



Quando aprendemos por outras linguagens e enredos: Descolonialidades nas artes, nas línguas ancestrais e nos corpos performativos¹

When we learn through other languages and narratives: Decolonialities in the arts, ancestral languages, and performative bodies

[10.29073/naus.v9i2.1195](https://doi.org/10.29073/naus.v9i2.1195)

Recebido: 20 de maio de 2026.

Aprovado: 15 de agosto de 2026.

Publicado: XX de mês de 20XX.

Autor/a 1 (Correspondente): Flávia Gomes , Universidade Federal da Bahia, Brasil, flaviagomes.adv@gmail.com.

Autor/a 2: Gabriela Vergolino , Universidade Federal da Bahia, Brasil, gabrielavergolino@ufba.br.

Autor/a 3: Sandra de Jesus , Universidade Federal da Bahia, Brasil, san.alvesmoura@gmail.com.

Autor/a 4: Vanessa Cavalcanti , Universidade Federal da Bahia, Brasil, vanessa.cavalcanti@ufba.br.

Resumo

A denúncia elaborada em relação ao capitalismo racial e ao passado colonial moldam estruturas de poder (Vergès, 2020), as quais são frequentemente perenizadas nos manuais didáticos através do silenciamento de matrizes africanas e originárias e da imposição de um currículo eurocentrado. Sair das “mesmices acadêmicas” (Sonia Alvarez, 2019), exige compromisso e rigor, metodologias que descubram, revelem e impulsionem novos olhares, problematizações e abordagens. Neste sentido, o recorte da pesquisa situa-se em três diferentes performances — dois monólogos e uma ópera — com o objetivo de analisar os contextos no quais se originaram os projetos, identificar práticas artísticas utilizadas para transmitir conhecimentos, com protagonismo de mulheres indígenas, negras, originárias, e compreender a complexidade dos contextos comunitários através das referidas práticas, além de demonstrar como a produção artística está se valendo das tecnologias, do uso de memórias e multimídias aliadas ao contexto tradicional e comunitário. A metodologia utilizada é o estudo de caso, com a apresentação de projetos artísticos protagonizados por mulheres, e recolha de dados baseadas nas performances e materiais publicados. Como resultado, pretende-se fomentar os debates sobre o intercâmbio artístico e cultural proposto por estas mulheres, com vistas a fomentar o respeito aos povos e territórios em sua diversidade, valorizando os saberes tradicionais aliados às diferentes tecnologias e linguagens, para fortalecimento do tecido comunitário (Segato, 2021).

Palavras-Chave: Artes; Decolonialidades; Feminismos; Povos Originários; Teatro.

Abstract

The detailed denunciation of racial capitalism and the colonial past shapes power structures (Vergès, 2020), which are often perpetuated in textbooks through the silencing of African and Indigenous cultural matrices and the imposition of a Eurocentric curriculum. Breaking away from “academic sameness” (Sonia Alvarez, 2019) requires commitment and rigor, methodologies that discover, reveal, and promote new perspectives, problematizations, and approaches. In this sense, the research focuses on three different performances — two monologues and an opera — with the aim of analyzing the contexts in which the projects originated,

¹ Texto que integra experiências de ensino nos componentes Estudos Feministas (Linguagens, Tecnologias), extensão artístico-cultural (assistidas e acompanhadas) e Projeto de Pesquisa “Mulheres (In)comuns: Descortinando experiências, vivências e expressões acadêmicas e culturais” (PPGNEIM-UFBA), envolvendo todas as autoras na equipe. Produção textual coletiva, com responsabilidades e contributos na originalidade, composição de argumentos, revisão e análise das quatro autoras, seguindo o Guia para Uso Ético e Responsável da Inteligência Artificial Generativa na Universidade Federal da Bahia e à Portaria CNPq nº 2.664, de 6 de março de 2026.

identifying artistic practices used to transmit knowledge, with the protagonism of indigenous, black, and native women, and understanding the complexity of community contexts through these practices, as well as demonstrating how artistic production is making use of technologies, the use of memories, and multimedia combined with the traditional and community context. The methodology used is the case study, with the presentation of artistic projects led by women, and data collection based on performances and published materials. As a result, the aim is to foster debates on the artistic and cultural exchange proposed by these women, with a view to promoting respect for peoples and territories in their diversity, valuing traditional knowledge combined with different technologies and languages, to strengthen the community fabric (Segato, 2021).

Keywords: Arts; Decolonialities; Feminisms; Indigenous Peoples; Theater.

“A descolonização dos museus não se limita à inclusão de vozes outrora silenciadas; exige uma ruptura estrutural com os legados do colonialismo, questionando a própria lógica de coleta, exibição e autoridade institucional.”
(Vergès, Françoise, *L’Art de la décolonisation. Critique du musée colonial*, 2019, p. 23)

Um Desvio Disruptivo: Comunidades Originárias Nômades e Migrantes

Linguagens e tecnologias em estudos feministas e interdisciplinares são desafios corriqueiros. Sair das “mesmices acadêmicas” (Sonia Alvarez, 2019), exige compromisso e rigor, metodologias que descubram, revelem e impulsionem novos olhares, problematizações e abordagens. Que descortinam invisibilização e apagamentos históricos, descobrindo pessoas, fazeres, saberes e tecnologias cotidianas.

Acentua-se a importância das representações e memórias no campo educacional, questionando o currículo e os materiais didáticos como reprodutores da ideologia de dominação e ao evidenciar como metodologias engajadas podem ser utilizadas como instrumentos para transformação social através da cultura e das artes. São corpos, vozes, imagens e performances que informam e ensinam (Martins, 2021). A estratégia de pesquisa utilizada é o estudo de caso, com a apresentação de projetos artísticos protagonizados por mulheres, e recolha de dados baseadas nas performances e materiais publicados.

A primeira é representada pela peça teatral bilíngue, interpretada nos idiomas Ze’eng Eté e Português, e intitulada de Azira’l, tem como protagonista a atriz Zahy Tentehar, oriunda da reserva indígena Cana Brava, no Maranhão. Na peça são apresentadas reflexões sobre os impactos da colonialidade nos territórios e estruturas sociais e familiares, sobre papéis de gênero e sistema de opressões, por meio de relatos de experiências vivenciadas no cotidiano.

Depois, apresentamos a ópera intitulada Patagônia, interpretada em espanhol e na língua originária do povo tehuelche, localizado na Patagônia chilena, retratando os impactos da colonização ibérica na região, as relações impostas pela chegada dos invasores e suas consequências.

Por fim, analisamos a peça denominada Inferno, que nos apresenta Vânia, interpretada por Ana Paula Bouzas. Vânia é uma mulher negra, diarista e nordestina, que denuncia as desigualdades sociais e destaca o lugar social que lhe foi atribuído. A partir de situações do seu cotidiano, apresenta cenas de sofrimento e estratégias de sobrevivência e resistência.

A partir dessas análises, apresentamos os contextos no quais se originaram os projetos, identificamos práticas artísticas utilizadas para transmitir conhecimentos, com protagonismo de mulheres indígenas, negras, originárias, e analisar a complexidade dos contextos comunitários através das referidas práticas. A pesquisa alinha-se a teorias feministas de(s)coloniais (Miñoso, 2017; Lugones, 2008; Vergès, 2019, 2021), em especial, oriundas do território de *Abya Yala* (América Latina), com destaque aos feminismos comunitários (Kab’nal, 2010; Guzmán, 2019) que aprofundam conceitos como o de corpo-território e despatriarcalização.



O intercâmbio artístico e cultural proposto por estas mulheres, com vistas a fomentar o respeito aos povos e territórios em sua diversidade, valoriza os saberes tradicionais para fortalecimento do tecido comunitário (Segato, 2021). Como defendido por Puña Pankararu, indígena Pankararu do sertão pernambucano e referência na defesa das expressões artísticas indígenas: “Resistência não é a palavra-chave. A palavra-chave é dignidade” (2023)². Portanto, estimula-se as reflexões sobre as artes como caminhos que transformam resistência em dignidade para corpos e territórios.

O quadro a seguir retrata as artes performativas escolhidas para análise neste trabalho.

Quadro I: Artes performativas escolhidas para estudo (2025).

Performance Linguagens	Ano de Produção	Direção, Contexto, Cenário
Azira’l: Um musical de memórias	2024	Idealização e dramaturgia: Zahý Tentehar & Duda Rios Direção: Denise Stutz & Duda Rios Escrita em Ze’eng Eté (língua originária do povo indígena Tentehar) e Português
Patagônia	2020	Direção e composição musical: Sebastián Errázuriz Encenação de Marcelo Lombardero
Inferno	2019	Texto: Rodrigo de Roure e Luiz Felipe Andrade Direção: Fábio Espírito Santo Encenação: Ana Paula Bouzas

Fonte: Adaptação feita pelas autoras, 2026.

Epistemes Decoloniais: Artes que Potencializam Histórias

As epistemologias decoloniais são composições do Tempo Presente em busca de produção, circulação e impactos relativos à composição de acervos e fontes plurais. Percorrem alta criticidade em relação às hegemonias do pensamento e da difusão de saberes e encontram em autoras feministas e antirracistas, análises e propostas de novas abordagens metodológicas, linguísticas e fundamentando conexão com níveis de educação e expressões estético-culturais que valorizam comunidades invisibilizadas.

Sob as lentes de Françoise Vergès (2019, 2023) e Rita Segato (2021), ademais de contribuições assertivas de Lorena Kab’nal (2010) e Leda Martins (2021), individual e associadas, propõem uma ruptura radical com a universalidade do pensamento eurocêntrico, com hegemonias de expressões e difusão. Deste modo, apontam para o estágio vivido na atualidade como advinda da violência colonial e das mazelas do capitalismo com suas estruturas de poder.

No conjunto de obras críticas elaborado por Françoise Vergès (2019, 2023), uma proposta se materializa tendo base um viés feminista antirracista e decolonial. A denúncia elaborada em relação ao capitalismo racial e ao passado colonial moldam as estruturas de poder e o trabalho invisibilizado das mulheres do Sul Global.

A autora define o campo do feminismo decolonial, sendo uma ruptura com os feminismos eurocentrados, e apresentando a ideia de que é preciso construir um movimento com o propósito de libertação das mulheres, e que para isso é preciso desprender-se do ideal do que ela denomina de feminismo civilizatório, apresentando uma crítica ao Estado e ao capitalismo, uma desconstrução da realidade criada a partir das colônias.

² Entrevista disponível em [Mostra de Música Indígena Contemporânea — Gean Ramos Pankararu](#). Acesso em 19 Mai 2026.

Afirma que deve ser anticolonialista, antirracista, anticolonialista e anticolonialista, portanto, uma ruptura radical com as estruturas de opressões dos povos colonizados e que mesmo após a descolonização continuam sendo submetidos a elas, combatendo, assim, a naturalização das opressões e a colonialidade do poder (Vergès, 2020).

Em "Decolonizar o Museu: Programa de Desordem Absoluta" (2023), Vergès argumenta que a descolonização não se resume a programas de diversidade, mas a uma transformação estrutural e profunda. Menciona, ainda, que a diversificação curatorial, quando desvinculada de reformas estruturais profundas, pode reduzir a uma medida simbólica sem efetiva mudança, funcionando mais como um instrumento de pacificação do que como uma transformação real, e mantendo o museu como um agente da pilhagem colonial: "Inclusion without structural change risks being mere tokenism; it reassures rather than challenges, allowing institutions to appear progressive while perpetuating colonial frameworks" (Vergès, 2019, p. 11).

Complementarmente, Rita Segato (2018) introduz a urgência de uma "pedagogia da crueldade", analisando como a colonialidade fragmenta os vínculos comunitários e objetifica os corpos, especialmente através da violência de gênero. Juntas, as autoras convergem na ideia de que descolonizar o saber exige não apenas o reconhecimento de outras histórias, mas a construção de uma ética da proximidade e da pluralidade que confronte as estruturas de dominação que ainda ditam o que é considerado conhecimento legítimo.

Quando o mundo do 'um' e de seus outros marginais, periféricos, entra em contato com o mundo da multiplicidade, ele o captura e transforma a partir de dentro. Isso é consequência do padrão de colonialidade do poder, que confere posição universal a um mundo e lhe atribui grande influência sobre o outro. O que acontece, mais precisamente, é que um mundo coloniza o outro. (Segato, 2021, p. 114)

Jaider Esbell, artista plástico, indígena do povo Macuxi, de Roraima, reconhecendo essa multiplicidade que é cooptada pela colonialidade, defendia que expressar-se através das artes é ato político, é expandir os limites impostos e apresentar saberes complexos e diversos, reconhecendo existências plurais.

Elevar o nível da conversa para esse lugar, passando diretamente por não deixar que nos coloquem num passado, o índio como coisa do passado, e atualizando a nossa existência enquanto povos plenos, com filosofias, com modelos de educação, direito, toda uma sociedade constituída (Esbell, 2021)³.

Assim, alertava que "os povos indígenas têm seus próprios sistemas de arte, com fundamentos próprios, razões, intensidades e eles não pressupõem uma cópia ou um arremedo do modelo europeu de arte" (Esbell, 2021).

Para Além de Livros Didáticos e Instrumentos de Reprodução de Memórias e de Histórias

No contexto histórico brasileiro a educação formal e básica, pública, acessível e planejada, começa mesmo a estruturar-se nos anos de 1930. O centenário que passa ao longo do período republicano é matizado por ondas democráticas, ditatoriais, de investimentos e prioridades em políticas sociais ou na supressão delas. Os Planos Nacionais para Educação, para Políticas para Mulheres e sobre Direitos Humanos foram marcadores importantes a partir do início dos anos 2000. Mas foram as Leis 10.639/2003 e 11.645/2008 que alteraram a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (9394/1996) estabelecendo novas orientações sobre referências, fontes, interpretações sobre pessoas negras e indígenas que ocuparam formação, pesquisas e produção de material didático.

Apesar da implementação das mencionadas Legislações que indubitavelmente representam avanços no reconhecimento das histórias e culturas afro-brasileiras e indígenas, a proposta curricular vigente no Brasil ainda apresenta forte predominância de referenciais eurocêntricos. Isto posto, cabe enfatizar que o

³ Entrevista disponível em [Jaider Esbell — Arte Indígena](#). Acesso em 19 Mai 2026.

apagamento das populações negras e indígenas no currículo brasileiro não se trata de uma omissão acidental, mas resulta de um processo estrutural de dominação imposto pela colonização da América Latina.

Especificamente no cenário brasileiro, os processos formais de independência (1822) e abolição da escravidão (1888) foram marcados por profundas contradições. No primeiro, permaneceu como imperador o filho do monarca português. No segundo, a libertação oficial dos escravos pela Lei Áurea (1888) não garantiu à população negra políticas de integração social, acesso à terra, educação ou trabalho digno. Aliado a isso, o contexto histórico da época aponta que as elites políticas e intelectuais brasileiras passaram a difundir ideias ligadas ao racismo científico e à eugenia, que ganhavam força na Europa e nos Estados Unidos no final do século XIX e início do século XX.

Diante disso, o incentivo a imigração da população europeia para substituir a mão de obra escrava, tinha como pano de fundo a ideia de embranquecer a população brasileira (Gonzalez, 2020). Buscou-se, portanto, europeizar o país apagando as marcas étnico-raciais para forjar uma ideia de civilização homogênea. Tal projeto de nação, caracterizou pessoas negras e indígenas como meras colaboradoras da dinâmica de colonização europeia, omitindo suas especificidades culturais e a violência sistemática sofrida cristalizando padrões racistas, machistas e classistas que ainda permeiam a educação formal. Fato que, invariavelmente, se reverbera na organização curricular da educação formal e consequentemente na produção de manuais didáticos, que ainda figuram como um dos aportes basilares no processo de ensino e aprendizagem nas escolas e como pilares fundamentais na mediação do conhecimento (Jesus, 2025).

A desconstrução de estereótipos exige, como defende Gayatri Spivak (2021), que as classes subalternas encontrem espaços de representação e escuta ativa dentro da educação. Ao mobilizar fontes variadas que dialoguem com a escrevivência, conceito difundido por Conceição Evaristo (2007) que inspira narrativas de si, a pessoa educadora possibilita que a discência negra e indígena perceba sua agência histórica ativa. O reconhecimento sobre saberes e epistemologias outras também foi ponto de reflexão de Sueli Carneiro (2023). O objetivo final dessas rupturas estéticas e pedagógicas é, portanto, recuperar a humanidade roubada pelo colonialismo, transformando a dor do apagamento em potência política e identitária para a construção de uma sociedade efetivamente democrática e plural.

Coadunando com esse pensamento, em entrevista ao programa Roda Viva (2024), Grada Kilomba sinaliza a importância de se utilizar a arte como forma de ativismo. Para ela, é equivocada e colonial a ideia de que arte é só o belo e não o que provoca o pensar e realizar o exercício do desconforto de uma História oficial que se recusa a admitir uma violência estrutural. Ao tratar da memória do tráfico transatlântico e dos espaços mínimos ocupados em navios negreiros, a autora afirma ser imperativo que esses sujeitos ocupem novos espaços e recontem suas realidades sem repetir violências, promovendo a agência e a transformação social para as gerações atuais e futuras (Roda Viva, 2024).

Logo, é de fundamental importância uma práxis acadêmica capaz de interpretar o tempo presente sem essencializá-lo (Santos, 2023), de modo a não sedimentar a atemporalidade das opressões. Como aponta bell hooks (1984/2019) quem está na periferia possui visão privilegiada do centro e, é essa inteireza, que possibilita amplitude analítica. Por esta razão, esta autora critica os processos educativos produzidos por pessoas privilegiadas que ocupam apenas o centro. Nesse cenário, a arte e a educação figuram como possibilidades de popularizar saberes, sentidos e desobediência contra-hegemônica para garantia dos direitos humanos.

Se o currículo e a história oficial brasileira, apesar das leis 10.639/2003 e 11.645/2008 que obrigam matérias afro-indígenas nas escolas (Nogueira, 2014), ainda carregam as marcas de uma dominação que se pretende perene, a arte e a educação surgem como a fresta por onde a margem ocupa o centro (hooks, 1984/2019). Afinal, uma verdadeira revolução não se trata de deslocar quem detém o poder, mas de uma necessária transformação cultural profunda que supere a própria ideologia de dominação. A arte, em sua desobediência estética, convoca-nos ao ato de compromisso com a justiça social. Resta-nos refletir: estamos dispostos a



abandonar a segurança do centro eurocêntrico para, a partir da margem, vislumbrar e construir uma nova ordem social mais justa e equânime?

Seja no Chile ou no Brasil-Continente, a educação escolar não valorizava e nem reconhecia a produção acadêmica mais avançada.

“Não me ensinaram no colégio sobre povos originários... tive que aprender e me aproximar para criar personagens e imaginário sobre cultura Tehuelche”. (Marcela González, soprano que interpreta a jovem *Xorenken*, 2022)⁴

Logo, é imperativo evidenciar o pensamento do feminismo decolonial, que não apenas entende que gênero, raça e classe são constitutivos da episteme colonial ou simples eixos de diferenças. Essas diferenciações produzidas pelas opressões ocorrem de maneira imbricada e produzem o sistema colonial moderno. Não se trata apenas de identificar essas intersecções, mas que diferenças essas relações produzem, principalmente para as mulheres racializadas e empobrecidas. Tal constatação insiste no necessário trabalho de recuperação das vozes femininas negras e indígenas e sua vinculação entre o racismo e sexismo (Curiel, 2020; Lugones, 2019). (Jesus, 2025, p. 35)

As artes teatrais — escolhidas aqui como fontes e acervos para reflexão — oriundas de experiências da América Latina, atuam como ferramentas potencializadoras de processos de descolonização ao transformar palco, plateias, enredos em um espaço de desobediência estética e retomada narrativa, autoral e coadjuvante de processos formais educativos. Grada Kilomba corrobora com essa visão ao apontar que o racismo e a colonialidade são construtos que advêm da imagem e do discurso, e que a arte deve ser usada para nomear o que não foi nomeado e tornar visível o invisibilizado. (Roda Viva, 2024)

Diferente das formas literárias estáticas, o teatro e a ópera (ambos escolhidos para o desenvolvimento desse artigo) utilizam corpos, vozes e participação coletiva para confrontar heranças coloniais que ainda habitam o imaginário social. As artes performativas rompem com a visão única de História. O teatro ultrapassa a condição de mero aporte pedagógico, configurando-se como uma prática insurgente fundamental para questionar os processos históricos de desumanização de pessoas negras e indígenas e para promover leituras críticas que desafiem a história oficial.

Tanto nas peças teatrais de uma “mulher só” quanto na ópera de câmara pós-pandêmica (onde orquestra e artistas se unem), são as memórias corporais utilizadas, para além da linguagem cantada e/ou falada, as corporeidades ganham outras dimensões. Nas peças escolhidas, são corpos que contam histórias, utilizam rituais, danças e ritmos ancestrais que foram marginalizados. As línguas (Ze'eng eté e aonikenk — também chamado de tehuelche), respectivamente Brasil e Chile, ocupam prioridade e reforçam a criação de acervos imagéticos e orais.

Outros Olhares, Ancestralidade e Corpos Femininos em Expressão

Ao mesmo tempo em que Zahy é a filha escolhida por sua mãe para herdar os dons de pajelança e comunicação com os encantados, é também nela que Azira'i descarrega as frustrações de existir num ambiente colonial e opressor”

(Rios; Tentehar, 2023, p. 1).

Mulheres indígenas oriundas da terra que hoje é conhecida como Brasil e na América Latina, têm ampliado sua presença na cena cultural, tanto no âmbito regional, como nacional e internacional, transmitindo saberes acerca de seus povos, culturas, línguas, e da representação do corpo-território como cura e resgate de seu protagonismo nas tramas e urdiduras que compõem as comunidades.

⁴ Canal Vértice Tv. Exitoso estremo de ópera Patagonia en Teatro del Lago. Disponível em: [Exitoso estremo de ópera Patagonia en Teatro del Lago](#). Acesso em: 10 Mai 2026.



A peça, denominada Azira'I, é uma narrativa autobiográfica de Zahy Tentehar, escrita por ela em parceria com Duda Rios e publicada em 2024. Zahy é uma mulher indígena do povo Tentehar-Guajajara, brasileira e nordestina. É importante nomear o território de onde o corpo se origina, nascida na aldeia Colônia, localizada na reserva indígena Cana Brava, no Maranhão, Nordeste do Brasil. A alusão ao território de onde partem as histórias e onde a língua resiste ao tempo é destaque neste resgate do corpo-território.

A peça acontece na contemporaneidade, Zahy Tentehar traz memórias de seu tempo de menina até a fase adulta, com foco na relação com a sua mãe, Azira'I, que embora já falecida, mantém-se com ela neste tempo espiralar que conecta todas as criaturas, seres humanos e mais que humanos. A história não é contada em uma linha cronológica nos moldes do sistema moderno-colonial, ela vai e volta, passado/presente/futuro. "A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide" (Martins, 2021, p. 63). A autora conclui que o passado não é fossilizado, pois ele é propulsor de mudanças, ao reconhecer o constante diálogo com os antepassados.

No palco, a estrutura é simples, alguns materiais, uma cadeira, roupas, um par de sapatos, tudo é suporte para o principal: a oralidade. Para muitas comunidades indígenas: *"Storytelling is a process of reclaiming the story, to own the story, rather than be defined or storied by others"*⁵ (Chan, 2021, p. 171).

Imagem I: Zahy Tentehar ler a carta que escreveu para Azira'I.



Fonte: Daniel Barboza, 2023.

A história é contada em duas línguas diferentes, o Ze'eng Eté, do tronco tupi-guarani, língua originária da protagonista, e em português, língua do povo colonizador. Ela demonstra que de sua língua jorra conhecimento, tal qual o rio que passava na sua aldeia, abundante, essencial para a existência dos seres que habitam o seu entorno. É através da língua originária que ela fala da sua mãe, da sua aldeia, das suas memórias. Em português, ela narra o choque de culturas, as violências ocorridas nas invasões e suas consequências nos dias atuais, as violências trazidas com o machismo, o racismo, o capitalismo, a partir do que Lugones (2008) denominou de colonialidade de gênero.

⁵ Contar histórias é um processo de recuperação das histórias, de se apropriar da história, ao invés de ser definido ou narrado por outros. (Tradução livre das autoras)

Adriana Guzmán, mulher indígena, feminista comunitária antipatriarcal, nomeia de entroncamento de patriarcados (2019) o ocorrido quando das invasões que fundaram e moldaram as estruturas de poder que vemos hoje. Isto é descrito na peça quando Zahy conta que a sua mãe ficava em casa, o pai ia caçar e a mãe cozinhava, a divisão sexual do trabalho já existia nas comunidades originárias, o patriarcado ancestral. No entanto, quando o patriarcado moderno colonial intensificou e hierarquizou essas relações, rompeu o tecido comunitário. Uma das histórias presentes na peça, por exemplo, é sobre a incapacidade do pai em perdoar a traição de uma companheira, destacando a inserção do machismo e do patriarcado nas relações comunitárias e as consequências para a sua família.

Mas nem por isso, as mulheres indígenas colocam-se como vítimas, pelo contrário, elas reivindicam agência. A mãe de Zahy foi a primeira pajé suprema do território, ela domina “três ferramentas com tecnologia de ponta: as plantas, as mãos e o canto” (Rios; Tentehar, 2023). Canta os lamentos em comunhão com os Maíras, entidades do povo Tentehar, domina o poder da cura, das ervas medicinais, líder espiritual respeitada em sua comunidade. E aqui a peça reafirma a importância do corpo-território-terra (Kab’nal, 2010), a importância das conexões entre os corpos das mulheres e a terra ancestral, ambos territórios de disputa.

No momento em que a mãe de Zahy muda para a cidade, aprofundam-se as violências sobrepostas (Cavalcanti, 2021), afloram de forma mais acentuada as questões de raça, classe, gênero, religião e etnia. Ela deixa de cantar os toantes, se desconecta dos Maíras, sente uma perturbação imensa e acaba por reproduzir a violência contra sua filha. Precisou ficar cega, voltar-se para dentro, para reencontrá-los. A violência religiosa está presente quando ela troca os toantes pelos salmos, hinos evangélicos, quando ela se afasta de sua cultura. A educação formal colonial violenta os conhecimentos ancestrais, a língua originária falada pelas crianças. A infraestrutura das cidades obstaculiza a vivência de práticas tradicionais.

A peça já foi apresentada em diversas cidades do Brasil e em outros países, como Portugal e França. No final de uma das suas apresentações, em Curitiba, Zahy afirmou: “Este espetáculo foi um processo de cura, trata-se de cura, e desejo que continuemos a nos curar cada vez mais” (2024)⁶. ‘ e destaca que o movimento coletivo é importante para proteção contra violências e transformação de violações que aconteceram ao longo da história. Descolonizar os saberes e práticas é fundamental para curar corpos adoecidos pelo sistema patriarcal e pelas violências que atingem os territórios. Em Azira’l, para muitas pessoas pode parecer que ela está sozinha, mas ela não está. Suas histórias remetem à família, às amigas, aos seus relacionamentos, à sua comunidade, à sua mãe. E isto reverbera em seu corpo. Ela entra em comunhão também com seres mais que humanos, os Maíras, a Lua, a Natureza. Ela nunca está só.

Neste processo de cura, descolonizar práticas e saberes é o caminho. Durante o espetáculo, Zahy interage com o público a fim de ensinar sua língua, fazendo com que as pessoas repitam palavras em Ze’eng Eté até perceberem que são capazes de aprender a língua indígena, de uma forma diferente do processo violento sofrido por ela ao ter que aprender o Português. Com sensibilidade e paciência.

Aliada a língua, a performance tem destaque importante, os elementos que compõem a cena, as expressões corporais da personagem contam histórias, originam o que Leda Maria Martins denominou de Oralitura. São histórias inscritas nos corpos, nas performances, nos rituais.

E o corpo, por sua vez, se apresenta como repertório da memória ancestral e abrigo da temporalidade espiralar, nas quais pausa, com intensidade, uma sincronia de vozes que em coro repetem motes como: Voz não se dá, não se empresta, não se representa. Voz se amplia. (Martins, 2021, p. 171)

Por fim, lembramos que a história ganha vida nas palavras escritas e contadas e marca corpos e territórios. Há o livro e há a peça, e em ambos há a informação de que Zahy foi a primeira indígena da história a ganhar o prêmio Shell de Melhor Atriz. Embora haja uma constatação preocupante nesta afirmação, visto que já estamos em 2026 e ela ainda é a primeira, demonstrando a invisibilidade de mulheres indígenas nas artes e

⁶ Disponível em [Festival de Curitiba](#). Acesso em 13 Mai 2026.

performances, o registro dessa vitória é ato político, é colocar-se em espaços que antes não lhes eram permitidos. É valorizar outros saberes e conhecimentos que ainda são desvalorizados. É curar, resistir. É garantir existências, neste tempo espiralar que conecta passado, presente e futuro.

Imagem II: Interação entre Zahy Tentehar e Azira’l, elas entoam o lamento “juntas”.



Fonte: Reis Santos Fotografia, (2025)⁷.

No Original Extinto, Outras Cosmovisões e Interpretações Culturais

Em pleno momento de crise sanitária, estreia no Chile, Patagônia como expressão de instituições culturais na zona austral (Mayol, 2022). Somente em 2022 ganha divulgação ampla e ocupa espaços em territórios de língua espanhola e portuguesa, trazendo como eixo central a temática da colonização ibérica, sem deixar de retratar memórias e resistências a partir do contato, tensões e interpretações de experiências em língua ancestral-originária.

Sob a direção e composição musical de Sebastián Errázuriz (Santiago, 1975 e Teatro Biobio, Chile) e encenação de Marcelo Lombardero (Teatro Musical Contemporâneo, Argentina), não há distopia, mas a transcrição performativa combinando música, teatralidade e dança, transportando o público ao fim do mundo (geográfico e histórico)⁸. Entre encontros e desencontros históricos, adaptações e rupturas, a ópera traz elementos para descrever, analisar e provocar sobre línguas, culturas, modos de viver e conviver, dominação, colonialidades e saberes ancestrais. Tal processo relata o contato entre tehuelches e espanhóis, destacando a expedição marítima de Fernão de Magalhães. O uso da língua ancestral e traduções introduz aprendizagem de outras dimensões e registros, versando sobre identidades, alteridades e ecos de um passado que ressoa e marca, indelévelmente, o tempo Presente.

Localizando-se nas terras mais ao sul do continente, a Patagônia-ópera delimita a vivência na comunidade *Aonikkenk*⁹ — ocupante da baía San Julián — em relação aos recém chegados navegadores que compunham a frota de Magalhães. A construção de referencial a partir do território patagônico e seus protagonistas (povos

⁷ Para mais imagens do espetáculo: <https://www.instagram.com/reisantosfotografia/>. Acesso em 19 Mai 2026.

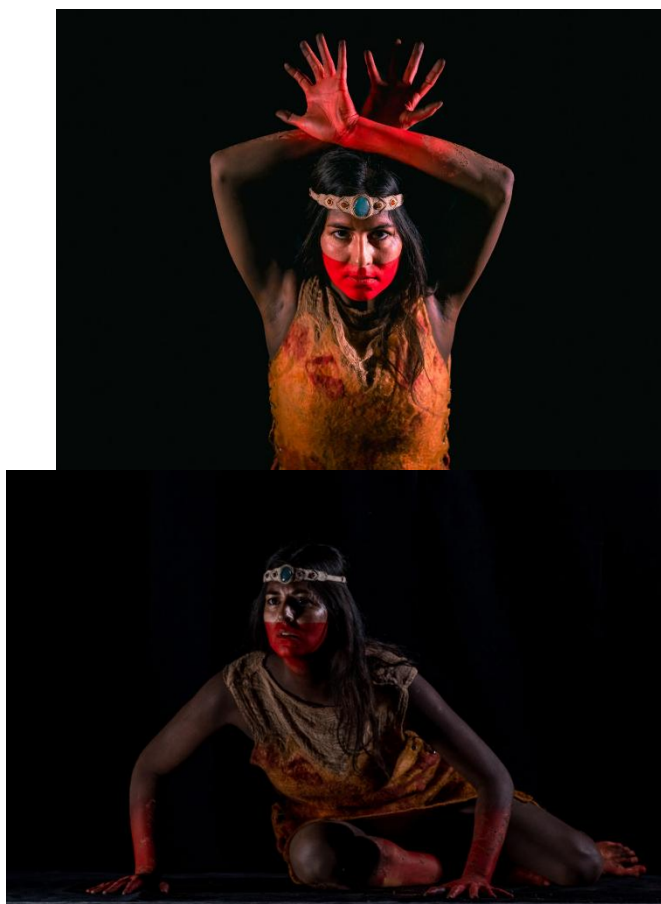
⁸ Ópera Patagonia: El proceso. Teatro del Lago, 2022. Disponível em: [Ópera Patagonia | El proceso](#). Acesso em 09 de maio de 2026.

⁹ Povo extinto nômade (último registro foi em 1905, *Chumjaluwün* ou Cacique Mulato como ficou conhecido, Reserva Valle Rio Zurdo, e sua família foram vítimas de varíola) e que ocupava território no extremo sul do Chile. Se assemelha com outros povos das estepes austrais e tinham como tronco linguístico o *Tshon*. Registros de uso de base vermelha e preta para pinturas corporais, estavam vinculados à terra através da cultura e da agricultura. Registros escritos por viajantes brancos que viveram e aprenderam língua e costumes, como George Muster, Ramón Lista e Mateo Martinic-Beros. (Adaptações feitas a partir de informações de <https://www.memoriachilena.gob.cl>).

originários) envereda por tempos que mesclam um passado colonial, presente-futuro que devem refletir dominações, resistências, e que espelham, nas artes performativas, potencial crítico e criativo para ler as marcas de apagamentos, subalternização e invisibilidades.

Composta com personagens inspirados em figuras reais, tanto de origem ibérica como local ancestral, estão caracterizados como: *Golenkon*, líder espiritual e sábia *Aonikkenk*, *Xorenken*, *Kentelan* e *Ikalemen*, mulheres *Aonikkenk*, Antonio Pigafetta, cronista de origem italiana que integrava a expedição, Juan de Cartagena, capitão espanhol e Francisco Arrázola, navegador.

Imagem III e IV: *Xorenken*, interpretada pela soprano Marcela González.



Fonte: Original — Teatro del Lago, 2022¹⁰.

Durante a expansão marítimo-comercial ibérica, o pressuposto estratégico e a tomada de territórios levavam a longínquos cantos de um planisfério ainda não totalmente mapeado a tríade missionária — ocupar terras, dominar e catequizar povos, estabelecimento de instituições, cultura e normas aos povos “encontrados”. Contudo, no enredo do libreto, o ano de 1520 assinala uma paragem obrigatória, em terras gélidas austrais. Magalhães estabelece relações com o povo local dos *Patagones* — *Aonikkenk* (chamados assim pela estatura e próximos também de *Selk'nam* (Terra do Fogo).

As trocas realizadas são para além de mantimentos e cada grupo fica com representante do “desconhecido”. Espanhóis abandonam Juan de Cartagena, o responsável pelo motim contra o navegador-mor, e tomam *Kentelan*, jovem *Tehuelche*, como contrapartida. A narrativa é feita por Antonio Pigafetta, que estará com encargo ao longo da travessia de “civilizar a selvagem”. Cartagena, por sua vez, estará sob atenção de duas mulheres da tribo que procuram pelo companheiro levado à nau. O enredo descreve o caminho em duas

¹⁰ Disponível em <https://www.operala.org/patagonia-estreno-teatro-de-la-zarzuela/> 2025. Acesso em: 15 Mai 2026.

frentes: terrestre, por *Aonikkenk*, e por mar na viagem que segue sob comando de Magalhães. Quando a terra finda, na conexão entre mares, será a única opção de interceptar e intercambiar a Cartagena pelo *Tehuelche*. Não só na geografia, mas o encontro de mundos distintos remonta a outros paradigmas, interligações e processos que mencionam tempos, identidades e relações.

Imagem V: *Golenkon*, sábia que busca o “encontro”.



Fonte: Teatro Biobio, 2025¹¹.

No libreto, em ato dramático, as perguntas ocupam detalhes, das pinturas faciais às vestes, das línguas que não conectam, aos instrumentos orquestrais que gritam, que entoam, que antecipam e lembram pontos de partida: *¿Qué significa para este pueblo la llegada del mundo civilizado? ¿Cómo percibirán las habitantes originarias de la Patagonia a estos extranjeros? ¿Será posible que lleguen antes al paso?* (Rodrigo Ossandón. Libreto, 2022, p. 4).

Em perspectiva em destaque de uma nova criação lírica latino-americana, o passado é encenado com cantares em língua ancestral e concomitantemente, dividindo cenas e atos, revelam a presença de uma mulher “contemporânea”. *Ikalemen*, ao longo da ópera, estabelece identidade e reconhecimento de suas origens, reconstruindo “lampejos de memórias”, oralidades ancestrais e elementos identitários.

Esta ópera es una forma de mostrarle al mundo quiénes somos: relata un episodio de nuestra historia, instalando la reflexión acerca de cómo los habitantes originarios de la Patagonia vivieron la expedición de Magallanes, y lo hace con una propuesta artística que revela nuestro potencial creativo: un guión que, junto con hacer un ejercicio de rescate de una lengua ancestral, lo hace con un lenguaje de thriller cinematográfico; una música que evoca los cantos aonikenk a través de inflexiones y ritmos tribales, en un lenguaje de fácil acceso que mezcla distintas corrientes del siglo XX; una puesta en escena sumamente sofisticada en términos técnicos; y un elenco con varias de las voces más importantes del país. (Sebastián Errázuriz, compositor de *Patagonia*. Blog del Teatro Biobio, 2025)

¹¹ Disponível em [La opera chilena Patagonia](#). Acesso em: 15 Mai 2026.

Narrar em mar e em terra, em línguas diferentes, *Patagônia* é uma obra que une várias partes e envolveu residências criativa, potencializa a produção transandina. Cria uma rota educativa-estética, cantada em forma operística e anunciando um movimento de reinterpretação histórico-cultural.

Interseccionalidades e Artes

A peça “Inferno”, monólogo interpretado pela atriz Ana Paula Bouzas, sob direção de Fábio Espírito Santo, denuncia a realidade das empregadas domésticas e nos convida a refletir sobre as estruturas em que se fundam a organização social, perpetuando desigualdades e violências, ao abordar a complexidade que a dimensão do trabalho doméstico possui.

O texto original, assinado por Rodrigo de Roure e Luiz Felipe Andrade, tensiona as complexidades das relações entre trabalhadores domésticos e empregadores, ao problematizar estereótipos e estruturas sociais historicamente naturalizadas. A peça estreou em 2019, no Rio de Janeiro, tendo conquistado o público de Salvador em três temporadas: 2020 (Teatro SESI Rio Vermelho), 2023 (Casa do Comércio) e 2025 (Casa Rosa).

No palco, Bouzas é Vânia, uma diarista nordestina que compartilha suas reflexões sobre o lugar social que lhe foi atribuído, revelando as ambiguidades de um cotidiano que se configura, simultaneamente, como espaço de sobrevivência, resistência e sofrimento.

Mesmo “recuada e ofendida, avança”. É sob essa perspectiva que Vânia conduz a narrativa, expondo as contradições e violências que atravessam o trabalho doméstico no Brasil. O texto, crítico e afiado, evidencia como gênero, raça e classe operam conjuntamente na sustentação de desigualdades históricas. Em determinado momento, a personagem afirma: “eu não existo, meu amor”. A frase, aparentemente simples, sintetiza uma estrutura social fundada na invisibilização de determinados corpos e existências.

A subvalorização econômica e social do cuidado e do papéis femininos tem efeitos diretos sobre a condição do trabalho doméstico que, historicamente se estrutura em processos de escravidão e colonialismo, onde as relações de trabalho foram organizadas com base no racismo e também no patriarcalismo.

O serviço doméstico é atividade realizada majoritariamente por mulheres negras e exercido de modo precarizado. Isso é relevante para entender como se articulam as posições ocupadas nas esferas doméstica e pública. Não é coincidência que quem desempenha o trabalho doméstico seja justamente aquelas pessoas em menor número na esfera política. O ciclo estabelece o circuito da precarização do trabalho e da desvalorização das vidas das mulheres negras (Biroli, 2018).

O trabalho doméstico remunerado realizado por mulheres negras é mais distante da experiência da ampla maioria dos homens ocupantes de espaços da política institucional. Isso ajuda a compreender, por exemplo, a demora para que ocorresse a equiparação de direitos das trabalhadoras domésticas aos demais. Sem dúvida, corpos invisíveis são de mulheres negras, cujo “esgotamento é a consequência da lógica histórica do extrativismo que construiu a acumulação primitiva do capital” (Vergès, 2019).

A arte sempre foi recurso adotado por mulheres negras como expressão de sentimentos, dúvidas, medos, dores, aprendizagens, percepções da vida (Patrícia Hill Collins, 2019). Seja na música, poesia, teatro, é possível observar a potência desse vetor na construção de uma consciência crítica e organização política que denuncia opressões e reivindica direitos. Importante pensar que as múltiplas linguagens podem alcançar espaços e públicos nem sempre promovidos pela produção acadêmica, fazendo circular o conhecimento e provocando a reflexão na plateia.

Ainda que parte do público talvez não reconheça conceitos como decolonialidade ou interseccionalidade, a experiência vivida por Vânia comunica, de forma visceral, os efeitos concretos dessas estruturas. E reside aí uma das maiores potências da arte: tornar sensível aquilo que, muitas vezes, permanece abstrato nos debates teóricos.

O espaço estético no qual se desenvolve a narrativa remete a uma condição de clausura e invisibilização social: o “quartinho de empregada”. Trata-se de um ambiente oculto e marginal dentro da estrutura doméstica, reservado à protagonista para narrar sua trajetória e elaborar suas experiências. Como recurso simbólico da opressão estrutural ainda presente em muitas habitações urbanas brasileiras, foi utilizado um espaço reduzido para a atuação da personagem, um quadrado com medidas de 2,40m por 2,40m.

Imagem VI: O Inferno em cena.



Fonte: Roteiro Cultural de Salvador, 2023.

Imagem VII: Quarto de empregada.



Fonte: Agenda, Arte e Cultura da Universidade Federal da Bahia, 2025¹².

Segundo o diretor:

O espaço cênico representa esse lugar de opressão que permanece inscrito em parte significativa das moradias urbanas, um cômodo historicamente destinado ao armazenamento de resíduos materiais e simbólicos de uma vida inteira. É precisamente esse espaço opressor que, historicamente, foi destinado às muitas Vânicas existentes no país. (Fábio Espírito Santo, 2022)¹³

As reflexões propostas pela peça dialogam diretamente com autoras fundamentais do pensamento feminista e decolonial. Françoise Vergès (2019), ao discutir o trabalho do cuidado, evidencia como as relações contemporâneas ainda se estruturam a partir de uma lógica racializada, estratificada e marcada pelo gênero, permitindo a manutenção histórica das relações de poder. A tríade capitalismo, racismo e patriarcado

¹² Disponível em: <https://www.agendartecultura.com.br/teatro/inferno-temporada-teatro-cambara-casa-rosa/>. Acesso em: 20 Mai 2026.

¹³ Disponível em: < Calaméo >. Acesso em: 20 de maio de 2026.

sustenta-se, em grande medida, pela invisibilização dos corpos exaustos das mulheres negras, exatamente como denuncia Vânia ao afirmar: “ela nunca me vê entrar”.

Os dados reforçam essa realidade: segundo o DIEESE (2023), as mulheres ocupam 91% do trabalho doméstico no Brasil, sendo 65% delas mulheres negras, majoritariamente submetidas a condições precarizadas de trabalho. Nesse sentido, o espetáculo também encontra ressonância no pensamento de Lélia Gonzalez (2020), que, ao analisar a neurose cultural brasileira, afirma que a trabalhadora doméstica ocupa o lugar da “mucama permitida”, carregando não apenas sua própria sobrevivência, mas também o peso estrutural do cuidado das famílias alheias.

Quando Vânia declara que “desse pó é feita sua carne”, a peça explicita como a precarização e a violência se reproduzem de forma transgeracional, atravessando mães, filhas e futuras gerações. O trabalho doméstico aparece, assim, como expressão concreta de um sistema político e social sustentado por hierarquias racializadas e relações históricas de opressão.

O título do espetáculo remete à ideia de inferno como o espaço destinado àquilo que parte da sociedade insiste em não reconhecer como legítimo, digno ou visível. Ao trazer essa temática para os palcos e estimular processos de mediação cultural, “Inferno” não apenas denuncia desigualdades persistentes, mas também amplia o debate público sobre questões urgentes da sociedade brasileira contemporânea.

A reflexão proposta pela peça converge, inevitavelmente, com a provocação crítica de Lélia Gonzalez (2020, p. 84): “como é que a gente chegou a este estado de coisas, com abolição e tudo em cima?”. A pergunta permanece ecoando para além do palco, e talvez seja justamente essa permanência o que torna o espetáculo tão necessário.

Aplausos para Cenas sobre Vidas Visíveis e Reconhecidas (Conclusões)

Azira’l, Patagônia e Inferno não representam apenas estética artístico-cultural da América Latina, fazem da ideia boaliana uma ruptura da “Quarta Parede” (Augusto Boal, 2015). Convidam espectadores/as a serem mais que isso, eliminando barreiras invisíveis e dando espaços à posicionalidade e participação reflexiva. Convoca para rompimento da passividade “civilizada” e provoca pensar, agir e reinterpretar.

“Descolonizar” pensamentos, museus, histórias e patrimônios pode ser também compreendida como ação de promover outras interpretações, acervos ampliados e maior pluralidade de narrativas, linguagens e tecnologias.

Proporcionam essas obras a tomada de consciência ou pelo menos impulsiona uma inversão sobre o conceito de subalternidade e protagonismo. Colocam o “mundo de ponta cabeça”, criam acervos e diversificam fontes. Já não mais segmento de histórias hegemônicas e de mão única, para outros olhares, abordagens e problematizações. Estabelecem um movimento de resistências, revisão e reconhecimento de outras narrativas e linguagens, além de contra-narrativas do pautado e reproduzido em materiais didáticos.

Isto pode ser percebido em Azira’l, que embora Zahy denuncie e questione as violências e desigualdades vividas e sofridas, não se coloca em uma posição de vítima, pelo contrário, o ato, de ensinar sua língua originária (*Ze’eng eté*) para a plateia, por exemplo, de fazer com que repitam até ela entender que estava adequado, demonstrando satisfação quando considerava que o público havia aprendido as palavras que ela havia ensinado, confere-lhe agência, protagonismo e é ato político e de resistência, invertendo os papéis e trazendo reflexões sobre memórias e representações, sobre estereótipos e preconceitos.

Deste modo, a internacionalização e incentivo para uma comunidade-plateia desde a educação básica fortalecem princípios de olhar o passado e o presente como inspiração didática, artística e reflexiva sobre o que temos em comum.

A segunda arte performativa encontrou no ano de 2025 uma ocupação inédita. Para produção sulamericana, foi a primeira turnê ibérica. Produção chilena no formato ópera de câmara apresentada pela primeira vez em Portugal e Espanha, incluindo público escolar jovem. Estar na capital Madrid (Zarzuela) e em Cidades Criativas da Música UNESCO no interior de Portugal (Idanha-a-Nova e Amarante), são esforços e reforços para alcançar públicos e impactos diferentes.

Además, el evento contará con un ciclo de actividades organizado en conjunto con el Círculo de Bellas Artes, titulado *En torno a Patagonia*, que incluirá mesas redondas, conferencias y encuentros con expertos en historia, música y estudios latinoamericanos. Esta instancia busca acercar a los espectadores al contexto histórico y social de la obra, fomentando un diálogo intercultural entre España y América Latina, además de profundizar sobre cómo la cultura puede transformar la percepción de nuestras raíces compartidas y construir un futuro común. (Blog del Teatro Biobio, 2025).

As artes teatrais como ferramentas de descolonização e de produção de sentido fundamenta-se na possibilidade de ruptura estrutural com a lógica colonial (Vergès, 2019; 2020). Ao utilizar corpos que informam e ensinam (Martins, 2021), o teatro questiona a estaticidade e a perenização de estereótipos presentes em manuais didáticos constituídos a partir de uma lógica curricular eurocentrada e, muitas vezes, deslocadas das realidades sociais e culturais dos sujeitos que os utilizam. Ao passo que o teatro desafia, tensiona as armadilhas metodológicas presentes no conhecimento dito formal que enaltece uma história única. Possibilita ainda, emergência de vozes, experiências e formas de autoria historicamente silenciadas. Através da quebra da Quarta Parede (Boal, 2015) o espaço educativo é ressignificado como um lócus de insurgência e dignidade (Segato, 2020; 2025), onde as memórias e as vozes do Sul Global podem finalmente ser ouvidas e autorais.

Referências

-
- Anderson, P. (1999). Complexity theory and organization science. *Organization Science*, 10(3), 216–232.
- Adner, R. (2017). Ecosystem as structure: An actionable construct for strategy. *Journal of Management*, 43(1), 39–58.
- Akkaya, B., & Yazıcı, A. M. (2020). Comparing agile leadership with biomimicry-based gray wolf: Proposing a new model. *Business & Management Studies: An International Journal*, 8(2), 1455–1478.
- Albert, S., & Whetten, D. A. (1985). Organizational identity. *Research in Organizational Behavior*, 7, 263–295.
- Bonabeau, E., Dorigo, M., & Theraulaz, G. (1999). *Swarm intelligence: From natural to artificial systems*. Oxford University Press.
- Cabnal, L. (2010). Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala. In *Feminismos Diversos: El Feminismo Comunitario* (pp. 10-25). ACSUR-Las Segovias.
- Carneiro, S. (2023). Dispositivo de racialidade: A construção do outro como não ser como fundamento do ser. Rio de Janeiro: Zahar.
- Couzin, I. D. (2009). Collective cognition in animal groups. *Trends in Cognitive Sciences*, 13(1), 36–43.
- Dahlander, L., & Magnusson, M. (2008). How do firms make use of open source communities? *Long Range Planning*, 41(6), 629–649.
- Dyer, J. H., & Singh, H. (1998). The relational view: Cooperative strategy and sources of interorganizational competitive advantage. *Academy of Management Review*, 23(4), 660–679.
- Dyer, J. H., & Nobeoka, K. (2000). Creating and managing a high-performance knowledge-sharing network: The Toyota case. *Strategic Management Journal*, 21(3), 345–367.



- Emirbayer, M. (1997). Manifesto for a relational sociology. *American Journal of Sociology*, 103(2), 281–317.
- Gilbert, S. F., Sapp, J., & Tauber, A. I. (2012). A symbiotic view of life: We have never been individuals. *Quarterly Review of Biology*, 87(4), 325–341.
- Gonzalez, L. (2020). Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, disciplinas e diálogos. Organização de Flavia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar.
- Hannan, M. T., & Freeman, J. (1977). The population ecology of organizations. *American Journal of Sociology*, 82(5), 929–964.
- Iansiti, M., & Levien, R. (2004). *The keystone advantage: What the new dynamics of business ecosystems mean for strategy, innovation, and sustainability*. Harvard Business School Press.
- Jacobides, M. G., Cennamo, C., & Gawer, A. (2018). Towards a theory of ecosystems. *Strategic Management Journal*, 39(8), 2255–2276.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. University of Chicago Press.
- Langley, A., & Tsoukas, H. (Eds.). (2017). *The SAGE handbook of process organization studies*. SAGE.
- Macneil, I. R. (1980). *The new social contract: An inquiry into modern contractual relations*. Yale University Press.
- MacDuffie, J. P. (1995). Human resource bundles and manufacturing performance: Organizational logic and flexible production systems in the world auto industry. *Industrial and Labor Relations Review*, 48(2), 197–221.
- Margulis, L. (1991). Symbiosis as a source of evolutionary innovation. In L. Margulis & R. Fester (Eds.), *Symbiosis as a source of evolutionary innovation* (pp. 1–14). MIT Press.
- Martins, L. M. (2021). Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó.
- Morgan, G. (1986). *Images of organization*. Sage.
- Nogueira, R. (2014). O ensino de filosofia e a Lei 10.639. Rio de Janeiro: Palas.
- Pfeffer, J., & Salancik, G. R. (1978). *The external control of organizations: A resource dependence perspective*. Harper & Row.
- Powell, W. W., Koput, K. W., & Smith-Doerr, L. (1996). Interorganizational collaboration and the locus of innovation: Networks of learning in biotechnology. *Administrative Science Quarterly*, 41(1), 116–145.
- Santos, A. B. dos. (2023). A terra dá, a terra quer. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA.
- Santos, F. M., & Eisenhardt, K. M. (2005). Organizational boundaries and theories of organization. *Organization Science*, 16(5), 491–508.
- Tsoukas, H. (1991). The missing link: A transformational view of metaphors in organizational science. *Academy of Management Review*, 16(3), 566–585.
- Tushman, M. L., & Anderson, P. (1986). Technological discontinuities and organizational environments. *Administrative Science Quarterly*, 31(3), 439–465.
- Weber, M. (1947). *The theory of social and economic organization* (T. Parsons, Trans.). Free Press.
- West, J., & Gallagher, S. (2006). Challenges of open innovation: The paradox of firm investment in open-source software. *R&D Management*, 36(3), 319–331.



Williamson, O. E. (1981). The economics of organization: The transaction cost approach. *American Journal of Sociology*, 87(3), 548–577.

Yazıcı, A. M. (2022). Holographic organizations: Thinking organizations like a brain. *International Journal of Business and Economic Studies*, 4(2), 102–111.

Yazıcı, A. M. (2023). *The business of biomimicry and the wisdom of living organisms*. Holistence Publications.

Yazıcı, A. M., Akdemir Ömür, G., & Askun Celik, D. (2024). Applications and future perspectives of swarm intelligence in unmanned and autonomous systems. *Sosyal Mucit Academic Review*, 5, 106–130.

Yazıcı, A. M., & Çiçeklioğlu, H. (2025). The moderating role of environmental ethics in the effect of green innovation awareness on corporate social responsibility. *Social Responsibility Journal*, 21(4), 826–854.

Yazıcı, A. M., & Öztirak, M. (2024). Big data and amoeba organizations: Innovative management in decision making processes. *R&S - Research Studies Anatolia Journal*, 7(4), 519–551.

Yazıcı, A. M., Öztirak, M., & Bayram, V. (2025). Do digitalization and technological innovation foster the achievement of the sustainable development goals? *Journal of Enterprise Information Management*, 1–21. <https://doi.org/10.1108/JEIM-05-2025-0356>

Zilber-Rosenberg, I., & Rosenberg, E. (2008). Role of microorganisms in the evolution of animals and plants: The hologenome theory of evolution. *FEMS Microbiology Reviews*, 32(5), 723–735.

Declaração Ética

Revisão por Pares: Dupla-cega.

Contributos:

- Conceptualização: Flávia Gomes; Gabriela Vergolino; Sandra de Jesus; Vanessa Cavalcanti
- Metodologia: Flávia Gomes; Gabriela Vergolino; Sandra de Jesus; Vanessa Cavalcanti
- Análise formal: Flávia Gomes; Gabriela Vergolino; Sandra de Jesus; Vanessa Cavalcanti
- Investigação: Flávia Gomes; Gabriela Vergolino; Sandra de Jesus; Vanessa Cavalcanti
- Redação (versão original): Vanessa Cavalcanti
- Redação (revisão e edição): Flávia Gomes; Gabriela Vergolino; Sandra de Jesus; Vanessa Cavalcanti
- Supervisão: Vanessa Cavalcanti
- Administração do projeto: Vanessa Cavalcanti

Financiamento: Nada a declarar.

Conflito de Interesse: Nada a declarar.



Todo o conteúdo da **NAUS — Revista Lusófona de Estudos Culturais e Comunicacionais** é licenciado sob [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), a menos que especificado de outra forma e em conteúdo recuperado de outras fontes bibliográficas.