros e não-negros. Desde jovens como Jessica Pina, que atuou na Plataforma Garimpar em Minas Negras Cantos de Diamante dos 17 aos 19 anos, até artistas mais velhos, como Salloma Salomão, que tem colaborado conosco desde 2018.

Esta práxis se dá também nas colaborações com artistas de diferentes lugares do Brasil e do exterior, como na residência artística em cooperação com Lloyd Bricken (artista-pesquisador branco e ex-integrante do *Open Program*), realizada em Julho de 2019, em cidades do Alabama, sul dos EUA, parte da região conhecida como *Black Belt*, onde outros jovens artistas e comunidades religiosas negras entoaram e ouviram vissungos com o mesmo grau de reconhecimento de pertença que os jongueiros de Piquete tinham dos cantos afro-estadunidenses apresentados pelo *Open Program* e que Pedro Alcântara tinha dos *spirituals* aprendidos com as holandesas.

As encruzilhadas nos confundem e revolucionam, mudam de nome, viram *crossroads*.

Nesta estrada de palavras a última encruzilhada corporificada audiovisualmente mostra um fragmento do espetáculo *Episódio II: Mileke entre Pedras e Piercings*, estreado em 2018, com jovens de São Bernardo do Campo, no ABC Paulista. Este espetáculo fala da vida do último mestre vissungueiro vivo, Ivo Silvério da Rocha, que na década de 1970 viveu na mesma cidade daqueles jovens, migrado da pequena vila mineira de Milho Verde, reduto dos antigos cantos, buscando melhores condições como operário em plena ditadura militar, em meio as greves de metalúrgicos lideradas por Luís Inácio Lula da Silva.

Neste fragmento ouvimos a transcrição de uma transcrição de uma transcrição de uma transcrição de transcrições. Quer dizer, um canto criado em 2017¹⁹ a partir de um poema feito por Adriana Melo e Paulo de Andrade em 2008²⁰, inspirado em um vissungo recolhido por Aires da Mata (1985) entre as décadas de

1920 e 1930, cantado por garimpeiros no entremeio dos séculos 18 e 19, canto este cuja vibração original já vinha nas vozes dos desterrados que cruzaram a *Kalunga Grande*, o oceano Atlântico, a partir do século 16, e que, há bem mais séculos atrás, já repousava na existência cotidiana de aldeias centro-africanas e em seus ritos comunitários.

Canto antigo que estes jovens artistas, negros em sua maioria (além de Jessica, Adriellen Neves, Debora Vaz e Jean Rocha), com uma valorosa presença branca (Serafim Mariano), recriaram como palavras-força do desejo de futuro, antirracista e plural.

Última encruza: *Episódio II – Mileke entre Pedras e Piercings – Ai Senhê*²¹

¹⁹ Durante o processo criativo de “Episódio II: Mileke entre Pedras e Piercings”.

²⁰ O poema “Fura Buraquim”, publicado na revista “Suplemento Literário de Minas Gerais”. (Cf. MELO; ANDRADE, 2008)

²¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1F-wdOIA3Wg>>. Acesso em: 16 mar. 2020.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA REUTERS. Peter Brook transforma “Hamlet” em tragicomédia contemporânea. 16 jun. 2002. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/reuters/ult112u17188.shtml>>. Acesso em: 01 abr. 2020.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. Negro que te quero negro: formas de representação do afro-brasileiro. In: _____ (org.). Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

BÂ, Amadou Hampâté. A tradição viva. In: KI- ZERBO, Joseph (org.). História geral da África I: metodologia e pré-história da África. Brasília: UNESCO, 2010. p. 167-212.

BALOGUN, Ola. Forma e expressão nas artes africanas. In: ALPHA, Sow. Introdução à cultura africana. Lisboa: UNESCO/Edições 70, 1997. p. 37-94.

BARUCHA, Rustom. Viajando através do interculturalismo: do pós-colonial ao presente global. Trad. Maria Lyra. **OuvirOUver**, Uberlândia, v. 13, n. 1, p. 12-23, jan./jun. 2017.

CAMP, Marc-Antoine. A língua cantada dos vissungos. In: FREITAS, Neide de; QUEIRÓZ, Sônia (org.). Vissungos: cantos afrodescendentes em Minas Gerais. 3 ed. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2015. p. 115-128.

CARVALHO, José Jorge de. Um panorama da música afro-brasileira. In: FREITAS, Neide de; QUEIRÓZ, Sônia (org.). Vissungos: cantos afrodescendentes em Minas Gerais. 3 ed. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2015.

FERRACINI, Renato. O trabalho de ator e a zona de turbulência. **Sala Preta**, São Paulo, v. 3, p. 125-131, nov. 2003. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v3i0p125-131>>. Acesso em: 02 abr. 2020.

FREIRE, Paulo. Pedagogia do oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

GILROY, Paul. O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes; Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GROTOWSKI, Jerzy. Da companhia teatral à arte como veículo. In: RICHARDS, Thomas. Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas. São Paulo: Perspectiva,

REFERÊNCIAS

2012.

GROTOWSKI, Jerzy. Tú eres hijo de alguien. *Máscara*, Ixtapalapa, v. 3, n. 11-12, p. 69-75, out. 1996.

KILOMBA, Grada. Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LARROSA, Jorge. Tremores: escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

LEITE, Fábio R. R.. A questão ancestral: África negra. São Paulo: Palas Athena, 2008.

LIENHARD, Martin. O mar e o mato: histórias da escravidão (Congo-Angola, Brasil, Caribe). Salvador: EDUFBA/CEAO, 1998.

LIGIÉRO, Zeca. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. *R. Pós Ci. Soc.*, São Luís, v. 8, n. 16, p. 129-144, jul./dez. 2011.

LOPES, Ney. Novo dicionário Banto do Brasil. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. O negro e o garimpo em Minas Gerais. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1985.

MARTINS, Leda Maria. Afrografias da memória. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MBEMBE, Achille. Políticas da inimizade. Lisboa: Antígona, 2017.

MELO, Adriana; ANDRADE, Paulo de. Tradução, transcrições, transculturações. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 15-18, out. 2008.

NASCIMENTO, Lucia Valéria do. A África no Serro-Frio: Vissungos – uma prática social em extinção. 2003. 129 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

NÓBREGA, Thelma Médici. Transcrição e hiperfidelidade. *Cadernos de Litera-*

REFERÊNCIAS

tura em Tradução, São Paulo, v. 1, n. 7, p. 249-255, dez. 2006.

QUEIRÓZ, Sônia Maria de Melo. Transcrição e escritura: metamorfoses do conto oral no Brasil. 2000. 378 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.

_____. Vissungos: cantos afrodescendentes de vida e morte. In: FREITAS, Neide de; QUEIRÓZ, Sônia (org.). Vissungos: cantos afrodescendentes em Minas Gerais. 3 ed. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2015.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. 2019. 233 f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

STEIN, Marília Raquel Albornoz. Kyringüé mboraí: os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá-Guarani. 2009. 308 f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

THOMPSON, Robert Farris. Flash of the spirit: arte e filosofia Africana e afro-americana. Trad. Tuca Magalhães. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.

VARGAS, João Costa. Por uma Mudança de Paradigma: Antinegitude e Antagonismo Estrutural. Revista de Ciências Sociais. Fortaleza, v. 48, n. 2, p.83-105, jul./dez. 2017.

Abstract

This text explores the notion of Afro-diasporic songs of tradition as performative technologies that guide transcultural transcreative and multi-ethnic processes. The crossroads concept, as an African cosmoperceptive principle, is used to link the artistic experiences of the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards and the Platform *Garimpar em Minas Negras Cantos de Diamante*.

Keywords

Transculturality. Vissungos. Diasporic poetic.

Recebido em: 03 abr. 2020

Aprovado em: 23 mai. 2020

Publicado em: 13 ago. 2020