

Descolonizando Gênero: narrativas de mulheres brincantes da coletiva *Casa Moringa*¹

Narratives of Women Folk Performers from the Casa Moringa Collective

Luanna Ferreira da Silva²

Rodrigo Matos de Souza³

Resumo: Este artigo analisa processos de descolonização de gênero a partir das narrativas de mulheres brincantes vinculadas à coletiva Casa Moringa, atuante no Distrito Federal desde 2011. Com base na pesquisa (auto)biográfica e em referenciais do feminismo decolonial, o estudo discute como as experiências dessas artistas evidenciam formas de resistência ao machismo, ao patriarcado e à colonialidade presentes também nas culturas populares. O artigo argumenta que, ao ocuparem o centro da roda, as mulheres brincantes transformam práticas artísticas, pedagógicas e comunitárias em modos de produção de conhecimento, reconhecimento ancestral e reinvenção cultural. As narrativas analisadas demonstram que a Casa Moringa articula oralidade, Pedagogia Griô, memória, brincadeira e protagonismo feminino como estratégias de enfrentamento das desigualdades de gênero e de construção de epistemologias próprias. Conclui-se que as mulheres brincantes não apenas preservam tradições populares, mas também as tensionam e recriam, propondo novas formas de existência, pertencimento e resistência nas culturas populares brasileiras.

Palavras-chave: Mulheres brincantes. Feminismo decolonial. Culturas populares. Casa Moringa. Pesquisa (auto)biográfica.

¹ Este artigo recebeu recursos do Edital DPI/UnB n.004/2025 – Apoio à execução de projetos de pesquisa científicos, tecnológicos ou de inovação em temas estratégicos que resultem em produto acadêmico. E recursos da Chamada Interna FE/UnB nº 01/2026 – Auxílio Financeiro para Participação em Eventos Internacionais e Publicações.

² Técnica em Assuntos Educacionais da UnB. Mestra em Educação pela UnB. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6596-6151>. Email: luannasilva@unb.br

³ Professor da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília. Bolsista de Produtividade do CNPq. Realizou pós-doutorado em Teoría e Historia de la Educación y Pedagogía Social pela Universidad de Sevilla (Espanha). Doutor em Educação pela Universidade do Estado da Bahia. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8788-4966>. Email: rodrigomatos@unb.br.

Abstract: This article analyzes processes of gender decolonization through the narratives of women folk performers associated with Casa Moringa, a collective active in the Federal District of Brazil since 2011. Grounded in (auto)biographical research and decolonial feminist theory, the study examines how these artists' experiences reveal forms of resistance to sexism, patriarchy, and coloniality that also operate within popular cultures. The article argues that, by occupying the center of the circle, these women transform artistic, pedagogical, and community practices into modes of knowledge production, ancestral recognition, and cultural reinvention. The narratives analyzed show that Casa Moringa articulates orality, Griô Pedagogy, memory, play, and female protagonism as strategies for confronting gender inequalities and constructing situated epistemologies. The article concludes that women folk performers do not merely preserve popular traditions; they also challenge and recreate them, proposing new forms of existence, belonging, and resistance within Brazilian popular cultures.

Keywords: Women folk performers. Decolonial feminism. Popular cultures. Casa Moringa. Autobiographical research.

Introdução

Infelizmente, as manifestações de machismo estão presentes em todos os espaços da sociedade brasileira, por isso podemos afirmar que também há opressão de gênero nas manifestações das culturas populares (Hintze, 2020; Palma; Richwin; Zanello, 2020; De Paula; Sant'Anna, 2022; Ferreira da Silva, 2022). Partindo da perspectiva de Maria Lugones (2014), um feminismo de resistência sugere que possamos contestar as formas de dominação, para que assim sejam oportunizadas construções epistemológicas em que mulheres que estão no entre lugar, nas fronteiras, que vivam múltiplas opressões possam ter outras oportunidades, notadamente, a de ocupar o centro do discurso sobre si mesmas. Dito isso, um caminho que pode ser perseguido é o da descolonização e despatriarcalização do saber e do ser para dar espaço a um outro feminismo.

Dialogando com feminismos em buscas de possibilidades para outras perspectivas, entendemos que as narrativas autobiográficas trazidas pelas mulheres por meio da valorização de suas experiências, bem como seus protagonismos podem ser também processos de despatriarcalização e descolonização de gênero. As narrativas convidam as sujeitas a mergulharem em suas subjetividades e produzir um acúmulo de experiência, como também proporciona “formas de tentar registrar, de alguma maneira, o que toca e transforma os seres humanos em sua relação com o mundo” (Matos-de-Souza, 2022, p. 14).

Nesse sentido, nossa orientação teórico-metodológica é a da pesquisa (auto)biográfica. Nela, utilizamos as narrativas das entrevistadas como o principal elemento no exercício de analisar e debater a realidade e o contexto social em que vivem. A narrativa é o texto por excelência da experiência, pois ela não se limita a registrar o que aconteceu, mas também cria uma nova experiência para quem a lê (Matos-de-Souza, 2022), esse movimento solidário da narrativa movimenta narradores e leitores/ouvintes, a pensar o vivido pelo outro a partir da linguagem, num movimento que se expande da linguagem para a vida e, uma vez entregue a ela, é restituída à palavra.

A experiência, quando transformada em narrativa, torna-se um ato único que nos dá acesso aos processos de reflexão do sujeito e do poder transformador de nos conectar com o que há de único nos indivíduos (Cavarero, 2025). Essa reflexão abrange a visão da pessoa sobre si mesma, sobre o mundo ao seu redor, o tempo, e os diferentes modos e formas de vida (Breton, 2023). Neste estudo em particular, a análise dessas experiências narradas foca nas maneiras como as artistas brincantes representam e interpretam a ocupação do centro da roda, ou seja, o protagonismo de mulheres ocupando lugares que antes eram exclusivamente ocupados por homens, em manifestações de culturas populares (Ferreira da Silva, 2022).

Alinhamos-nos aos estudos feministas e à sua capacidade de promover avanços formativos e transformações na estrutura da sociedade (Anzaldúa,

2021; Gonzalez, 2019; Rodrigues, 2022; hooks, 2019). Partindo dessa premissa, consideramos as artistas brincantes entrevistadas não apenas como autoras de suas histórias, mas também como produtoras de elaborações teóricas sobre o campo em que atuam. Por isso, apesar de suas falas não estarem publicadas formalmente, optamos por convocá-las como autoras, citando-as e mencionando-as em vez de utilizá-las unicamente como fonte de dados. Vemos essa decisão como um gesto de desobediência às formas mais frequentes encontradas pela academia na relação com os sujeitos de suas pesquisas, que é frequentemente extrativista e ocupa-se pouco com o posicionamento dos sujeitos no texto, mais importante, vemos isso, também, como uma inversão da hierarquia escolástica ao buscar e valorizar outras fontes de conhecimento como possível de serem apresentados com igual forma às aquelas que o discurso acadêmico consagrou aos seus (Cusicanqui, 2018; Grosfoguel, 2016; Matos-de-Souza, 2024).

Neste contexto, compreendemos a descolonização não como uma simples adoção de novo receituário conceitual, mas como uma dimensão ética fundamental. Essa dimensão ética visa identificar e combater os atos de colonialidade que persistem, afetando a organização do cotidiano e a vida subjetiva das sociedades que foram instrumentalizadas e tratadas como objeto dentro da estrutura da modernidade (Quijano, 2014; Clímaco, 2023).

Como resultado deste artigo, discute-se os lugares ocupados pelas integrantes da coletiva⁴ *Casa Moringa* por meio de suas criações artísticas em trabalhos desenvolvidos, como o espetáculo *Mulheres Brincantes*, bem como a apresentação de outras possibilidades de viver em nossa sociedade que, para além de descolonizar o gênero, também descolonizam o saber e o ser. O Apêndice da dissertação (Ferreira da Silva, 2022), no qual se encontram transcritas as falas de todas as artistas entrevistadas⁵, foi tomado como

⁴ Optou-se por manter a nomenclatura adotada pelas artistas brincantes para a identificação de seu grupo: *coletiva*, no feminino, em detrimento do masculino coletivo.

⁵ Os interlocutores da pesquisa foram os integrantes, à época, da coletiva *Casa Moringa*: Mestra Tetê Alcândida, Luciana Meireles, Nara Oliveira, Fabíola Resende, Keyane Dias e Francisco Rio. Vale ressaltar que utilizamos o termo *Mulheres Brincantes* incluindo também Francisco Rio, considerando a maioria do grupo se identificando como mulheres, bem como a problematização da (não) ocupação de mulheres em espaços de protagonismo nas

repositório das narrativas às quais faremos referência ao longo do texto. Realizamos as citações⁶ referenciando as falas de cada artista brincante dentro daquele estudo maior.

Casa Moringa: uma coletiva

A *Casa Moringa* é uma coletiva de mulheres artistas, ativistas culturais, educadoras, pesquisadoras, brincantes populares, comunicadoras que desenvolvem projetos, trabalhos, ações no Distrito Federal desde 2011.

Criado em 2004 durante a gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, o programa Pontos de Cultura foi o pilar do Programa Cultura Viva. Sua estratégia central não era criar novas instituições, mas sim reconhecer e apoiar grupos e coletivos que já atuavam em suas comunidades. Os principais objetivos da iniciativa eram a inclusão e o protagonismo; a modernização; e a descentralização, valorizando a diversidade cultural e as tradições locais em todo o Brasil (Moraes, 2020).

Vários foram os Pontos de Cultura em todo o Brasil e um deles foi no território do Mercado Sul⁷, uma ocupação cultural, em uma região administrativa, Taguatinga, do Distrito Federal. Foi lá que as artistas brincantes da *Casa Moringa* se encontraram ainda adolescentes.

manifestações de culturas populares e tradicionais. O presente artigo utiliza-se parcialmente da dissertação sob o título *Narrativas da Casa Moringa: uma coletiva de artistas brincantes do DF*, bem como de seus apêndices (Ferreira da Silva, 2022), e do documentário que possui o mesmo título da dissertação (Ferreira da Silva, 2023), produto da mesma pesquisa.

⁶ As citações referentes às falas das artistas ao longo deste artigo acontecerão da seguinte forma: (*sobrenome da autora, data, p. xx*). As transcrições das entrevistas encontram-se no Apêndice 5 da dissertação mencionada. A saber, a padronização com os nomes das artistas aconteceu de acordo com a identidade em que elas se reconhecem culturalmente no DF. Descrevo-as aqui para conhecimento: Mestra Tetê Alcândida; Luciana Meireles; Fabíola Resende; Nara Oliveira; Keyane Dias; Francisco Rio. As referências encontram-se na lista final em conjunto com os demais autores citados.

⁷ Há mais de quarenta anos, o Mercado Sul é um pilar das culturas populares e da identidade coletiva do Distrito Federal. Esse território é mantido vivo por artistas e moradores que promovem ações de vanguarda e a revitalização constante do espaço. Disponível em: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2026/03/14/mercado-sul-de-taguatinga-fotolivro-e-exposicao-celebram-memoria-e-luta-por-patrimonio-cultural-do-df.ghtml>. Acesso em: 24 mar. 2026.

O Mercado Sul é o território que as artistas brincantes da *Casa Moringa* se encontraram antes mesmo de se constituírem como coletiva, um ponto de cultura que proporcionou formações artísticas, políticas, culturais, entre outras. Eram ofertadas várias oficinas – teatro de bonecos, pandeiro, confecção de bonecos, teatro popular, capoeira, dentre outras – uma fusão de múltiplas aprendizagens e vivências imersas das manifestações de culturas populares (Ferreira da Silva, 2022).

Neste mesmo período, por todo o Brasil, emergiram várias outras ações culturais. Em 2006, nascia a Ação Griô como projeto criado e proposto pelo Ponto de Cultura Grãos de Luz e Griô, Lençóis, Bahia, ao programa Cultura Viva da Secretaria de Cidadania Cultural do Ministério da Cultura. A ação griô foi gerada pela Pedagogia Griô⁸, uma pedagogia criada pela educadora Lillian Pacheco que possibilita uma prática pedagógica da escola e de griôs aprendizes integrando mito, arte, ciência, história de vida, saberes e fazeres tradicionais da comunidade (Ferreira da Silva, 2022).

As artistas brincantes da *Casa Moringa* conheceram a Pedagogia Griô antes mesmo de elas se constituírem como coletivo por conta de ser uma das ações do Programa Ponto de Cultura e Ação Griô que chegou também na relação com as ações desenvolvidas no Mercado Sul e abriu horizontes de uma perspectiva como proposta pedagógica de valorização da identidade e da ancestralidade como ferramenta de construção de conhecimento.

A *Casa Moringa* alicerça suas ações a partir da proposta metodológica da Pedagogia Griô. Busca realizar diálogos entre o conhecimento formal, o conhecimento da comunidade e o conhecimento de tradição oral. Por meio de histórias, mitos, cantigas, danças e histórias de vida resgatando à memória elementos de ancestralidades e identidades, a Pedagogia Griô proporciona maneiras de olhar, perceber e vivenciar a vida, a educação, as culturas

⁸ A Pedagogia Griô é uma pedagogia da vivência de rituais afetivos e culturais que facilitam o diálogo entre as idades, a escola e a comunidade, grupos étnico-raciais, tradição e contemporaneidade, interagindo e mediando saberes ancestrais de tradição oral e as ciências formais, por meio do reconhecimento do lugar social, político e econômico dos mestres Griôs na educação, para a elaboração do conhecimento e de um projeto de vida que tem como foco a expressão da identidade, o vínculo com a ancestralidade e a celebração da vida. (Pacheco, 2015, p. 66).

populares não como espetáculos a serem assistidos, mas como lugares de intimidade e expressões de saberes, de conhecimentos, transmitidos pelas tradições orais dos nossos diversos brasis (Ferreira da Silva, 2022).

Fundamentadas por meio da Pedagogia Griô, as artistas brincantes da *Casa Moringa* Luciana Meireles, Nara Oliveira e Fabíola Resende tendo juntas vivenciado várias ações financiadas pelos pontos de cultura e em processos de diversas criações culturais em Brasília e em viagens pelo Brasil, escolheram trabalhar juntas nesta empreitada e constituíram, em janeiro de 2011, a coletiva *Casa Moringa*. “Decidimos escolher um nome para a coletiva informal, mas que abraçasse nossos trabalhos como: espetáculos, brincadeiras, oficinas em escolas e em pontos de culturas” (Resende, p. 51, 2026).

O encanto pelas brincadeiras e pelas artes, as vivências nas oficinas e nos eventos culturais proporcionados pelo Mercado Sul, permeados da valorização das tradições nas culturas populares são pontos de convergências entre essas artistas brincantes. A formação e o início da jornada desta coletiva foram marcados pela presença e ensinamentos da Mestre Tetê Alcândida (Ferreira da Silva, 2022).

Os primeiros anos da *Casa Moringa* foram marcados com a realização de diversos trabalhos, com arte-educação, integrando arte e cultura. Ao passar dos anos, elas foram percebendo que era preciso também uma atenção especial para a pauta de gênero dentro das culturas populares.

Então, a cada dia mais a gente vai vivendo isso, entendendo a partir da vivência, e também olhando para o lugar da mulher, porque mesmo a gente trazendo a pauta de valorizações dos mestres e das mestras, mesmo sendo culturas populares e tradicionais, dentro destas tradições, há também as disparidades de gênero, da sociedade que também entraram nas culturas tradicionais, esse machismo estrutural. Enfim, na capoeira mesmo a gente tem que lidar com várias situações, hoje em dia menos, ou melhor, não diria menos, mas hoje em dia a gente fala mais sobre essas questões, mas ainda há muita coisa a ser falada. Então, quando eu vi esta pauta na Casa Moringa, foi muito forte para mim, porque pautar o lugar da mulher nesta sociedade e principalmente dentro destas culturas tradicionais, pra mim faz todo sentido porque a gente

que vai atrás de mestres e mestras a gente vê que muitas vezes as mulheres não estão tão sendo reconhecidas como protagonistas como a maior parte dos homens são reconhecidos. (Dias, 2022, p. 4).

As artistas brincantes começaram a se inquietar porque havia mestres reconhecidos; porém, as mestras não ocupavam esse mesmo lugar de reconhecimento, mesmo executando o mesmo tipo de ação e fazer artísticos nas comunidades das quais fazem parte. Passaram a questionar a existência de opressão de gênero também nas culturas populares.

A (não)ocupação de mulheres brincantes no centro da roda: “onde estão as Marias”?

A constituição e a organização das culturas populares tem origem na necessidade de sobrevivência em um contexto de subalternidade em relação à uma cultura hegemônica. Como existem contínuas relações de tensão entre as esferas de poder na sociedade, os menos poderosos criam táticas para conseguirem enfrentar uma luta desigual (Certeau, 1994). Por isso, essa cultura subalterna é feita de dissimulações, desvios, perspicácias, disfarces, sagacidades, astúcias e artimanhas utilizando as “fendas” e “brechas” do sistema para constituírem formas simbólicas de enfrentamento (Abib, 2019).

Mesmo as culturas populares buscando outras maneiras para resistirem às diversas opressões vivenciadas pela cultura hegemônica, lamentavelmente também elas reproduzem estruturas do patriarcado machista dominante de nossa sociedade. Luciana Meireles nos elucida esta questão:

Ainda que a cultura popular seja um espaço de resistência, porque ela também foi desqualificada dentro da nossa sociedade por ser uma cultura do povo, por ser uma cultura afro-indígena brasileira, feita por homens e mulheres afro-indígenas, ainda assim ela *não* está isenta de reproduzir

dentro dela os mecanismos de opressão da sociedade, então foi aí que a gente foi entendendo que essa era uma pauta necessária sim de se falar. (Meireles, 2022, p. 56).

As mulheres, historicamente, foram e ainda são um desses grupos marginalizados que também vivenciam opressões em grupos que buscam combater essas intolerâncias discriminatórias, como nas culturas populares. Luciana Meireles (2022, p. 12) nos conta que ela e outras artistas participaram de um seminário na Casa do Cantador e neste evento foi apresentado um mapeamento sobre as culturas populares do Distrito Federal e, no qual, aproximadamente, 70% eram homens. Ou seja, até no registro, um elemento básico de identificação dos e das artistas populares pelos entes públicos havia disparidade de gênero.

Lembro que neste encontro estava eu, a Tamatátua Freire (Tamá), que é a filha do Mestre Teodoro Freire⁹, que é o Bumba Meu Boi - Sobradinho, e a Martinha do Coco¹⁰. Inclusive eu agradeço muito a Tamatátua Freire, ela é minha mestra, tive a oportunidade em passar o último ano em aprendizagem com ela, a gente fez um círculo de oficinas para mulheres de Bumba meu boi, então ela criou o *Bumba Maria Meu Boi*¹¹, porque ela como filha do Mestre Teodoro, ela trazia muito essa questão sabe, ah, todo mundo fala do Mestre Teodoro, mas ninguém fala das Marias do boi. Dentro do Boi do seu Teodoro tem várias Marias, inclusive a mãe dela se chama Maria, então ninguém falava da Dona Maria Sena, era o Boi do seu Teodoro, ninguém falava o boi do seu Teodoro e da Dona Maria. A Tamá foi uma figura muito importante nessa conversa, porque ela trouxe isso. Quando a Tamá trouxe isso, aí foi o estalo, onde estão as Marias? *Onde estão as Marias, não só do Boi, onde estão as Marias na capoeira, onde estão as Marias no mamulengo, onde estão as Marias na palhaçaria, onde estão*

⁹ Seu Teodoro Freire, Mestre Teodoro, trouxe o Bumba-Meu-Boi para o DF. Um dos primeiros brincantes de Brasília, Mestre Teodoro morreu em 2012 aos 91 anos, mas seu legado continua (Cultura Candanga, 2026).

¹⁰ Mestra Martinha do Coco é artista e moradora do Paranoá, cidade satélite do Distrito Federal. Nasceu em Olinda - PE, de onde migrou com sua família para a antiga Vila do Paranoá aos 17 anos de idade. Trabalhou desde então como empregada doméstica para ajudar no sustento da casa. Em uma dessas experiências de trabalho, teve contato com uma musicista que percebeu o seu talento artístico e lhe ajudou a retomar seu amor pela música. Desenvolve trabalho autoral com as influências culturais da terra onde nasceu e cresceu – coco, maracatu e ciranda (Cultura Candanga, 2026).

¹¹ O nome *Bumba Maria Meu Boi* surgiu inspirado no trabalho da especialização de Tamatátua (Tamá) na Universidade de Brasília (UnB) intitulado *Entre linhas, matracas e ladainhas – As Marias do Boi de Teodoro* (Veit, 2020).

as Marias dentro do reisado, onde estão as Marias? (Meireles, 2022, grifo nosso, p. 56).

Luciana Meireles (2022) nos diz que quando elas começaram não existia uma intenção inicial de começar um coletivo de mulheres. Elas eram três amigas que trabalhavam juntas. No decorrer da caminhada, foram vivenciando e identificando opressões de gênero e perceberam que era necessária a pauta de gênero dentro da coletiva.

As artistas brincantes da *Casa Moringa* perceberam que as mulheres ocupavam espaços nos bastidores e como produtoras culturais e não como brincantes, ou seja, o centro da roda era ocupado por homens. Isso era perceptível nas várias manifestações das culturas populares, no circo, no mamulengo, na capoeira.

A gente começou a questionar e perceber que *onde estavam as mulheres na cultura popular do Distrito Federal?* Porque a maioria das mulheres que a gente conheceu como brincante, em algum momento para elas seguirem fazendo, trabalhando com cultura, elas tiveram que ir para os bastidores, elas tiveram que virar produtoras culturais, que davam suporte à sustentação e a manutenção para que homens recebessem o título de mestres e de brincantes. Então, a gente como essa nova geração, a gente começou a perceber essa incoerência. Por que as mulheres não estão? Por que só existem mestres reconhecidos? (Meireles, 2022, grifo nosso, p. 54).

As artistas da *Casa Moringa* relatam mais situações vivenciadas de machismo em manifestações de culturas populares:

Na capoeira a gente tem algumas clássicas, tipo tá lá na bateria os caras tocando berimbau aí eles vão soltar o berimbau para passar para outra pessoa e aí eles pulam você [mulher] com o olhar e chamam outro cara para tocar o berimbau, isso é bem comum na capoeira. Só estou ilustrando na capoeira, porque é o universo que eu vivo, mas isso aí tem em vários outros lugares. *Sempre nos lugares de protagonismo, o olhar dos homens pula a gente, da maior parte.* (Dias, 2022, grifo nosso, p. 9).

Teve uma época que eu fazia bonecos gigantes, eu me lembro de uma vez que eu fazia bonecos para políticos e uma dessas

... pessoas veio até o meu ateliê para ver se contratava um boneco. E quando ele chegou, eu falei ‘ah, vamos montar um boneco aqui pra você vê como fica e tal’, acho que chegou primeiro o assessor que eu não lembro direito quem era e quando ele entrou já tinha um boneco montado, aí a pessoa disse assim “É você? Tetê, bonequeira, Tetê Alcândida?” aí eu disse: ‘sim, sou eu’... a pessoa continuou: “como assim?” Como assim, ela é pequena e como faz um boneco de três metros de altura? Não dá pra confiar, né? E o cara estava querendo contratar os meus serviços. Então ele estava fazendo essa comparação: mas, mulher? Mulher, fazendo boneco? E a gente nem tinha o direito de fala, o direito de voz. (Alcândida, 2022, p. 62). [...] Eu enquanto mulher nunca medi o trabalho de um homem pela altura dele, nem pela sexualidade dele. (Alcândida, 2022, p. 19).

Com o intuito de combater o machismo e o patriarcado, em 2014, algumas artistas brincantes da *Casa Moringa* – Luciana Meireles, Thabata Lorena e Fabíola Resende, sob a direção teatral de José Regino e direção musical de Daniel Carvalho – criaram o Espetáculo *Mulheres Brincantes*, a reunião de quatro histórias inspiradas em personagens e mestras das culturas populares de empoderamento feminino e denúncias de opressões de gênero.

O espetáculo¹² se propunha a destacar e celebrar o papel da mulher negra, mãe e trabalhadora nas manifestações culturais tradicionais. Para isso, ele abordava a reconstrução de arquétipos femininos, estimulando o debate sobre questões de gênero e feridas sociais relacionadas, tanto no contexto da tradição quanto fora dele. Mesmo no contexto patriarcal existente, o espetáculo nos traz o poder da mulher se reinventando através da arte, entre ritos e brincadeiras.

Fabíola Resende compartilha os desafios e indagações que nortearam o processo de criação do espetáculo *Mulheres Brincantes*:

Quando a gente começou o processo de criação das *Mulheres Brincantes*, eu lembro muito dessa força de pensar o Boi do seu Teodoro, porque sempre vai ter uma mulher atrás. O nome é do homem, mas sempre vai ter uma mulher atrás sustentando o homem, sempre, em todas as ocasiões. E aí eu lembro muito da gente questionando... mas, seu Teodoro, mas quem é que cozinha, quem é que borda esse boi? Quem é que

¹² O Espetáculo *Mulheres Brincantes* foi apresentado por alguns anos em diversas cidades do Distrito Federal, mas atualmente não está mais em cartaz.

faz os mutirões de limpeza? Aí a gente vai atrás e conhece a dona Maria, a gente conhece a Thamá. Isso foi em 2014. Em 2013, a gente começa o movimento de escrever os *Mulheres Brincantes*, em 2014 a gente estreia. Então 2013 e 2014, a gente vem pra falar disso, espera aí... agora a gente vai falar só das mulheres! A gente vai falar das mulheres que estão atrás desse brinquedo popular, que elas sustentam também os brinquedos. Então, tem total necessidade e ainda tem muita coisa para viver e vencer. [...] Por que não poderia ser Boi do seu Teodoro e da dona Maria? Enfim, não é só isso, né. É tá se colocando mesmo, se colocar e dizer que mesmo que tenha e leve o nome de uma pessoa, de um homem, e que seja verdade... beleza, essa pessoa lutou para que isso acontecesse, seu Teodoro foi uma pessoa pra frente mesmo, ele abriu portas pra cultura popular aqui em Brasília, não tenho dúvida disso. Mas reconhecer esse trabalho das mulheres que ficam nos bastidores é essencial. Não dá pra não ser não visto mais. E eu sempre peço para as mulheres que estão brincando mamulengo hoje, eu vejo grupos que tem o homem e a mulher brincando, os dois brincam dentro da tolda, mas que a mulher não deixe de ser a protagonista, de se colocar, sabe? E que a gente não reproduza mais, no mamulengo, por exemplo, a mulher frágil e omissa. A gente precisa produzir outra coisa. (Resende, 2022, p. 78).

Essa observação proposta por Fabíola Resende (2022) nos convida a refletir sobre a posição de bastidores ocupada pelas mulheres nas culturas populares. As artistas brincantes destacam que, em diversas manifestações das culturas populares, o espaço das mulheres ainda é frequentemente relegado aos bastidores ou à sustentação da tradição, e não aos papéis de destaque e protagonismo na linha de frente, ou seja, falta ocupação de mulheres no centro da roda. Nara Oliveira (2022) reforça essa perspectiva:

Acho que a mulher precisa criar espaço em todos os espaços, na cultura popular não é diferente. Então a gente como mulher, eu enquanto mulher negra, temos todo um impasse aí para a gente conquistar. Acho que não é nem conquistar; agregar, também protagonizar. [...] quando está tem que batalhar muito, para uma coisa que a gente podia simplesmente viver, sem ter que lutar, de ser esta super guerreira pra abrir uma mata fechada pra poder simplesmente fazer o que é direito de muitos. Então, quando a gente fala de gênero dentro da cultura popular, é muito nesse lugar do protagonismo (Oliveira, 2022, p. 35).

Ainda que a mulher esteja presente na cultura popular, ela geralmente ocupa posições nos bastidores e na produção, fora da cena. No entanto, seu trabalho é crucial para a realização das manifestações, expressando-se em atividades como costura, culinária e limpeza – tarefas que ainda são predominantemente associadas ao universo feminino e que garantem a sustentação das brincadeiras.

Fabíola Resende (2022) informa que, após conhecer a Pedagogia Griô em 2006 e passar por formações com seus fundadores, Lillian Pacheco e Márcio Caires, ela assumiu o papel de articuladora nacional, viajando pelo país. Dessa experiência surgiu a provocação de Lillian Pacheco para que ela criasse um "brinquedo", resultando na montagem de seu mamulengo em 2007.

Aí eu montei o mamulengo, em 2007. Tá bom, beleza. Aí vou fazer boneco, vou brincar mamulengo. Aí tinha essa história né, *mulher não brinca mamulengo*. Mulher não brinca... e eu ouvindo o tempo todo isso, mulher não brinca mamulengo. Não tem mulher brincando. Aí eu disse: ah, mas eu vou brincar! *Por que mulher não brinca?* Essa minha voz aqui vai funcionar pra alguma coisa [risos]. (Resende, 2022, grifos nossos, p. 73).

Embora as culturas populares muitas vezes reproduzam a estrutura patriarcal e machista da sociedade, as artistas da *Casa Moringa* apontam que esses mesmos espaços podem funcionar como locais de resistência e de empoderamento feminino.

Mulheres brincantes descolonizando gênero

O feminismo decolonial foi proposto por Maria Lugones interessada pela retomada do pensamento latino-americano que culminou o giro decolonial. É um movimento que cresce e amadurece proclamando “uma revisão da teoria e da proposta do feminismo, diante do que considera seu viés ocidental, branco e burguês”. (Espinosa Miñoso, 2020, p. 7).

Na busca de abordagens epistemológicas que entrelaçassem ferramentas para uma descolonização de gênero em nosso contexto de países

do Sul, neste estudo, entendemos que as culturas populares podem ser compreendidas também como práticas de descolonização, enquanto resistência, conscientização e educação libertadora para aqueles que buscam fortalecer esse projeto decolonial em construção (Abib, 2019). Espinosa Miñoso (2020, p. 6) argumenta que precisamos desenvolver um feminismo que incorpore e se inspire em referenciais teóricos que vejam a colonialidade e o racismo não como simples ocorrências, mas como uma estrutura de pensamento intrínseca à modernidade e às suas propostas de emancipação.

Um feminismo que seja nutrido por comunidades autônomas que protagonizam processos de descolonização e restituição de genealogias perdidas, que ressaltam a possibilidade de “outros significados da vida em comunidades e reelaboram os horizontes de utopias conhecidos e avalizados universalmente” (Espinosa Miñoso, 2020, p. 6).

As artistas brincantes da *Casa Moringa* se nomeiam como mulheres brincantes. São mulheres que brincam a capoeira, o maracatu, a ciranda, o coco, o mamulengo, o cordel, a poesia, entre tantas outras manifestações, ofícios e tradições.

Para Nara Oliveira (2022), existe uma força intrínseca na cultura popular que impulsiona a mulher a ocupar seus lugares por direito. Ao se colocar no centro da roda — seja dançando e/ou brincando — a mulher utiliza seu corpo e sua expressão como formas de afirmação pessoal e coletiva, transformando a arte em uma potência de liberdade.

Dentro da cultura popular a gente pode se colocar como um corpo que dança, um corpo que luta, um corpo que se expressa, que mantém, tem tantos lugares para serem ocupados, eu acho é sobre isso, sobre a gente estar onde a gente quer estar. E aí ela tem esses lugares, alguns a gente vai ter que lutar, outros já estão lá, e a gente pode usufruir. E eu acho que estar trabalhando com cultura popular enquanto mulher e rodar e estar presente, se fazer presente, servir, aprender, tudo isso faz parte desse grande processo de a gente estar no mundo enquanto pessoas que somos, acho que a cultura popular é um universo e a gente pode super usar ele, enquanto espaço de resistência. (Oliveira, 2022, p. 44).

A Mestra Tetê Alcândida descreve a ascensão feminina nas manifestações tradicionais, destacando-as como estratégias de resistência. Segundo ela, a arte popular possui uma vitalidade própria, mantendo-se pulsante através das gerações.

Esse despontar da mulher dentro desses movimentos que começou dentro dos folguedos, muito timidamente, não tinha palhaça na folia, não tinha musicista da folia de reis, a mulher era a pessoa que bordava bandeira, que ajudava a fazer a máscara, a mulher foi se inserindo, então essa arte da cultura popular, ela foi muito importante para dar fala para a mulher. E para nós brincantes é uma forma de resistência, é uma forma de contrapor isso que essa sociedade prega de que para ser artista precisa ser da televisão, do sucesso, da mídia. E a gente vem dizendo: não, a verdadeira arte somos nós! Porque eles, se eles não tiverem um contrato, que banca eles lá, a morte deles morre ali no entretenimento, o raio que eles derem o nome lá, morre ali. A gente não. A gente vai existir, a gente vai se juntar, seja pra fazer uma roda de prosa, seja pra contar causos, pra contar histórias, fazer uma fogueira, juntar uns retalhos e fazer bandeirinhas juninas, fazer um batuque, a gente vai existir! É uma forma de resistência. [...] Porque a gente existe independente da sua vontade, do que você impõe da sua tela, da sua mídia, e foi um viés muito importante pra mulher se destacar dentro da cultura popular, acho que a gente verdadeiramente começou a assumir este lugar quando a gente começou a assumir o lugar que a Catira da lavadeira era arte, que a casa de farinha era arte, que nós estávamos lá e encabeçávamos esses movimentos. Eu acho que foi a partir daí que a gente começou a dizer: ei, tem mulher no meio desse negócio aí, hein, vamos ver como que é isso, né! (Alcândida, 2022, p. 26-27).

A cultura popular, conforme pontuado pela Mestra Tetê Alcândida, é um organismo vivo que carrega a identidade de um povo para além de interesses comerciais. É um campo de resistência onde o destaque feminino não é passageiro; as mulheres seguem buscando e exercendo seu protagonismo, assegurando que essa arte continue a existir com autonomia e força.

Os artistas brincantes da *Casa Moringa* vivenciam experiências para além de seu território - Distrito Federal, Francisco Rio¹³ (2022) relata sua

¹³ No período de realização da pesquisa mencionada, Francisco Rio se encontrava em transição de gênero, desta forma na escrita da dissertação é encontrada para sua pessoa o nome de Camila Oliveira e/ou Camô Oliveira, mas neste texto usaremos apenas Francisco Rio.

experiência, em uma viagem a Pernambuco, no qual vivenciou com mulheres do grupo Maracatu Coração Nazareno¹⁴ (Pernambuco):

Brinquei com o Maracatu do Coração Nazareno, que é um maracatu só de mulheres de Nazaré da Mata, que é a capital do Maracatu Rural. Ali a cidade é um terreiro, de Jurema, de tudo, é a guerra na brincadeira. E é um lugar muito violento em relação às mulheres, muito mesmo... cada história... elas são muito subestimadas, de dizer que aquele não é um maracatu de verdade. Porque primeiramente aquilo lá é uma ONG, que cuida de vários processos das mulheres, por exemplo, casar elas, pra que quando os maridos morram, se morrerem, elas terem o direito de se aposentar, porque elas ficam a vida inteira cuidando de casa, né, esse tipo de coisa. Até que elas, não, a gente vai brincar também... fundou o maracatu ali dentro, o Coração Nazareno, isso no interior de Pernambuco, na Zona da Mata Norte. E ali os caras, por exemplo, é um outro processo... é um outro tipo de tradição no qual as mulheres são proibidas, proibidas mesmo... hoje em dia, tem algumas que aguentam o tranco. E graças ao Maracatu Nazareno. Porque entra num lugar do tipo, 'tá vendo como a gente deixa'. E aí as histórias das mulheres são bem fortes, muito fortes. A Catita, é tipo para as mulheres... processos de tortura psicológica, de cortar os cabelos delas, de ser esfaqueada, de mulher que leva ferro na cara, e daí pra mais. Então, foi muito forte brincar com elas. Ver uma mestra cabocla na minha frente puxando o cordão, tive a oportunidade de ser a reamá, que é uma figura do maracatu rural. Foi uma grande honra. Voltei pra cá com sangue no olho (Rio, 2022, p. 92).

Conforme Francisco Rio (2022), a atuação no grupo Coração Nazareno revela como a cultura popular fortalece as mulheres frente as críticas dos mestres homens. Diante das provocações que exigiam uma postura competitiva para provar a igualdade de direitos, o grupo subverte essa lógica. Elas afirmam que a essência do que produzem é incomparável à tradição masculina; por serem propostas diferentes, a necessidade de competir é superada pelo êxito de terem conquistado seu próprio espaço. Francisco diz que o que elas fazem

¹⁴ A criação de um grupo de maracatu composto exclusivamente por mulheres, algo antes considerado improvável em um universo predominantemente masculino, tornou-se possível por meio da atuação da Amunam. O grupo Coração Nazareno é o reflexo dessa conquista e, apesar dos desafios, firma-se como um símbolo de resistência e busca por igualdade, destacando-se tanto pelo rigor político quanto pelo encanto de suas performances (Mendes, 2019).

é outra coisa, é outro objetivo, é outro tudo. [...] Inclusive, os caboclos têm umas lanças gigantes e tem uma ponta, numa apresentação de maracatu que vai atravessar você, sai da frente que a lança cega, não tem essa. *A lança delas é sem ponta. Isso já é tão gigantesco. É imenso.* (Rio, 2022, grifo nosso, p. 99).

A decisão de abdicar da competitividade e remover as pontas das lanças reflete uma postura que pode ser identificada com os movimentos por justiça epistemológica de caráter decolonial. Ao evitar a reprodução de lógicas centradas no machismo e na violência simbólica — herdadas do processo de colonização — essas mulheres brincantes demonstram que não buscam apenas espelhar as ações masculinas. Pelo contrário, o grupo manifesta uma capacidade de invenção autêntica no maracatu rural, estabelecendo uma estética própria que rejeita o olhar do colonizador em favor de uma criação livre e emancipada.

A criação e concretização de ações descolonizadoras de mulheres brincantes de manifestações nas culturas populares são várias e se agregam a diferentes percepções de modos de se viver, inclusive a postura de ser perceberem como coletivos e optarem por vivenciar proposições de um mundo mais colaborativo, bem como ferramenta para enfrentamentos e desafios de nossa sociedade

“Companheiro me ajude que eu não posso cantar só, sem você eu canto bem, mas com você eu canto melhor”! Então é isso, a gente juntar as nossas potencialidades e as nossas vulnerabilidades, porque a gente tem um eixo em comum. Apesar de cada uma de nós ter várias outras frentes, existe um eixo em comum, que é esse amor pelas culturas populares tradicionais, e esse reconhecimento das mestras e mestres, e essa vivência que todas nós tivemos nesse universo, de reconhecimento de nossas identidades que a gente teve neste universo. Então a gente se junta a partir disso e fortalece, fortalece os nossos projetos, fortalece os projetos que a gente cria com o que cada uma tem a oferecer, cria novas redes com outras mulheres que estão chegando, e o grupo só existe porque outras pessoas fizeram isso também, trouxe pra gente de inspiração. (Dias, 2022, p. 13).

A coletiva *Casa Moringa* ensina sobre o viver em comunidade ao reunir artistas brincantes em torno de um ideal comum: a construção de um mundo mais cooperativo. Ao fortalecerem seus laços, esses brincantes utilizam a união como ferramenta essencial para superar obstáculos e transformar a realidade social ao seu redor.

Conforme pontuado por Luciana Meireles (2022, p. 63), o interesse primordial reside em compreender e dialogar com a diversidade, reconhecendo que o Brasil é composto por “muitos povos, muitas aldeias e muitas línguas”. Essa visão rejeita a homogeneização e abraça a pluralidade de nomenclaturas – seja “mulher brincante”, “sambadeira”, “jongueira” ou “guardiã da floresta” – como distintas formas de nomear um mesmo lugar de criação, comunicação e protagonismo feminino.

O modelo de sociedade atual destrói o sentido da vida comum, tornando-se intolerante com quem ainda celebra a existência de forma vibrante. Frente a esse vazio, cabe a reflexão sobre a importância das minorias e grupos tradicionais que sobrevivem em um mundo que anuncia seu próprio fim como se fosse uma narrativa de um planeta distante, reafirmando a vida através de suas práticas ancestrais de música e dança.

O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir de nossos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim. (Krenak, 2019, p. 13).

Prolongar a existência por meio do compartilhamento de novas narrativas, sugere que, diante do colapso socioambiental causado pelo progresso moderno, devemos criar “paraquedas coloridos”. Esses dispositivos seriam formas de suavizar nossa descida em um mundo em crise, permitindo uma sobrevivência criativa e sensível em meio ao desastre.

Por que nos causa desconforto a sensação de estar caindo? A gente não faz outra coisa nos últimos tempos senão despencar. Cair, cair, cair. Então por que estamos grilados agora com a

queda? Vamos aproveitar toda a nossa capacidade crítica e criativa para construir *paraquedas coloridos*. Vamos pensar no espaço não como um lugar confinado, mas como o cosmos onde a gente pode despençar em paraquedas coloridos. (Krenak, grifo nosso, 2019, p. 14-15).

Partindo dessa metáfora da criação de *paraquedas coloridos*, o estudo de Ferreira da Silva (2022) questionou aos artistas brincantes da *Casa Moringa* sobre suas percepções de integrarem uma coletiva

Com certeza na Casa Moringa eu me sinto criando *paraquedas coloridos*. [...] criar esse espaço, ser integrante desta coletiva, ser uma aprendiz dessas tradições, buscar essa liberdade tempo-espaço pra brincar, criar, inventar, é o meu paraquedas. Porque se eu não tiver isso, eu não sei cara se eu dava conta... sinceramente assim... eu não sei se eu daria conta... ia inventar, não sei, a gente é ser humano, né, a gente se adapta. É a minha cura. É a minha cura, eu me sinto tipo em recuperação... uma adoecida em recuperação... sendo recuperada, a brincadeira me recupera. Eu me sinto sendo reflorestada. Eu sinto que a minha história, a minha vida, a história das minhas ancestrais, são histórias de mulheres que foram devastadas, florestas devastadas e desmatadas. E a brincadeira, a coletiva, essa roda de mulheres é um espaço onde eu me regenero e onde eu me refloresto pra aprender a viver com mais leveza, com mais beleza, com mais graça, com mais cor, com mais ritmo, sabe? (Meireles, 2022, p. 67).

Eu acho que encontrar o mundo, o universo das culturas populares, foi um paraquedas multicolorido na minha vida. Nossa, me salvou mesmo, de verdade. Existe Keyane antes disso e depois disso... falando de pessoas como eu e como você, da nossa geração que nasceram em Brasília ainda por cima a gente é filho de retirantes, e viemos morar em cidades em construção, Brasília é uma cidade muito jovem, que aparentemente não tem identidade, não tem memória. Então, por muito tempo eu vivi este lugar, de não lugar, eu não sabia de nada direito, a minha família sempre foi uma família bem nordestina, tinha essa identidade marcada, mas eu não tava lá, eu tava deslocada, então, quando eu conheci as culturas populares, várias coisas começaram a fazer sentido, eu fui entender que eu tinha uma identidade, que eu tenho uma identidade. Eu fui buscar ouvir meu avô, minha avó, minha mãe para contar histórias antigas... e isso me salvou de quedas maiores, *porque é duro não ter sentido a vida*, sabe, então, quando você brinca, e às vezes brinca da dor, do sofrimento, da opressão, quando você brinca com isso, você se reconstrói. (Dias, 2022, p. 14).

Acho que esse é o caminho menos doloroso dessa queda, e a gente faz isso. Porque se a gente leva a brincadeira, leva a música, levo o colorido mesmo. Porque a cultura popular tem isso, né... de ela ser muito volumosa, ela é plural, né, a cultura popular é plural. Tem que ter muita chita, muita fita, muito colorido, muita cabeça, muito cabelo, muito não sei o que e tal, então assim, isso é uma forma menos dolorida de a gente tá nessa queda, nessa queda livre que a gente vem caindo mesmo né, sendo muito sábio da parte dele, e porque não transformar isso menos doido, né? Quando você leva essa arte. (Alcandida, 2022, p. 29-30).

Estar em coletividade gera um senso de força compartilhado que permite aos artistas brincantes ressignificarem sua existência. Esse processo de empoderamento funciona como um ato de resistência poética e política — uma forma de narrar novas realidades para postergar o colapso do mundo. Juntas, elas se tornam mais aptas a enfrentar e sobreviver aos desafios sexistas/machistas/racistas em nossa sociedade.

O encantamento pelas diversas manifestações das culturas populares, permeados da valorização das tradições são pontos de convergências das artistas brincantes da *Casa Moringa* e elas seguem juntas se fortalecendo e trabalhando sob perspectivas germinadas por elas mesmas “tem que se encantar. Acontece alguma coisa. Estica o fio. Estica o fio da pipa. A pipa voa.” (Rio, 2022, p. 98).

A coletiva *Casa Moringa* propõe um exercício de imaginação e transformação, instigando-nos a conceber novos mundos fundamentados em valores alternativos. Por meio da escuta ativa da ancestralidade e da reverência aos saberes orais, a coletiva utiliza o lúdico e o encantamento das culturas populares como lentes para renovar nossa percepção da realidade, bem como nos propõem possibilidades de resistência e empoderamento para ocupação no centro da roda para brincadeiras sendo protagonizadas por mulheres brincantes.

Considerações Finais

As experiências das mulheres artistas brincantes se consolidam como um potente eixo de resistência e (re)invenção cultural, com protagonismo feminino. A longevidade de iniciativas da coletiva *Casa Moringa*, que ultrapassa uma década de existência e se expande para incluir artistas, educadoras, mulheres e pessoas LGBTQIAPN+, ilustra um movimento crescente que propõe a comunicação e o diálogo entre tradições ancestrais, ciências e artes contemporâneas.

Por meio das narrativas autobiográficas das artistas brincantes, revela-se que a prática do "brincar" no Distrito Federal constitui um exercício contínuo de luta pelo reconhecimento do lugar da mulher nas culturas populares. Essas artistas, ao reconhecerem suas ancestralidades e integrarem a herança das culturas populares em suas criações, assumem o protagonismo de suas narrativas. Tal movimento culmina em ações concretas de ocupação do centro da roda por mulheres protagonizando suas brincadeiras.

Nesse sentido, o estudo dialogou com a perspectiva de Espinosa Miñoso (2020) ao evidenciar um feminismo que se nutre da autonomia comunitária e da recuperação de genealogias outrora silenciadas pela colonialidade. Uma das principais contribuições deste trabalho reside na identificação de processos de aprendizagem fundamentados na oralidade e nas tradições brasileiras, sob a perspectiva da Pedagogia Griô, privilegiando o saber oral como produção de conhecimento legítima, desta forma as artistas brincantes da *Casa Moringa* rompem com a hegemonia da escrita e da racionalidade eurocêntrica, forjando novos horizontes de sentido e reafirmando sua existência enquanto mulheres brincantes.

O engajamento das artistas brincantes estabelece uma ponte vital entre a tradição e a contemporaneidade. Embora fundamentadas no respeito aos(as) mais velhos(as) e à ancestralidade, as integrantes desta coletiva identificam-se como uma nova geração urbana e periférica. Elas não apenas preservam o legado recebido, mas o tensionam e o reinventam, propondo a criação de "novas tradições". Esse movimento de resignificação do presente é essencial

para as demandas atuais de descolonização do saber e do gênero, permitindo que a invenção e a herança coexistam de forma emancipatória.

Em última análise, as artistas brincantes demonstram ser agentes ativas que, por meio de suas criações, (re)inventam e ocupam o centro da roda. Elas constroem e elegem novas referências, estabelecem epistemologias próprias, resgatam o valor ancestral e promovem uma resistência contínua contra os processos coloniais. Se há um sentido genuíno para o termo *mulher brincante*, poderíamos dizer que é a mulher adulta que brinca e que ocupa o centro da roda, assumindo o protagonismo dentro de qualquer manifestação das culturas populares e tradições orais brasileiras, estendendo-se também a qualquer esfera da vida onde haja um sentido para brincar a sua própria brincadeira, seja ela qual for.

Referências

ABIB, Pedro Rodolpho. Culturas populares, educação descolonização. **Revista Educação em Questão**, Natal, v. 57, n. 54, p. 1-20, out./dez. 2019. disponível em: <https://doi.org/10.21680/1981-1802.2019v57n54ID18279>. Acesso em 16 mai 2026.

ABRAHÃO, Maria Helena. Memória, narrativas e pesquisa autobiográfica. **ASPHE/FaE/UFPel**, Pelotas, n. 14, set. 2003.

ALCANDIDA, Mestra Tetê. Entrevista. Apêndice 5. In: FERREIRA DA SILVA, Luanna. **Narrativas da Casa Moringa**: uma coletiva de artistas brincantes do DF. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2022. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/44269>. Acesso em: 20 nov. 2025.

ANZALDÚA, Glória. **A vulva é uma ferida aberta e outros ensaios**. Rio de Janeiro: A bolha, 2021.

BRETON, Hervé. **Investigação Narrativa em Ciências Humanas e Sociais**. São Paulo: Edições FCC, 2023. Disponível em:

<https://www.fcc.org.br/fcc/fcc-publicacoes/investigacao-narrativa-hbreton/>. Acesso em: 13 out. 2025.

CAVARERO, Adriana. **Olha-me e narra-me**: filosofia da narração. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2025.

CERTEAU, Michel de. **Cotidiano**: as artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CLÍMACO, Danilo Assís. Colonialidad. In: RUFER, Mario. **La colonialidad e sus nombres**: conceptos clave. Buenos Aires: CLACSO/Siglo XXI ediciones, 2023.

CULTURA CANDANGA. Martinha do coco. Disponível em: <<https://www.cultura.df.gov.br/w/martinha-do-coco>>. Acesso em: 07 de janeiro de 2026.

CULTURA CANDANGA. Seu Teodoro Freire. Disponível em: <<https://culturacandanga.com.br/portal/seu-teodoro/>>. Acesso em: 07 de janeiro de 2026.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Un mundo ch'ixi es posible**: ensayos desde un presente em crisis. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

DE PAULA, Luciane; SANT'ANA, Caroline Gomes. A violência contra a mulher no Brasil: repercussão pública do machismo estrutural. **Fórum Linguístico**, Florianópolis, v. 19, n. 1, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/1984-8412.2022.e78876>. Acesso em: 15 mar. 2026.

DIAS, Keyane. Entrevista. Apêndice 5. In: FERREIRA DA SILVA, Luanna. **Narrativas da Casa Moringa**: uma coletiva de artistas brincantes do DF. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2022. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/44269>. Acesso em: 20 nov. 2025.

ESPINOSA MIÑOSO, Yuderkys. **Sobre por que é necessário um feminismo decolonial**: diferenciação, dominação coconstitutiva da modernidade ocidental. MASP Afterall, 2020. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-Giqs0qaSQ1sxGgwydl1C.pdf>. Acesso em 16 mai 2026

FERREIRA DA SILVA, Luanna. **Narrativas da Casa Moringa**: uma coletiva de artistas brincantes do DF. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2022. Disponível em: <http://repositorio2.unb.br/handle/10482/44269?mode=full>. Acesso em: 03 out. 2025.

FERREIRA DA SILVA, Luanna. **Narrativas da Casa Moringa**: uma coletiva de artistas brincantes do DF. Direção: Luanna Ferreira da Silva. Documentário.

Brasília, 2023. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=Dup77IMRfWk>. Acesso em: 24 mar. 2026.

FERREIRA DA SILVA, Luanna; RESENDE, Fabíola; MATOS-DE-SOUZA, Rodrigo. Sim, mulher brinca mamulengo: narrativas de mulheres brincantes. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 50, p. 1–25, 2024. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/24972>. Acesso em: 03 out. 2025.

GONZALEZ, Lelia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista brasileiro**: formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

GROSFOGUEL, Ramón. Del «extravismo económico» al «extravismo epistémico» y al «extravismo ontológico»: una forma destructiva de conocer, ser y estar en el mundo. **Tabula Rasa**, Bogotá, n. 24, p. 123-143, June 2016. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-24892016000100006&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 04 jan. 2026.

HINTZE, Hélio (org.). **Desnaturalização do machismo estrutural na sociedade brasileira**. Jundiaí, SP: Paço Editorial, 2020.

hooks, bell. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos Feministas**, v. 22, n. 3, p. 935-952, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/%25x>. Acesso em 16 mai 2026.

MATOS-DE-SOUZA, Rodrigo. A desobediência epistemológica da pesquisa (auto)biográfica: outros tempos, outras narrativas e outra universidade. **Revista UFG**, Goiânia, v. 22, n. 28, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.5216/revufg.v22.72988>. Acesso em: 13 out. 2025.

MATOS-DE-SOUZA, Rodrigo. Esquecer Larrosa. Orientações pós-ocidentais para ler a modernidade. **Praxis Pedagógica**, v. 24, n. 37, p. 49–71, 2024. Disponível em: <https://10.26620/uniminuto.praxis.24.37.2024.49-71>. Acesso em: 18 mar. 2026.

MEIRELES, Luciana. Entrevista. Apêndice 5. In: FERREIRA DA SILVA, Luanna. **Narrativas da Casa Moringa**: uma coletiva de artistas brincantes do DF. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade de Brasília, Brasília,

2022. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/44269>. Acesso em: 20 nov. 2025.

MENDES, Paulo Ricardo. Maracatu Coração Nazareno, onde as donas da lança são as mulheres, 2019. Disponível em: <https://algomais.com/maracatu-coracao-nazareno-onde-as-donas-da-lanca-sao-as-mulheres/>. Acesso em: 06 jan 2026

MORAES, Eduardo Carli. **Delírios utópicos**: a genealogia dos Pontos de Cultura na Gestão Gilberto Gil no MinC (2003 a 2008). A Casa de Vidro, 2020.

OLIVEIRA, Nara. Entrevista. Apêndice 5. In: FERREIRA DA SILVA, Luanna. **Narrativas da Casa Moringa**: uma coletiva de artistas brincantes do DF. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2022. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/44269>. Acesso em: 20 nov. 2025.

PACHECO, Lillian. Pedagogia Griô: educação, tradição oral e política da diversidade. **Deversita**, São Paulo, v. 2, n. 3, set. 2014/mar. 2015. Disponível em <https://pedagogiagri.com/files/2021/01/PACHECO-L%C3%Adllian.-Pedagogia-Gri%C3%B4-educa%C3%A7%C3%A3o-tradi%C3%A7%C3%A3o-oral-e-pol%C3%Adtica-da-diversidade.pdf>. Acesso em: 16 mai. 2026

PALMA, Lavínia; RICHWIN, Iara Flor; ZANELLO, Valeska. Dispositivos de subjetivação e sofrimento das mulheres: para uma escuta gendrada das emoções no campo da psicoterapia. **Caderno Espaço Feminino**, v. 33, n. 2, p. 107–130, 2021. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/nequem/article/view/56065>. Acesso em: 15 mar. 2026.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. In: CLÍMACO, Danino de Assis; QUIJANO, Aníbal. **Aníbal Quijano - Cuestiones y horizontes**: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. Buenos Aires: Clacso, 2014.

RESENDE, Fabíola. Entrevista. Apêndice 5. In: FERREIRA DA SILVA, Luanna. **Narrativas da Casa Moringa**: uma coletiva de artistas brincantes do DF. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2022. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/44269>. Acesso em: 20 nov. 2025.

RESENDE, Fabíola. **Encantamento e re-existência**: a brincadeira de Mamulengo e o ensino de teatro. Dissertação (Mestrado Profissional em Artes) – Universidade de Brasília, Brasília, 2026.

RIO, Francisco. Entrevista. Apêndice 5. In: FERREIRA DA SILVA, Luanna. **Narrativas da Casa Moringa**: uma coletiva de artistas brincantes do DF.

Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2022. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/44269>. Acesso em: 20 nov. 2025.

RODRIGUES, Maria dos Remédios. **Cultura política e emancipação**: saberes construídos pelos Movimentos Sociais. São Paulo: Editora Dialética, 2022.

TURINO, Célio. Entrevista, Educação e território. 2021. Em entrevista a Cecília Garcia: **Historiador Célio Turino lança livro sobre pontos de cultura da América Latina**. Disponível em: <https://educacaoeterritorio.org.br/reportagens/historiador-celio-turino-lanca-livro-sobre-pontos-de-cultura-da-america-latina/>. Acesso em: 08 out. 2025.

VEIT, Lisa. Conheça o trabalho dos grupos Bumba Maria Meu Boi e Samba das Sete Mulheres, 28 de mar. 2020. Disponível em:< <https://www.geledes.org.br/conheca-o-trabalho-dos-grupos-bumba-maria-meu-boi-e-samba-das-sete-mulheres/> >. Acesso em: 07 de janeiro de 2026