

Between the Said and the Unwritten: Caboclo Oral Traditions in an Audiovisual Media

Entre o Dito e o Não Escrito:

Tradições de Oralidade Cabocla em uma Obra Audiovisual

David Santos da Silva

PPGCOM//UFRB/CAPES, Brasil

Scheilla Franca de Souza

PPGCOM/UFRB, Brasil

Abstract

This paper investigates orality in audiovisual practice as a complex system of language articulation and memory fabulation, constituted at the crossroads between Afro-Indigenous matrices and the colonial imposition of writing. Far from being a prior stage or a residual expression of culture, orality is understood as an active regime of meaning production, forged in the friction between worlds, where the colonizer's language is appropriated as a strategy of survival and, at the same time, internally disrupted. In this process, Portuguese is traversed by the body, rhythm, spirituality, and collective memory, becoming a vehicle for other Brazilian epistemologies. This investigation is articulated through audiovisual practice, particularly the documentary "Minha Boiada é de 31" (David Sol 2026), which narrates the initial encounter of Mãe Bete de Oyá (Iyálorisá of African Matrix) with the land that would later become her religious temple. The film operates as a visual fabulation of memory, where territory, spirituality, and orality intertwine. The act of arriving at the land, recognizing it, and naming it is not merely a biographical event, but a communicational and cosmopolitical act, in which the Caboclos, understood as organizers of sensibilities—mediate the relationship between past, present, and future. By bringing together theoretical research and cinematic production, this work proposes orality as a key to understanding modes of language that escape hegemonic logic, affirming it as a living practice of world inscription, where memory, affect, and territory become language, and where speaking is also an act of resistance, care, and continuity.

Keywords: Brazilian Epistemologies, Caboclos, Documentary, Orality, Territory.

Introdução

Certa oralidade cabocla brasileira emerge de um entrelugar forjado pela violência colonial e pela engenhosidade da sobrevivência. Não se trata de uma oralidade "anterior" à escrita, tampouco de um resquício folclórico de culturas historicamente subalternizadas, mas de um regime de linguagem produzido na fricção entre mundos.

O Caboclo (divindade espiritual dos cultos religiosos afro-brasileiros), aqui, é compreendido como sujeito histórico que aprendeu o português por

imposição da vida colonial, não como assimilação pacífica, mas como estratégia de permanência. Aprendeu a língua do colonizador para tensioná-la desde dentro, dobrando sentidos, contaminando sua gramática com o corpo, com o ritmo, com a memória e com os saberes silenciados pelo processo civilizatório brasileiro. A oralidade cabocla, portanto, não reproduz o hegemônico: ela o atravessa, desloca e reinscreve.

Esse aprendizado forçado funda uma sensibilidade própria. Ao ser obrigado a falar a língua que tentou silenciá-lo, o Caboclo inventa uma fala que não se submete integralmente à norma. Sua comunicação é translinguística: opera no português, mas não se encerra nele. Ela atravessa o gesto, o canto, o silêncio, o transe e o sopro. Nas cosmologias afro-indígena-brasileiras, a palavra não é apenas som articulado, mas acontecimento. A oralidade cabocla constitui, assim, uma tecnologia de vida que articula corpo, território e memória em uma gramática não normativa, capaz de produzir sentidos sem se fixar em totalidades fechadas.

A condição do entrelugar, aproximada aqui das afrografias da memória, das performances espiralares, dos corpos-tela por Leda Maria Martins (2020) e das reflexões sobre memória social de Maurice Halbwachs (1925), não deve ser entendida como espaço de indecisão, mas como território de potência.

O Caboclo não ocupa a margem como ausência: ocupa-a como ponto de torção. Entre a mata e a cidade, entre a língua imposta e a fala reinventada, entre o rito e o cotidiano, sua oralidade instaura uma ética da escuta e da circulação da palavra. Fala-se para cuidar, orientar, alertar e preservar. Diz-se "apenas um pouco", porque o saber não se entrega por completo: o segredo também é método de continuidade. Essa economia da palavra não revela precariedade, mas inteligência relacional.

Nesse sentido, a oralidade cabocla, ou as oralidades caboclas, se opõem à hegemonia não necessariamente pelo confronto direto, mas pelo desvio. Se o discurso colonial se organiza pela universalização e pela fixação do sentido, a fala cabocla opera pelo deslocamento e pela infiltração.

A aprendizagem do português, nesse contexto, não apaga as línguas interditas; produz uma fala mestiça que as carrega como memória incorporada. Como aponta Lélia González (1988, 2020), a língua é campo de disputa e invenção; e, como observa Muniz Sodré, o semicídio atua justamente na tentativa de destruir os sistemas simbólicos do outro. A oralidade cabocla

responde reencantando a língua: preenchendo-a de corpo, ritmo e mundo. O português falado nos terreiros, nas feiras, nas cozinhas de santo, nas giras e nos sambas não é mero veículo comunicacional, é território. Nele, o hegemônico perde estabilidade.

Nesse sentido, nosso olhar, durante todo o trabalho, é um olhar para os desvios que a presença cabocla propõe ao hegemônico na comunicação. Para tanto, tomamos como ponto de partida, de escuta, o filme curta documental produzido - mesclando processo artístico e de pesquisa - com Mãe Bete de Oyá, na relação com seu Caboclo Boiadeiro, no Recôncavo Baiano.

Paulo Freire (1979) oferece aqui uma ponte metodológica fundamental. Sua defesa do diálogo, da escuta e do inacabamento encontra na oralidade cabocla um campo vivo de realização. Não se trata de ensinar a falar "corretamente", mas de reconhecer que o saber se produz na experiência compartilhada. A pedagogia cabocla, pensada aqui como Sul e como fortalecimento da identidade baiana e brasileira, é uma pedagogia do corpo e da presença: aprende-se pelo silabar, pelo repetir sem copiar, pelo ouvir com o corpo inteiro. Essa pedagogia recusa a autoridade totalizante e afirma a comunhão como método.

Nesse horizonte, os encantados e as divindades brasileiras, aqui pensados a partir das figuras dos Caboclos e Caboclas do Recôncavo Baiano, especialmente nas experiências do do *Ilê Axé Oyá Iná Lailá*, através do Caboclo Boiadeiro, operam como tradutores sensíveis do hegemônico. Não se trata de uma tradução que busca fidelidade ao original, mas de um gesto de torção: aprender a língua do colonizador para fazê-la tropeçar e devolvê-la ao chão da terra que tentou dominar. O português, língua da catequese e da imposição colonial, é reaproximado dos corpos indígenas e africanos não como idioma neutro, mas como matéria viva atravessada por sotaques, silêncios, ritmos e desvios. É nesse movimento que a oralidade cabocla reinscreve simbolicamente a terra ocupada pelo colono branco como território novamente compartilhado entre seus donos originários e seus irmãos africanos.

A fala brasileira, nesse contexto, não reivindica centralidade: ocupa a fresta. Sua potência está justamente no entrelugar, naquilo que Lélia González (1988, 2020) nomeia como "pretuguês", ao longo de seus escritos e estudos: uma língua atravessada pela africanização do português - fenômeno que se pode observar na amefricanidade (González 1988), como notou e registrou a pesquisadora, não apenas no Brasil -, pela incorporação de musicalidades, sintaxes e sentidos que escapam à norma culta e, exatamente por isso, desestabilizam a hierarquia linguística colonial. Aqui, o pretuguês aparece ampliado por uma tradução cabocla: um português atravessado pela mata, pelo rio, pela folha e pelo sopro. Falar português, para o Caboclo, nunca foi aderir ao projeto colonial, mas aprender seus códigos para reorganizá-los desde dentro.

Sensibilidades Caboclas: performances do desvio

São muitas as nuances das sensibilidades caboclas. Mas, uma coisa que podemos dizer é que ao traduzirem o hegemônico, os caboclos não o legitimam: eles o reencantam e deslocam. A língua portuguesa, atravessada pelo pretuguês, pela silabação paciente, pelos "erros" produtivos e pelos aprendizados parciais, porque o caboclo nunca afirma saber tudo, apenas um pouco, transforma-se em instrumento de comunicação popular contra-hegemônica.

Essa reorganização do sensível operada pela oralidade cabocla exige também deslocar a própria ideia de sujeito que sustenta a tradição moderna ocidental. É preciso um cinema que escute o piar da cobra, que saiba quando por ir ver a aroeira de Boiadeiro, e possa, então, ter outras formas de portar-se e ser no mundo (ter outras formas de mover-se, comunicar-se, observar o mundo, além do já dado olhar antropocêntrico europeu) para ser, existir. É preciso um cinema que é mais que olhar, mas não subjugava o olhar. É olhar *também*, mas olhar e mais alguma coisa. *Mais sentidos*. Mandinga.

O Caboclo não é indivíduo no sentido liberal do termo, porque sua existência é atravessada por múltiplas temporalidades, vozes e presenças. Quando ele fala, não fala apenas de si. Sua palavra carrega uma comunidade inteira, feita de mortos, vivos, encantados, rios, folhas, bichos, ruas e territórios. Há, nesse gesto, uma ruptura radical com a ideia moderna de autoria. A fala não nasce de um "eu" isolado, mas de uma cadeia de relações que tornam possível a continuidade da memória. É por isso que a oralidade cabocla nunca se apresenta como discurso encerrado em si mesmo: ela é sempre passagem, trânsito, circulação.

Nesse ponto, a experiência do transe se torna central para compreender os modos de comunicação instaurados pela caboclaria. O transe não é alienação, mas ampliação perceptiva. Ele reorganiza as fronteiras entre corpo, linguagem e território, produzindo uma experiência comunicacional que desafia os limites impostos pela racionalidade moderna. O médium não desaparece completamente, tampouco é substituído por uma entidade exterior. O que ocorre é uma reorganização do sensível, uma espécie de coexistência entre temporalidades e presenças que torna o corpo um campo expandido de comunicação. O Caboclo fala através do corpo porque o corpo é arquivo, receptáculo e tecnologia ancestral de transmissão. A oralidade, aqui, não depende apenas da boca: ela acontece no balanço do ombro, no bater do pé no chão, na fumaça do charuto, no ritmo da respiração, na pausa antes da palavra. Tudo comunica.

Essa dimensão performativa da oralidade aproxima os rituais caboclos de uma política da presença. Diferentemente da lógica informacional moderna, fundada na velocidade, na objetividade e no descarte contínuo das experiências, a oralidade cabocla exige permanência. É preciso estar lá. O conhecimento não se oferece integralmente à distância. Há um

aprendizado que só acontece na convivência, na repetição ritual, no tempo compartilhado da comunidade. Por isso, a pesquisa em torno das oralidades afro-indígenas não pode se limitar à coleta de depoimentos ou ao registro externo das práticas. Há uma dimensão ética implicada no ato de escutar. Escutar, nesse contexto, não é apenas ouvir sons ou interpretar falas; é permitir-se afetar pela experiência do outro, reconhecer a autoridade de saberes historicamente deslegitimados e aceitar que nem tudo será completamente traduzível para a linguagem acadêmica.

A universidade moderna, organizada a partir de uma lógica colonial de produção do conhecimento, frequentemente transforma experiências vivas em objetos mortos de análise. Retira-se o rito de seu território, a palavra de seu corpo e a memória de sua comunidade para convertê-los em categorias abstratas, higienizadas e teoricamente administráveis. O problema não está na teoria em si, mas no modo como ela muitas vezes opera como mecanismo de neutralização da experiência. A oralidade cabocla resiste a esse processo porque mantém o conhecimento vinculado à vida. Não há separação absoluta entre epistemologia e existência. Saber, aqui, implica compromisso com a comunidade, responsabilidade com os ancestrais e abertura para o encantamento.

Essa recusa em separar conhecimento e vida produz também outra compreensão do tempo. A modernidade colonial organiza o tempo de maneira linear, progressiva e acumulativa: o passado é algo superado, o presente é produtividade e o futuro aparece como promessa de desenvolvimento. Nos terreiros, porém, o tempo opera de forma espiralar. O ancestral não está “atrás”; ele atravessa o presente continuamente. O Caboclo não retorna como lembrança nostálgica de um passado perdido, mas como presença ativa que reorganiza o agora. Cada incorporação rompe a linearidade do tempo colonial e reinscreve a possibilidade de continuidade daquilo que deveria ter desaparecido. O ritual, nesse sentido, é também uma tecnologia de sobrevivência histórica.

É justamente por isso que o colonialismo teme as oralidades. Não apenas porque elas preservam memórias interdidas, mas porque elas sustentam formas outras de produzir mundo. A oralidade cabocla ameaça a lógica colonial porque recusa a separação entre humano e natureza, entre matéria e espírito, entre linguagem e corpo. O Caboclo fala com a mata, com o rio, com o vento e com a cidade. Sua experiência comunicacional não é antropocêntrica, mas relacional. O território deixa de ser cenário para tornar-se sujeito ativo da experiência. Quando um Caboclo afirma ser dono da terra, não reivindica posse privada; afirma pertencimento, continuidade e responsabilidade espiritual sobre aquele espaço.

Essa dimensão territorial da oralidade reorganiza também a própria percepção das cidades do Recôncavo. Santo Amaro e Cachoeira não aparecem apenas como espaços urbanos delimitados por ruas e construções, mas como geografias encantadas, atravessadas por

memórias indígenas, africanas e afro-brasileiras que continuam operando apesar das sucessivas tentativas de apagamento. A cidade oficial, construída pelos discursos do progresso e da colonialidade, convive com outra cidade: subterrânea, ritualística, cantada nos pontos, desenhada nos percursos dos terreiros, inscrita nos mercados, nas ladeiras, nas águas e nos corpos que circulam. O Caboclo reorganiza a cidade porque reinscreve nela uma memória coletiva que a modernidade tentou silenciar.

Nesse horizonte, escrever torna-se também um exercício de travessia. A escrita que emerge dessa experiência não busca traduzir completamente o encantamento, porque sabe que há dimensões que permanecem indizíveis. O texto, então, não se apresenta como fechamento, mas como abertura. Uma tentativa de criar frestas dentro da linguagem acadêmica para que nela ainda caibam o rito, o corpo, o canto, o silêncio e o mistério.

Talvez seja justamente essa a grande contribuição da oralidade cabocla para o campo da comunicação: lembrar que comunicar não é apenas transmitir informação, mas sustentar vínculos, produzir pertencimento e garantir continuidade. A palavra, quando atravessada pela ancestralidade, deixa de ser simples ferramenta discursiva para tornar-se força vital. Ela cura, orienta, protege, organiza afetos e reinscreve mundos. Contra a lógica colonial do esquecimento, a oralidade cabocla responde com permanência. Contra a neutralidade que separa saber e vida, ela afirma a experiência encarnada. E contra o silêncio imposto aos corpos negros e indígenas, ela devolve a palavra como território de luta, memória e reexistência.

“Minha Boiada é de 31” (David Sol 2026)

O curta documental *“Minha Boiada é de 31”* (2026), de aproximadamente nove minutos, assinado por David Sol - David Sol é o nome artístico de David Santos da Silva, autor deste artigo - pode ser compreendido como um dispositivo de conservação da oralidade cabocla e, ao mesmo tempo, como uma tecnologia sensível de transmissão da memória afro-indígena-brasileira. Mais do que registrar uma fala, o audiovisual organiza um regime de escuta em que a palavra dita por Bete de Oyá não aparece como depoimento ilustrativo, mas como acontecimento performativo.

A metodologia de análise dialoga com o operador analítico dos “corpos em cena/da cena” (Bogado et al 2020, Souza et al 2025) - por entender da dimensão que o vivido/imaginado tem para que as imagens/sons possam acontecer, sobretudo em sua relação com o território e seus atravessamentos. Assim sendo, ressaltamos, de acordo às perspectivas metodológicas acima, que as performances de escrita/leitura dos corpos da cena/em cena não são estanques, mas integrados, sendo os corpos em cena, as performances dos atores humanos e não-humanos envolvidos na constituição da obra; e os corpos da cena mais voltados aos elementos sensíveis da obra (imagens, sons, percepção, proposta estética em todos os seus desdobramentos).

No filme - que temos como ponto de partida, percepção e escuta - as imagens-sons carregam, por sua vez, características do encontro entre os atores e afetos em cena: um plano *entre*. Fresta. Brecha.

Estamos aqui dialogando com um curta metragem que opera na fresta, na rasura, entre pesquisa, vida, arte e espiritualidade. Muito antes que a câmera começasse a filmar, já havia uma relação, já existia um pertencimento ao território - não apenas ao chão de nascimento físico, mas de muitas formas de nascer e de se narrar (David é do Recôncavo, é pesquisador, das artes, é de terreiro, tem caboclo em sua percepção de vida desde criança, marcando sua sensibilidade).

A narrativa construída em torno da fundação do Ilê Axé Oyá Inã Lailã revela que a oralidade, dentro da experiência cabocla, não opera como simples relato retrospectivo. Quando Bete relembra a sentença do Caboclo Boiadeiro, "*Diga à sua mãe que levante os quatro cantos e venha embora*", o filme evidencia aquilo que a filosofia da linguagem chamaria de performatividade: a palavra não apenas descreve o mundo, ela reorganiza o real. O enunciado do encantado não comunica uma informação; ele inaugura um destino, desloca corpos, convoca movimentos e funda território, o documentário, portanto, captura o instante em que a fala se converte em acontecimento material.

Nesse sentido, "Minha Boiada é de 31" se aproxima muito mais de uma prática de terreiro, de axé, de certa dimensão de oralitura (para retomar o diálogo com o pensamento da autora tão cara à nós, sobretudo em torno das performances da oralidade encarnada, em comunhão, em partilha, Leda Maria Martins (2020)). A câmera não assume posição distanciada ou extrativista diante da experiência religiosa. Ao contrário, o filme parece aceitar que há dimensões do vivido que não podem ser totalmente traduzidas em explicação racional. A oralidade registrada não é transformada em objeto morto de análise; ela permanece vibrando enquanto experiência sensível. O gesto de Bete, a pausa entre as palavras, o ritmo da lembrança, o corpo que narra, tudo isso constitui linguagem. O audiovisual compreende que a memória cabocla não está apenas naquilo que é dito, mas na maneira como o corpo reinscreve a experiência ao narrá-la.

A câmera escuta. Escuta e tem sua percepção (corpos em cena/da cena) organizada por esta escuta, como quem tem um lugar muito próprio da construção de conhecimento nas religiões de matriz africana, com reverência e referência, de forma implicada (chegamos a ouvir a voz de David Sol, atrás da câmera - não o vemos, apenas ouvimos - pelo espaço fílmico - saudando, compartilhando a fé com a personagem já ao final do documentário (7'58"). Ele não a interrompe, ele irrompe na oralidade, tomado pelo "entre" (estar presente/atravesamentos, pelos pertencimentos tantos, sua voz ecoa e rasga o plano do visível, encontrando nela o canto partilhado. Canto como lugar, canto como música que se pode fazer junto também, sobretudo quando encantado).

O filme, embora seja narrativo, consegue desviar a lógica documental tradicional quando fundada na

coleta objetiva de informações, para ter um cinema da presença, em que memória, território e espiritualidade se entrelaçam como formas de comunicação viva.

Há, no curta, uma dimensão de tradição oral que rompe com a lógica arquivística colonial. O arquivo moderno busca estabilizar, catalogar e fixar os acontecimentos; já o arquivo caboclo permanece vivo porque depende da circulação da palavra e da atualização ritual da memória. O documentário atua exatamente nesse limiar: ele registra, mas sem enclausurar. A câmera funciona como extensão da escuta, permitindo que a memória continue móvel, aberta e comunitária. O que se conserva não é apenas a informação histórica sobre a origem do terreiro, mas o próprio modo caboclo de transmitir experiência.

Essa dimensão se intensifica quando a narrativa pessoal de David Sol atravessa o filme e a análise. O Caboclo Boiadeiro deixa de aparecer apenas como entidade religiosa e emerge como herança afetiva, espiritual e territorial. A sequência da chegada ao terreno do Ilê Axé Oyá Inã Lailã é particularmente significativa porque transforma o espaço em personagem. O chão onde a oferenda foi arriada deixa de ser apenas território físico e se converte em território narrativo e espiritual. Quando Boiadeiro espalha água de flor, milho amarelo e mel, o filme evidencia que fundar um terreiro é também fundar uma memória coletiva. A oralidade, nesse contexto, atua como tecnologia de territorialização: é pela fala do encantado que o espaço ganha sentido, axé e permanência.

O curta também pode ser lido como crítica às formas hegemônicas de produção de conhecimento audiovisual sobre religiões afro-brasileiras. Historicamente, muitos documentários sobre terreiros operaram pela exotificação, pela folclorização ou pelo olhar antropológico externo. Nesse sentido, o filme em análise se filia a um olhar que rompe com a tradição de lógica extrativista e colonial, porque nasce de dentro da experiência, de uma relação de pertencimento e continuidade. Percebemos que a câmera não invade; ela acompanha. Não traduz completamente; ela respeita o segredo. Não transforma a oralidade em curiosidade etnográfica; ela a reconhece como sistema legítimo de pensamento e comunicação.

Algumas considerações

Nesse horizonte, a oralidade no audiovisual não opera apenas como elemento narrativo ou recurso estético, mas como estrutura de pensamento e método de construção da imagem. Em "Minha Boiada é de 31" (David Sol 2026), a fala de Mãe Bete de Oyá não é utilizada como testemunho ilustrativo subordinado à imagem; ao contrário, é a própria oralidade que organiza o tempo do filme, conduz a câmera e funda a espacialidade da narrativa.

A imagem deixa de ocupar o lugar de comprovação objetiva do real e passa a funcionar na lógica da performance da oralidade que é encarnada (como afirma Leda Maria Martins (2020), que tem hábito, tem chão, tem corpo, cheiro) acompanhando os fluxos

da memória e os atravessamentos espirituais que emergem da fala. O audiovisual, assim, aproxima-se das dinâmicas onde corpo, voz, gesto e território constituem uma linguagem expandida que não separa comunicação de experiência.

A oralidade cabocla, nesse contexto, reorganiza também a própria lógica documental. Diferentemente do documentário tradicional moderno, marcado pela centralidade da informação e pela pretensão de neutralidade, as performances engendradas pela partilha da oralidade cabocla operam pela partilha de experiência. A narrativa de Bete não busca explicar racionalmente o acontecimento espiritual, mas reinscrevê-lo no presente através da fala. Cada pausa, cada inflexão de voz, cada repetição carrega densidades que escapam à tradução escrita. O filme compreende que existem memórias que só permanecem vivas quando narradas, e que a oralidade não é ausência de arquivo, mas outra tecnologia de preservação do mundo.

Nesse sentido, a obra tensiona diretamente os modos coloniais de produzir conhecimento audiovisual sobre as religiosidades afro-indígenas-brasileiras. Historicamente, a câmera colonial transformou corpos negros e indígenas em objetos de observação, convertendo ritos, cantos e espiritualidades em exotismo visual ou material antropológico clássico. Em oposição a essa lógica, quando nos aproximamos de fato da oralidade cabocla, é preciso um cinema da escuta. A câmera não invade a experiência religiosa para traduzi-la completamente; ela aceita os limites do olhar e se coloca em relação com aquilo que é dito, silenciado e encantado. O audiovisual deixa de ser ferramenta de captura para tornar-se espaço de convivência entre imagem e ancestralidade.

A oralidade, portanto, aparece como força organizadora do próprio regime sensível do filme. O território do terreiro não é apresentado apenas como espaço físico, mas como continuidade de uma memória falada que antecede a construção material do templo. Antes da parede, houve palavra, antes do assentamento definitivo, houve anúncio, antes da arquitetura, houve voz. Quando o Caboclo Boiadeiro determina o deslocamento e a ocupação daquele chão, a fala se transforma em gesto fundador. O filme evidencia que, nas cosmologias afro-indígenas, a palavra não representa o mundo: ela produz mundo. A oralidade possui densidade ontológica, capaz de reorganizar trajetos, fundar comunidades e instaurar vínculos entre corpo, território e espiritualidade.

Essa dimensão performativa da fala aproxima a pesquisa da compreensão de que os Caboclos atuam como organizadores de sensibilidades. No filme, a memória não aparece como recordação linear de fatos passados, mas como experiência sensível atualizada pela narrativa oral. O ato de lembrar é também um ato de reviver. A oralidade faz circular afetos, reinscreve pertencimentos e atualiza presenças ancestrais que permanecem atuando no presente. O audiovisual se torna, então, espaço de continuidade da gira, onde voz, imagem e memória operam juntas na manutenção de um campo coletivo de experiência.

Ao propor a oralidade como eixo central da análise audiovisual, este trabalho buscou refletir também sobre deslocamentos nas bases hegemônicas dos estudos da comunicação e do cinema. Comunicar não é apenas transmitir informação, mas produzir vínculos, sustentar memórias e possibilitar permanências. Nas experiências afro-indígenas-brasileiras, a palavra falada não se separa do corpo que a pronuncia, nem do território que a sustenta. A oralidade emerge, assim, como prática cosmopolítica de resistência, capaz de atravessar séculos de silenciamento colonial e ainda produzir mundos, imagens e futuros possíveis.

Referências

- Assunção, Luiz (2010). *“O reino dos mestres: a tradição da jogada na umbanda nordestina”*. Rio de Janeiro: Pallas.
- Boguda, Angelita; ALVES JUNIOR, Francisco; DE SOUZA, Scheilla Franca (2020). Um estudo sobre performance, dispositivos de regulação entre formas de vida e formas de imagem no documentário contemporâneo. In: ALMEIDA, Gabriela; CARDOSO FILHO, Jorge. *“Comunicação, estética e política: epistemologias, problemas e pesquisas”*. Editora Appris, Curitiba, p. 265-280.
- Freire, Paulo. (1979) *“Extensão ou comunicação?”*. 4. o ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- González, Lélia (2020). *“Por um feminismo afro-latino-americano”: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- Gonzalez, Lélia (1988). *“A categoria político-cultural da americanidade”*. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 92-93. p. 69-82.
- Gramsci, Antonio (1978). *“Concepção dialética da história”*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Gruppi, L. (1978). *“O conceito de hegemonia em Gramsci”*. Rio de Janeiro: Graal. LACLAU, E. 1993. *“Discourse”*. In: GODDIN, R.; PETTIT, P. (orgs.). *The blackwell companion to political philosophy*. Oxford: Blackwell.
- Halbwachs, Maurice (1990). *“A memória coletiva”*. São Paulo: Centauro.
- Jacupé, Kaká (2022). *“A terra dos mil povos: História indígena do Brasil contada por um índio”*. Peirópolis.
- Lody, Raul (2006). *“O Povo do Santo: Religião, Ritos e Arte”*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Minha Boiada é de 31 (2026). De David Sol. Filme Documentário. 7' 58". Brasil.
- Marcuschi, L. A (2009). *“Oralidade e escrita. Signótica”*, Goiânia, v. 9, n. 1, p. 119-146. DOI: 10.5216/sig.v9i1.7396. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/7396>. Acesso em: 16 jan. 2025.
- Martins, Leda Maria. 2020. *“Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela”*. Rio de Janeiro: Cobogó.
- Ranciére, Jacques. 2017. *“Políticas da Escrita”*. Tradução de Raquel Ramalhet, Laís Eleonora Vilanova, Lígia Vassalo e Eloísa Araújo Ribeiro. 2ª ed., São Paulo: Editora 34.
- Rufino, Luiz (2021). *“Epistemologia na Encruzilhada”*. Rio de Janeiro: Mólra Editorial.
- Rufino, Luiz. 2018. *“Pedagogia das encruzilhadas”*. Rio de Janeiro: Mólra.
- Simas, Luiz Antônio. Rufino, Luiz. 2019. *“Flecha no tempo”*. Rio de Janeiro: Mólra.
- Simas, Luiz Antonio; Rufino, Luiz (2018). *“Fogo no mato: as ciências encantadas das macumbas”*. Rio de

Janeiro: Mórula ISBN 978-8565679763.

Sodré, Muniz. (1988) "*O Terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*". Vozes Ed., Petrópolis ISBN 978-8530400026.

Sodré, Muniz. "*Pensar nagô*" (2017) Rio de Janeiro: Vozes. ISBN 9788532655219.

Sodré, Muniz. "*A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*". (2005). 3ªed. Rio de Janeiro; DP&A.

Souza, Tânia Conceição Clemente de. (1994) *Discurso e "Oralidade: um estudo em língua indígena"*. 1994. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas.

Souza, Scheilla Franca de; Bolba, Anna; Bogado, Angelita. (2025). CORPOS DA CENA/EM CENA E A EMERGÊNCIA DAS AUDIOVISUALIDADES PERIFÉRICAS EM TRÊS ATOS. ISSN: 2237-9967. DOI: <https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35027>. "REVISTA DISPOSITIVA", BELO HORIZONTE, V. 14, JAN-DEZ (2025), PUBLICAÇÃO CONTÍNUA, P. 1 - 17. Disponível em: < <https://periodicos.pucminas.br/dispositiva/article/view/35027> > Acesso em: 05 de maio de 2026.