



DOI: 1014393/issn2358-3703.v13na2026-14

**MUZENZA:
UMA PERCEPÇÃO SONORA NA DANÇA CÊNICA NEGRO-BRASILEIRA**

**MUZENZA:
A SOUND PERCEPTION OF BLACK-BRAZILIAN SCENIC DANCE**

**MUZENZA:
UNA PERCEPCIÓN SONORA EN LA DANZA ESCÉNICA AFRO-BRASILEÑA**

Maicom Souza e Silva¹

<https://orcid.org/0000-0001-5152-7994>

RESUMO

Este artigo pesquisa as interseções entre mitologia, sonoridade e corporeidade na dança negro-brasileira, a partir do processo criativo do espetáculo **MUZENZA**. Baseando-se nos princípios filosóficos e sonoros das cosmogonias de Ọsányin e Ọṣòṣì, adotamos como referencial teórico epistemologias afrorreferenciadas e proposições sobre o corpo cênico. Metodologicamente, estruturamos a pesquisa na proposta dos *redutos*, que funcionam como espaços simbólicos de criação e experimentação. O objetivo é compreender como os saberes ancestrais das ervas e seus desdobramentos metafísicos se relacionam com a cultura negra no Brasil, contribuindo para novas formas de expressão na dança cênica.

Palavras-chave: *Reduto*, Corpo, Dança Negro-brasileira, Filosofias Afrodiaspóricas, Funk.

RESUMEN

Este artículo investiga las intersecciones entre mitología, sonoridad y corporeidad en la danza negro-brasileña, a partir del proceso creativo del espectáculo **MUZENZA**. Basándonos en los principios filosóficos y sonoros de las cosmogonías de Ọsányin y Ọṣòṣì, adoptamos como marco teórico epistemologías afrorreferenciadas y propuestas sobre el cuerpo escénico. Metodológicamente, estructuramos la investigación a partir de la propuesta de los *redutos*, entendidos como espacios simbólicos de creación y experimentación. El objetivo es comprender cómo los saberes ancestrales sobre las

¹ Doutorando e mestre pelo Programa de Pós-graduação em Metafísica da Universidade de Brasília (PPGμ/UnB). Projeto em andamento (2024-2027). Ontologias contemporâneas. Orientação: professor doutor Marcus Mota. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Bailarino e Coreógrafo.

hierbas y sus desarrollos metafísicos se relacionan con la cultura negra en Brasil, contribuyendo a nuevas formas de expresión en la danza escénica.

Palabras clave: *Reduto*, Cuerpo, Danza negro-brasileña, Filosofías afrodiaspóricas, Funk.

ABSTRACT

This article explores the intersections between mythology, sonority, and corporeality in Afro-Brazilian dance, based on the creative process of the **MUZENZA** performance. Drawing on the philosophical and sonic principles of the Ọsányin and Ọṣọ̀ṣì cosmogonies, we adopt Afro-referenced epistemologies and perspectives on the performing body as our theoretical framework. Methodologically, the research is structured around the concept of *redutos*, understood as symbolic spaces for creation and experimentation. The objective is to understand how ancestral knowledge of herbs and their metaphysical developments relate to Black culture in Brazil, contributing to new forms of expression in scenic dance.

Keywords: *Reduto*, Body, Afro-Brazilian Dance, Afrodiasporic Philosophies, Funk.

Introdução

Em um baile funk no terreiro, muzenzas se reúnem para celebrar seu ilá² ao som da DJ Iyálo. O evento articula passado, presente e futuro, conduzindo uma viagem pelas raízes da terra e pelos saberes que circulam nas ervas, nos toques dos candomblés, no samba e no funk do cotidiano brasileiro.

Desde fevereiro de 2024 venho seguindo as ondas sonoras do ilá ao atuar como coreógrafo do espetáculo **MUZENZA**, do Coletivo Emaranhado, um grupo de pesquisa dedicado à arte afrorreferenciada em Vitória (ES). Com três artistas em cena, o projeto investiga o corpo e o movimento a partir das cosmogonias dos ọ̀rìṣà Ọsányin e Ọṣọ̀ṣì, além de suas cosmopercepções traduzidas pela linguagem dos candomblés.

O conceito de cosmopercepção foi introduzido pela filósofa nigeriana Oyewùní Oyêrónké, que nos convida a expandir nossa compreensão do mundo além das lógicas culturais que valorizam a visão como principal sentido. Ela propõe uma perspectiva mais ampla, incentivando-nos a perceber o mundo e seus objetos de maneira mais

² Grito característico de saudação de cada orixá, que ocorre no início, durante e no final das incorporações (BARROS, 2007).

abrangente, considerando que o pensamento africano se conecta com o universo através de todas as suas possibilidades (Silva, 2022).

Nesse sentido, o título do espetáculo dialoga com a hierarquia do Candomblé Angola, remetendo a um reconhecimento concedido aos iniciados no Ilê. Essa designação reflete o papel social e organizacional dos filhos-de-santo, que desempenham uma função ativa no processo de aprendizado dos saberes do terreiro, um espaço sociorreligioso essencial para a vivência diária no candomblé (BARROS, 2007).

Dependendo dos fundamentos de cada comunidade, após um determinado período, a noviça ou noviço, agora designados como muzenza, nos Candomblés Angola e iaô, nos Candomblés Queto, receberão um nome iniciático que não é o mesmo do batismo, podendo, entretanto, ter ligações lexicais e de sentido com ele (Barros, 2007, p. 46).

A vivência, a percepção e as cosmogonias do muzenza formam as motrizes das propostas sonoras e coreográficas que dialogam com o espetáculo. Esta criação não apenas explora as dimensões culturais e cosmológicas das tradições afrodiaspóricas, mas também se posiciona como um movimento epistemológico de reflexão sobre os caminhos de imersão em uma filosofia da dança. Ao dialogar com saberes ancestrais e práticas contemporâneas, o espetáculo reforça a importância de preservar, valorizar e reimaginar os legados culturais da afrodiaspora, pois: “No caso da comunidade, o ser individual se integra coletivamente, formando o corpo coletivo, a comunidade, ela própria, que se organiza e reorganiza pelas experiências [...]” (Barros, 2007, p. 45). Vale acrescentar, que a autora também indica a relação do cotidiano, dentro da comunidade, e a participação política com a mesma intensidade.

Este artigo busca evidenciar como ritmos, gestualidades e narrativas ecoam a sabedoria das comunidades negro-africanas e negro-brasileiras. Ao valorizar a cosmopercepção da ancestralidade³ negra e afrodiaspórica, propõe-se a sensibilizar nossa percepção para suas múltiplas complexidades. Cada som e cada movimento são entendidos como potências que celebram a memória, reafirmam identidades e

³ Na ancestralidade temos uma perspectiva ética de criação e desenvolvimentos de identidades a partir da cultura negro-africana, evidenciando projetos de ações afirmativas para o povo negro.

constituem argumentos emancipatórios frente aos desafios da modernidade e aos processos históricos de colapso e destituição da consciência individual e coletiva da comunidade negra.

Como sinaliza Malcolm Ferdinand (2022), há uma incoerência em imaginar o mundo como algo separado do solo, assim como é inconcebível compreender um Ser sem corpo, carne, cor, história e memória. O corpo, em sua materialidade e presença, enuncia um espaço de territorialização, tornando-se o ponto de partida para outras formas de fazer-mundo. Essas formas abarcam a pluralidade constitutiva das existências humanas e as diversas maneiras de perceber e interagir com o mundo, pois emergem de um processo contínuo de consciência política que se entrelaça com a consciência de si.

A instauração de uma cosmopolítica emancipatória, portanto, não se dá de forma isolada, mas nasce da relação, do convívio e do ato de habitar o mundo desde dentro. Nesse sentido, há uma riqueza endógena, um reservatório profundo de saberes e percepções, que se revela ao apresentarmos outras formas de perceber e viver o mundo. Essas percepções desestabilizam os paradigmas coloniais, pois, ao adentrarmos no centro da tempestade, trazendo novas fontes gnosiológicas, construídas a partir da tomada de consciência crítica e da reflexão histórica, mudamos as epistemologias universalizantes.

Ao revisitar essas fontes e reconhecer o valor dos saberes que emergem das margens, abrimos caminho para um projeto emancipatório capaz de ampliar os horizontes epistemológicos, promovendo um diálogo que transborda as imposições coloniais, oferecendo novos redutos para a construção do presente e possíveis futuros galgados na ancestralidade negro-africana.

Portanto, esta escrita propõe uma breve descrição de um processo de composição sonora que ressoa na criação de estéticas para a dança cênica negro-brasileira. No campo metodológico, adotaremos a perspectiva do *reduto*, que se refere a uma cartografia social, aqui, direcionada, especificamente, à cultura negro-brasileira. O *reduto* considera a diáspora negra como um fato histórico de resistência, intrínseco ao

contexto social brasileiro, na qual, por séculos, as manifestações da cultura negro-brasileira foram reduzidas ao caráter alegórico (Silva, 2024).

Assim, buscamos fomentar o engajamento em prol da emancipação da arte negra, fundamentado em nossos próprios discursos na contemporaneidade e estabelecendo um contraponto às epistemologias universalizantes. Este artigo percorre um trajeto de diálogo sobre os processos criativos do espetáculo **MUZENZA**: inicialmente, exploramos os caminhos da pesquisa e os fundamentos que orientam a criação; em seguida, analisamos os princípios estéticos e filosóficos que estruturam a cena, destacando os agentes enunciativos do processo criativo e a relação entre corporeidade e ancestralidade; por fim, discutimos a sonoridade como elemento dramaturgico, examinando a edição da trilha e suas pulsões cênicas. Dessa maneira, o estudo evidencia a interseção entre movimento, som e memória na construção artística.

Reduto - Possibilidades em trajetos

Para orientar nossa pesquisa, nomeamos o processo de articulação e registro das sabedorias relacionadas à dança cênica negro-brasileira como *reduto*. Esse conceito representa uma estrutura destinada ao assentamento, reflexão e estímulo à enunciação de poéticas e possíveis ontologias no campo das artes cênicas:

O *reduto* é entendido como um conjunto de forças, articulações e informações que favorecem a comunicação afrodiaspórica dentro da filosofia da dança. Ele reúne agentes materiais e subjetivos para a construção de narrativas baseadas nos saberes da afrodiaspora, promovendo uma comunicação engajada que prioriza o registro e a emancipação de caminhos criativos com um posicionamento afroreferenciado no desenvolvimento de trabalhos cênicos (Silva, 2022, p. 70).

Consideramos, assim, o *reduto* como uma estratégia para evidenciar possíveis saberes criativos e coreográficos, delineados em mapas conceituais. Esses mapas funcionam como estruturas centrais, que transmitem informações para que o observador elabore análises discursivas, pois, por meio dos signos - elementos perceptíveis e mediados pelos sentidos - o pesquisador organiza uma coordenação visual que, posteriormente, é traduzida em textos que documentam os disparadores

coreográficos e criativos do espetáculo. Tal engajamento contempla as motrizes⁴ que atravessam pensamentos, memórias e sensações, cujo núcleo é a afrodiáspora (SILVA, 2022).

Os desenhos, textos e iconografias do mapa criativo formam um corpo simbólico, funcionando como uma matriz de interpretações e saberes que tangenciam um espaço ancestral de enunciação. Esse espaço entrelaça subjetividades e gera novas objetividades, constituindo um campo de informações visuais, sensoriais e interpretativas, que transmite mensagens ricas e significativas (Silva, 2022).

A partir dos mapas, analisamos como o coreógrafo desenvolve, orienta, destaca e/ou indica o trabalho corporal do(a) bailarino(a) na dança cênica negro-brasileira. Esses mapas nos permitem identificar as fontes gnosiológicas que ativam o tônus muscular e dão origem a movimentos que se transformam em vocabulários coreográficos. Além disso, o reduto serve como ponto de partida para impulsionar a criação de dramaturgias, abrangendo conceitos estéticos, concepções de iluminação, figurino, cenografia, trilha sonora, maquiagem e outros elementos cênicos, bem como para a elaboração de coreografias e construção de personagens (Silva, 2022).

Nesse contexto, o pesquisador atua como o centro irradiador da pesquisa, escolhendo sua trajetória entre dois caminhos: (i) o *autoregistro* e (ii) o *crivo*. O *autoregistro* engloba a elaboração autoanalítica e discursiva de possíveis percursos dramatúrgicos em uma obra cênica aforreferenciada na dança, enquanto o *crivo* envolve a observação, registro e análise discursiva de uma obra cênica de terceiros também voltada para a aforreferência. Ambos os caminhos têm como base os mapas criativos, representados, neste caso, pelas conexões simbolizadas pelo Garfo de Èsù, um elemento iconográfico associado ao orixá e à sua capacidade de comunicação (Silva, 2024, p. 5).

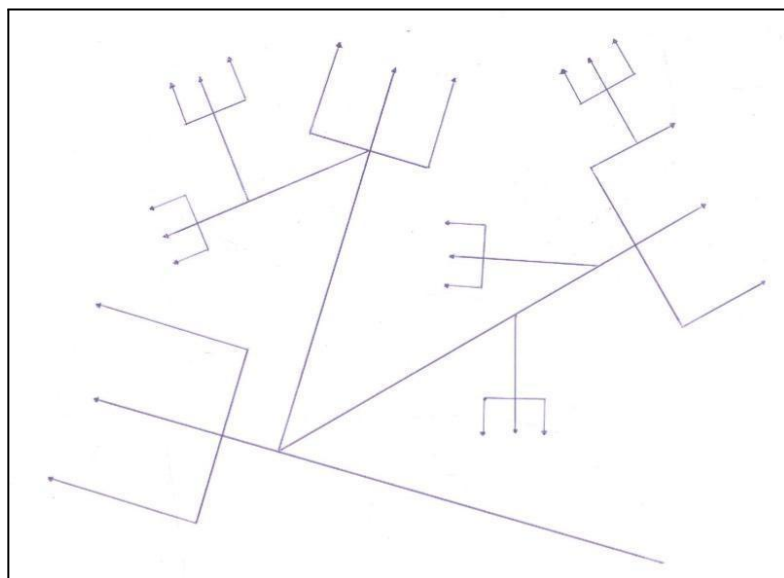
Assim, o *autoregistro* se concentra em propostas por meio das quais o pesquisador sistematiza suas práticas criativas, coreográficas e cênicas, estruturando elementos iconográficos, gestuais, conceituais, materiais e imateriais em mapas criativos que atuam como catalisadores do processo coreográfico. Os mapas tornam-se a origem da pesquisa, que, em alinhamento com as orientações do coreógrafo, resultam

⁴ O conceito de motrizes culturais será empregado para definir um conjunto de dinâmicas culturais utilizado na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos.

em trabalhos cênicos. Já no *crivo*, o pesquisador assume a posição central na análise de uma obra cênica alheia, sistematizando informações cartográficas e analítico-discursivas (Silva, 2022).

Este texto, por sua vez, aproxima-se do *autoregistro* como uma forma de agenciamento epistêmico. No caso, nosso objetivo é criar espaços tangíveis e intangíveis para a elaboração de sonoridades e gestualidades na dança negro-brasileira, articulando e reivindicando redes de saberes para a construção cênica, dando forma ao que denominamos *reduto cênico-ontológico* (Silva, 2022).

Figura 1 - Mapa criativo: Garfo de Èsù, proposição de uma cartografia na encruzilhada.



Fonte: Maicom Souza e Silva (2025).

Epicentro - prolegômenos

Por meio do *reduto*, gostaria de apresentar o trajeto gnosiológico que desenvolvi, enquanto coreógrafo, para esquematizar a sonoridade. Trata-se de informações que reverberam no processo de sistematização, construção e sensibilização corporal do bailarino, assim como na criação do respectivo personagem. Para cumprir o objetivo de

Ao ampliar o conceito de raiz e incorporar as ideias que tratam do tempo como uma concepção ancestral, que conecta passado, presente e futuro, definimos três ritmos como linguagem no *reduto* criativo da trilha: o samba, o funk e os batuques de candomblés.

Na tradição oral tonga a palavra falada exerce um papel de fundamental importância. Ela constitui o único meio de conservar e de transmitir o patrimônio comum herdado dos antepassados, estabelecendo, desta forma, a comunhão vital entre os vivos e os mortos. Como em toda a África tradicional, também entre os Vatonga de Inhambane, a palavra é falada, declamada e cantada para torná-la cada vez mais eficaz na sua função específica de mediação entre o passado, o presente e o futuro. Para os Vatonga de Inhambane, a palavra pronunciada "não se perde no ar", porque ela é possuidora de um poder próprio e produz sempre o efeito benéfico, ou maléfico, conforme a intenção, a dignidade e o estado de ânimo do sujeito que a pronuncia (Amaral, 2009, p. 44).

Iniciamos a pesquisa sonora estudando os hinos de escolas de samba capixaba. Trouxemos para o trabalho o hino do G.R.E.S Unidos da Piedade⁶, a escola de samba mais antiga do Espírito Santo, o hino do G.R.E.S Novo Império⁷, a agremiação eleita como a melhor bateria de escola de samba do estado, conhecida como a Orquestra Capixaba de Percussão e o hino do G.R.E.S Unidos de Jucutuquara⁸, a escola possui como símbolo em seu estandarte a coruja, que em nossa percepção faz uma relação intersubjetiva com a proposta dramatúrgica do espetáculo, que possui como pesquisa os *òrìṣà* das matas, da natureza e das folhas. Optamos por incluir no processo criativo apenas os hinos das escolas de samba, excluindo os trechos de sambas-enredo, pois entendemos que os hinos representam raízes: estruturas que refletem a comunidade e a historicidade das agremiações, além de serem símbolos de exaltação e orgulho ancestral.

Quanto aos *grooves* dos paredões de caixas de som, incorporamos *beats* de funks contemporâneos inspirados na síncope característica dos anos 90 e 2000. A trilha foi

⁶ Herdeira de blocos carnavalescos, como o Amarra o Burro e o Chapéu de Lado, o seu nome surgiu do bairro Piedade, onde foi criada. Atualmente, a escola está localizada em Fonte Grande, no centro de Vitória (ES). A Unidos da Piedade foi oficialmente fundada em 15 de janeiro de 1955.

⁷ Fundada em 20 de dezembro de 1956, sediada no bairro de Caratoíra, na região de Santo Antônio, em Vitória (ES), é uma das mais antigas e tradicionais escolas de samba do Espírito Santo.

⁸ Foi fundada em 29 de janeiro de 1972 como bloco. Venceu sete vezes o grupo principal do carnaval de Vitória (ES).

concebida com destaque para os *beats* de artistas, tais como: DJ Sany Pitbull, DJ Edgar, DJ Karolla, Mano Tensão, Goes e Leo Justi. Seus remixes e faixas autorais trazem traços estéticos marcados por influências do funk dessa época, as quais adotamos como recorte temporal para compor a dramaturgia sonora que permeia e conecta o trabalho.

Na dramaturgia do espetáculo pensamos o funk como um fruto que germinou das raízes dos candomblés. Queremos, assim, transpor um possível imaginário social romantizado e desatualizado que relaciona os candomblés e dança afro-brasileira apenas às sonoridades dos toques rituais — rum, rumpi e lé⁹. Na intenção de refletir sobre as reverberações dos candomblés no cotidiano social brasileiro, dialogamos com a seguinte questão:

O Congo-de-Ouro é um ritmo tradicional afro-religioso e característico da musicalidade afro-brasileira, que está presente no Candomblé Angola e também na Umbanda e que auditivamente é associado ao Funk. Os três tambores (Rum, Rumpi e Lé) são o ponto de partida para entender essa associação rítmica do Congo-de-Ouro com o Funk (Oliveira, 2021, p. 11).

Sustentamos que existe um diálogo entre o funk e os toques de candomblés, o que permite que esses ritmos interajam e contribuam para a criação de uma dramaturgia inspirada nos òrìṣà. Com base nessa percepção, entrelaçamos as cosmogonias de Ọ̀sányin e Ọ̀ṣọ̀ṣì com as sonoridades do funk e do samba.

Ọ̀sányin na cosmogonia iorubana é conhecido como o detentor dos conhecimentos das ervas e das vegetações, pois: “Todos os santos são raizeiros, porém o dono incontestável das ervas, o médico, o botânico, é Ossaim” (Cabrera, 2012, p. 86). Na comunidade dos matanceros, localizada na província de Matanzas, em Cuba, este òrìṣà não tem pais, ele apenas surgiu das profundezas da terra. Assim, quando querem conversar com o òrìṣà, dão três pancadas firmes no chão. Após seu surgimento, Ọ̀sányin recebeu de Ọ̀lorun o segredo do *ewé* (plantas), da manipulação das virtudes que surgem das ervas, assim como ele, as ervas não são filhas de ninguém, cresceram

⁹ Os três atabaques utilizados nos rituais possuem dimensões e nomes diferentes e, por consequência, produzem sons cujas alturas variam de acordo com seu tamanho: o maior e mais grave é chamado de rum; o médio é denominado rumpi; e o menor, portanto mais agudo, é o lé (CARDOSO, 2006, p. 55).

das profundezas da terra. Já Ọ̀ṣọ̀ṣì, é o caçador, dono das matas, dos animais selvagens, bastante unido a Ọ̀sányin (Cabrera, 2012).

"Não existe santo" - orixá - "sem *ewé*", nem *nganga*, *nkiso* ou feitiço sem *vititi nfinda*". Árvores e plantas são seres dotados de alma, de inteligência e de vontade, como tudo aquilo que nasce, cresce e vive debaixo do sol, como toda manifestação da natureza, como toda coisa existente. Pelo menos assim acreditam, de pés juntos, meus numerosos confidentes (Cabrera, 2012, p. 26).

Dessa forma, incorporamos à trilha canções, relatos e instrumentais que refletem as práticas do povo de terreiro, criando uma trilogia composta pelos hinos das agremiações, os funks e os toques de candomblés. As músicas e áudios relacionados às práticas sociais e ritualísticas candomblecistas foram remasterizados, editados e equalizados por meio de uma percepção afrofuturista. Nesse processo, realizamos a remoção e o isolamento de vocais, além de separar instrumentos, vozes e percussão dentro de uma estética robotizada. Essa abordagem transforma algumas vozes e canções, que passam a oscilar entre a sonoridade da voz natural e a de uma voz gerada por inteligência artificial (IA). A trilha, assim concebida, é entrelaçada por propostas sonoras que julgamos fundamentais para ajudar a audiência a compreender as cenas e as dimensões coreográficas do espetáculo.

La musique du candomblé est presque toujours mesurée¹⁰, c'est-à-dire qu'on dénote la présence, matérialisée ou virtuelle, d'une pulsation isochrone qui régule le temps musical. Tous les chants (cantigas) sont accompagnés des formules rythmiques (toques) précédemment décrites. La pulsation est souvent manifeste dans ces formules, parfois elle demeure sousentendue ; elle est de toute façon toujours matérialisée dans les pas de danse (Vatin, 2005, p. 168).¹⁰

Ao propormos que algumas canções sejam apresentadas sem o acompanhamento instrumental, pensamos nesse recurso como uma espécie de legenda para a história que a experiência artística pretende contar. Durante a edição, exploramos a pulsação dos ritmos negro-brasileiros e sua fusão com vozes, receitas e ensinamentos do cotidiano dos terreiros. Dessa forma, estruturamos uma trilha que une três ritmos, cujo andamento é marcado por irregularidades, reflexo da trajetória musical do funk,

¹⁰ A música no candomblé é quase sempre medida, isto é, denota-se a presença, materializada ou virtual, de uma pulsação isócrona como no original tempo musical. Todas as cantigas são acompanhadas por fórmulas rítmicas, chamadas toques; a pulsação, frequentemente, é evidente; ela é de qualquer modo materializada nos passos de dança. Tradução Maicom Souza.

do samba e dos candomblés. Essa não linearidade se deve ao contexto histórico de opressão, que atravessa a arte negra no Brasil.

Concepção filosófica e estética: edição.

Após identificar as canções, ritmos e paisagens sonoras que poderiam integrar o espetáculo, desenvolvemos uma proposta metaestética: a criação de uma composição marcada por interrupções e fragmentos, utilizada como dispositivo criativo que orientou todas as decisões ao longo do processo de elaboração e finalização da trilha. Nesse exercício de análise e reflexão sobre as sonoridades dos ritmos abordados, identificamos um histórico de trajetórias marcadas por rupturas. O candomblé, o samba e o funk apresentam percursos fragmentados, com suas histórias pontuadas por interrupções.

Aqui compreendemos metaestética como um campo reflexivo que interroga não apenas as formas artísticas ou o gosto, mas as próprias condições de possibilidade da experiência estética. Nesse sentido, Adorno observa que “a estética não pode se limitar à análise de obras de arte isoladas, mas deve também examinar os pressupostos que as tornam possíveis” (Adorno, 1970, p. 15). A metaestética, portanto, ultrapassa a estética normativa e se abre como crítica dos fundamentos que organizaram historicamente o sensível. No entanto, ao deslocar esse conceito para um horizonte afrodiaspórico, torna-se necessário tensionar tais fundamentos eurocêtricos. Como lembra Leda Maria Martins, “as performances do tempo espiralar, nos terreiros e nas artes negras, instauram regimes de sensibilidade próprios, em que corpo, memória e ancestralidade são inseparáveis” (Martins, 1995, p. 32). Nesse sentido, proponho compreender a metaestética aqui mobilizada como uma reflexão que não apenas questiona os limites da estética ocidental, mas também incorpora cosmopercepções negras, nas quais som, gesto e rito se constituem como potências epistemológicas e emancipadoras.

Os artigos *Terreiro fora do Terreiro: candomblé do samba ao funk e o rito de passá*, de Marcel Marques (2023), e *Guerra dos Graves: da quebra de Xangô ao funk na Baixada Santista*, de Guilherme Martins (2017), exploram como os terreiros e os bailes

funk passaram, ao longo do tempo, por processos de reformulação de suas práticas. Essas transformações refletem impactos de questões sociais, políticas e culturais que frequentemente silenciaram ou deslegitimaram os saberes da cultura afrodiaspórica.

O surgimento desses espaços-tempos (terreiros e bailes funk) que desestabilizam a ordem vigente do controle - seja ela de gestos, sensualidade, crenças ou 'bom gosto' - segue-se uma perseguição não apenas policial aos músicos, praticantes, sacerdotes e dançarinos, mas também uma guerra sônica e ideológica para neutralizar as vibrações que nutrem e fazem vibrar esses espaços e os corpos que os percorrem. Ao emudecimento do som, segue-se um silenciamento dos fatos por parte de uma historiografia da dominação (Martins, 2017, p. 5).

Figura 3 - Comunidade. Espaço ancestral de epistemologias.



Fonte: Igor Maia, 2024. Vitória (ES).

Os candomblés, em sua relação com o som, traçam uma trajetória cultural profundamente marcada por interrupções causadas pelos fluxos da colonização e pela imposição do pensamento ocidental. Um exemplo emblemático é a *Quebra de Xangô*, evento de perseguição ocorrido em Maceió/AL, em 1912, cujas milícias lideradas pela Liga dos Republicanos Combatentes, sob o comando do coronel reformado Manoel Luiz da Paz, veterano da Guerra de Canudos, promoveram uma destruição em massa dos terreiros de Xangô. Essa ação violenta teve impactos duradouros, transformando os

rituais e as práticas religiosas de candomblé, cujos efeitos ainda ressoam na atualidade (MARTINS, 2017), ou mesmo:

As consequências desse ataque podem ser sentidas ainda hoje, mais de um século depois do evento, nas mutações sofridas pela liturgia das casas de Xangô em Alagoas, quando comparadas aos rituais afro-brasileiros que se desenrolam em outros estados do país. Depois da quebra desenvolveu-se um silenciamento profundo e definitivo na paisagem sonora dos cultos aos orixás em Alagoas, fazendo surgir, numa espécie de acumamento irreversível de seus praticantes, uma modalidade única de culto, o “Xangô-rezado-baixo”. Nele os atabaques não são mais tocados, e quando se cala o som grave do tambor cessam também a dança e a possessão (Martins, 2017, p. 16).

A análise histórica do funk revela que essa manifestação musical, apesar de amplamente difundida, está imersa em um contexto de estigmatização semelhante ao enfrentado por ritmos e práticas culturais afro-brasileiras, como o toque Congo de Ouro, característico das festas e tradições das casas de candomblés. Originado nas periferias urbanas, o funk brasileiro surgiu nos anos 1980, no Rio de Janeiro, a partir de uma fusão de referências estrangeiras com ritmos e práticas culturais das comunidades negras e periféricas brasileiras. O funk carrega influências múltiplas, desde matrizes rítmicas africanas a elementos da cultura norte-americana, especialmente o *Miami Bass* e o *Electro Funk*, e, assim como o samba em seu início, foi associado a grupos socialmente marginalizados, sobretudo a população negra e pobre. Tal associação contribuiu para sua desqualificação simbólica no imaginário social, reproduzindo preconceitos raciais e de classe historicamente estruturados no Brasil (OLIVEIRA, 2021).

O vínculo rítmico entre o funk e expressões afro-brasileiras, evidenciado na semelhança de padrões rítmicos de ritmos como o Congo de Ouro, o samba, o maracatu e o jongo, reforça a compreensão de que o gênero musical não é apenas fruto de um processo criativo contemporâneo, mas parte de uma continuidade histórica de resistência cultural. Tal continuidade se manifesta na forma como esses ritmos, antes restritos ao espaço sagrado dos terreiros, migram e se reconfiguram no ambiente secular das festas populares e bailes. Nesse sentido, o funk, ao mesmo tempo em que dialoga com referências globais, reafirma uma herança afrodiaspórica que resiste à

marginalização e reivindica legitimidade como expressão cultural brasileira (OLIVEIRA, 2021).

Fatos como esse nos inspiraram a desenvolver propostas sonoras que rompem com a ideia tradicional de harmonia, entendida aqui não como uma sequência de alturas ou acordes convencionais, mas como um ideal de equilíbrio musical e social historicamente normatizado. Adotamos um dispositivo poético de criação, utilizando a edição como ato de costura e remendo, refletindo uma cultura marcada por fissuras, mas que se afirma como prática de resistência, luta e enfrentamento. Na concepção sonora de MUZENZA, elaboramos uma trilha que integra diferentes ritmos em uma estrutura caracterizada por descontinuidades, estabelecendo uma relação intersubjetiva entre essas sonoridades e a proposta do espetáculo, que dialoga com as sabedorias das ervas e os ensinamentos dos muzenzas nos candomblés de Angola.

Na proposta cênica, exploramos possíveis raízes ancestrais que alimentam continuamente os saberes do povo negro-brasileiro. Consideramos as raízes como forças motrizes que sustentam fundamentos e criam espaços metafísicos, ligando o cotidiano às sensações que evocam territórios de pertencimento. Os conhecimentos que circulam nos candomblés, nos funks, nos sambas e nas plantas foram os pilares centrais para a criação dessa trilha, que busca ecoar a ancestralidade e as práticas de resistência de um povo.

Enquanto as frequências graves do candomblé são emitidas pelo couro do atabaque, nos bailes funk não são poupados esforços para montar paredões de alto-falantes e *subwoofers*, que garantem a disseminação massiva e tátil dos graves, criando ao seu redor um espaço-tempo de aglutinação. Tanto o candomblé quanto o funk produzem, a partir de suas batidas graves, um território que possibilita a emergência de ritmos e corporalidades não hegemônicas, agregadas ao redor das fontes emissoras de som. Os bailes funk e o candomblé constituem, sonoramente, espaços-tempos que escapam tanto à regulamentação do ruído urbano quanto à normatização dos corpos, e talvez por isso seus festejos incomodem tanto determinados estratos da sociedade brasileira (Martins, 2017, p. 16).

Estruturamos a composição a partir da percepção do corpo e da sonoridade afrodiaspóricas como potências capazes de articular saberes e criar espaços não-hegemônicos. Essas forças se conectam para reivindicar, em um contínuo fluxo, o retorno das sabedorias que circulam na oralidade negra, reafirmando e fortalecendo

nossa relação com a natureza e com as fontes ancestrais. Tanto os candomblés quanto o funk e o samba anunciam e sustentam essas conexões, renovando os vínculos entre tradição, resistência e espiritualidade.

O som cria uma dimensão nas culturas africanas, como uma forma de contar o tempo. As músicas funcionam como meio para manter o senso comunitário, então, nas primeiras décadas do século XX os batuques e cantos de samba se constituem como lugares de manifestações de resistência e permanência (Marques, 2023, p. 111).

Assim, a trilha é repleta de ranhuras, refletindo as marcas e fragmentações que acompanham o processo criativo. À medida que relacionamos dança, dramaturgia e som, percebemos que as costuras presentes na sonoridade não são apenas elementos estéticos, mas parte de um posicionamento filosófico. Essas descontinuidades representam a resistência e a força das tradições afrodiaspóricas, evidenciando um compromisso em preservar e reimaginar saberes em um contexto de luta e ancestralidade.

Sonoridade: pulsões criativas, *reduto cênico-ontológico*

Figura 4 - Mapa criativo: *reduto cênico-ontológico*.

<https://on.soundcloud.com/rVxB6mcqzp9SBI>
Fonte: Maicom Souza e Silva (2024).

O espetáculo **MUZENZA** é estruturado em quatro *sets* que articulam ritmos e narrativas entrelaçadas às práticas culturais, sociais e políticas dos candomblés, funk e samba. Cada faixa apresenta um universo específico, com sons, cosmogonias e reflexões que ampliam o diálogo entre a ancestralidade e os desafios contemporâneos:

Primeiro Set: A pulsação do funk e a sabedoria das plantas

Inspirado no funk dos anos 90/2000, este *set* explora o cotidiano da cura pelas plantas e os ensinamentos destinados aos muzenzas. A trilha provoca a audiência a refletir sobre como o consumo exacerbado e as ações mercadológicas substituem as sabedorias tradicionais pela medicina científica ocidental. Questiona-se a relação da farmacologia com a indústria e a sociedade, enquanto a trilha evoca a era digital e a cultura do imediatismo, expondo os impactos disso em uma comunidade ansiosa e intolerante à frustração.

Segundo Set: Òsányin e a cura pelas folhas

Este *set* mergulha nas cosmogonias de Òsányin, destacando sua conexão com a sabedoria popular e o poder curativo das ervas. A cena apresenta uma comunidade que recorre às plantas, banhos e práticas de fé em figuras como benzedadeiras, curandeiras e iyáloriṣa. A trilha reforça a preservação da oralidade e a memória ancestral, mostrando a coletividade como um espaço de práticas corporais engajadas e sustentadas por uma percepção de pertencimento. Aqui, o corpo do muzenza é individualizado, mas encontra emancipação na dinâmica coletiva.

Terceiro Set: Òṣòṣì e o território das matas

No terceiro *set*, a trilha e a dança conduzem ao território de Òṣòṣì, òrìṣà das matas, da prosperidade e do sustento. A corporeidade dos artistas se transforma em uma metáfora da conexão humano-animal, evocada pelos sons da floresta e pelas propriedades medicinais de plantas, tais como carqueja, aroeira, alfavaca, rifocina e alecrim. A cena celebra o conhecimento popular, destacando o papel das ervas na proteção e na cura do corpo, enquanto reverência às cosmogonias de Òṣòṣì.

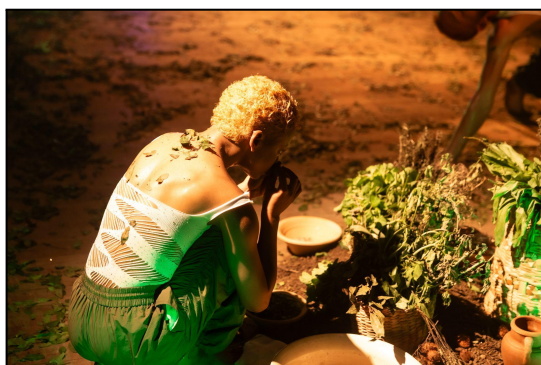
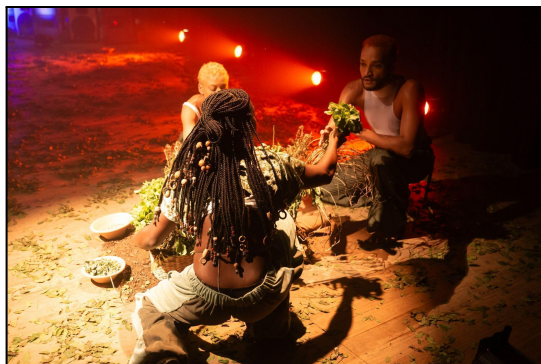
Quarto Set: Ilá – A saudação ao som do funk

O *set* final, um ilá, celebra as ervas e as raízes da afrodiáspora ao som do funk. Este bloco se encerra com uma mixagem da DJ capixaba Karolla, que incorpora nuances do funk beatfino, sonoridade capixaba caracterizada por batidas metálicas e hiperagudas. No fechamento, a trilha criada por Karolla e masterizada por Kaio Fontes oferece cinco minutos de uma retrospectiva sonora do espetáculo, consolidando a proposta na linguagem contemporânea do *beatfino*.

Encerramento Visual

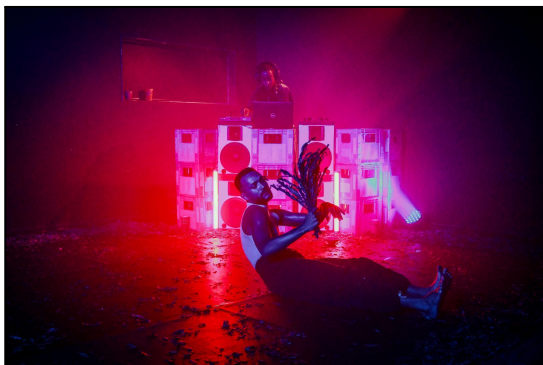
Como complemento às percepções do espetáculo, selecionamos imagens que criam uma dinâmica visual do diálogo proposto. Essas representações expandem a experiência, oferecendo um panorama das ideias e reflexões apresentadas em **MUZENZA**.

(i) Muzenza;



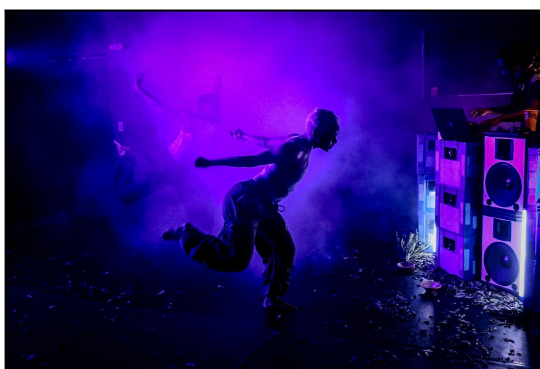
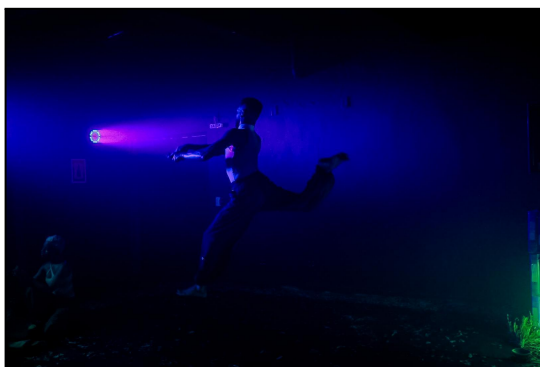
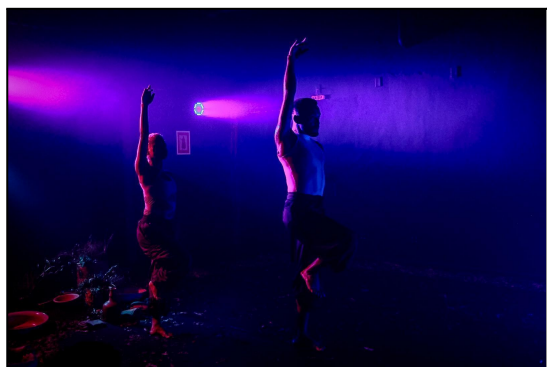
Fonte: Igor Maia, 2024. Vitória (ES).

(ii) Òsányin;



Fonte: Igor Maia, 2024. Vitória (ES).

(iii) Ọ̀ṣọ̀dòsì;



Fonte: Igor Maia, 2024. Vitória (ES).

(iv) Ilá;





Fonte: Igor Maia, 2024. Vitória (ES).

Neste ensaio visual, contamos com a participação de três artistas integrantes do elenco do espetáculo: Ricardo Reis e Julia Fachetti, que personificam os Muzenzas, e Jaciara Bernardino, que representa a DJ. Ao longo da obra, esses três personagens dialogam, contribuindo para a tessitura e o agenciamento da comunicação dramatúrgica. A presença de Jaciara transita, ora incorporando comportamentos restaurados da DJ, ora evocando a figura da Yabá, enquanto os bailarinos imprimem, em cada gesto, nuances comunicacionais da cena, refletindo saberes oriundos dos Muzenzas dos terreiros de candomblé e suas trajetórias corporais na dança. Tal dinâmica dialoga com Schechner (2011), para quem a performance se constitui a partir de comportamentos restaurados e de um agenciamento interativo, em que a repetição e a transformação de ações carregam sentidos culturais e comunicacionais.

Ricardo Reis é artista capixaba cuja trajetória se entrelaça de forma profunda com a pesquisa e o ensino da dança contemporânea, assim como com as manifestações estéticas da cultura negro-brasileira. Sua prática artística e pedagógica fundamenta-se na intersecção entre técnica, ancestralidade e inovação, compreendendo a dança como caminho de expressão, resistência e reconfiguração identitária. Fundador e diretor artístico do Coletivo Emaranhado, estabelece nesse espaço seu núcleo de criação, pesquisa e experimentação em dança afro-contemporânea, destacando-se pelo diálogo com heranças culturais afro-brasileiras e pela exploração de novas poéticas cênicas. Sua presença no espetáculo fortalece a valorização dos signos e significantes regionais do Espírito Santo, especialmente no que se refere aos saberes históricos da diáspora

africana nas artes corporais capixabas.

Julia Fachetti, intérprete de uma das Muzenzas, também é capixaba e atua como instrutora de danças negro-brasileiras. Em sua trajetória, expande para as artes visuais as pesquisas corporais desenvolvidas na dança negra. Formada pela Escola Técnica Municipal de Teatro, Dança e Música – FAFI, uma das primeiras escolas públicas de dança do estado, traz experiências que transitam pelas danças ocidentais, mas encontra na dança negra, especialmente no afro e no jazz, o solo em que enraíza suas práticas corporais. Sua presença em cena aporta suavidade, serenidade e consistência cênica, dialogando com a multiplicidade de jogos coreográficos que se desdobram ao longo do espetáculo.

Jaciara Bernardino é uma mulher negra, quilombola, natural de São Mateus (ES), região que, no século XVII, foi um dos principais pontos de chegada de povos bantos, Quimbundos, Congos, Angolas, Benguelas e Cabindas. Negra retinta, oriunda da periferia e atualmente residente em Vitória (ES), construiu sua trajetória artística com base nas danças negras quilombolas capixabas. Sua presença em cena incorpora a expressividade corporal negra e o compromisso com a arte como espaço de diálogo social. O corpo de Jaciara projeta serenidade e reafirma o compromisso do espetáculo com a articulação entre ancestralidade, identidade e criatividade. Sua atuação, que transita entre a contemporaneidade e a reflexão ancestral, torna-se símbolo de uma presença cênica expandida, capaz de comunicar epistemologias negras.

Para ampliar a experiência de fruição, reflexão e sensibilidade diante deste texto, do espetáculo e dos artistas aqui apresentados com seus corpos, memórias e saberes, disponibilizamos um vídeo que convida você a experimentar, sentir, refletir e perceber de outra maneira o diálogo que propomos.

Figura 7 - QR Code que direciona ao vídeo da apresentação de MUZENZA no ensaio final.



<https://youtu.be/fBu00mQ7DeU>
 Fonte: Maicom Souza (2024).

Considerações finais

A raiz de uma nação é um convite a aproximar-se das sabedorias que brotam como nascentes, fontes de conhecimento que disseminam outros fundamentos e ampliam as percepções daqueles que buscam viver suas realidades ancorados em experiências, signos e símbolos. Esses elementos possibilitam revisitar a história, a memória e as trajetórias que constituem o corpo coletivo da ancestralidade.

Ao explorar as motrizes das cosmopercepções do corpo negro-brasileiro, compreendemos que reconhecer nossas raízes e ao mesmo tempo nos desvincular de saberes enraizados são processos distintos, mas profundamente interligados. Mergulhar nas raízes africanas no Brasil é empreender uma travessia contínua rumo à construção de uma outra ética, uma tessitura de saberes que acolhe a pluralidade das fontes gnosiológicas, permitindo uma aproximação sensível e atenta aos conhecimentos que florescem nas esquinas, nos quintais, nos terreiros, nas ruas e estradas do país. Essa ética não apenas reconhece a historicidade e a resistência do corpo negro, mas também propõe modos de ação e reflexão que dialogam com a contemporaneidade, afirmando a potência cultural e política desses saberes.

Esse chão, que sustenta Ọsányin e a flora, é portador de histórias que circulam pelo cosmo, tal como Èsù, que nos apresenta a terra, a estrada e a encruzilhada como signos de vida e movimento. Buscar nossas raízes africanas é assumir um compromisso ancestral: manter em fluxo contínuo as sabedorias preservadas na memória dos mais velhos, na riqueza da oralidade e nos cuidados cotidianos. É compreender que pensar a África no Brasil exige distanciar-se de visões uníssonas, exóticas e estáticas, reconhecendo a diversidade e a vitalidade das tradições.

Nesse fluxo de reflexões, **MUZENZA** emerge como um espaço para reunir e compartilhar os conhecimentos do povo negro-brasileiro. Os laços iniciáticos dos

muzenzas são tecidos pela oralidade, pela prática cotidiana e pelo aprendizado gradual. A saída do barco-de-muzenza torna-se um manifesto social, simbolizando o cotidiano em movimento, sementes que germinam e perpetuam os saberes ancestrais. Esses corpos, conectados às ervas, òrìṣà, folhas e matas, ressignificam vivências e criam novos sentidos.

MUZENZA é um diálogo profundo com as sabedorias que precedem o ilá, uma conexão metaestética que habita o contínuo-fluxo do ayê, reafirmando a relação entre ancestralidade, memória e resistência.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.

AMARAL, Bernardo Amaral. **Matimo, Masaho ni dzitekatekane nya vatonga: história, clãs, provérbios e adágios dos vatonga e Inhambane**. Milão: Edizioni Biblioteca Francescana, 2009.

BARROS, Elizabete Umbelino de. **Línguas e linguagens nos candomblés de nação Angola**. 2007. 288f. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CABRERA, Lydia. **A Mata: notas sobre as Religiões, a Magia, as Superstições e o Folclore dos Negros Criollos e o Povo de Cuba**. Tradução, Carlos Eugênio Marcondes de Moura - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. **A linguagem dos tambores**. 2006. 246f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

FERDINAND, Malcom. **Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho**. São Paulo: Ubu, 2022.

MAIA, Igor. **Muzenza**. 03 de julho de 2024. Vitória (ES) 2024. 22 Fotografias. 500 x 500 pixels. Disponível em: <https://flic.kr/s/aHBqjBE9YM>. Acesso em 17 jan. 2025.

MARQUES, Marcel. Terreiro fora do Terreiro: candomblé do samba ao funk e o “rito de passá”. **Revista Calundu**, [S. l.], v. 7, n. 1, p. 109–121, 2023. DOI: 10.26512/revistacalundu.v7i1.49593. Acesso em: 17 jan. 2025.

MARTINS, G. C. D. . Guerra dos Graves: da quebra de Xangô ao funk na baixada santista. **Revista SONORA**, v. 6, n. 12, p. 1-17, 2017. Acesso em: 17 jan. 2025.

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

OLIVEIRA, Maryana Cavalcanti do Nascimento de. **Congo-de-Ouro e Funk: o terreiro no baile**. Trabalho de conclusão de curso da Pós-graduação lato sensu Percussão Brasileira: criação, produção musical e performance. 2021. 43f. Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, 2021.

SCHECHNER, Richard. **“What is performance?”** In: Performance studies: an introduction, second edition. New York & London: Routledge, 2011, p. 28-51.

SILVA, Maicom Souza e. Encruza: metafísica yorùbá para uma epistemologia da dança negro-brasileira. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 4, n. 53, p. 1–21, 2024. DOI: 10.5965/1414573104532024e121. Acesso em: 20 dez. 2024.

SILVA, Maicom Souza e. **Epistemologia do Corpo Negro: uma percepção capixaba da dança cênica negro-brasileira**. 2022. Dissertação (Mestrado em Metafísica) – Universidade de Brasília, 2022.

VATIN, Xavier. **Rites et musiques de possession à Bahia**. Paris, L'Harmattan. 2005.