

THIAGO INÁCIO DA SILVA

MACUMBA: UMA GIRA SOBRE PODER
O TEATRO RITUAL NA CENA E A CENA NO RITUAL

Memorial artístico-crítico reflexivo apresentado à banca examinadora de defesa do curso de Pós-graduação Mestrado Profissional em Artes, Linha de Pesquisa modos de conhecimentos e processos criativos em artes, da Universidade Estadual do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes
Orientador: Prof. Dr. Cauê Krüger

CURITIBA

2025

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES MESTRADO PROFISSIONAL EM
ARTES

THIAGO INÁCIO DA SILVA

MACUMBA: UMA GIRA SOBRE PODER
O TEATRO RITUAL NA CENA E A CENA NO RITUAL

CURITIBA

2025

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e
Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP
e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

INÁCIO, THIAGO

MACUMBA: UMA GIRADA SOBRE PODER. O TEATRO RITUAL
NA CENA E A CENA NO RITUAL / THIAGO INÁCIO. --
Curitiba-PR, 2025.

126 f.: il.

Orientador: CAUÊ KRÜGER.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Artes) -- Universidade Estadual do
Paraná, 2025.

1. Artes Cênicas. 2. Teatro. 3. Ritual. 4.
Ancestralidade. 5. Negritude. I - KRÜGER, CAUÊ
(orient). II - Título.

**CENTRO DE ARTES - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ARTES MESTRADO PROFISSIONAL**

LISTA DE PRESENÇA DE BANCA DE DEFESA

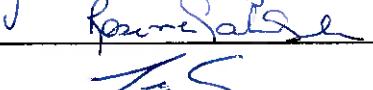
Nome do(a) orientador(a): **PROF. DR. CAUÊ KRÜGER UNESPAR**

Nome do (a) discente: **THIAGO INÁCIO DA SILVA**

Título do trabalho:

**MACUMBA: UMA GIRA SOBRE PODER - O TEATRO RITUAL NA CENA E A
CENA NO RITUAL**

Curitiba, 23 de abril de 2025.

| NOME | CPF | ASSINATURA |
|--|----------------|---|
| Presidente/Orientador(a): Prof Dr. Cauê Krüger | XXX.XXX.029-37 |  |
| Membro 1: Profa. Dra. Ana Maria Rufino Gillies | XXX.XXX.028-49 |  |
| Membro 2: Profa. Dra. Rosemeri Rocha da Silva | XXX.XXX.169-15 |  |
| Discente: Thiago Inácio da Silva | XXX.XXX.179-59 |  |

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES

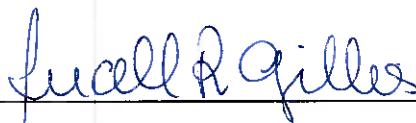
ATA nº 02/2025 - PPGARTES
BANCA DE DEFESA

No dia 23 de abril de 2025, às 14 horas, na sala de reuniões do Campus Curitiba II/ UNESPAR, realizou-se a Banca de Defesa do Trabalho Acadêmico intitulado **MACUMBA: UMA GIRA SOBRE PODER - O TEATRO RITUAL NA CENA E A CENA NO RITUAL** da(o) mestrand(a)o **THIAGO INÁCIO DA SILVA**, que contou com a presença das professor(as) doutor(as) Cauê Krüger, Ana Maria Rufino Gillies e Rosemeri Rocha da Silva como membros titulares da banca avaliadora. Após a avaliação do Trabalho Acadêmico, a banca deliberou pela Aprovacão da pesquisa. Nada mais havendo a discutir, o Exame de Defesa deu-se por encerrado e eu, professor orientador e presidente da banca, lavrei a presente ata, que segue assinada por mim e pelos demais membros da banca de avaliação.

Recomendações:



Prof. Dr. Cauê Krüger (UNESPAR) – orientador



Profa. Dra. Ana Maria Rufino Gillies (UNESPAR)



Profa. Dra. Rosemeri Rocha da Silva (UNESPAR)

AGRADECIMENTOS

Minha profunda reverência vai aos **Orixás**, em especial a meu pai **Ogum** e **Seo Tucuruvu**, cuja força e proteção guiaram cada passo deste percurso. À minha ancestralidade de matriz africana, por ser a base sólida que sustenta a minha existência e as minhas escolhas, e à espiritualidade de **Pai Chico**, que, com sua confiança e acolhimento, possibilitou a realização deste trabalho.

Aos meus pais, **Leila** e **Ayrton**, por serem os intermediários da ancestralidade para este mundo, meu amor eterno. Vocês são os alicerces de tudo o que sou e realizo.

Agradeço ao meu orientador, o **Prof. Dr. Cauê Krüger**, pela confiança e condução atenta deste trabalho, proporcionando o suporte necessário para que esta pesquisa pudesse se desenvolver e, para além da composição da banca de defesa, expresso a minha profunda gratidão à Prof.^a. Dr.^a Amábilis de Jesus da Silva, à Prof.^a. Dr.^a Rosemeri Rocha e à Prof.^a Dr.^a. Ana Maria Rufino Gilles.

A todos os mestres e professores que marcaram minha trajetória, minha gratidão. Em especial, aos docentes da **Faculdade de Artes do Paraná (FAP)**, que tanto me ensinaram durante a graduação e aos quais eu sentia uma dívida, que agora sinto ter honrado ao alcançar este marco.

Meu agradecimento especial ao meu companheiro **Kevin Teles Madeira**, por todo o suporte, amor e companheirismo que fizeram deste trabalho um sonho possível. À minha terapeuta, **Ana Carolina**, por ser uma luz em momentos difíceis e pela manutenção da minha saúde mental. Ao meu filho de santo, **Lucas Azevedo**, pelo amor genuíno e apoio constante.

À **Companhia Transitória**, que deu vida ao espetáculo *Macumba*, e à equipe que colaborou neste projeto, meu mais profundo respeito. À **Onisajé**, cuja força ancestral despertou em mim uma renovação criativa e espiritual, dedico minha reverência e gratidão por todas as suas contribuições inestimáveis e também pela presença em minha qualificação.

Por fim, agradeço ao universo, que, em sua complexidade e beleza, permitiu que esta pesquisa se concretizasse. A cada pessoa que cruzou meu caminho nesta jornada, direta ou indiretamente, meu muito obrigado.

RESUMO

A presente pesquisa busca refletir sobre a relação entre teatro e ritual, investigando como essa ligação pode atuar como disparador para as artes. A questão central que orienta o estudo é: de que forma o ritual pode contribuir para o processo criativo, servindo como estratégia metodológica na criação cênica? Essa indagação fomenta uma reflexão crítica sobre os modos de organização na construção do discurso performativo negro dentro da pesquisa artística, utilizando diversas referências teóricas e práticas para compreender essa interação complexa. No cerne desta investigação, o espetáculo *Macumba: uma gira sobre poder*, da Companhia Transitória de Curitiba, com encenação, direção e texto de Onisajé (Fernanda Júlia Barbosa), emerge como uma experiência central que ressignificou a trajetória artística do autor e se tornou o objeto de análise e memorial artístico deste trabalho. Esse espetáculo proporcionou um encontro com a ancestralidade e o fazer artístico, levando a uma compreensão mais profunda da identidade negra do pesquisador e ao enegrecimento de seu pensamento criativo, refletindo os espaços de construção identitária. O impacto dessa vivência se reflete diretamente na trajetória acadêmica do autor, incluindo sua formação em Artes Cênicas e seu mestrado profissional em Artes. A pesquisa enfatiza o poder de ativação identitária do ritual e sua capacidade de promover o enegrecimento, integrando-se às práticas teatrais como uma abordagem rica e significativa para a expressão artística.

Palavras-chave: Artes Cênicas; Teatro; Ritual; Ancestralidade; Negritude; Performance; Criação Artística.

ABSTRACT

This research aims to reflect on the relationship between theater and ritual, investigating how this connection can serve as a catalyst for the arts. The central question guiding the study is: How can the ritual contribute to the creative process, working as a methodological strategy in scenic creation? This inquiry fosters a critical reflection on the modes of organization in constructing the black performative discourse within the artistic research, employing many theoretical and practical references to understand this complex interaction. At the gist of this investigation, the performance *Macumba: uma gira sobre poder*, by Companhia Transitória de Curitiba, with staging, direction, and text by Onisajé (Fernanda Júlia Barbosa), emerges as a central experience that redefined the author's artistic trajectory and became the object of analysis and artistic memorial in this work. This act provided an encounter with ancestry and artistic creation, leading to a deeper understanding of the researcher's black identity and the "blackening" of his creative thought, reflecting the spaces of identity construction. The impact of this encounter is directly reflected in the author's academic trajectory, including his undergraduate degree in Performing Arts and his professional master's degree in Arts. The research emphasizes the ritual power of activating identities and its ability to promote blackening, integrating into theatrical practices as a rich and meaningful approach to artistic expression.

Keywords: Performing Arts; Theater; Ritual; Ancestry; Blackness; Performance; Artistic Creation.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 1 – Artista Thiago Inácio. Experimento Audiovisual Empreteça, da Companhia Transitória: representação do Orixá Iroko. Ponto de Cultura Terreiro Casa do Pai Chico | 7 |
| Figura 2 – Artista Thiago Inácio. Divulgação do espetáculo Empreteça da Companhia Transitória. Ponto de Cultura Terreiro Casa do Pai Chico | 9 |
| Figura 3 – Imagem ilustrando a energia de Exu, pedindo proteção a ele..... | 16 |
| Figura 4 – Produtor de espaço do II Festival da Palavra de Curitiba Thiago Inácio e a escritora Conceição Evaristo no Memorial de Curitiba | 18 |
| Figura 5 – Imagem africana do Orixá Ogum tatuado no braço do artista Thiago Inácio | 19 |
| Figura 6 – Dedicatória de Conceição Evaristo para o produtor de espaço do II Festival da Palavra de Curitiba Thiago Inácio na obra <i>Canção para ninar menino grande</i> | 20 |
| Figura 7 – O artista Thiago Inácio e o professor de capoeira Mestre Mola, no Memorial de Curitiba em uma oficina de capoeira pelo Mês da Consciência Negra | 22 |
| Figura 8 – Quadro de Exu de Max Carlesso, parte da ambientação cênica do espetáculo <i>Macumba: uma gira sobre poder</i> | 23 |
| Figura 9 – O artista Thiago Inácio no monólogo do encontro de Exu e Olodumare, uma das cenas do espetáculo <i>Macumba: uma gira sobre poder</i> na Mostra Cena Sul no Sesc Belenzinho 2019 | 24 |
| Figura 10 – O sacerdote Thiago Inácio no dia da inauguração pública e confirmação do seu sacerdócio no Terreiro Casa do Pai Chico..... | 26 |
| Figura 11 – Mosaico com o registro da criação do mapa conceitual da pesquisa de mestrado, na época em andamento, na matéria eletiva do Laboratório de Investigação do Corpo e do Movimento da prof. ^a Dr. ^a Rosemeri Rocha | 54 |
| Figura 12 – Registro do ambiente de escrita ritualizada do mestrando Thiago Inácio em sua residência | 56 |
| Figura 13 – Imagem da atriz Léa Garcia | 78 |
| Figura 14 – Mosaico com as fotos de Onisajé e o grupo Nata em cena com o espetáculo <i>Siré Obá – A festa do rei</i> . Cultura em campo. Sala do coro TCA. | 85 |

| | |
|---|----|
| Figura 15 – Mosaico composto pelas seguintes imagens: foto da esquerda com a capa da identidade visual do <i>Projeto Macumba</i> , contemplado com o Bolsa Funarte de Fomento aos Artistas e Produtores Negros pelo artista Thiago Inácio, feita pelo designer gráfico Rafael Bagatelli em 2014; foto do canto direito superior: primeiro encontro para a construção do mapa conceitual do <i>Projeto Macumba</i> , da Companhia Transitória, com os artistas (da esquerda para a direita) Thiago Inácio, Tatiana Dias, Gideão Ferreira e Erick Herculano, em 2013; foto do canto direito inferior: primeiro encontro pós chegada da direção e assistência de direção em Curitiba, com os artistas (da esquerda para a direita) Erick Herculano, Onisajé, Clarissa Oliveira, Dominique Faislon e Thiago Inácio, em 2016 | 87 |
| Figura 16 – Mosaico composto pelas seguintes imagens: foto da esquerda com o elenco e músicos do espetáculo <i>Macumba: uma gira sobre poder</i> na entrada da Sociedade Operária Beneficente 13 de maio (da esquerda para a direita: Matheus Santos, Thiago Inácio, Flávia Imirene Sabino, Clarissa Oliveira, Erick Herculano, Tatiana Dias e Gideão Ferreira); foto do canto direito superior: entrada da Sociedade 13 de maio em dia de espetáculo com o público fazendo fila por toda a quadra; foto do canto direito inferior: interior da Sociedade 13 de maio em dia de espetáculo com a peça montada aguardando a entrada do público..... | 88 |
| Figura 17 – Mosaico com o registro do primeiro dos rituais cênicos instauradores com o elemento fogo, parte do processo criativo de concepção do espetáculo <i>Macumba: uma gira sobre poder</i> , na foto o elenco do espetáculo: Flávia Imirene Sabino; Gideão Ferreira; Tatiana Dias e Thiago Inácio..... | 92 |
| Figura 18 – Mosaico com o registro do segundo dos rituais cênicos instauradores com o elemento terra, parte do processo criativo de concepção do espetáculo <i>Macumba: uma gira sobre poder</i> , na foto, o elenco do espetáculo: Flávia Imirene Sabino; Gideão Ferreira; Tatiana Dias e Thiago Inácio | 93 |
| Figura 19 – Mosaico com o registro do terceiro dos rituais cênicos instauradores com o elemento ar, parte do processo criativo de concepção do espetáculo <i>Macumba: uma gira sobre poder</i> , na foto, o elenco do espetáculo: Flávia Imirene Sabino; Gideão Ferreira; Tatiana Dias e Thiago Inácio | 94 |
| Figura 20 – Mosaico com o registro do quarto dos rituais cênicos instauradores com o elemento água, parte do processo criativo de concepção do espetáculo <i>Macumba: uma gira sobre poder</i> , na foto, o elenco do espetáculo: Flávia Imirene Sabino; Gideão Ferreira; Tatiana Dias e Thiago Inácio | 96 |

| | |
|--|-----|
| Figura 21 – Cena do espetáculo <i>Macumba: uma gira sobre poder</i> , na foto: Flávia Imirene Sabino e Thiago Inácio Mostra Oficial do Festival de Curitiba..... | 99 |
| Figura 22 – Elenco do espetáculo <i>Macumba: uma gira sobre poder</i> , na foto: Flávia Imirene Sabino; Gideão Ferreira; Tatiana Dias e Thiago Inácio | 102 |
| Figura 23 – Mosaico composto pelas seguintes imagens: músicos que formam a banda do espetáculo <i>Macumba: uma gira sobre poder</i> : <i>Macumba Band</i> , na foto: Matheus Santos; Clarissa Oliveira e Erick Herculano | 103 |
| Figura 24 – O ator Thiago Inácio em cena do espetáculo <i>Macumba: uma gira sobre poder</i> , da Companhia Transitória, na Sociedade 13 de Maio, em Curitiba..... | 105 |
| Figura 25 – O ator Gide Ferreira em cena do espetáculo <i>Macumba: uma gira sobre poder</i> , da Companhia Transitória, na Sociedade 13 de Maio, em Curitiba..... | 108 |
| Figura 26 – A atriz Flávia Imirene em cena do espetáculo <i>Macumba: uma gira sobre poder</i> , da Companhia Transitória, na Sociedade 13 de Maio, em Curitiba..... | 110 |
| Figura 27 – O ator Thiago Inácio em cena do espetáculo <i>Macumba: uma gira sobre poder</i> , da Companhia Transitória, na Sociedade 13 de Maio, em Curitiba..... | 113 |
| Figura 28 – Cenário do espetáculo <i>Macumba: uma gira sobre poder</i> , da Companhia Transitória, na Sociedade 13 de maio em Curitiba | 115 |
| Figura 29 – A atriz Tatiana Dias, em cena do espetáculo <i>Macumba: uma gira sobre poder</i> , da Companhia Transitória, na Sociedade 13 de Maio, em Curitiba..... | 116 |
| Figura 30 – A atriz Cleo Cavalcanty, em cena do espetáculo <i>Macumba: uma gira sobre poder</i> , da Companhia Transitória, no Teatro Municipal Rachel Costa, em Paranaguá..... | 119 |

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| 1 INTRODUÇÃO | 8 |
| 2 RESISTÊNCIA ANCESTRE | 11 |
| 2.1 O sacerdócio | 26 |
| 2.2 O retiro | 28 |
| 2.3 Negrou! Negrou! A gira vai começar!..... | 37 |
| 2.4 <i>Dear White People</i> | 41 |
| 3 RITUAL NA PERFORMANCE | 48 |
| 3.1 Performance no ritual | 52 |
| 3.2 Arte como ritual e o ritual como arte | 63 |
| 3.3 O sagrado na arte e o profano da religião: possíveis (minhas) reflexões | 66 |
| 4 O TEATRO E SUA RELAÇÃO COM O RITUAL | 70 |
| 4.1 O teatro negro e o ritual..... | 76 |
| 4.2 Cena negra ritual..... | 82 |
| 5 MACUMBA: UMA GIRA SOBRE PODER..... | 85 |
| 5.1 O espetáculo | 98 |
| 5.2 Macumba: a voz e a vez de cada um | 103 |
| 6 CONCLUSÃO..... | 121 |
| REFERÊNCIAS | 124 |

Figura 1 – Artista Thiago Inácio. Experimento Audiovisual Empreteça, da Companhia Transitória: representação do Orixá Iroko. Ponto de Cultura Terreiro Casa do Pai Chico



Fonte: Acervo do autor. Foto por Bruna Amaral (2021).

**Eu, Iroko, senhor do Tempo e do Espaço,
que acompanha e cobra o cumprimento do
Karma de cada um de vocês perante os Orixás,
determinando o início e o fim de
tudo, me faço presente neste momento.
Trago pelo poder das folhas a emanação viva
da ancestralidade de cada Orixá e sua raiz.
O TEMPO DÁ, O TEMPO TIRA,
O TEMPO PASSA E A FOLHA VIRA.**

1 INTRODUÇÃO

O universo das artes cênicas constitui um campo vasto e diverso, repleto de abordagens e perspectivas a serem exploradas. Como pesquisador, minha atenção se volta para a relação entre o teatro e o ritual, uma conexão profunda que instiga reflexões sobre os limites e diálogos possíveis entre esses dois mundos. Inicialmente, inquietava-me a questão: como pensar junto e para além das fronteiras? O ritual estaria em cena ou a cena estaria no ritual? Essa indagação emerge da minha vivência como pai de santo de Umbanda e como artista da cena ritual. Muitas vezes, o ritual realizado no terreiro assume contornos de uma cena, enquanto a cena pode se transfigurar em ritual. Esse entrelaçamento despertou em mim o interesse por uma reflexão crítica sobre os modos de organização e criação no discurso performativo da pesquisa artística, com destaque para o teatro ritual e para o processo do meu “empretecimento”.

A partir desse movimento, e considerando uma diversidade de referências teóricas e práticas que contribuem para a compreensão dessa interação complexa, percebi que essas esferas não se dissociam — uma não existe sem a outra. Com essa percepção, a questão inicial se tornou irrelevante, dando lugar a uma nova inquietação. A pesquisa, então, busca responder: como o teatro ritual, ancorado em minha ancestralidade negra e de matriz africana, pode servir como estratégia metodológica para a construção de uma poética de teatro negro?

Esta construção, por um lado, é feita a partir do olhar de Jurema Oliveira sobre ancestralidade, seguido pelas questões que envolvem negritude e negridade pela perspectiva de Zilá Bernd, Cida Bento, Denise Ferreira, Frantz Fanon, Lélia Gonzales, Silvio Almeida, Conceição Evaristo e do autor Kabele Munanga. Ainda apresenta a relação entre ritual e performance a partir dos autores Leda Maria Martins, Mariza Peirano, Renato Cohen, Stanley Tambiah e Valerio Valeri. O trajeto da investigação também utiliza as percepções sobre arte e religião de Paula Montero e José Jorge de Carvalho, chegando até a relação entre teatro, teatro negro e ritual sob a ótica de outras autoras e outros autores.

Aqui, também apresento reflexões a partir dos rituais instauradores apresentados pela direção cênica no processo de montagem do espetáculo *Macumba: uma gira sobre poder*, da Companhia Transitória de Curitiba, com encenação, direção e texto da artista convidada, a mestre e doutora pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Onisajé¹, (Fernanda Júlia

¹ Onisajé (Fernanda Júlia Barbosa) é diretora teatral, dramaturga, preparadora e formadora de atuantes com graduação em Direção Teatral pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (2010) e mestrado em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Foi diretora

Barbosa), do Núcleo Afro-Brasileiro de Teatro de Alagoinhas (Nata). Tal experiência se faz importante pois a partir dela há uma ressignificação artística da minha trajetória. O espetáculo possibilitou o encontro com minha ancestralidade e fazer artístico. Ao me entender negro, também começo a enegrecer meu pensamento, em termos de criação artística e acadêmica. Tamanho foi o impacto desse trabalho que só depois de 13 anos da minha formação como bacharel em interpretação em artes cênicas pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP) (2010), com formação em comunicação social – bacharelado em jornalismo pelas Faculdades Integradas do Brasil (Unibrasil) (2007), além de ter cursado os módulos de especialização em gestão e política cultural pela Universidade de Girona e Itaú Cultural em São Paulo (2014–2015) e ter iniciado uma nova graduação de bacharelado em psicologia pela Unicuritiba - (2022), que entrei para o Programa de Pós-Graduação em Artes – Mestrado Profissional da Universidade Estadual do Paraná/Campus de Curitiba II – PPGARTES, na linha de pesquisa “Modos de conhecimento e processos criativos em artes”, a qual dedico esta pesquisa. Esse caminho acadêmico só pode ser iniciado após o espetáculo *Macumba: uma gira sobre poder* por meio do amadurecimento artístico deste autor. Por isso neste memorial reflexivo se faz importante falar sobre ritual e o processo criativo sobre a formação do espetáculo. Procurarei refletir também como o teatro ritual, integrado às práticas teatrais, pode oferecer uma abordagem rica e significativa para a expressão artística.

Figura 2 – Artista Thiago Inácio. Divulgação do espetáculo Empreteça da Companhia Transitória. Ponto de Cultura Terreiro Casa do Pai Chico



Fonte: Acervo do autor. Foto por Douglas Santos (2019).

artística fundadora do Núcleo Afro-Brasileiro de Teatro de Alagoinhas (Nata) (1999 a 2019). É Yakekerê (mãe pequena) do Ilê Axé Oyá L’adê Inan, na cidade de Alagoinhas, sob o matriarcado de Mãe Rosa de Oyá.

“Para não esquecer o que fizeram conosco. Para deixar em brasa viva os motivos pelos quais lutamos. Para nunca esquecer” – Onisajé (Fernanda Júlia Barbosa), 2016.

Trecho do espetáculo *Macumba: uma gira sobre poder*.

2 RESISTÊNCIA ANCESTRE

Um homem cis, homossexual, negro, artista, pai de santo de Umbanda, mestre-sala e sambista. O que une essas características? Uma herança ancestral e cultural que transcende as fronteiras do tempo, revelando-se como uma força individual capaz de moldar a compreensão do passado e influenciar identidades contemporâneas. Essa força é um elo entre o indivíduo e sua comunidade, como destacado por Frantz Fanon (1925–1961), psiquiatra, filósofo e revolucionário martinicano cuja obra desempenhou um papel essencial na compreensão das dinâmicas do colonialismo, da opressão racial e das lutas pela liberação.

Fanon, em suas reflexões, desafiou as estruturas de dominação, ao explorar as implicações psicológicas do racismo e do colonialismo sobre os indivíduos e as comunidades colonizadas. Por meio de uma abordagem interseccional e profundamente engajada, ele articulou as relações entre identidade, cultura e resistência. Entre suas principais obras estão *Pele Negra*, *Máscaras Brancas*, de 1952, e *Os Condenados da Terra*, de 1961. Em *Pele Negra*, *Máscaras Brancas*, Fanon analisa os efeitos do racismo internalizado na psique dos povos colonizados, expondo a alienação e a busca por reconhecimento em contextos de desigualdade de poder. Já em *Os Condenados da Terra*, Fanon amplia sua análise, abordando as dinâmicas das lutas de descolonização e enfatizando a violência como meio necessário à reconstrução de uma identidade coletiva e emancipada. Esses textos são cruciais para compreender como as experiências individuais de opressão estão intrinsecamente ligadas às dimensões coletivas e históricas.

Ao discutir resistência ancestral no teatro ritual negro, torna-se fundamental compreender as estruturas históricas que moldaram a marginalização da negritude dentro da modernidade ocidental. A construção do mundo moderno esteve intrinsecamente ligada a processos coloniais que não apenas submeteram povos e territórios à exploração, mas também impuseram epistemologias e categorias sociais que definiram quem estava dentro e fora do projeto civilizatório europeu. Esse fenômeno é amplamente analisado por teóricos da decolonialidade, entre eles Aníbal Quijano, que propõe o conceito de colonialidade do poder para descrever como o racismo e a hierarquia racial foram centrais na formação das estruturas modernas (Quijano, 2000). Em sua obra *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina* (2000), Quijano argumenta que a estruturação do poder global moderno está

fundamentada na racialização das relações sociais, um legado da colonização que persiste nas formas contemporâneas de dominação e exclusão.

A racialização do mundo, da modernidade e do Ocidente é um elemento fundamental para compreender as dinâmicas de opressão que Fanon problematiza em suas obras. A experiência colonial não apenas impôs um sistema de exploração econômica e territorial, mas também reconfigurou epistemologias, categorias sociais e subjetividades, criando um paradigma no qual a negritude foi situada como o “outro” da humanidade. Esse processo, descrito por Quijano (2000) como colonialidade do poder, implica que o racismo não foi um subproduto do colonialismo, mas um eixo estruturante da modernidade. Assim, a resistência ancestral não se trata apenas de uma reivindicação identitária, mas de uma estratégia de subversão de uma ordem histórica que persiste na reprodução de hierarquias raciais, políticas e culturais. Ao descolonizar o pensamento e reconfigurar narrativas, a resistência negra reivindica o direito à própria historicidade, afastando-se da posição subalternizada imposta pelo projeto colonial e reinscrevendo-se como agente central na construção do futuro.

Dentro desse contexto, o teatro ritual negro emerge como uma prática contrahegemônica que não apenas resgata elementos ancestrais, mas também reinventa a presença negra no cenário contemporâneo, deslocando as categorias ocidentais de representação e performatividade. A racialização da modernidade se expressa na maneira como as formas artísticas eurocentradas tornaram-se hegemonic, invisibilizando ou exotizando outras tradições performáticas. Contudo, como observa Leda Maria Martins em *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tambores* (2002), a oralidade e o corpo negro em performance carregam uma temporalidade própria, insurgente, que desafia a linearidade ocidental da história e do tempo. Martins (2002) explora a relação entre memória, oralidade e corpo como estratégia de resistência, demonstrando que a performance negra opera como um eixo articulador de ancestralidade e contemporaneidade. A presença da ancestralidade no teatro ritual não é, portanto, apenas um elemento simbólico, mas um gesto político que evidencia a potência de um corpo que não apenas resiste, mas reexiste, transgredindo os limites impostos pela colonialidade. Assim, ao reivindicar a ancestralidade como força estruturante, o teatro negro se insere em um movimento maior de reconfiguração da cena e da sociedade, em que a arte se torna um veículo para a descolonização do imaginário e a reconstrução de um futuro que não esteja à mercê das estruturas de opressão herdadas do passado.

Conforme Fanon (2008) observa em *Pele Negra, Máscaras Brancas*: “Cada geração deve, em relativa opacidade, descobrir sua missão, cumpri-la ou traí-la” (p. 168). Nesse contexto, a força individual emerge como uma missão histórica que conecta o indivíduo à luta coletiva pela preservação de sua identidade e dignidade. A identidade, no contexto da resistência ancestral, não pode ser compreendida como uma construção fixa ou estanque, mas como um campo de disputa e reafirmação constante. Ela é um processo dinâmico que se inscreve na memória coletiva e se manifesta nas práticas culturais, artísticas e espirituais de um povo. Fanon (1961) já apontava que a identidade dos sujeitos colonizados não pode ser dissociada da coletividade que os forma e os reconhece. No entanto, é necessário ampliar esse olhar para compreender como a identidade, nesse contexto, não se restringe à mera reivindicação de pertencimento, mas se configura como uma força estruturante das resistências contemporâneas.

Em *Os Condenados da Terra*, Fanon reforça a indissociabilidade entre força individual e contexto coletivo: “O que interessa ao colonizado não é a sua intenção individual, mas o fato de que se reconhece como parte de um todo” (Fanon, 1961, p. 90). Nesse sentido, a ancestralidade se torna um guia para o reconhecimento e o pertencimento. Além disso, ela representa uma questão político-identitária vinculada à construção de identidades individuais e coletivas e às lutas por reconhecimento e valorização de grupos étnicos e culturais.

A identidade, no contexto da resistência ancestral, deve ser compreendida como um processo em constante transformação, moldado por interações históricas, culturais e espirituais. Longe de ser fixa ou imutável, ela se constitui como um campo de disputa no qual diferentes forças se encontram e se reconfiguram continuamente. No teatro negro e na performance negra, essa construção identitária se manifesta por meio da encenação de memórias, corpos e estéticas que tensionam as narrativas hegemônicas e reinscrevem subjetividades afrocentradas no espaço cênico. O rito teatral se torna, assim, um território de reafirmação e de resistência, no qual a identidade negra se constitui não apenas como representação, mas como presença viva e insurgente.

Dessa forma, compreender a identidade na perspectiva da resistência ancestral implica reconhecer a performance como um ato político e espiritual. No teatro negro, o corpo não é apenas suporte de personagens ou discursos, mas veículo de uma ancestralidade que se manifesta e se reinscreve no presente. O trânsito entre memória e cena revela que a identidade não é apenas um reflexo do passado, mas uma construção dinâmica que se reatualiza a cada

performance, reafirmando a resistência dos sujeitos negros e suas histórias. Esse processo, longe de ser apenas um resgate, é um movimento ativo de reconstrução e agência, em que a identidade emerge como um campo de luta e afirmação de existência.

A escritora Jurema Oliveira (2022), em sua obra *Ancestralidade e as Narratologias*, contribui para esse debate ao explorar como a ancestralidade remonta aos primórdios africanos e da diáspora, permeando práticas culturais e decisões coletivas mediadas pelo “ancestre”. Sua abordagem enfatiza a relação entre memória, oralidade e ancestralidade, demonstrando sua relevância na construção de narrativas e na resistência cultural. Fanon, ao destacar o papel da memória coletiva como ferramenta de emancipação, afirma: “A história não pode ser apagada; ela reside em cada gesto, cada olhar do homem que se recusa a ser subjugado” (Fanon, 1961, p. 178).

Portanto, é na ancestralidade que força individual e coletiva convergem, reconfigurando-se como um caminho de resistência e criação. Fanon (1961) nos lembra: “Não há força individual que não se alimente de sua conexão com o outro, com a comunidade e com a luta” (p. 203). Essa conexão com o outro é a essência do que nos torna capazes de transformar o presente e imaginar futuros melhores.

Contudo, é imperativo destacar que sua abrangência vai além do domínio biológico, adentrando o âmbito sociocultural, no qual a herança é compartilhada por meio de narrativas, rituais e práticas que transcendem a genética. Ao explorar a relação entre ancestralidade e parentesco, percebemos que esta é intimamente entrelaçada com as construções sociais. A noção de parentesco vai além dos laços consanguíneos, abraçando a comunidade, a cultura e as tradições compartilhadas.

Segundo Santos (1977), o conhecimento e a tradição não são armazenados, congelados nas escritas e nos arquivos, mas revividos e realimentados permanentemente. Os arquivos são vivos, são cadeias cujos elos são os indivíduos mais sábios de cada geração, trata-se de uma sabedoria iniciática que se renova diariamente (Oliveira, 2022, p. 20).

A palavra enquanto recurso essencial para preservação e disseminação de saberes emerge como um elemento vital na compreensão da história e cultura do Brasil. De acordo com Altuna, citado por Oliveira (2022), ela desempenha um papel estruturante nas manifestações religiosas, artísticas e na vida social, sendo um veículo para transmitir e proteger patrimônios materiais e imateriais frequentemente ignorados pelos registros históricos tradicionais. Esses

registros, focados sobretudo nas fontes escritas, desconsideram a potência da oralidade como forma legítima de conhecimento.

Nesse contexto, a cultura afro-brasileira e as experiências decorrentes do processo colonial têm promovido a valorização da ancestralidade como um pilar identitário. Como pontua Oliveira (2022), “a discursividade oriunda dessa forma de expressão carrega a carga ancestral promovedora do diálogo pertinente ao mundo dos vivos e dos ancestrais” (s/p). A oralidade, portanto, não se limita à transmissão de informações, mas integra indivíduos em uma rede simbólica que molda suas identidades individuais e coletivas.

Esse pensamento encontra eco no texto de Lélia Gonzalez, *Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira*, que explora a noção de *pretuguês* como manifestação linguística da ancestralidade africana no Brasil. Gonzalez (1979) argumenta que a função materna desempenhada pelas mães negras foi fundamental para a formação cultural do país, pois, ao transmitir a língua materna e valores éticos e culturais, inseriram as crianças na ordem da cultura. Essa língua — o “*pretuguês*” — evidencia como a ancestralidade africana foi internalizada no imaginário e na linguagem brasileira.

Ao se conectar com a ideia de que a oralidade preserva patrimônios invisibilizados, Gonzalez (1979) reforça que a linguagem é mais do que um veículo de comunicação. Ela é também um campo de resistência e criação, no qual valores ancestrais encontram espaço para se perpetuar e se reinventar. Dessa forma, o *pretuguês* se torna uma expressão da riqueza cultural que sobreviveu aos processos de colonização e escravização.

Essa convergência entre as ideias de Oliveira e Gonzalez destaca o papel da palavra como mediadora de temporalidades e espaços. A palavra — falada, cantada, escrita ou encenada — é um eixo que une indivíduos e coletivos em torno de uma narrativa comum. Oliveira (2022) pontua que o diálogo entre vivos e ancestrais promovido pela oralidade configura um arcabouço que sustenta as manifestações culturais contemporâneas. Gonzalez (1979), por sua vez, ilumina como esse processo encontra eco na prática linguística cotidiana, moldada pela resistência e ressignificação de um povo.

Dessa forma, a relação entre palavra, ancestralidade e cultura brasileira revela-se indissociável. A linguagem, enquanto expressão simbólica e histórica, não apenas transmite informações, mas também é um terreno de resistência e reinvenção. Ao valorizar a oralidade e o “*pretuguês*”, reafirma-se a importância de um movimento que transcenda as hierarquias

eurocêntricas do conhecimento e celebre a pluralidade de vozes que compõem o tecido cultural do Brasil.

Recorrer ao ancestral neste projeto transcende o simples resgate de memórias ou tradições, configurando-se como um movimento de reconexão com as raízes profundas que informam não apenas a identidade, mas também as escolhas artísticas e existenciais. É um reencontro com a dimensão filosófica e espiritual que estrutura a existência negra e que se manifesta nas artes e na vida como um campo de reexistência e resistência. Exu, nesse contexto, emerge como uma figura central não apenas por ser o senhor das encruzilhadas e o mediador das comunicações entre os mundos humano e divino, mas por representar o dinamismo e a potência criativa que permeiam o universo das interseções.

Figura 3 – Imagem ilustrando a energia de Exu, pedindo proteção a ele



Fonte: Ogum Sete Lanças (2022).

A encruzilhada, enquanto conceito simbólico e espaço ritualístico, oferece uma perspectiva única para compreender as direções artísticas negras. É ali que os caminhos se encontram e se bifurcam, onde escolhas são feitas e novos horizontes se abrem, e é por meio dela que se reconhece a potência de Exu como aquele que impulsiona a transformação e a expansão. Como Oliveira (2022) aponta, Exu é o canal que traduz e conecta os desejos humanos às vontades divinas, revelando-se não apenas como um mediador, mas como o motor que propulsiona o movimento contínuo da vida. Dentro da filosofia africana, sua energia dinâmica impulsiona crescimento, transformação e comunicação, permitindo que a existência negra, bem como suas produções artísticas, se reinventem continuamente.

Essa capacidade de transformação e reinvenção nas direções artísticas negras conecta-se diretamente ao conceito de escrevivência de Conceição Evaristo, escritora, ficcionista e ensaísta, graduada em Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, pela PUC-Rio. Para a autora, escrevivências não são meros relatos autobiográficos, mas expressões que emergem das vivências de um sujeito que, ao narrar suas experiências, revela também as de seu povo. Trata-se de um ato que transcende o individual para dialogar com uma coletividade, traduzindo dores, celebrações e resistências em palavras que ressoam como testemunhos e denúncias. Na perspectiva de Evaristo, escrever é um compromisso ético com a memória ancestral e com as subjetividades negras, profundamente marcadas por um histórico de opressões.

Assim como a arte negra transita pelas encruzilhadas de Exu, as escrevivências de Conceição Evaristo são uma travessia entre o pessoal e o coletivo, entre o ontem e o amanhã. São narrativas que não apenas denunciam o racismo estrutural — conceito amplamente desenvolvido pelo filósofo e jurista Silvio Almeida na obra *Racismo Estrutural* (2019) —, mas também oferecem caminhos de cura e fortalecimento para a comunidade negra. Almeida destaca que o racismo estrutural não é um conjunto de atos isolados ou um problema individual, mas um sistema profundamente enraizado nas estruturas econômicas, políticas e sociais da sociedade brasileira. Segundo o autor, “o racismo não é um desvio da norma, mas sim um elemento estruturante que permeia todas as dimensões da vida social, naturalizando desigualdades e exclusões” (Almeida, 2019, p. 23). Com isso, ele evidencia que o racismo é um mecanismo que sustenta a organização social e a perpetuação das desigualdades, sendo uma força invisível, mas onipresente.

Evaristo aponta que escrevivências são escritos que urgem da vivência individual, mas que sobretudo expressam outras vivências, verídicas ou projetadas como possibilidade. Nesse

sentido, cada escrevivência se configura como uma encruzilhada artística, um espaço de criação e negociação onde as heranças africanas se cruzam com as demandas contemporâneas. Assim como Exu abre os caminhos e expande possibilidades, a escrevivência é uma ferramenta que potencializa o senso crítico, o empoderamento e a luta antirracista, reforçando a promessa coletiva expressa no derradeiro conto do livro *Olhos d'Água*: “a gente combinamos de não morrer”.

Compreender a escrevivência como um ato de resistência e reexistência implica reconhecer que, tal como as encruzilhadas artísticas, ela também é um espaço de transformação contínua. As narrativas produzidas por Evaristo e outros autores negros atualizam e reinventam a força ancestral, reafirmando a potência criativa da arte negra e sua capacidade de ressoar para além das categorias fixas e das opressões históricas. Juntas, escrevivências e direções artísticas negras revelam-se como espaços em que passado, presente e futuro se encontram, evidenciando que a arte negra, ancorada na sabedoria ancestral, é uma encruzilhada viva, uma promessa de permanência e renovação.

Figura 4 – Produtor de espaço do II Festival da Palavra de Curitiba Thiago Inácio e a escritora Conceição Evaristo no Memorial de Curitiba



Fonte: Acervo do autor. Foto por Leonardo Santos (2024).

MINHA ESCREVIVÊNCIA – PARTE I

Diante de mim um igual, me reconheço nele e em seu brilho e potência que me fortalece. Dentre todas, todos e todes há nele a beleza da qual eu me enxergo. Minha mãe diz que tudo aquilo que não é branco é preto! Mentira. Não a expressão, mas que tenha sido a minha mãe a ter dito isso. É como eu a imagino, mas apenas na minha fantasia de pertencer. Claro demais para ser **PRETO** e escuro demais para ser **BRANCO**. Não falo de pardidades e nem do papel. Mesmo porque esse, a qual se insurgem estas palavras, agora pronunciadas ou memórias, como queiram entender, se faz mais uma vez em branco.

Voltando a ele, seu estilo, seu cabelo, seus traços afirmam e reafirmam nele a existência, resistência do viver em mim. Não sei se mais falo sobre ele ou de mim ou de nós. Talvez ainda de nós, para nós e por nós. Somos neste lugar protagonistas e é estranho estar neste lugar quando sua identidade é roubada, apagada o tempo todo e de alguma forma ainda tentam definir sua identidade. Sou o meu passado, os meus antepassados. Um navio, um mar revolto entre espaços de sobrevivências e escrevivências entre os meus que lutam para se manterem vivos, sem saber onde vão chegar. Os que não conseguem, ficam pelo caminho, são atirados ao mar. Há em mim um quê de toda essa revolta e profundidade. Um nome inventado, batizado e a mim negado se reconhecer na própria ancestralidade.

Figura 5 – Imagem africana do Orixá Ogum tatuado no braço do artista Thiago Inácio



Fonte: Acervo do autor (2024).

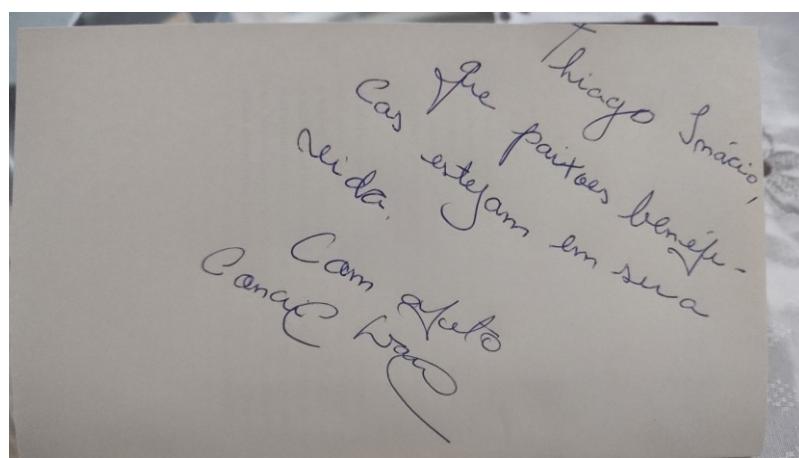
EWÁ EMI: sou belo, forte e poderoso; trago na forja da espada e do ferro que marcam minha pele a fortaleza que rege meu Ori e minha coroa; sou filho de guerreiro e Ogum luta junto comigo. Olho para fora, vejo a imagem de um Māriwò, lembro de África, lembro que sem folha não há Orixá, não há vida e sem essa folha, da qual saíram estas palavras e memórias, não há registro!

Existe neste lugar muita predominância de branco. A mesa, o lápis, o quadro, o teto, o projetor, até o suporte de higienização. Mas também muitos corpos brancos. Ser decolonial é uma tarefa árdua sempre que a branquitude se irrompe na tentativa de intimidação de nos lembrar, como se em algum momento tivéssemos esquecido, sua narrativa como colonizador.

Mas não, aqui é a minha fala, a fala dele que balança seus pés com seu All Star **PRETO** mais uma vez amarrado por cadarços **BRANCOS**. Nesta sala, nossas peles escurecidas, como diria a poeta, servem para afrografarmos nossos espaços, escurecê-los. Somos mágicos, somos encantados. Zumbi, saiba que ainda estamos aqui, dançando, pois aquele Efó ativado continua a clamar por Dandara. Minhas pernas vibram inquietas, uma euforia toma conta, não sei se ele pensa em mim, em nós ou nos nossos. Seu olhar é vago e parece perdido em pensamentos. Essa ficção se quebra, a luz diminui, perco o brilho. Alguém sai da sala. Os pássaros cantam lá fora. Cantam não. Gritam ou apenas ecoam o meu grito de liberdade. Cantam a minha, a nossa existência, resistência. Observo que ele apenas faz traços no papel, talvez sua escrita ou vivência esteja desenhado ou ele desenha a sua própria história.

Sua? Não! A história de muitos que trazemos conosco, daqueles que vieram antes de nós.

Figura 6 – Dedicatória de Conceição Evaristo para o produtor de espaço do II Festival da Palavra de Curitiba
Thiago Inácio na obra *Canção para ninar menino grande*



Fonte: Acervo do autor (2024)

MINHA (OUTRA) ESCREVIVÊNCIA – PARTE II

E agora Zumbi?

E agora Dandara?

A MACUMBA acabou. Acabou?

O que nos restou?

Retornar, ir, olhar, buscar e pegar.

SANKOFA

Um grito de NEGRIDADE e a corrente se quebrou. Um grito de NEGRIDADE. Um grito me acordou!

Ainda sobre o navio

Ele era tido por todos como o negro mais capacitado e habilitado para o trabalho. Sua pele mais alva e cabelos lisos lhe proporcionavam mais privilégios e acessos que aos demais daquela senzala a qual fora jogado. Lembrava de seus tempos de glória, de estudos, de intelectual ou pseudointelectuais da corte. Recordava com saudosismo dos tempos de boemia. Das ruas, dos palcos, das promessas de que seus vários talentos a serem aproveitados. Inácio era um negro imponente, de porte físico admirável, mesmo que com saliências protuberantes não padronizadas da corte e dos brancos daquele lugar. Era robusto, homem de barba e cabelos negros, auge da idade adulta. Exalava sensualidade e instigava mulheres e até os homens.

Todos esses pensamentos são cortados abruptamente quando no estalar do chicote há o chamado para retornar à lavoura.

Pelo caminho os pretos da casa grande entretêm os brancos e sentiam-se como eles, mesmo sabendo que não passavam de saltimbancos, atração de circo que enaltece culturas as

quais não eram as suas. Aquela fazenda era diferenciada, ela tinha um quê de sadismo e perversidade muito forte, uma exaltação a tortura para reforçar o que eles nos tornaram, como se fosse possível esquecer, uma vez que isso era jogado em nossa cara o tempo todo. Mas uma visão pavorosa se destacava em meio ao tronco daquele lugar e arrepiava a espinha por sua representação mórbida, disfarçada de heroísmo e esperança.

Imagens imponentes de Caravelas portuguesas vindas como de um sonho — para nós um pesadelo — ditavam o salvador branco colonizador. Em meio a essa perturbação onírica, uma cruz de malta, em meio a correntes que nos aprisionavam, muito mais do que nossos corpos marcados pelo ferro em brasa viva, dilacerava nossos espíritos. Cansado do açoite, vejo a imagem de minha mãe, nua, **ESCURA** como a noite, carregava **EU** criança, **EU** com rosto escondido, **EU** quem choro.

Um trovão ressoa, mais uma vez o chicote!

Esmoreço, olho para a mata e amigos em meio a mata, pinturas no corpo, carregavam espécie de armas, em suas cabeças penas que mais pareciam coroas, altivos, observavam com cautela tudo o que acontecia. Estou cansado. Imagens confusas e desconexas começam a não fazer sentido em meio a esse pesadelo. Para continuar, um **RESPIRO**. Um **RESPIRO** para continuar.

Figura 7 – O artista Thiago Inácio e o professor de capoeira Mestre Mola, no Memorial de Curitiba em uma oficina de capoeira pelo Mês da Consciência Negra



Fonte: Acervo do autor. Foto por Lucas Azevedo (2023).

Em cena no espetáculo *Macumba: uma gira sobre poder*, interpreto essa narrativa que traduz Exu como a corporificação do universo e Olodumare como o princípio criativo absoluto. O reino escuro de Exu era o infinito prenhe de possibilidades, iluminado pelo pequeno reino de luz de Olodumare, que, sem forma, é a pura vibração da criação. Nesse encontro, Exu torna-se a atualização corpórea do criador, o vestígio que dá sentido e forma ao cosmos. Assim, enquanto Olodumare permanece como vibração, Exu é o corpo e a cultura que fazem o ser se tornar conhecido. Ele é, portanto, o princípio das possibilidades infinitas no campo simbólico e material. A encruzilhada, símbolo maior de Exu, é espaço de escolha, transformação e criação, onde cultura e significado se encontram. É no cruzamento das vivências que Exu emerge como atualização material de Olodumare, tecendo conexões entre o visível e o invisível. O mundo, um sonho de Olodumare, ganha forma através de Exu, que corporifica o potencial criativo da existência.

No universo da cultura negra, Exu é o vestígio do criador e o arquétipo da escrevivência. Assim como na encruzilhada, a arte negra encontra caminhos para narrar histórias de resistência, potência e ancestralidade. Exu, o simulacro, carrega em seu corpo os rastros de Olodumare e faz da cultura um espaço de ressignificação. É o guardião das vozes silenciadas e o mediador de um fluxo criativo sem limites.

Nas vivências artísticas negras, Exu reverbera como inspiração para transformar silêncios em potência e ausência em presença. Ele é o corpo da cultura, o movimento que subverte a ordem e abre caminhos, tornando cada encruzilhada uma possibilidade de reexistir. Assim, Exu não apenas governa o universo simbólico, mas o faz pulsar com o ritmo da ancestralidade e da criação.

Figura 8 – Quadro de Exu de Max Carlesso, parte da ambientação cênica do espetáculo *Macumba: uma gira sobre poder*



Fonte: Acervo do autor. Foto por Chico Nogueira (2016).

Oladumare² habitava o pequeno reino de luz e Exu ocupava todo o universo escuro. A grandeza do reino de Exu era a do infinitamente grande comparado ao micro reino de Oladumare, que era o do infinitamente pequeno. Apenas Exu e Oladumare existiam. O escuro era um vazio. O universo um silêncio! Prenhe de potência, o nada era a condição para a existência do mundo. Era um vazio absoluto. O reino escuro de Exu era um infinito. Mas um infinito positivo visto que abriga o Reino de Oladumare, que, por sua sorte, ao habitar o minúsculo reino de luz, habitava também a possibilidade de criação de todos os seres. Como criatura, Exu necessita de luz como todos os seres. (Oliveira, 2021)

Esse pulsar entre ancestralidade e criação manifesta-se também no encontro entre espiritualidade e arte em minha trajetória. Em 2016, em meus 32 anos, iniciou-se um processo de simbiose entre o fazer artístico e o caminho espiritual, um marco que, em 2024, completou oito anos de construção e amadurecimento. Para compreender como essa interseção se desenvolveu e deu forma às minhas práticas, será necessário explorar a experiência do autor enquanto sacerdote de Umbanda, refletindo sobre os rituais e a arte como espaços de recriação e ressignificação cultural.

Figura 9 – O artista Thiago Inácio no monólogo do encontro de Exu e Oladumare, uma das cenas do espetáculo *Macumba: uma gira sobre poder* na Mostra Cena Sul no Sesc Belenzinho 2019



Fonte: Acervo do autor (2019).

² O texto que se segue é um trecho retirado do livro *Filosofia da Ancestralidade: Corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira*, de autoria de Eduardo Oliveira.

“Como falar de ancestralidade, de identidade, de empoderamento, sem saber: quem sou eu?” – Onisajé (Fernanda Júlia Barbosa), 2016.
 Trecho do espetáculo *Macumba: uma gira sobre poder*.

Antes de falar sobre os aspectos do processo sacerdotal e de minha preparação iniciática como sacerdote de Umbanda e dirigente de terreiro, é importante uma breve contextualização sobre a religião. A umbanda é definida pela combinação de diferentes elementos culturais. A integração de valores religiosos provenientes de diversas doutrinas é um exemplo de sincrétismo. “A Umbanda é exemplar desse registro sincrético, fundindo, no seu tecido cognitivo e ritual, elementos de outros sistemas religiosos nagô, bantu, católico, tupi-guarani, kardecista, espírita numa reformatação *sui generis*” (Martins, 1997, p. 14). Assim, como consta na obra *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins (2012):

A casa de trabalhos espirituais – prosseguia a mãe de santo – ganhou o nome de Nossa Senhora da Piedade porque assim como Maria acolhe o filho nos braços, também seriam acolhidos como filhos todos os que necessitassem de ajuda e conforto. – Ditas as premissas da nova religião e após responder em latim e em alemão às indagações dos sacerdotes ali presentes, o Caboclo das Sete Encruzilhadas curou enfermos e fez andar aleijados. Antes do término da sessão, Pai Antônio baixou para completar as curas. Nos dias seguintes, a verdadeira romaria se formou na Rua Floriano Peixoto, em Neves. Enfermos, cegos, paralíticos vinham em busca da cura que ali encontravam, em nome de Jesus. Estava fundada a Umbanda no Brasil. Quinze de novembro é seu dia nacional (Lins, 2012, p. 47).

Ancorada em três pilares: amor, humildade e caridade, a Umbanda se presta a manifestação do espírito para a prática do servir aos necessitados. É uma religião inclusiva e acolhe todo tipo de diversidade, pois surgiu da necessidade de espíritos de caboclos, crianças e pretos velhos poderem ser ouvidos, uma vez que o espiritismo branco e europeu de Kardec os considerava menos evoluídos. Entender a tradição e suas conexões com o passado é uma maneira de identificar as influências que contribuíram para recriar uma ancestralidade local. Essa ancestralidade é composta por diferentes temporalidades culturais, que se diferenciam das originais. A fundação da umbanda no Brasil resultou da combinação de diversos santos e da generosidade daqueles que se dedicavam a cuidar dos necessitados.

A mãe de santo começou a falar de cabeça baixa, que era como ela estava naquela hora, enquanto bebia seu refresco: - É isso mesmo, minha filha! Tudo na vida é assim: a gente tem que dar pra receber, a começar pelo respeito às pessoas, aos animais, à natureza, enfim, o planeta, ao universo. Se você não tiver respeito pelos outros, nada nem ninguém vai te respeitar. É dando que se recebe amor, carinho, amizade, perdão. E aqui, com os nossos guias, é um toma lá da cá de carinho, cuidado, caridade, proteção, que você nem imagina. No universo, cada coisa e cada ser são dependentes, por isso todos têm que doar. Isso é a Umbanda, que é essa religião nova a que a gente vem dando corpo e que você tá vendo aí. Ela mistura tudo, tem santo do Oriente, tem santo da Igreja Católica, tem Orixá do Candomblé, espírito de índio, de exu, de criança, de malandro, pombagira, cigano, marinheiro, vovô e vovô (Lins, 2012, p. 41).

2.1 O sacerdócio

Figura 10 – O sacerdote Thiago Inácio no dia da inauguração pública e confirmação do seu sacerdócio no Terreiro Casa do Pai Chico



Fonte: Acervo do autor. Foto por Daniele Martins (2018).

Para o leitor poder compreender essa relação, é preciso voltarmos ao ano de 2016. Não saberei precisar o mês e o horário, mas era começo do ano, fevereiro talvez. O grupo mediúnico do qual eu fazia parte em outra casa estava vindo de uma saída conturbada e abrupta do terreiro onde construí minha caminhada, o que levou a minha mãe de santo de então a abrir um novo

templo e me convidar a ser um dos dirigentes para tocar os trabalhos da gira³ de sábado. Em minha caminhada mediúnica, as coisas sempre aconteceram muito rápido e os guias aos quais sirvo já tinham me orientado sobre esse caminho, mas a insegurança e a pouca idade me fizeram vacilar. Foi-me dado uma semana para dar a resposta e foi então que cheguei até uma outra casa irmã.

Lembro-me que eu, sem conhecer ninguém nem saber dos procedimentos da casa, quis conversar com o guia dirigente dos trabalhos. Na época, o capitão daquela gira, ao qual denominamos hierarquia⁴, veio até mim para adiantar os termos da consulta, uma vez que já tinha ultrapassado as senhas de atendimento da primeira parte, mas quando eu falei que se tratava sobre a dúvida que me consumia sobre o caminho do sacerdócio, vi em seus olhos que ele compreendia perfeitamente minha angústia e encaixou meu atendimento.

Ali permaneci, com um misto de ansiedade e excitação, mas em paz; tinha a certeza de que sairia com uma resposta que pudesse me ajudar em minha decisão. E assim foi. Passado o ritual de abertura e a catarse da chegada do caboclo chefe dos trabalhos, eis que fui chamado para conversar com o guia-chefe daquele congá⁵. Ao relatar sobre os caminhos que se desenhavam para mim dentro da missão espiritual, o caboclo, sempre muito assertivo, me pediu calma e tranquilidade (iria ouvir isso novamente dali a um tempo). Também falou sobre as dificuldades do caminho, os cuidados com a vaidade, sobre servir e tudo mais que o tempo nos permitiu, mas, para encerrar aquele primeiro contato, ele me pediu para que procurasse seu cavalo⁶, que poderia falar sobre a experiência dele e assim me dar um norte sobre aquela minha decisão.

E assim o fiz: entrei em contato via redes sociais com a mãe daquele templo e marquei de encontrá-la. Eu me lembro de ser uma terça-feira o dia agendado por ela, mas naquele dia ela não apareceu; aconteceu algum imprevisto ou algo do gênero. Para mim, foi uma frustração, pois aguardava aquela conversa para tomar minha decisão. Mas como a espiritualidade é sábia, precisei escorrer pelo corpo e absorver primeiro as palavras do caboclo e aceitar a missão em

³ A palavra “gira” tem origem na língua quimbundo, em que “nijra” significa “caminho”, “rota” ou “via”. Na Umbanda, a gira é uma via de comunicação entre o plano espiritual e o plano físico.

⁴ Os capitães-de-terreiro, são os que auxiliam os trabalhos e cuidam das coisas do terreiro, mas jamais podem substituir as tarefas dos dirigentes maiores, a não ser que lhe seja especificamente autorizado para tal.

⁵ A palavra "congá" na Umbanda refere-se a um espaço sagrado, muitas vezes um pequeno altar ou local de culto, utilizado para a realização de rituais e oferendas aos Orixás e entidades espirituais.

⁶ Termo utilizado para designar o médium que incorpora o espírito para a prática da Umbanda dentro dos terreiros de Umbanda.

mim, para em um outro momento poder conversar com a dirigente com mais propriedade sobre o assunto.

Tempos depois, em uma quarta-feira, fui finalmente conversar com a mãe de santo. Um mundo de possibilidades e experiências se abriu diante de mim, mas também foi o começo de uma relação afetuosa e de aprendizado, norteada pela espiritualidade. De uma forma ancestral, um reencontro de almas se fez naquele momento, e mais do que uma amiga, a mãe se tornou uma mentora essencial em minha trajetória espiritual.

2.2 O retiro

Aquela incerteza da caminhada se dissipou quando efetivamente foi marcada minha primeira gira como dirigente do terreiro Pai Tomaz. A data não poderia ser mais cheia de significados e respostas: 23 de abril de 2016, um sábado, dia de São Jorge (Santo da Igreja Católica) e Ogum⁷ (para nós umbandistas), além de ser, para mim, o orixá que me rege. Começamos com essa força e com uma bela homenagem. Fiquei um ano tocando os trabalhos de Umbanda sem a camarinha⁸ de pai de santo, apenas como capitão-de-terreiro. E a vida seguiu, aceitei minha missão e durante aquele ano passei a frequentar mais assiduamente aquela outra casa irmã. Encontrei lá meu refúgio, minha tranquilidade, um local para cuidar de mim à paisana, sem a responsabilidade do sacerdócio. Eu poderia estar ali em paz, em meditação, em acolhimento, sendo alimentado de inspiração e renovando minhas energias para os trabalhos que eu tinha pela frente. Afinal, eu fazia parte de uma casa onde tínhamos a raiz oriunda também do terreiro Pai Maneco⁹. No meu entendimento, em casas irmãs (ou simplesmente dentro da nossa religião Umbanda) devemos nos sentir acolhidos em templos cuja filosofia é a prática do amor e da caridade. Nunca vi mal nisso, talvez por ingenuidade, mas o fato é que ainda prefiro acreditar no amor do que em qualquer sentimento contrário a isso.

⁷ Orixá Ogum sincretizado no catolicismo com São Jorge. Atributos: caçador, agricultor, ferreiro, trabalhador, guerreiro.

⁸ Camarinha é um sacramento nos candomblés, com a força de uma iniciação. No entanto, na Umbanda, não há a mesma rigidez de regras, prazos e rituais como nas casas candomblecistas.

⁹ O Terreiro de Umbanda Pai Maneco é um marco importante para a Umbanda, não apenas em Curitiba, mas também no Paraná.

O carnaval de 2017 marca o meu período de preceito para minha camarinha de feitura como pai de santo. Sempre fui dado aos festejos dessa data, haja vista minha trajetória como mestre-sala em duas escolas de samba de Curitiba. Mas nessa ocasião, em uma das minhas idas ao meu refúgio, vejo um cartaz que a casa estaria promovendo, pelo segundo ano, um retiro espiritual durante o carnaval, o que foi de extrema importância para mim, pois ao invés dos convencionais 21 dias de preceito para a feitura optei por realizar 30 dias. Nada melhor que um *detox* para me ajudar a fugir de qualquer “tentação”: mais uma vez a espiritualidade me colocou no lugar certo, na hora certa.

Graças a essa oportunidade, tive o privilégio de ter contato mais profundo com as forças das energias daquela casa. Dentre os médiuns participantes, eu era o único de fora da comunidade da casa coirmã, mas com um sentimento de pertencimento muito grande. Tivemos palestras, atividades, meditações, conversa com os espíritos e descontração. No fechamento do retiro, tivemos que escrever cartas para os nossos irmãos participantes do evento e recebemos também uma mensagem escrita, proveniente dos médiuns participantes ou das mães da casa. Hoje as pessoas as quais eu escolhi me direcionar nesse retiro são amigos queridos, irmãos de fé. Mas foi na carta que recebi da mãe da casa que encontrei verdadeiro amparo e direcionamento para aquele preceito e a fortaleza necessária para enfrentar o sacerdócio e seguir minha missão com verdadeira determinação.

Transcrevo aqui três frases que considero fundamentais e que se tornaram um guia indispensável para as adversidades sacerdotais que enfrento: “[...] mas seu coração está preparado para se decepcionar?”, “[...] mas com o amor maior de pai você conseguirá amar o seu ofensor também!” e, por fim, o conselho mais valioso, recebido como uma lição de grande profundidade espiritual: “[...] siga olhando aos céus, pois de lá vem toda a orientação.” Simples, singelas e aparentemente despretensiosas, essas palavras carregam uma força transformadora e me reconectam ao tópico da ancestralidade.

A questão que aqui se impõe é como a ancestralidade contribui para a formação histórica, cultural e social do sujeito, especialmente no contexto das religiões de matriz africana no Brasil. Como aponta Oliveira (2022, p. 77), “em um estágio inicial, a compreensão de que havia um ou mais ancestrais de origem africana orientando a existência do homem negro só era compreendida a partir dos preceitos religiosos”. Essa compreensão inicial evoluiu, transformando-se em um princípio regulador que transcende as relações de parentesco consanguíneo, conforme Oliveira (2022, p. 77) nos explica: “a ancestralidade é o principal

elemento da cosmovisão africana no Brasil [...] um princípio regulador das práticas e representações do povo de santo”.

Nesse contexto, as adversidades enfrentadas, como a decepção e o desafio de amar os ofensores, encontram na ancestralidade um alicerce essencial. Não se trata apenas de um fundamento espiritual, mas de um eixo ético que organiza a prática religiosa e a existência cotidiana, promovendo a reconexão com valores ancestrais que sustentam a resiliência e o amor comunitário. Assim, ao seguir “olhando aos céus”, reafirmamos o vínculo entre o terreno e o sagrado, entre o passado ancestral e o presente vivido. Esse é o caminho que guia não apenas a mim enquanto sacerdote, mas toda a comunidade, em direção à superação das adversidades.

Em um passado recente, eu concluía um relato que estava destinado a fazer parte de um livro, mas, por algum motivo, acabou não sendo incluído. A versão final era a seguinte: “Dessa conversa alguns entendimentos, direcionamentos e possibilidades, não definimos nada, pois temos o mesmo entendimento que deveríamos entregar nas mãos dos espíritos os próximos passos, apenas sabíamos que os trabalhos espirituais não deveriam parar e que o despertar de um novo caminho se iniciava”. E assim demos um passo para trás!

Eu, dentro da minha ingenuidade e imaturidade, não dimensionei o que esta mensagem estava me apontando, assim como não dimensionaria mais para a frente a grandiosidade e o propósito do espetáculo *Macumba*, que já dava pistas deste entrelaçamento ritual e artístico. Os Orixás nos falam tantas coisas e nos dão tantas lições que simplesmente não absorvemos na hora. Bom, o tal do novo caminho completou seis anos em 2024 e se chama casa de Umbanda Pai Chico das Almas (ou apenas casa do Pai Chico). Abrir uma casa de Umbanda vai além da vontade de um sacerdote. Não se finda apenas no espiritual, nos apetrechos usados pelos guias e “pronto, o templo está aberto!”. As necessidades são bem maiores. É estar a serviço dos Orixás e ser mediador entre o Aye (Terra) e o Orun (Céu). É potencializar e conectar Oris¹⁰ com sua ancestralidade. É reverenciar todos os ancestrais que se apresentam na Umbanda e a tornam uma religião de matriz africana.

Dante disso, se no Brasil trazer à tona a ancestralidade é buscar os preceitos que fundamentam o candomblé e a Umbanda, em relação à África significa resgatar aspectos fundamentadores de um continente tradicional repleto de um imaginário que

¹⁰ Ori é o nome dado à mente pela Cultura Yoruba. É reconhecida como divindade e deve ser tratada como tal. À medida que cuidamos de nosso Ori, sintonizamos nossa vida com nosso Eleda (destino). Um bom Ori, um bom destino (Azevedo; Azevedo, 2018).

precisa ser compreendido e explorado na atualidade em sua totalidade, já que, guardada as devidas proporções, os ancestrais estão presentes em todo continente africano (Oliveira, 2017, p. 77).

Fundei a casa do Pai Chico no dia 25 de novembro de 2018, no mês de aniversário da Umbanda. Foram três meses de construção, reforma e adequação do espaço que hoje abriga o terreiro. Estar à frente de um grupo de pessoas com personalidades tão diferentes, com anseios tão diversificados e opiniões das mais variadas é uma missão que exige bastante determinação. É preciso haver uma distinção entre ambições pessoais e a prática espiritual. Essa separação é salutar para o bom funcionamento e andamento de uma casa de axé, respeitando os espíritos e os Orixás que fizeram com que se chegasse até aqui.

Pensar a ancestralidade como fonte organizacional é buscar a palavras que guarda a singularidade mantenedora das distintas práticas sociais, tendo em vista que no contexto negro-africano tradicional as decisões políticas, as questões familiares e da comunidade são tomadas a partir de uma jurisprudência ancestral (Oliveira, 2022, p. 78).

Não foi uma decisão fácil de ser tomada. Há muito vinha refletindo, mas entendo que após longo e intenso período de aprendizado, muita entrega e dedicação, contribuindo sempre com o meu melhor, havia chegado à hora de propagar cada vez mais essa herança espiritual. “A cosmogonia africana conta com uma multiplicidade de elementos sustentadores da imagem dos ancestrais. Os mitos de fundação perpassam toda África e reforçam uma ideia de comunidade agregadora, pois esses princípios buscam sempre o bem-estar do grupo” (Oliveira, 2022, p. 79).

A maioria das culturas africanas encerra sua sabedoria na forma narrativa dos mitos. Talvez porque o mito não segregue as esferas do viver. Não separa religião de política, ética de trabalho, conhecimento de ação. Talvez, também, porque o mito mantenha seu poder de segredo e encantamento, pois ao mesmo tempo em que revela, esconde e, ao mesmo tempo em que oculta, manifesta. E num caso ou no outro ele encanta, seja pela beleza explícita seja pela palavra, no vestuário, na música, na dança ou na arte. A vida é uma obra de arte e seus segredos são transmitidos através dos mitos que tem a função pedagógica da transmissão do conhecimento ao mesmo tempo em que sua forma de narrativa acaba por criar a própria realidade que se quer conhecer. O mito é, portanto, mais que um discurso cosmogônico (Oliveira, 2017, s/p).

Margot Berthold, historiadora do teatro e autora de referência em estudos sobre as origens das práticas cênicas, elabora em *História Mundial do Teatro* (2001) uma análise aprofundada das relações entre mito e representação cênica. Berthold argumenta que “o mito é um dispositivo narrativo que traduz a experiência coletiva em uma linguagem simbólica

acessível” (Berthold, 2001, p. 27). Para ela, o mito articula o visível e o invisível, permitindo que a dimensão transcendental seja compreendida por meio de formas cênicas. Nesse contexto, a arte surge como um desdobramento natural do ritual, em que o mito ganha corporeidade através da performance.

O mito, enquanto narrativa fundadora, opera na transmissão de valores e saberes que configuram tanto a prática ritualística quanto a criação artística. Assim, a história dos meus antepassados não é mítica por si mesma, mas ao ser inserida no contexto ritual, adquire uma função simbólica, contribuindo para a construção de uma identidade coletiva e espiritual. Como reforça Berthold, “o mito transcende a narratividade ao engendrar experiências de pertencimento e identidade” (Berthold, 2001, p. 33).

Ao revisitlar a relação entre arte e ritual, emerge uma questão central: o que precede o quê? Sob a perspectiva da cultura de matriz africana, a discussão exige a compreensão de que o ritual é anterior à arte, funcionando como matriz e estrutura primordial que, ao se desdobrar, ganha novos contornos e expressões artísticas. Neste tópico destino buscar a compreensão sobre essa dinâmica com base em um diálogo teórico.

Nelson de Araújo, em sua obra *O Sagrado e o Cênico: Reflexões sobre o Espaço Ritual* (1989), explora a dimensão ontológica do ritual. Para Araújo, o ritual não apenas precede a arte, mas é, em si, um “espaço cênico por excelência” (Araújo, 1989, p. 89), em que o mítico e o histórico se encontram. Esse encontro ressignifica o mito como elemento pedagógico e criador de realidades simbólicas. A distinção entre ancestrais imediatos e ancestrais mitológicos é essencial. Os primeiros referem-se à linhagem concreta e direta, enquanto os segundos transcendem a história individual para habitar o campo das narrativas universais e arquetípicas.

Carlos Vaz, dramaturgo, diretor, ator e escritor guineense, apresenta em *Para um conhecimento do Teatro Africano* (1978) uma reflexão sobre a performatividade dos rituais. Nascido em Bissau, Guiné-Bissau, em 1954, Vaz foi responsável pela criação do primeiro grupo de teatro guineense, o Teatro Popular Guineense, na década de 1980. Com formação em Artes Cênicas e Jornalismo, além de uma pós-graduação em História e Civilizações Africanas, sua trajetória artística e acadêmica evidencia uma dedicação significativa às relações entre cultura, religião e arte no contexto africano.

Para Vaz, o ritual é um “ato performático original” (Vaz, 1978, p. 45), estruturando-se como a matriz cultural que antecede qualquer manifestação artística formalizada. O autor argumenta que é no contexto ritualístico que as comunidades estabelecem os parâmetros

simbólicos e estéticos que darão forma às artes. Assim, os rituais possuem uma função vital: a organização das experiências sociais, espirituais e existenciais.

Essa compreensão é fundamental para a análise do teatro negro e da performance negra, pois permite evidenciar como a ancestralidade e os sistemas de crença das populações africanas e afro-diaspóricas estruturam suas expressões artísticas. Os rituais, longe de serem meras repetições formais, são encenações vivas que atualizam a memória coletiva, reafirmando identidades e estabelecendo novas camadas de significação social. Ao considerar o teatro negro como uma manifestação que emerge da oralidade, do corpo como arquivo e da ritualização como fundamento estético e epistemológico, reforça-se a ideia de que sua gênese e potência expressiva derivam diretamente de práticas ancestrais.

Concordo com Vaz ao reconhecer o ritual como uma matriz cultural essencial para o desenvolvimento das artes cênicas. No entanto, é fundamental destacar que essa matriz não permanece fixa no tempo; pelo contrário, ela se transforma continuamente, ajustando-se e sendo ressignificada pelas diásporas africanas.

No contexto das religiões de matriz africana, como o candomblé e a umbanda, a performatividade ritual não apenas reflete uma cosmovisão específica, mas também opera como resistência frente às tentativas históricas de apagamento e silenciamento dessas culturas. O teatro negro, ao se apropriar dessas estruturas e reatualizá-las, não apenas reafirma sua ancestralidade, mas também cria novas linguagens que dialogam com o presente e projetam futuros possíveis.

Em meu preceito para feitura de pai de santo, mergulho em um processo muito profundo de autoconhecimento e florescimento espiritual. Seria então o ritual de feitura sacerdotal uma cena ou o processo artístico um ritual? Com base nessas abordagens, é possível afirmar que o ritual sacerdotal — especificamente, o de feitura de pai de santo — é, antes de tudo, uma estrutura simbólica em si mesma, enquanto a cena é um reflexo ou extensão dessa estrutura. Reformulando a questão anteriormente proposta, pergunto: como o ritual de feitura sacerdotal ressignifica o conceito de cena, transformando-o em um espaço de articulação entre ancestralidade e arte? Parece possível compreender a arte como um desdobramento do ritual, estabelecendo um campo simbólico em que mitos e ancestrais — sejam eles imediatos ou mitológicos — podem dialogar, reafirmando a potência de cada experiência performática enquanto extensão da vida e da espiritualidade. Assim, a cena pode ser vista como mais do que

uma narrativa, talvez como um convite a experimentar a existência por meio da prática simbólica e ritualística.

Falar de mim enquanto pai de santo de Umbanda é falar da minha missão e meu propósito na terra a serviço da espiritualidade. Estabelecer contato artístico com o candomblé é resgatar e estar em contato direto com a minha ancestralidade negra, e por isso cada vez mais penso que nada está desassociado: como água e azeite não se misturam, mas se complementam, assim é minha relação com a Umbanda e o Candomblé. Para um, o meu servir à construção já está posto, enquanto para o outro o fazer artístico me abriu portas para a minha ancestralidade. Selar esse compromisso no espiritual também está muito perto de acontecer.

Compreender as relações entre a Umbanda e o Candomblé implica, necessariamente, analisar os processos históricos de embranquecimento da primeira, fenômeno amplamente documentado na literatura acadêmica (Fernandes, 1959; Bastide, 1971; Costa, 2017). Desde sua institucionalização a partir da narrativa de Zélio de Moraes, em 1908, a Umbanda passou por um processo de ressignificação que progressivamente atenuou e, em alguns casos, apagou elementos de matriz africana em favor de uma estética e uma estrutura ritualística mais próximas ao espiritismo kardecista e ao catolicismo. Esse movimento, que Florestan Fernandes (1959) descreve como uma tentativa de legitimação social, fez com que a Umbanda, inicialmente rejeitada como uma prática marginal e associada à macumba e às religiões afro-brasileiras, buscasse aceitação por meio de um sincretismo que diluía suas raízes africanas.

Florestan Fernandes, renomado sociólogo brasileiro, investigou as relações raciais e os impactos da marginalização da população negra no Brasil. Em sua obra *Brancos e Negros em São Paulo* (1959), em coautoria com Roger Bastide, Fernandes analisa o preconceito racial e a forma como ele influencia as práticas culturais e religiosas. Para Fernandes, a aceitação da Umbanda dentro da sociedade dominante passou por uma série de modificações que suavizaram suas origens africanas, tornando-a mais palatável às classes médias urbanas.

Entretanto, ao longo da minha trajetória enquanto sacerdote e pesquisador, percebo que esse processo não é apenas uma adaptação espontânea às dinâmicas sociais do Brasil, mas uma consequência direta das estruturas raciais que marcaram e ainda marcam a sociedade brasileira. Como apontam Bastide (1971) e Costa (2017), o embranquecimento da Umbanda não se deu de forma ingênuo ou inevitável, mas como uma estratégia de sobrevivência dentro de um país que, historicamente, marginaliza as manifestações religiosas e culturais negras. Roger Bastide, antropólogo francês, aprofunda essa análise em *As Religiões Africanas no Brasil* (1971), na

qual descreve a interpenetração de diferentes sistemas religiosos e como as tradições afro-brasileiras foram sendo adaptadas para evitar perseguições e marginalizações.

A experiência que construí em três diferentes terreiros ao longo da minha caminhada espiritual me permitiu identificar como essa lógica ainda se manifesta nos discursos e práticas contemporâneas. Fui exposto a uma abordagem universalista que, sob o pretexto de abranger múltiplas crenças e abrir a Umbanda para um público mais amplo, reforçava o apagamento de elementos africanos em nome de um suposto ecumenismo. No entanto, essa pluralidade de crenças, que em tese poderia fortalecer a riqueza da Umbanda, na prática se revelou uma ferramenta para desracializar a religião. Como bem destaca Costa (2017), a afirmação de que “o espírito não tem cor nem sexo” é emblemática desse processo, pois ignora as especificidades culturais e espirituais dos povos africanos e de seus descendentes no Brasil. Beatriz Adão Pascoal da Costa, em sua dissertação *Modo de Vida dos Imigrantes Africanos em São Paulo* (2017), aponta como a adaptação religiosa ocorre frequentemente por meio da subtração de elementos identitários essenciais, em nome de uma maior aceitação social.

Dessa forma, a resistência ao embranquecimento da Umbanda não é um capricho, mas uma necessidade de resgate da memória e da identidade negra dentro dessa tradição religiosa. O meu compromisso como sacerdote é, portanto, promover uma reintegração dos elementos africanos historicamente apagados da Umbanda, processo que denomino de “enegrecimento” da religião. Essa reintegração se reflete nas práticas rituais que adoto em meu terreiro, desde a valorização dos pontos cantados e ritmos africanos até a saudação que faço na abertura de meus trabalhos: “Saravá o povo de Congo, Angola, Benguela e Guiné! Salve a nação Bantu!”. Essa saudação não é meramente protocolar; ela reafirma a presença africana na Umbanda e a necessidade de lembrar que essa religião nasce, antes de qualquer tentativa de institucionalização, da resistência de negros escravizados e seus descendentes no Brasil.

É essencial que esse debate ultrapasse a romantização da fundação da Umbanda a partir de Zélio de Moraes e do Caboclo das Sete Encruzilhadas. Se nos debruçarmos sobre os registros históricos, torna-se evidente que a prática umbandista já existia antes de 1908, especialmente entre comunidades negras, quilombolas e terreiros que desenvolviam rituais e cultos ancestrais com forte influência do Candomblé e do Catimbó. A narrativa que posiciona Zélio como único fundador da Umbanda reflete um recorte histórico influenciado por interesses eurocentrados, que buscam consolidar uma versão mais “aceitável” da religião para as elites brancas da época (Fernandes, 1959; Bastide, 1971; Costa, 2017). Tal versão se solidifica na década de 1950,

período em que há um esforço deliberado para tornar a Umbanda uma religião nacional, desvinculando-a progressivamente de suas origens negras e afro-indígenas.

Portanto, reconhecer o processo de embranquecimento da Umbanda e buscar formas de resistir a ele não é apenas um exercício teórico, mas um posicionamento ético e político. Como pesquisador do teatro ritual, comprehendo que esse resgate da ancestralidade negra dentro da Umbanda tem profundas implicações para o teatro negro e a performance negra. O apagamento da história africana na Umbanda ecoa na desvalorização das expressões culturais negras em outras esferas artísticas e sociais. Assim, a reintegração dessas raízes na prática ritual e na cena teatral não apenas reafirma a presença da negritude dentro da religião, mas também fortalece uma produção artística que se anora na memória, na oralidade e na resistência dos povos afrodescendentes.

Para além da versão canônica que consagra Zélio de Moraes como fundador da Umbanda, é importante reconhecer que essa narrativa foi consolidada ao longo do tempo e que a Umbanda, como fenômeno religioso, é fruto de um processo histórico multifacetado que envolve diversas influências culturais e religiosas. A história da Umbanda é rica e complexa, e reduzir sua origem a um único evento ou personagem não faz jus à sua verdadeira natureza (Prandi, 2001, p. 134).

Ao revisitarmos a trajetória histórica da Umbanda, é imperativo reconhecermos a multiplicidade de influências e protagonistas que moldaram essa tradição espiritual. Luzia Pinta, ex-escravizada, oriunda de Angola e que no Brasil foi moradora de Sabará, Minas Gerais, é uma figura importante da prática da Umbanda como a conhecemos hoje. Devido à participação no Calundu¹¹, é submetida ao julgamento da Santa Inquisição de Lisboa. As práticas de Luzia Pinta, expressas durante o Calundu, apresentam semelhança com os rituais conduzidos em diversos centros de Umbanda na atualidade. Destaca-se o emprego de três auxiliares em suas sessões, desempenhando funções análogas às atualmente desempenhadas pelos cambones¹² na Umbanda contemporânea. A prática de incorporação, o uso de indumentárias diversas durante os atendimentos e a presença de elementos emblemáticos são características que ecoam na Umbanda de hoje como meio facilitador para transcender os limites físicos e alcançar o mundo espiritual habitado pelos antepassados (Silva, 2007).

¹¹ Essa tradição religiosa estava associada aos bantos, um grupo étnico africano. A palavra “calundu” é uma variante do termo “quilundu”, utilizado para designar espíritos responsáveis por causar doenças ou aflições, que poderiam ser curadas por meio da intervenção de um sacerdote.

¹² Auxiliar de Médiums de Incorporação e o Servidor dos Orixás. Auxiliar de culto – Glossário Terreiro Pai Maneco.

As informações sobre o nascimento e a morte de Luzia Pinta não são precisas, mas há indícios de que ela tenha vindo da África Central, possivelmente da região de Luanda, Angola, sendo trazida ao Brasil no início do século XVIII ainda na infância. Após obter sua alforria, estabeleceu-se como mulher livre em Sabará, Minas Gerais. Conforme apontado por pesquisas históricas, em 1739, Luzia Pinta foi acusada de feitiçaria e detida, sendo posteriormente enviada a Portugal, em 1742, para ser julgada pelo Tribunal da Inquisição de Lisboa. Durante dois anos, permaneceu encarcerada, mas os registros não indicam seu destino final após 1744 (Biografias de mulheres africanas, 2021).

A tendência de atribuir a Zélio de Moraes o papel exclusivo de fundador, ofuscando outras figuras significativas como Luzia Pinta, revela uma narrativa seletiva que busca adequar a história aos interesses dominantes. A tentativa de embranquecimento da Umbanda, por meio da negação de suas raízes africanas e da imposição de uma visão universalista descolada de sua essência, representa não apenas uma distorção religiosa, mas também um ato de apagamento histórico e cultural. Enquanto sacerdote negro, LGBTQIA+ e defensor das tradições ancestrais, é de minha responsabilidade resgatar e preservar a identidade da Umbanda, reconhecendo-a como uma expressão legítima das práticas espirituais africanas. Devemos honrar aqueles que, como Luzia Pinta, resistiram à opressão colonial e preservaram viva a chama da espiritualidade afro-brasileira. Analisando os diversos elementos que constituem o contexto da Umbanda, reitero sua posição como um legado de resistência, diversidade e vinculação às tradições ancestrais, superando as narrativas eurocêntricas que tentam dominá-la. Dessa forma, ao reconhecer e celebrar a multiplicidade de perspectivas e vivências que influenciaram a evolução da Umbanda, reforço sua legitimidade e sua função como um ponto de referência que orienta os indivíduos em busca de conexão espiritual e com suas origens: uma origem negra, coletiva, reavivada através dos tempos, perpassando gerações em reverência ao ancestral de um legado perene do ritual e do negro.

2.3 Negrou! Negrou! A gira vai começar!

Este tópico se propõe, em um primeiro momento, a desmembrar os aspectos que configuram o lugar do negro na sociedade, apresentando-os de forma didática e acessível. É essencial construir pontes que permitam ao leitor — seja ele leigo ou não — compreender as bases estruturais e históricas que permeiam as discussões sobre negritude e sua expressão

artística. Esse processo inicial é vital para que possamos, posteriormente, aprofundar a análise sobre o teatro ritual negro e discutir o espetáculo *Macumba*, enquanto síntese simbólica dessa interseção entre ancestralidade, espiritualidade e arte. Essa é uma jornada que nos conduz ao entendimento do palco como espaço de resistência, resgate e celebração da identidade negra.

Discutir negritude, negridade, teatro negro e teatro ritual no contexto da ancestralidade carrega uma dupla responsabilidade: a de representar vozes plurais e a de preservar a integridade histórica e cultural desse debate. Esse compromisso é especialmente delicado, pois lida com um coletivo diverso, que transita por estágios distintos de conscientização, reflexão e vivência, nem sempre convergindo para um consenso. A negritude, enquanto conceito, vai além da identidade racial; ela abarca experiências históricas, subjetividades, resistências e reivindicações políticas que transcendem gerações. Já a negridade se insere como uma dimensão estética e cultural, refletindo as múltiplas formas como o ser negro se manifesta no mundo, seja por meio da arte, da linguagem ou da espiritualidade.

Dentro desse panorama, a abordagem crítica-reflexiva se torna imprescindível. Não se trata apenas de revisitar conceitos acadêmicos, mas de iluminar dimensões da experiência negra que, muitas vezes, foram silenciadas ou marginalizadas. Ao adentrarmos no campo do teatro ritual negro, somos convidados a explorar como essas vivências coletivas se traduzem em expressão artística, como ecoam no palco e como dialogam com o sagrado. O teatro negro, especialmente aquele enraizado na ancestralidade, não é apenas uma prática estética; ele é um ato político e espiritual, uma forma de reafirmação e resistência.

Começo pela apresentação e conceituação de termos como “negritude”. “Palavra polissêmica, isto é, possui várias significações” (Bernd, 1988, s/p). Em sua publicação *O que é negritude?*, Zilá Bernd¹³ traça um panorama histórico sobre esse vocábulo e torna nítidos alguns aspectos dessa discussão de múltiplas significações. Em um primeiro momento, a autora faz referência ao artigo de Lylian Kesteloot¹⁴ (1973), que lista significações diversas do termo como uma nova palavra, pois ela surge há mais de 50 anos na França.

Negritude pode remeter:

- ao fato de se pertencer à raça negra;
- à própria raça enquanto coletividade;

¹³ Zilá Bernd é professora, orientadora e pesquisadora na área de Letras, com foco especificamente no âmbito das relações culturais e literárias interamericanas (Brasil, Québec, Antilhas).

¹⁴ Lylian Kesteloot, também conhecida como Lylian Fongang, foi uma pesquisadora belga especializada em literaturas negro-africanas francófonas considerada uma pioneira nesse campo.

- à consciência e à reivindicação do homem negro civilizado;
- à característica de um estilo artístico ou literário;
- ao conjunto de valores da civilização africana (Kesloot, 1973 *apud* Bernd, 1988).

Enquanto conceito, o termo foi empregado por Aimé Césaire¹⁵, Léopold Sédar Senghor¹⁶ e outros pensadores, destacando a importância de uma consciência positiva da herança africana e afrodescendente e visando combater estereótipos prejudiciais e promover a autodeterminação. Bernd relata que Aimé Césaire redefiniu negritude, em entrevista ao escritor haitiano René Depestre¹⁷, publicada no livro *Bonjour et adieu à la négritude*: “Tenho a impressão de que (a *negritude*) foi, de algum modo, uma criação coletiva. Eu empreguei a palavra pela primeira vez, é verdade. Mas em nosso meio nós todos a empregamos. Era verdadeiramente a resistência à política de assimilação” (Bernd, 1988 *apud* Césaire, 1988, p. 18).

A negritude, portanto, representa não apenas um conjunto de ideias, mas um movimento que busca afirmar a identidade negra, celebrando sua riqueza cultural, história e contribuições para a humanidade. Ela firma nossa ancestralidade ao honrar e reverenciar nossos antepassados – aqueles que vieram antes de nós e deixaram sua marca na formação da identidade afro-brasileira. Isso é evidente nas religiões de matriz africana, que preservam e respeitam as tradições dos mais velhos, os rituais e a memória coletiva do nosso povo. Esse movimento de preservação cultural conecta a negritude a uma dimensão ética e espiritual que transcende o tempo e o espaço. Como afirmou Aimé Césaire, “a *negritude* é, primeiramente, uma tomada de consciência concreta e não abstrata, uma ruptura com a atmosfera de assimilação que fazia o negro ter vergonha de si mesmo” (Césaire, 1988 *apud* Bernd, 1988, p. 18–19).

Aqui, não posso deixar de destacar a importância do espetáculo *Macumba* no meu processo de enegrecimento. Sendo oriundo de Curitiba, uma região onde os traços da negritude são sistematicamente apagados e negados, a construção desse espetáculo foi também fundamental para a construção da minha identidade negra. Essa experiência se tornou uma tomada de consciência, não apenas sobre minha história, mas também sobre como o racismo

¹⁵ Aimé Fernand David Césaire (26 de junho de 1913 – 17 de abril de 2008) foi um poeta, dramaturgo, ensaísta e político da negritude.

¹⁶ Léopold Sédar Senghor foi um político e escritor senegalês. Ele nasceu em Joal-Fadiout, Senegal, em 9 de outubro de 1906, e faleceu em Verson, França, em 20 de dezembro de 2001.

¹⁷ René Depestre é um poeta, romancista e ensaísta nascido em 29 de agosto de 1926 em Jacmel, Haiti. Ativista político, Depestre teve que deixar o Haiti após o regime militar tomar o poder, mudando-se para Paris e estudando na Sorbonne.

estrutural moldou minha autoimagem. O espetáculo me permitiu enxergar a negritude não como um fardo, mas como um ponto de partida para a afirmação de minha existência enquanto artista e indivíduo negro.

Originária do movimento negro e de intelectuais africanos e afro-diaspóricos, a negritude transcende as fronteiras geográficas e históricas, focalizando-se na experiência compartilhada pelos povos negros em todo o mundo. Nesse sentido, o conceito proposto por Léopold Sédar Senghor alicerça-se na ideia de uma “alma negra”, que ele define como essencialmente emotiva, em oposição à racionalidade branca. Para Senghor, os valores negros estão fundados na vida, na emoção e no amor, constituindo uma contraposição à civilização materialista europeia (Bernd, 1988, p. 19).

A negritude, enquanto conceito, é essencial para minha proposição artística e existencial, especialmente no contexto do projeto *Macumba*. Não teria sentido propor essa obra sem reconhecer minha dívida histórica e cultural com meus antepassados: uma avó paterna pertencente a uma geração de negros escravizados e um pai que, marcado pela lógica do racismo, negava sua identidade negra para nos criar sob um ideal branco. Enxergar e valorizar essas raízes foi essencial para que meu trabalho não fosse apenas uma reprodução de afro-conveniência, mas uma celebração genuína da ancestralidade.

No contexto acadêmico do mestrado, fui apresentado ao termo *negridade*, que surge como um conceito multidimensional e radical. Denise Ferreira da Silva¹⁸, artista visual e intelectual interdisciplinar brasileira nas últimas duas décadas, ofereceu proposições radicais sobre o lugar da racionalidade no pensamento moderno pós-iluminista. Em *A Dívida Impagável*, nos convida a pensar a negridade como algo que transcende a negritude enquanto resposta à opressão racial. Ferreira da Silva articula a negridade como uma categoria que não se limita às discussões de raça e etnia, mas que se projeta para além delas, desafiando as bases ontoepistemológicas da separabilidade entre negro e branco. Nesse sentido, a negridade propõe uma poética e uma ética que não buscam apenas melhorar o mundo como o conhecemos, mas questionar suas fundações.

¹⁸ Nasceu no Morro do Pasmado (Botafogo) e foi criada na Vila Aliança (Bangu), no Rio de Janeiro. Denise possui uma trajetória acadêmica e artística notável. A autora desafia nossas formas de conhecer e nos convida a refletir sobre questões fundamentais por meio de sua obra. Seu trabalho é, ao mesmo tempo, potente e encantador, e suas contribuições têm impacto significativo no campo do pensamento crítico e da justiça social.

Essa perspectiva da negridade me fez revisitar o conceito de negritude apresentado no início do meu mestrado. Percebo que, enquanto a negritude representava para mim uma celebração da identidade e uma resposta ao apagamento histórico, a negridade é um convite a ultrapassar os limites dessa celebração, propondo uma nova forma de pensar o ser e o estar no mundo. É nesse contexto que entendo a poética negra não apenas como uma celebração artística, mas como uma força disruptiva capaz de descolonizar nossa percepção de justiça, sujeito e tempo, como propõe Ferreira da Silva (2014).

Desde fora do mundo que conhecemos, no qual a categoria da negridade opera como um “fato mais para além da evidência”, uma poética negra feminista figurada pelo corpo feminino sexualizado anuncia novas possibilidades para o conhecimento, o fazer e o existir (Ferreira da Silva, 2014, p. 86). Ir além das discussões sobre separabilidade nos faz entender que não estamos à deriva, mas navegando com as ferramentas que nossos antepassados nos legaram. Essas referências existem, e o espetáculo *Macumba* foi, para mim, uma âncora nesse oceano.

A negridade, portanto, não busca apenas reclamar os valores expropriados pela violência colonial; ela exige uma reestruturação profunda das bases sobre as quais construímos nossa realidade. Ao confrontar as arquiteturas coloniais que ainda operam no presente, ela nos chama a criar um novo mundo — um mundo onde o ser negro não seja um referente do “outro”, mas um ponto de partida para a reinvenção do humano.

2.4 Dear White People

A reflexão aprofundada sobre a branquitude e seus desdobramentos nas dinâmicas sociais e artísticas evidencia a necessidade de um diálogo direto e provocativo com aqueles que historicamente ocupam o centro das narrativas: os brancos. Como explora Cida Bento em *O Pacto da Branquitude*, a manutenção de privilégios raciais opera de maneira silenciosa, porém devastadora, confinando corpos negros às margens enquanto sustenta o poder e a normatividade branca. Nesse cenário, surge a questão: de que forma o teatro negro, a produção acadêmica e os esforços de descolonização cultural confrontam tanto as estruturas opressoras quanto a indiferença dos que perpetuam essas hierarquias?

Compreender a branquitude não apenas como um conjunto de privilégios, mas como um sistema de poder que estrutura e legitima desigualdades, é fundamental para a análise do

teatro negro enquanto estratégia de resistência. No campo das artes cênicas, a hegemonia branca define não apenas quais histórias são contadas, mas quem tem o direito de contar e interpretar essas histórias. O teatro negro e a performance negra, ao reivindicarem suas epistemologias e referências ancestrais, desafiam essa lógica e expõem os mecanismos de exclusão que moldam o fazer teatral no Brasil. Esse embate não ocorre apenas no plano estético ou dramatúrgico, mas também nos espaços de formação, na distribuição de recursos e na recepção crítica das obras negras.

É nesse sentido que trago para a discussão a provocação contida na expressão *Dear White People*, amplamente conhecida a partir do filme e da série homônima de Justin Simien. Mais do que um título, essa expressão carrega um chamado à responsabilização dos sujeitos brancos no enfrentamento ao racismo estrutural. Essa pesquisa se insere nesse terreno crítico, buscando desvelar cumplicidades invisíveis e tensionar a indiferença branca diante das reivindicações e produções negras. Ao interrogar como o teatro negro se posiciona frente à hegemonia branca, reafirmo a necessidade de deslocar o olhar, deslocar os centros e, sobretudo, deslocar as estruturas que sustentam a exclusão e o silenciamento de corpos negros nos espaços de representação.

O conceito de *Pacto da Branquitude*, desenvolvido por Cida Bento, doutora em psicologia, escritora e pesquisadora brasileira, apresenta uma perspectiva rara no debate racial brasileiro. Bento argumenta que existe uma cumplicidade silenciosa entre brancos para manter seus privilégios enquanto relegam pessoas negras às camadas inferiores da pirâmide social. Essa aliança não verbalizada perpetua a subalternidade racial, operando de forma sutil, mas profundamente excludente (Bento, 2022, p. 15). Para superar essa realidade, Bento propõe a construção de um novo pacto civilizatório, fundamentado na justiça social, equidade racial e democracia (Bento, 2022, p. 18).

Ao discutir a separabilidade racial, Bento evidencia como essa estratégia assegura o privilégio branco, desqualificando pessoas negras enquanto sujeitos plenos. Esse pacto, definido pela autora como uma “cumplicidade não verbalizada entre pessoas brancas”, sustenta a centralidade do branco nas decisões e narrativas, inclusive no campo das artes e da academia (Bento, 2022, p. 15). Essa lógica de exclusão, embora silenciosa, opera de forma contundente, mantendo os corpos negros à margem enquanto preserva a hegemonia branca. Assim, a produção acadêmica e artística engajada em processos de descolonização cultural emerge como uma ferramenta vital para desafiar e reconfigurar essas estruturas opressoras.

Refletindo sobre minha trajetória artística e acadêmica, identifico como o pensamento branco — um conceito central no trabalho de Bento — moldou e influenciou minha prática. Durante meu ingresso no PPGARTES, percebi a escassez de pesquisas que abordassem a temática da negritude ou das religiões de matriz africana. Na turma de 2023, composta por 20 alunos, apenas eu e outro colega desenvolvemos projetos nesse eixo temático, contrastando com a predominância de investigações que reproduzem perspectivas eurocêntricas. Essa realidade evidencia a homogeneidade apontada por Bento, que não apenas regula o perfil dos agentes culturais, mas também dita as narrativas consideradas válidas ou relevantes (Bento, 2022, p. 18).

Os dois momentos que mais impactaram o construto da minha subjetividade negra e artística exemplificam essa dinâmica. O primeiro foi o encontro com a diretora Onisajé, uma mulher negra, de Candomblé, lésbica e artista, que liderou a montagem de *Macumba: uma gira sobre poder*. Sob sua orientação, compreendi que o espetáculo ia além da encenação: tratava-se de um processo de ressignificação do pensamento da companhia e do elenco, especialmente o meu, como propositor do projeto. Esse aprendizado foi um divisor de águas ao desestabilizar o pensamento branco que até então me atravessava, algo que Bento descreve como um “narcisismo autopreservador”, profundamente enraizado na branquitude (Bento, 2022, p. 18).

O segundo momento de confronto foi no próprio mestrado, quando me vi desafiado a refletir sobre a influência do pensamento branco na academia. As tensões que emergiram nas minhas interações no programa frequentemente resultaram na atribuição de estereótipos pejorativos, como “negro raivoso” ou “afro-surtado”. Tais designações não são meras opiniões isoladas, mas expressam mecanismos estruturais de silenciamento que operam de forma sistemática dentro do espaço acadêmico. A literatura sobre branquitude crítica, como desenvolvida por Cida Bento (2022), evidencia como a manutenção do poder epistêmico branco se sustenta através de pactos implícitos que naturalizam a exclusão de produções intelectuais e artísticas negras.

Um exemplo concreto ocorreu em uma disciplina de metodologia das artes, quando uma professora comentou de forma desdenhosa sobre o espetáculo *Macumba*, evidenciando um desinteresse que não era meramente pessoal, mas sintomático desse processo de exclusão. A indiferença demonstrada não apenas reiterou a centralidade de referenciais eurocêntricos, mas também reforçou uma hierarquia implícita que desvaloriza epistemologias e estéticas negras. Tal dinâmica, conforme Bento (2022, p. 15), integra o que ela denomina de “pacto narcísico da

“branquitude”, um arranjo social que protege os privilégios raciais e dificulta a inclusão de narrativas negras no debate acadêmico.

A imposição de estereótipos depreciativos constitui um dispositivo de controle racial dentro da academia. Mais do que um rótulo pontual, tais categorias cumprem uma função disciplinadora, operando como barreiras simbólicas que dificultam o avanço de pesquisadores negros em espaços acadêmicos hegemonicamente brancos. Assim, a discussão sobre a influência do pensamento branco na universidade não pode se restringir a uma análise estrutural impessoal; ela exige um posicionamento crítico que reconheça o impacto subjetivo e material desses processos na trajetória de estudantes negros.

Reconhecer o pensamento branco em si é uma experiência perturbadora. Trata-se de confrontar a reprodução de valores e práticas racistas, muitas vezes internalizados inconscientemente. Bento alerta que o pacto da branquitude não se manifesta em conspirações deliberadas, mas opera por meio de normas naturalizadas, sustentadas por um “narcisismo de autopreservação” (Bento, 2022, p. 18). Esse mecanismo assegura que tudo que é diferente seja percebido como uma ameaça ao “universal” ou “normal” — uma dinâmica que está na base das estruturas de poder, inclusive nas artes e na academia.

Nesse contexto, produções como *Macumba* assumem um papel central. O espetáculo, realizado fora dos moldes tradicionais, atraiu um público majoritariamente negro e periférico, subvertendo o elitismo característico do circuito teatral curitibano. A repercussão foi tão significativa que ele integrou a mostra oficial do Festival de Teatro de Curitiba em 2017, um feito raro até aquele momento para produções que abordam a temática da negritude. No entanto, a presença pontual dessas produções em festivais não pode ser interpretada como uma mudança estrutural efetiva. A ausência de espetáculos negros no FIT-BH em 2016, por exemplo, é apenas um dos muitos casos que ilustram essa exclusão estrutural. Apresento esse exemplo especificamente porque o período é análogo ao da estreia de *Macumba*, em 2016, o que permite uma análise comparativa sobre os desafios enfrentados por produções negras naquele momento.

Cida Bento argumenta que é necessário deslocar o olhar do “outro racializado” para o centro, no qual o branco historicamente se posicionou como norma universal (Bento, 2022, p. 15). Esse deslocamento, no entanto, não ocorre de maneira espontânea ou natural, e sim por meio da atuação política e insistente de artistas negros que reivindicam espaços. O cenário das produções artísticas brasileiras, ainda que apresente avanços, reflete um processo extremamente lento e insuficiente diante de décadas de apagamento. As oportunidades concedidas a produções

negras geralmente se dão em caráter periférico ou esporádico, sem uma política cultural ampla que garanta sua continuidade e sustentação.

O argumento de que o cenário vem mudando precisa ser examinado com cautela, pois embora algumas iniciativas tenham surgido, elas não representam uma transformação substancial da estrutura excluente do teatro brasileiro. Como aponta Hilton Cobra na *Revista Legítima Defesa*, uma revista de teatro negro da companhia Os Crespos, “nós estamos chegando de leve, às vezes arrombando portas, porque para se inserir no protagonismo fechado da cultura brasileira, muitas vezes tem que ser no berro” (Cobra, 2014, p. 10). No entanto, essa necessidade de enfrentamento constante não significa que a resistência negra deva ser romantizada. A inserção de artistas negros na cena teatral hegemônica tem sido historicamente uma luta árdua, em que o reconhecimento só ocorre por meio da insistência e da mobilização coletiva. Companhias como a Companhia dos Comuns, o Bando de Teatro Olodum, a Companhia Black e Preto, a Companhia Étnica de Arte e Dança, a Companhia Dois em Cena, a Cabeça Feita, Os Crespos, Capulanas, e tantas outras coletividades artísticas negras¹⁹ só conquistaram visibilidade por meio de um enfrentamento contínuo, e não devido a uma suposta evolução natural do campo artístico.

Além disso, a narrativa de um progresso gradual desconsidera o quanto esse avanço é condicionado pelos limites estruturais das políticas culturais e dos editais de fomento. Como destaca Oswaldo Faustino no mesmo periódico, ao traçar um paralelo entre a história do incentivo às artes negras e as grandes navegações: “Mas como seria possível navegar sem a propulsão dos ventos que estufam as velas das embarcações?” (Faustino, 2014, p. 36). No caso do teatro negro, os ventos que impulsionam essas produções são, muitas vezes, oriundos do próprio esforço das coletividades negras, e não de um sistema que, por si só, fomente e sustente essas iniciativas. Mesmo quando surgem prêmios e incentivos voltados à arte afro-brasileira, como o Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afro-Brasileiras, a distribuição de recursos permanece ínfima diante da necessidade real de sobrevivência dessas produções.

¹⁹ Companhia dos Comuns: [Facebook](#)[Instagram+5](#)[Log in or sign up to view+5](#)[Log in or sign up to view+5](#); Bando de Teatro Olodum: [Instagram](#); Companhia Black e Preto: [Instagram](#)[Instagram+1](#)[Log in or sign up to view+1](#); Companhia Étnica de Arte e Dança: [Instagram](#)[Instagram+8](#)[Instagram+8](#)[Instagram+8](#); Companhia Dois em Cena: [Instagram](#)[Instagram+13](#)[Instagram+13](#)[Instagram+13](#); Cabeça Feita: [Facebook](#)[Instagram+7](#)[Log in or sign up to view+7](#)[Enciclopédia Itaú Cultural+7](#); Os Crespos: [Site Oficial](#); Capulanas: [Site Oficial](#).

É inegável que avanços ocorreram e que a conquista de espaços no teatro brasileiro por artistas negros deve ser reconhecida, mas isso não pode ofuscar a realidade de que o caminho a ser percorrido ainda é longo. O risco de supervalorizar os passos dados até aqui é perder de vista o que ainda precisa ser transformado. A abertura de alguns espaços não se traduz, necessariamente, em uma real democratização do teatro brasileiro. O olhar branco sobre essas transformações frequentemente minimiza as barreiras ainda existentes, pois parte de uma posição em que a ocupação desses espaços é tida como natural. Para artistas negros, a inserção nesse meio continua exigindo um enfrentamento constante, uma ruptura com as estruturas normativas e a afirmação intransigente de sua legitimidade. É essa dimensão da luta, e não uma suposta evolução espontânea, que deve ser destacada na análise das produções teatrais negras no Brasil e, em particular, no contexto curitibano.

Ao mapear a cena artística negra de Curitiba, reforço a necessidade de registrar e valorizar aqueles que, entre silenciamentos históricos e apagamentos institucionais, persistem e criam. São corpos em cena, em ritmo, em canto, em imagem e em palavra.

Geisa Costa, Isidoro Diniz, Simone Magalhães, Cleo Cavalcanty, Aline Fuá, Bea Gerolin, Carla Torres, Janine Mathias, Pretícia Jerônimo, Pri Pontes, Leonardo Cruz, Brenda Santos, Kátia Drumond, Inês Drumond, Dermeval Silva, Iria Braga, Michele Mara, Marcel Szymanski, Loara Gonçalves, Matheus Moura, Taciane Vieira, Ronald Pinheiro, Gilmar Rodrigues, Cássia Damaceno, Cássia Gomes, Pedro Ramires, Sol do Rosário, Dayane Paixão, Geraldo Magela, Marcyo Luz, Frank Souza, Dekka Santos, Mariane Filomeno, Aline Alexandre, Stênio Soares, Gabriela Reis, Constânia Matos Netto, Túlio Borges, Kariny Martins, Helmann Padilha, André Daniel Guarani-Kaiowá, Washington Silveira, Nelson Sebastião, Waltel Branco, Saul Trumpet, Tiaguera Nunes, Kanêga Santos, Lu Soares, Adriano Carvalhaes e Miriane Figueira. Esse conjunto de nomes emergiu de um levantamento coletivo realizado em um *post* de rede social, um gesto de cartografia espontânea e coletiva que busca contornar os registros excluientes das instituições oficiais. Esse não é apenas um rol de artistas: é uma afirmação de presença, uma ocupação simbólica de um espaço que sempre lhes pertenceu, mas que reiteradamente lhes é negado. Na tessitura dessa listagem, ressoa a memória de uma cena que resiste, se refaz e se afirma. Cada nome carrega uma história de insubmissão aos padrões de um teatro branco e elitista que, por décadas, delimitou os espaços de atuação, os corpos representáveis e as narrativas possíveis.

Diante desse levantamento, percebo que a construção de um teatro negro em Curitiba segue uma lógica semelhante àquela que estruturou o teatro negro brasileiro como um todo: a necessidade de criar espaços para existir. Se Abdias do Nascimento, com o Teatro Experimental do Negro, abriu caminhos para uma dramaturgia e encenação que deslocassem o protagonismo branco, os artistas negros curitibanos seguem reinventando esse mesmo percurso. Trata-se de um teatro que não apenas performa narrativas negras, mas que se constitui enquanto prática de aquilombamento, tensionando o racismo estrutural presente nos mecanismos de fomento, nos circuitos de difusão e nas dinâmicas de consagração da cena artística local.

Se, por um lado, essa lista reflete uma ausência de registros formais que reconheçam e consolidem essa produção, por outro, ela assume um caráter de manifestação poética e política. Não se trata apenas de nomes dispersos, mas de uma rede, um fluxo de presença e resistência que inscreve a existência negra no tempo e no espaço. É um coro de vozes que ecoa e se retroalimenta, compondo um cântico coletivo que reivindica um lugar de dignidade e reconhecimento. Cada nome é um ato de existência, cada presença é um atravessamento entre passado, presente e futuro. Nesse gesto, o teatro negro curitibano se inscreve não apenas como produto artístico, mas como um rito de continuidade ancestral, no qual a arte se confunde com a vida, e a cena se torna um espaço sagrado de reinvenção do mundo.

3 RITUAL NA PERFORMANCE

A discussão sobre o pacto da branquitude e o pensamento branco nos ajuda a compreender as barreiras estruturais e as narrativas que marginalizam a produção artística negra e limitam o acesso de artistas negros a espaços de protagonismo cultural. No entanto, reconhecer essas dinâmicas é apenas o primeiro passo. A transformação exige ação, ocupação e a criação de novas formas de expressão que desafiem essas estruturas. É nesse ponto que o ritual, como prática ancestral e elemento central da performance negra, emerge como ferramenta poderosa de resistência, cura e transformação.

O teatro negro, (falarei mais sobre ele adiante), com sua profunda conexão com a ancestralidade e as religiões de matriz africana, ressignifica o palco como um espaço de reencontro com a espiritualidade, a memória e a coletividade. O ritual, nesse contexto, não é apenas um componente estético, mas uma ação que encena e vivencia práticas culturais e espirituais, desafiando a supremacia do pensamento branco e restaurando a centralidade da negritude na produção artística.

Ao trazer à cena *Macumba: uma gira sobre poder*, nós nos deparamos com um marco que transcende os limites da estética teatral e adentra o campo do ritual na performance. Esse espetáculo não apenas desafiou os padrões hegemônicos da produção artística curitibana, mas também reativou práticas ancestrais que integram arte, espiritualidade e resistência. Com *Macumba*, o ritual não foi apenas encenado, mas vivido, tornando-se uma celebração da ancestralidade negra e uma ferramenta para a afirmação identitária e a ocupação de espaços artísticos e simbólicos. É nesse contexto que inicio este tópico, explorando como o ritual e a performance negra se unem para celebrar a ancestralidade, transformar narrativas e fortalecer a presença da negritude na arte contemporânea.

Uma obra artística com o potencial e a grandiosidade do espetáculo *Macumba*, em uma cidade sulista como Curitiba, onde grande parte dos habitantes se orgulha de títulos e rótulos como “a cidade mais europeia do Brasil”, configura-se como um divisor de águas na produção artística local. Até então, a cena curitibana carecia de trabalhos que dialogassem com o gênero e a temática abordados no espetáculo. *Macumba* abriu portas para que muitos artistas, grupos e companhias negras da cidade trilhassem caminhos similares, contribuindo significativamente para a expansão e diversificação da produção cultural negra na região.

A apresentação do espetáculo, não apenas em Curitiba, mas também no litoral e no interior do Paraná, foi uma iniciativa que ampliou o alcance e a valorização do histórico-cultural do povo negro no estado. Compreender as primeiras manifestações culturais afro-brasileiras na Região Sul emerge como uma estratégia eficaz para aproximar essa riqueza cultural da população majoritariamente distante dessa vivência. Dados do Censo de 2022, realizado pelo IBGE, indicam que 24% da população de Curitiba se autodeclarou preta ou parda, revelando um componente significativo que integra o panorama cultural da cidade.

Assim como os povos de origem europeia celebram suas bases colonizatórias, o projeto *Macumba*, por meio do espetáculo, buscou reafirmar e celebrar a ancestralidade, a representatividade e a ocupação de espaços artísticos e midiáticos relevantes. A performance ritualística cênica proposta teve como objetivos principais a visibilidade da negritude, a afirmação identitária e a reflexão sobre os nossos tempos, destacando a importância da inserção dessa perspectiva no discurso artístico e social contemporâneo.

O encontro e os desencontros entre ritual e performance constituem uma temática de profunda reflexão nas artes, ciências sociais e áreas afins, explorando as nuances e as interseções entre esses conceitos. A performance, como manifestação artística, transcende o simples ato técnico ao incorporar elementos rituais que conferem um contexto simbólico e comunitário. Contudo, essa relação não é isenta de tensões. Se por um lado o ritual pode conferir sentido e pertencimento à experiência estética, por outro, sua apropriação na performance contemporânea pode diluir significados tradicionais e deslocar sentidos originários. Assim, a relação entre performance e ritual não pode ser tratada como uma fusão harmoniosa, mas sim como um campo dinâmico de negociação e ressignificação.

Esse caráter dinâmico permite uma interação rica entre a efemeridade da performance e da ritualidade, enfatizando a fluidez dos limites entre os dois conceitos. Renato Cohen, teórico de performance conhecido por explorar conceitos como *live art* e dessacralização da arte, em sua obra *Performance como linguagem* (2007), reforça essa ideia ao afirmar que a *live art* busca “dessacralizar a arte” e resgatar seu aspecto ritualístico, rompendo com a função meramente estética e elitista atribuída à arte. No entanto, cabe questionar se essa concepção de “ressignificação do ritual” em contextos de arte contemporânea efetivamente preserva a natureza do rito ou se ela o desloca para um novo lugar, marcado por uma lógica distinta daquela presente nas religiões e práticas ancestrais.

Ao analisar essa interação, procuro compreender como o ritual molda a experiência estética e, reciprocamente, como a performance ritualizada reconfigura a própria noção de ritual. Cohen (2007) observa que, na performance, o público assume uma posição de comunhão, reduzindo o distanciamento psicológico com o objeto artístico. Essa perspectiva enfatiza o potencial transformador da performance, ao mesmo tempo em que explora suas conexões com a ritualidade. No entanto, quando inserimos essa discussão no contexto do teatro negro e da performance negra, torna-se crucial diferenciar o ritual como matriz estrutural e não apenas como referência simbólica. O teatro ritual afro-diaspórico, por exemplo, não apenas incorpora elementos rituais, mas emerge de um pensamento cosmológico em que arte e espiritualidade não são esferas separadas, mas sim dimensões interdependentes da existência.

Dessa forma, ao discutir o papel do ritual na performance, é fundamental compreender que, para práticas cênicas oriundas de matrizes africanas, o ritual não é um dispositivo estilístico, mas sim um princípio ontológico. O teatro negro e a performance negra, ao evocarem o rito, não estão apenas emprestando suas estruturas simbólicas, mas reafirmando epistemologias e modos de existência que resistem à fragmentação colonial da arte e da vida. Nesse sentido, a ritualidade não apenas informa a performance, mas também define seu horizonte político e poético, evidenciando a potência do teatro ritual como espaço de ancestralidade, corporeidade e resistência.

Neste ponto, é importante trazer a discussão para o âmbito da performance negra, conforme apresentada por Renata de Lima Silva, professora e pesquisadora da Universidade Federal de Goiás, e Jordana Dolores Peixoto, doutoranda e pesquisadora em performances culturais, na obra *Negro Teatro, Negra Performance* (2022). As autoras destacam que a performance negra emerge como “expressão performatizada da experiência” e se articula como um movimento político e estético, dialogando diretamente com o movimento negro e resistindo às estruturas de colonialidade e racismo (Silva; Peixoto, 2022). Essa manifestação não se limita à arte, mas configura-se como uma prática discursiva que reivindica modos de existir e resistir da diáspora africana.

Lélia Gonzalez, intelectual, filósofa e ativista pioneira na interseccionalidade entre raça e gênero no Brasil, em seu texto seminal *Racismo e sexism na cultura brasileira* (1984), afirma que a memória histórica e a luta pela dignidade do povo negro são centrais para compreender a dimensão simbólica da performance negra. Gonzalez argumenta que a memória atua como um “lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da

verdade" (Gonzalez, 1984, p. 226). Essa memória, conectada à performance negra, permite a recuperação de histórias apagadas pelo discurso dominante, reforçando a luta pela visibilidade e pela dignidade da população negra.

A performance negra se diferencia ao enfatizar a pluralidade de expressões, que vão do ritual ao espetáculo, criando um espaço de afirmação identitária e combate ao racismo estrutural. Essa perspectiva é reforçada por Silva e Peixoto ao apontarem que a performance negra transcende os clichês do teatro convencional, operando como uma arte de intervenção e transformação social (Silva; Peixoto, 2022). No entanto, a noção de performance negra deve ser aprofundada a partir de sua relação com o teatro ritual, pois é justamente nessa interseção que se encontram elementos essenciais para a compreensão de sua especificidade estética e política.

Entendo a performance negra como uma experiência que se desdobra entre a cena e a vivência, articulando práticas artísticas com fundamentos espirituais e ancestrais. Diferentemente do teatro ocidental tradicional, que frequentemente separa o espaço cênico do espaço social e ritualístico, a performance negra incorpora dimensões do sagrado como estrutura dramatúrgica e expressiva. Essa integração evidencia a herança das religiões de matriz africana, nas quais o corpo não apenas representa, mas manifesta energias e entidades que operam na materialidade da cena. Assim, o teatro ritual, enquanto campo de experimentação da performance, tensiona as fronteiras entre performer e personagem, plateia e comunidade, arte e espiritualidade.

Essa abordagem ressignifica a noção de performance ao deslocá-la do conceito eurocêntrico de representação para uma prática que é, ao mesmo tempo, corporeidade, transmissão de memória e resistência política. Como argumentam Silva e Peixoto (2022), ao invés de apenas narrar ou dramatizar experiências, a performance negra as atualiza e reencena, promovendo processos de cura e resgate histórico. Desse modo, compreender a performance negra a partir do teatro ritual permite identificar como a cena pode operar como um campo de reparação simbólica, no qual os corpos negros não são apenas objetos de representação, mas sujeitos ativos na construção de novas epistemologias teatrais e sociais. Tal entendimento é fundamental para ampliar as possibilidades de análise e prática no contexto do teatro negro contemporâneo.

Por fim, embora este tópico não permita um aprofundamento total sobre o tema, considero essencial apresentá-lo como parte do trajeto reflexivo desta dissertação. Retornarei a

essas questões no tópico dedicado ao teatro negro, a partir do pensamento de Leda Maria Martins, pesquisadora e referência em estudos sobre teatro e cultura negra, em sua obra *A cena em sombras* (1995). Martins enfatiza o caráter único das expressões culturais negras e seu papel na construção de uma estética própria. Para ela, “pensar um Teatro Negro em uma acepção estrita demanda [...] o reconhecimento desse arcabouço teatral que funda a própria experiência expressiva do negro” (Martins, 1995, p. 65–66). Essa abordagem conecta-se à ideia de que o ritual e a performance, especialmente no contexto negro, são forças integradoras que desafiam as hegemonias culturais e criam novos significados sociais e artísticos.

3.1 Performance no ritual

O ritual pode ser entendido como uma série de ações simbólicas e formalizadas, frequentemente enraizadas em tradições ancestrais. Ele desempenha um papel fundamental na coesão social e na construção da identidade grupal, funcionando como um canal de transmissão de significados coletivos. Não se limita ao domínio do desempenho individual, mas incorpora uma dimensão que confere significado às ações ritualizadas, incluindo a performance. Vários autores têm se dedicado a conceituar e definir o que é ritual. Neste trabalho, procuro explorar não apenas esses conceitos, mas também refletir sobre como a performance está intrinsecamente inserida no ritual.

Com esse objetivo, inicio este tópico dialogando com Stanley Jeyaraja Tambiah, autor nascido no Sri Lanka, doutor em sociologia pela Universidade de Cornell e autor da obra *Cultura, Pensamento e Ação Social: uma perspectiva antropológica*. Tambiah (2018) discute o ritual como um sistema simbólico de comunicação, culturalmente construído, que articula palavras e ações dentro de uma ordem e padrão específicos. Ele destaca características fundamentais das expressões rituais, como formalidade, estereotipia, condensação e redundância, que variam em intensidade e em proporção, dependendo do contexto ritual.

Ao observarmos o papel das palavras dentro da literatura contemporânea, podemos perceber que elas possuem uma relevância significativa no contexto ritual. Para compreender essa relevância, precisamos retornar ao princípio fundamental que associa o verbo, ou seja, a palavra, ao ato criativo e performativo. Tambiah (2018) argumenta que “o ritual, tal como observado em comunidades primitivas, é um complexo de palavras e ações [...]. As palavras não são uma coisa e o rito outra. Pronunciar as palavras é, em si, um ritual” (Leach *apud*

Tambiah, 2018, p. 28). Essa afirmação evidencia que o uso das palavras transcende a mera comunicação: elas constituem ações que participam ativamente da construção do ritual e de seus significados.

No meu entendimento, essa proposição de Tambiah ilumina um aspecto crucial da relação entre performance e ritual: as palavras, enquanto elementos performativos, não apenas comunicam, mas criam e estruturam experiências rituais. No entanto, as ações também desempenham um papel complementar, compondo um sistema simbólico que é simultaneamente verbal e corpóreo. Assim, o equilíbrio entre palavras e ações varia entre rituais e sociedades. Tambiah (2018) observa que, em alguns rituais, como os de cura ou de iniciação, as palavras podem assumir protagonismo, enquanto em outros, como ritos coletivos, a ênfase recai sobre ações e símbolos materiais ostensivos.

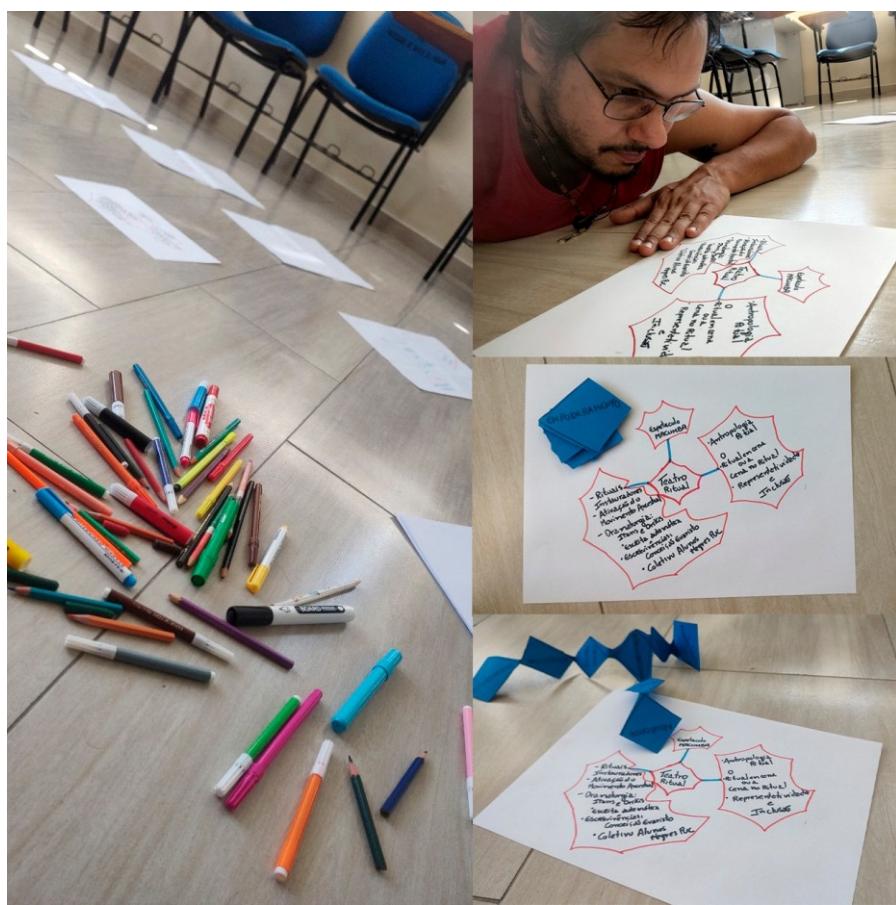
Essa variação na proporção de palavras e ações ilustra a plasticidade dos rituais, que se adaptam às necessidades e às dinâmicas culturais de cada contexto. Concordo com Tambiah ao enfatizar que a maioria dos rituais se situa entre esses extremos, combinando palavras e ações de formas que maximizam sua eficácia simbólica e comunicativa. Gostaria de acrescentar que, na perspectiva das religiões de matriz africana, por exemplo, o equilíbrio entre palavra e ação se dá em um contexto em que a ancestralidade e a espiritualidade ocupam lugar central. Aqui, a palavra falada muitas vezes carrega o peso de uma energia performativa que não apenas representa, mas também ativa forças espirituais.

Portanto, ao considerar a performance no ritual, compreendo-a como ponto central do ritual. As palavras e ações, performadas em um contexto ritual, não apenas comunicam significados, mas criam realidades compartilhadas e transformadoras, reafirmando o poder do ritual como uma experiência performativa por excelência.

Desde as sociedades mais antigas até as mais contemporâneas, os seres humanos têm organizado eventos simbólicos que expressam e reforçam seus valores, crenças, identidades e relações. Podemos reconhecer esses eventos como rituais, pois apresentam uma forma básica comum, apesar de se diferenciarem. De acordo com Tambiah (2018), os rituais demonstram uma tendência à uniformidade estrutural em diferentes contextos socioculturais, sendo essencial reconhecer a diversidade de modelos simbólicos e ideológicos presentes nas sociedades. O autor adverte sobre os desafios de abordar essa variedade de concepções culturais por meio de uma aplicação unilateral de conceitos analíticos derivados de uma perspectiva ocidental limitada e paroquial.

Nos aspectos mais cotidianos da vida, encontramos o ritual ou o ritualizamos em nossas práticas diárias. Desde o momento de acordar até a hora de dormir, cada indivíduo estabelece seus rituais particulares. Esses atos podem ser chamados de rotinas ou de hábitos, mas, independentemente da nomenclatura, carregam consigo a essência de um ritual. No processo de escrita desta dissertação, observei como também instituí meus próprios rituais para organizar o trabalho: o uso de mapas conceituais, a disciplina em manter um cronograma e o ato em si da escrita. Vivenciar cada etapa desse processo é, para mim, um modo de reavivar memórias — sejam elas celulares, espirituais ou afetivas — que influenciam diretamente o processo criativo de um espetáculo.

Figura 11 – Mosaico com o registro da criação do mapa conceitual da pesquisa de mestrado, na época em andamento, na matéria eletiva do Laboratório de Investigação do Corpo e do Movimento da prof.^a Dr.^a Rosemeri Rocha



Fonte: Acervo do autor. Foto por Rose Rocha (2023).

Essa observação encontra ressonância na colocação de Tambiah (2018), que afirma que os rituais se manifestam de formas variadas e adaptáveis, utilizando elementos como palavras,

música e dança para estruturar eventos significativos. A diversidade dos rituais reflete as nuances culturais de cada sociedade, mas também revela um elemento universal: a necessidade humana de organizar e dar significado às experiências importantes por meio de práticas ritualísticas. Para Tambiah (2018), os rituais possuem três dimensões performativas: o sentido austiniano de que dizer algo é também fazer algo; a performance encenada que intensifica a experiência dos participantes; e os valores indiciais, que são inferidos durante a prática ritual. Essas ideias convergem com a minha perspectiva sobre o papel dos rituais, seja em contextos cotidianos ou no desenvolvimento criativo.

Ao aprofundar o conceito austiniano mencionado por Tambiah, é necessário recorrer à filosofia da linguagem de J. L. Austin, que distingue atos de fala em locucionários, ilocucionários e perlocucionários. No contexto de Tambiah, o sentido austiniano de performatividade se refere aos atos ilocucionários, nos quais o dizer é também um fazer. Exemplos claros disso podem ser encontrados em declarações como “Eu prometo” ou “Eu os declaro marido e mulher”, em que a enunciação do enunciado é, por si só, a realização de uma ação. No ritual, esse princípio se manifesta quando palavras, gestos ou fórmulas simbólicas têm efeitos concretos no mundo, transformando realidades e reafirmando vínculos sociais ou espirituais. Assim, a performatividade austiniana no ritual não se limita à descrição de eventos, mas atua como um elemento constitutivo e transformador da prática ritual.

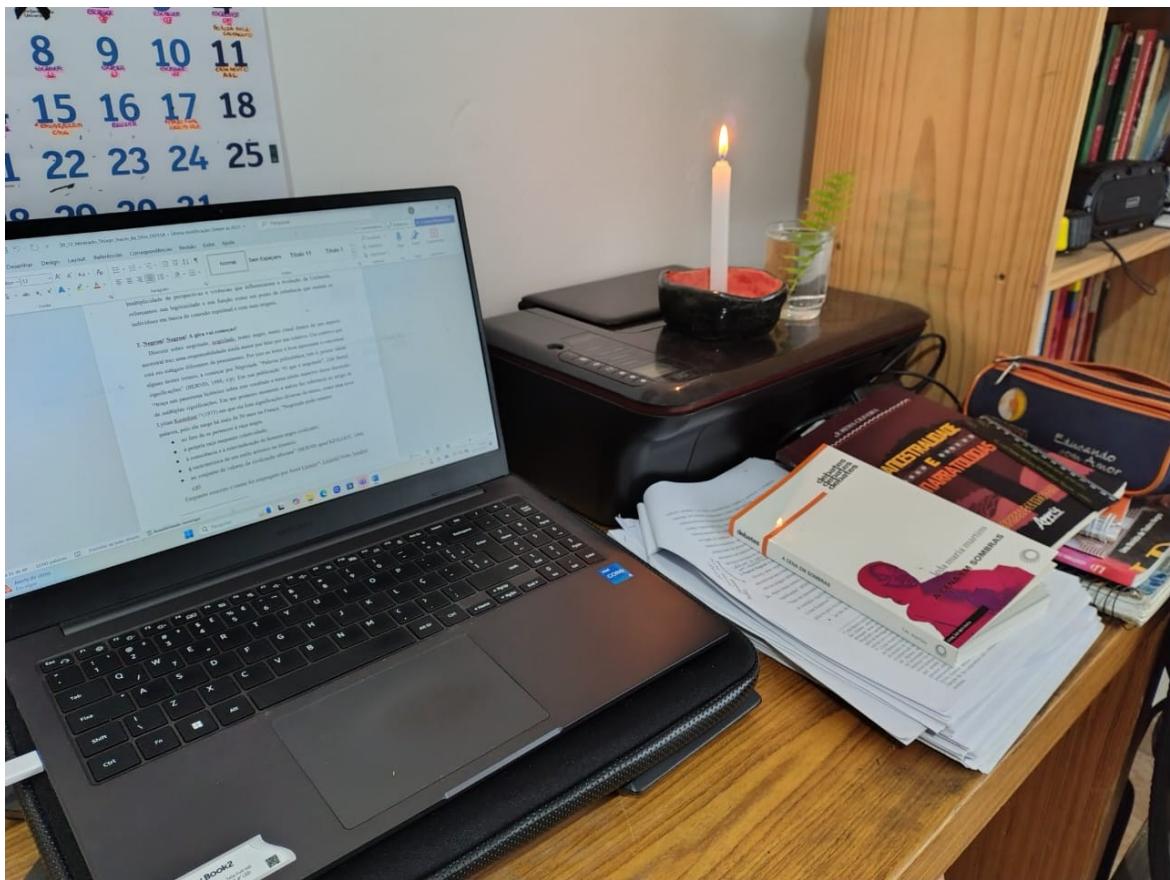
No campo teatral, os rituais também desempenham um papel fundamental. Como aponta Leda Maria Martins (1995, p. 92), “na encenação do texto dramático, variados elementos se conjugam, se completam ou se superpõem. [...] Por exibir essa variedade dialógica de signos distintos, em contínuo movimento, o teatro é uma arte privilegiada e abrangente”. Essa colocação evidencia como o teatro, assim como o ritual, utiliza uma gama de elementos — verbais, visuais, sonoros e corporais — para criar uma experiência significativa e evanescente, captada no momento presente da função teatral.

Ao analisar o conceito de performance no ritual, destaco que, diferentemente da ideia de ritual na performance, aqui se prioriza o impacto performativo do ritual sobre seus participantes. Tambiah (2018) nos oferece uma compreensão fundamental sobre como o ritual transforma a realidade por meio de símbolos, gestos e vozes, criando uma experiência que é simultaneamente pragmática e simbólica. Essa abordagem converge com a colocação de Martins sobre o teatro como um espaço de tensões, desejos e crises humanas, pois ambos os

contextos exploram a relação entre os elementos constitutivos da experiência e a transformação proporcionada pelo ato performático.

O processo de escrita também pode ser compreendido como uma prática ritualística. Ao estabelecer momentos de preparação, organização de ideias e revisões constantes, criei um sistema que não apenas estrutura minha rotina, mas também resgata elementos ancestrais de minha própria experiência. Como no ritual, a escrita possui etapas que conectam o indivíduo ao que há de mais profundo e simbólico em seu universo interno, transformando ideias dispersas em uma criação coesa e significativa. Para mim, cada escolha de palavra, cada ajuste de argumento é uma forma de evocar memórias e influências que dão sentido ao meu trabalho.

Figura 12 – Registro do ambiente de escrita ritualizada do mestrando Thiago Inácio em sua residência



Fonte: Acervo do autor (2025).

Ao atravessar os tópicos que relacionam ritual e performance, percebo como ambos os conceitos estão profundamente entrelaçados, tanto no contexto do teatro quanto na escrita acadêmica. Tambiah (2018) e Martins (1995) me ajudam a estruturar este diálogo, permitindo

compreender como os rituais e as performances criam espaços para a transformação social e individual.

Ao nos aprofundarmos nos aspectos performativos e de discurso dos rituais, somos convidados a uma compreensão da performance no ritual e quais seriam as suas dimensões, e entender que por mais que o ritual tenha sua sequência de fatos já preestabelecidas, um roteiro, nem por isso ele será o mesmo e com os mesmos efeitos. Aqui faço uma relação com os rituais instauradores utilizados no processo de montagem do espetáculo *Macumba*. Onisajé utilizava-se da mesma prática ritualística em seu grupo, Nata, com o objetivo de um resultado poético, mas as vivências e absorção das experiências vividas pelos diferentes elencos, em diferentes montagens, não são as mesmas, apesar de observarmos no resultado dos trabalhos concebidos a assinatura estética da diretora. Sobre essas variáveis, Tambiah nos diz:

[...] todo antropólogo de campo sabe que nem uma única performance de um rito, não importa o quanto rigidamente prescrita, é exatamente igual à *performance*, pois ela é afetada por processos peculiares ao modo oral de recitação do especialista e por certos aspectos variáveis, tais como as características e circunstâncias sociais dos atores que (com exceção de eventos puramente contingentes e imprevistos) afetam questões tais como a escala de comparecimento, o interesse do público, gastos econômicos, e assim por diante. É, portanto, necessário ter em mente que festivais, rituais cósmicos e ritos de passagem, independentemente de terem sido prescritos, estão sempre ligados às reivindicações de *status* e aos interesses dos participantes e, logo, sempre abertos aos significados contextuais. Componentes variáveis tornam flexível o cerne básico da maioria dos rituais (Tambiah, 2018, p. 136).

O ritual é uma forma de comunicação que envolve não apenas o uso de palavras, mas também de gestos, símbolos, objetos e ritmos como já demonstrado até aqui. Ele também expressa e transmite significados que são compartilhados por um grupo social, e que estão relacionados à sua visão de mundo e à sua organização social. Podemos então considerar que o ritual é um ato performativo, ou seja, um ato que realiza algo ao ser enunciado e isso implica em uma relação inerente entre a forma e o conteúdo do ritual.

Em outras palavras, se os eventos rituais são atos performativos (em um sentido muito mais forte do que os atos de fala comuns, que também fazem algo com as palavras), então as conexões entre os atos unitários e as enunciação do ritual, a lógica das regras de sequências obrigatórias dos atos rituais *per se*, não podem ser inteiramente entendidas sem a compreensão de que elas são a vestimenta de ações sociais; e essas ações sociais não podem, por sua vez, ser entendidas se não em relação aos pressupostos cosmológicos e às normas sociais interacionais dos atores. Mais uma vez, a forma e o conteúdo do ritual estão necessariamente fundidos e o problema aqui é elaborar um sistema conceitual que veja a mensagem, em si mesma, “tanto padronizada internamente quanto parte de um universo padronizado maior – a cultura ou alguma parte dela” (Tambiah, 2018, p.158).

Mariza Peirano (2003), doutora em antropologia pela Universidade de Harvard, em seu livro *Rituais ontem e hoje*, enfatiza a necessidade de examinar a prática e a vivência dos adeptos, inspirada na perspectiva performativa do ritual desenvolvida por Tambiah (1985). Ela analisa os três sentidos diferentes de performatividade que podem ser aplicados aos rituais, mencionados acima: o sentido convencional, o sentido expressivo e o sentido criativo. Em suas palavras:

A ação ritual nos seus traços constitutivos pode ser vista como “performativa” em três sentidos: 1) no sentido pelo qual dizer é também fazer alguma coisa como um ato convencional [como quando se diz “sim” à pergunta do padre em um casamento]; 2) no sentido pelo qual os participantes experimentam intensamente uma performance que utiliza vários meios de comunicação [um exemplo seria o nosso carnaval] e 3), finalmente, no sentido de valores sendo inferidos e criados pelos atores durante a performance (Peirano, 2003, p. 9).

Esses três sentidos de performatividade propostos por Peirano dialogam diretamente com o que observo no teatro negro e nas performances rituais que exploram a ancestralidade africana. O sentido convencional está presente nos atos simbólicos que carregam significados específicos dentro das práticas religiosas de matriz africana. O sentido expressivo manifesta-se nas performances intensas que envolvem múltiplos meios de comunicação, como música, dança e narrativa oral, características essenciais dessas tradições. Por fim, o sentido criativo emerge quando os atores incorporam e reinterpretam valores durante a performance, permitindo uma constante renovação e adaptação dos rituais às realidades contemporâneas.

No entanto, como Peirano aponta, associar o ritual apenas a práticas religiosas, mágicas ou simbólicas, distintas das ações cotidianas, é uma distinção problemática que pode refletir uma visão etnocêntrica. Concordo com essa perspectiva, especialmente ao considerar que as práticas do teatro negro e as manifestações culturais de matriz africana não se encaixam facilmente nas categorias ocidentais tradicionais. A complexidade dos significados atribuídos aos rituais nessas culturas exige uma abordagem que vá além das definições limitadas.

Peirano (2003, p. 8) argumenta que, se a definição é etnográfica, então um ritual não se caracteriza pela ausência de racionalidade aparente ou pela falta de uma relação instrumental entre meios e fins. Esses são critérios da nossa sociedade que podem confundir a percepção, se considerados universais. Ela ressalta que antecipar definições de ritual tende ao empobrecimento se não coincidem com nossos valores explícitos.

Essa crítica de Peirano às definições antecipadas ressoa com minhas observações sobre o teatro ritual no contexto do teatro negro. Ao evitar impor critérios ocidentais de racionalidade, podemos apreciar melhor a criatividade e a eficácia presentes nos rituais, reconhecendo-os como meios de transmitir valores e conhecimentos, além de resolver conflitos e reproduzir relações sociais.

Para Peirano, a concepção de performance assume uma posição central ao enfatizar a dimensão performativa dos rituais. Essa abordagem destaca não apenas a execução formal dos rituais, mas também a maneira como eles são realizados, ressaltando o papel fundamental dos rituais na expressão e reforço de significados culturais. Em minhas investigações, percebo que essa dimensão performativa é essencial para compreender como o teatro negro utiliza o ritual como ferramenta para conectar-se com a ancestralidade e as tradições africanas. Os rituais não apenas reproduzem normas culturais, mas também desempenham um papel ativo na negociação e transformação dessas normas, o que é fundamental para a identidade e resistência cultural.

Segundo Peirano:

Neste sentido, os rituais podem concorrer para a construção de novas legitimidades, permitindo desvendar mecanismos de diferenciação social e realizar a passagem das ideologias para os sistemas de ação (e vice-versa). É na ação que homens e mulheres de carne e osso [...] buscam transformar interesses e ideais em realizações concretas. Rituais são, assim, *bons para pensar e bons para viver*. A partir deles tomamos conhecimento de nosso mundo ideal e de nossos projetos e ambições; a partir deles revelam-se trilhas, encruzilhadas e dilemas e, no processo, consegue-se, muitas vezes, encaminhar mudanças e transformações (Peirano, 2003, p. 29).

Essa visão reforça a ideia de que os rituais, no contexto do teatro negro, não são meramente representações simbólicas, mas ações concretas que possibilitam mudanças e transformações sociais. Eles são “bons para pensar e bons para viver”, como afirma Peirano, fornecendo um meio para explorar projetos, ambições e enfrentar dilemas.

Portanto, ritual e performance, conforme delineado por Peirano, constituem um campo de investigação que envolve uma compreensão aprofundada da ação simbólica e social dos rituais, considerando não apenas sua forma externa, mas também sua capacidade própria de transmitir conhecimento e resolver conflitos culturais. Essa abordagem analítica complexa enriquece nossa compreensão da dinâmica interativa entre ritual e cultura, especialmente quando aplicada às práticas de teatro negro e às religiões de matriz africana, em que o ritual é intrinsecamente ligado à identidade e à memória coletiva.

Peirano (2003, p. 8) afirma que “rituais são bons para transmitir valores e conhecimentos e também próprios para resolver conflitos e reproduzir as relações sociais”. Concordo com essa perspectiva, pois, em minha observação, percebo que os rituais desempenham um papel crucial na manutenção e na reinvenção das relações sociais dentro das comunidades afrodescendentes. Eles expandem, iluminam e ressaltam o que já é comum a um determinado grupo, fortalecendo os laços comunitários.

Além das contribuições de Peirano, um outro olhar para os rituais vem de Valerio Valeri (1994), antropólogo italiano conhecido por seu trabalho na etnologia da Polinésia e Indonésia. Valeri argumenta que o rito é uma forma de expressão e comunicação social que envolve múltiplos níveis de significação e interpretação, não se limitando a um conjunto de regras ou comportamentos. Segundo ele, o rito se assemelha a fenômenos como a festa e o jogo, em que a sociedade se torna ator pelo forte envolvimento que ocorre. No entanto, diferentemente das festas e jogos, os ritos produzem e reproduzem formas complexas de comunicação, ligadas a signos, símbolos e imagens que carregam significados profundos. O rito remete a um texto subjacente cuja expressão e leitura são confiadas a processos que se situam numa zona de fronteira entre ordem e desordem, natureza e cultura, exclusão e integração (Valeri, 1994, p. 359).

As ideias de Valeri complementam a compreensão de Peirano sobre a performatividade dos rituais, acrescentando a dimensão de que os ritos podem ser desmontados e remontados, adaptando-se a novos contextos e códigos, perdendo ou ganhando força e eficácia. Isso é particularmente relevante no teatro negro, no qual os elementos rituais são incorporados e reinterpretados, criando novas formas de expressão artística que mantêm conexões com tradições ancestrais.

Valeri (1994, p. 359) também alerta que a eficácia do rito pode diminuir quando este se transforma em algo assimilável à cena, tornando-se forma teatral que se deixa apreender por códigos de comunicação diferentes. Essa observação levanta uma questão interessante em relação ao teatro negro: até que ponto a teatralização dos rituais pode afetar sua eficácia simbólica e social? Em minha análise, percebo que, embora haja uma transformação, os artistas conseguem manter a essência ritualística, criando uma ponte entre o sagrado e o profano, o passado e o presente. A teatralização não necessariamente implica perda de força, mas pode ser uma forma de revitalizar e adaptar os rituais às realidades contemporâneas.

Dessa forma, tanto Peirano quanto Valeri nos oferecem perspectivas interessantes sobre a performance no ritual. Ao dialogar com suas ideias, reconheço que os rituais, especialmente no contexto do teatro negro e das religiões de matriz africana, são fenômenos dinâmicos que transcendem definições rígidas. Eles são instrumentos poderosos de comunicação, expressão e transformação social, capazes de transmitir conhecimentos, resolver conflitos e fortalecer identidades culturais.

As artes cênicas, enquanto expressão artística, envolvem um conjunto de elementos essenciais, como o corpo, a voz, o gesto, o som, a imagem, o espaço e o tempo. Esses elementos não apenas estruturam a prática artística, mas também desempenham um papel crucial na criação de significados e experiências compartilhadas. Suas manifestações podem ser observadas em diferentes linguagens, como teatro, dança, circo, ópera e performance. Em todas essas modalidades, identifico a presença de uma dimensão ritualística, caracterizada por ações simbólicas, repetitivas e significativas, que estabelecem uma comunicação entre artistas e público e refletem valores culturais e sociais.

No entanto, muitas vezes, a tentativa de conceituar o rito é empregada de forma vaga e imprecisa, sem levar em conta as especificidades e diferenças entre os diversos tipos de práticas rituais, o que dificulta uma compreensão abrangente da riqueza e diversidade dos fenômenos que essa categoria abarca. Essa imprecisão conceitual, como ressalta Valerio Valeri (1994), compromete a capacidade de definir o “rito” com rigor teórico. Ele aponta que:

[...] a categoria <<rito>>, no modo como é geralmente usada, não tem uma justificação teórica. Com efeito, nela se introduzem comportamentos que cabem noutras categorias: por exemplo, comportamentos lúdicos e estéticos. Não é, todavia, por acaso que estes fenômenos se encontram tão frequentemente nos <<ritos>>. (Valeri, 1994, p. 354).

O argumento de Valeri chama atenção para a forma como o conceito de rito é frequentemente utilizado de maneira genérica, abrangendo práticas que poderiam ser classificadas como artísticas ou lúdicas. Ao mesmo tempo, ele ressalta que essa sobreposição não é acidental, pois os fenômenos lúdicos e estéticos compartilham aspectos fundamentais com os rituais, como o uso de símbolos e a criação de significados coletivos. No contexto das artes cênicas, essa interseção torna-se particularmente evidente, especialmente quando consideramos a teatralidade presente em práticas ritualísticas e sua relação com o jogo e a arte.

No entanto, discordo parcialmente de Valeri quando ele sugere que a teatralização pode enfraquecer a eficácia ritualística. No teatro negro, por exemplo, a teatralidade não é um

elemento de redução do poder simbólico do rito, mas uma forma de reimaginar e revitalizar tradições ancestrais, conectando-as a contextos contemporâneos. Essa adaptação permite que o rito mantenha sua relevância enquanto reforça identidades e memória cultural.

Dessa forma, defendo que a análise dos rituais deve reconhecer sua polivalência e flexibilidade, valorizando as diferenças culturais e contextuais que moldam sua prática. No teatro negro, as performances ritualísticas não apenas preservam tradições e reforçam identidades, mas também se tornam veículos para resistências culturais e transformações sociais. Nesse sentido, concordo com Valeri que o rito compartilha uma conexão profunda com o jogo e a arte, mas acredito que sua eficácia e força simbólica podem ser mantidas e amplificadas quando teatralizadas de forma consciente e respeitosa.

Assim, o estudo dos rituais no campo das artes cênicas exige não apenas rigor teórico, mas também sensibilidade para compreender as múltiplas camadas de significação que permeiam essas práticas, sobretudo em contextos como o do teatro negro, no qual o rito é tanto um ato de resistência quanto de celebração cultural.

Dentre as diversas práticas rituais, meu interesse recai sobre o campo das artes como um espaço de investigação sobre as interseções entre rito e cena. Em um primeiro momento, parece natural buscar delimitar a linha tênue que supostamente separaria o que é rito e o que é cena, ou categorizar rigidamente um como distinto do outro. No entanto, com base nas discussões apresentadas até aqui, considero que essa distinção é insuficiente para abarcar a complexidade dessas práticas. Conforme argumenta Valerio Valeri (1994), os rituais não são fenômenos isolados, mas estão intrinsecamente conectados a práticas lúdicas e estéticas, desafiando quaisquer tentativas de separação rígida.

No contexto da arte como ritual e do ritual na arte, como o ritual pode contribuir no processo criativo como metodologia de criação cênica? Essa questão, em vez de reforçar uma dicotomia entre rito e cena, sugere uma investigação sobre suas interações e complementaridades no âmbito artístico. Compreender o ritual como parte integrante da criação cênica significa reconhecer sua capacidade de influenciar profundamente o processo criativo, ao fornecer elementos simbólicos, estruturais e emocionais que atravessam e potencializam o ato performativo.

Os rituais desempenham múltiplas funções no processo criativo. Eles podem preparar os artistas para a cena, criar uma atmosfera de concentração e harmonia, invocar forças criativas, homenagear ancestrais e mestres, celebrar a vida e a arte, provocar reflexões e

estimular transformações. Essas práticas, sejam elas inspiradas em tradições culturais ou criadas pelos próprios artistas, transcendem o caráter preparatório e frequentemente tornam-se parte indissociável da própria cena. Dessa forma, o rito não é apenas um elemento de apoio, mas um componente central na elaboração da linguagem cênica.

A abordagem teórica de Valeri (1994) oferece uma base sólida para compreender essa relação. Ele argumenta que os ritos expressam e reproduzem sentimentos socialmente regulados, permitindo sua transmissão por imitação e garantindo a continuidade de disposições emocionais essenciais à sociedade. Essa perspectiva amplia o entendimento de como os rituais nas artes cênicas não apenas refletem valores culturais, mas também os transformam em experiências simbólicas compartilhadas, conectando indivíduos ao coletivo e o presente às tradições ancestrais.

Nesse sentido, considero que os rituais nas artes cênicas não se limitam a preparar artistas ou estabelecer atmosferas específicas. Eles estruturam e enriquecem a própria criação cênica, funcionando como motores criativos que integram o simbólico, o estético e o emocional. A perspectiva de Valeri, ao destacar a interseção entre rito, jogo e arte, ressalta que essas práticas não são categorias isoladas, mas dimensões interconectadas que fortalecem a experiência artística e coletiva.

Portanto, a pergunta sobre como o ritual pode contribuir no processo criativo como metodologia de criação cênica nos convida a abandonar a falsa pretensão de categorizar rito e cena como entidades separadas. Em vez disso, propõe uma análise mais aprofundada de suas interações e potencialidades. A partir dessa compreensão, afirmo que os rituais, ao serem incorporados na criação artística, não apenas reforçam valores e tradições, mas também impulsionam transformações estéticas e sociais, reafirmando o papel das artes cênicas como espaços de resistência, memória e reinvenção cultural. O espetáculo *Macumba* é o resultado desta contribuição a partir de seus rituais instauradores e, neste trabalho, eu me fixo ao processo que o origina.

3.2 Arte como ritual e o ritual como arte

A arte possui o poder singular de criar experiências que não se conectam apenas ao estético e alcançam profundezas emocionais, sociais e espirituais. Quando utilizada com sensibilidade, ela se torna uma ferramenta poderosa para revelar a riqueza, as mazelas e as

contradições de uma sociedade. Em minha perspectiva, as expressões artísticas vinculadas à África e ao Brasil não apenas dão sentido a esta pesquisa, mas também refletem a minha trajetória enquanto artista, pesquisador e indivíduo imerso em uma espiritualidade que conecta essas tradições.

No entanto, reconheço que as tradições culturais e ancestrais africanas, ao se entrelaçarem com o contexto brasileiro, formam um campo vasto e diversificado. Não há uma única representação dessas manifestações, pois elas abrigam uma diversidade e uma complexidade que excedem os limites deste trabalho. Ainda assim, é justamente nesse entrecruzamento que reside o potencial de protagonismo da mulher e do homem negro, aspecto que considero central nesta reflexão.

Ao refletir sobre como os elementos predominantes na cultura afro-brasileira, especialmente dentro das religiões de matriz africana, podem ser uma base para esse protagonismo, observo que esses elementos não são apenas meios de afirmação cultural, mas também instrumentos de resistência política e social. Quando adeptos dessas religiões afirmam sua identidade religiosa, eles não apenas contestam o preconceito, a discriminação e a intolerância que frequentemente enfrentam, mas também fortalecem sua autoestima, sua consciência negra e sua cidadania. Essa afirmação é um ato político, uma declaração de que suas crenças e práticas não apenas merecem respeito, mas também constituem parte fundamental do tecido cultural brasileiro.

No campo artístico, os elementos das religiões de matriz africana têm um papel igualmente transformador. Ao serem incorporados como inspiração ou recurso criativo, esses elementos ampliam o repertório simbólico e estético das produções artísticas, promovendo a valorização da cultura afro-brasileira em escala nacional e internacional. Nesse sentido, o ato de criar arte torna-se também um ato de denúncia e crítica. Artistas negros e negras utilizam a arte para questionar as estruturas de opressão, racismo e violência, propondo novas narrativas que rompem com os paradigmas hegemônicos. Em particular, as mulheres negras, que enfrentam tanto o racismo quanto o machismo, encontram na arte uma plataforma para reivindicar sua voz e seu espaço, desafiando as barreiras que as marginalizam.

O espetáculo *Macumba* está inserido em uma relação que se estabeleceu desde a elaboração do projeto e sua escrita inicial, com o propósito de desenvolver ações afirmativas que proporcionassem visibilidade à identidade afro-brasileira. Por meio do teatro ritual, buscamos enaltecer as raízes ancestrais africanas e as religiões de matriz africana. Para atingir

essa finalidade, optamos pela integração de diversas linguagens artísticas, como as artes visuais, a dança, a música e o teatro. Essa abordagem multicultural e multilingüística é característica do teatro negro, no qual esses elementos coexistem e dialogam de maneira simbiótica, sem que uma linguagem se sobreponha à outra. Por exemplo, o corpo ocupa um papel de igual relevância em relação ao texto. Trata-se, assim, de uma cerimônia social e um ritual artístico que celebra a pessoa negra e sua identidade.

Nesse contexto, a concepção de *Macumba* está intrinsecamente ligada ao fortalecimento da identidade, especialmente da identidade cultural, remetendo à origem e às raízes ancestrais. É importante compreender a herança cultural negra como uma contribuição essencial para a formação civilizatória do Brasil, não apenas no que se refere às estruturas materiais, mas, sobretudo, à construção imaterial do país. A contribuição da comunidade negra transcende aspectos físicos e engloba valores culturais, sociais e espirituais, essenciais para a definição do que é ser Brasil. O projeto *Macumba*, nesse sentido, constitui-se como uma representatividade coletiva.

Quando nos perguntamos o que significa falar de *Macumba*, em Curitiba, no ano de 2016, dentro da perspectiva da ancestralidade afro-brasileira, percebemos que estamos abordando questões que dialogam diretamente com a resistência cultural em meio a um cenário de racismo estrutural. Falar de identidade cultural, em tempos e contextos marcados por preconceitos, é reconhecer que essa identidade não é monolítica, mas múltipla e diversa. A multiplicidade e a diversidade humanas se tornam, então, o cerne do projeto, oferecendo uma leitura inclusiva e plural sobre o que significa ser afro-brasileiro no teatro e na sociedade contemporânea.

O diálogo entre arte e ritual, nesse contexto, torna-se central. A arte, ao se apropriar de elementos rituais, reconfigura seu significado, ampliando seu alcance e estabelecendo conexões entre o sagrado e o profano, entre o individual e o coletivo, entre o local e o universal. É nesse movimento que o ritual e a arte se encontram, não como categorias estanques, mas como práticas interativas que se enriquecem mutuamente. Como Valerio Valeri (1994) observa, os rituais são instrumentos que expressam e reproduzem sentimentos socialmente regulados, garantindo sua transmissão e continuidade. Quando traduzidos para o campo da arte, esses sentimentos ganham novas dimensões, ampliando seu impacto e sua capacidade de transformação.

Assim, o diálogo entre arte e ritual também abre caminhos para uma discussão mais ampla sobre o sagrado na arte e o profano na religião. Ao conectar esses conceitos, percebo a possibilidade de explorar como práticas artísticas e rituais podem desafiar as fronteiras entre o espiritual e o mundano, iluminando as formas pelas quais essas dimensões coexistem e se entrelaçam. Esse movimento nos convida a questionar e reimaginar as categorias tradicionais, valorizando as intersecções como espaços de criação e transformação.

Portanto, este tópico atua como uma ponte entre os debates anteriores e as reflexões futuras sobre o sagrado e o profano. Ele reafirma que, ao dialogar com as tradições culturais e ancestrais africanas, a arte não apenas celebra a diversidade, mas também contribuiativamente para a luta por justiça, igualdade e reconhecimento. Nesse sentido, a arte como ritual e o ritual na arte tornam-se não apenas ferramentas criativas, mas também instrumentos de resistência, memória e emancipação.

3.3 O sagrado na arte e o profano da religião: possíveis (minhas) reflexões

A confluência entre arte e religião tem sido um território útil para a expressão da espiritualidade humana ao longo da história. No entanto, esta relação complexa levanta frequentemente questões sobre como o sagrado é representado e vivenciado no contexto de rituais e performances, especialmente quando se trata das religiões de matriz africana. Por isso tem se explorado cada vez mais o tema do sagrado e do profano na cena ritual, com foco nas expressões artísticas.

A autora Paula Montero, em “Teoria do simbólico de Durkheim e Lévi-Strauss”, (2014), apresenta essa discussão através das ideias de Émile Durkheim no contexto da antropologia francesa do século XX. Para Montero, o sociólogo francês explora a dualidade entre o sagrado e o profano de uma perspectiva mais teórica. Durkheim, ao adotar o totemismo como uma forma fundamental de religião, destaca a universalidade da divisão entre sagrado e profano e argumenta que as crenças religiosas estão mais relacionadas às representações do mundo do que a deidades específicas. Ele, segundo a autora, enfatiza a importância das “representações coletivas” na formação das categorias mentais e, por conseguinte, na estruturação do conhecimento humano.

No artigo “Metamorfoses das Tradições Performáticas Afro-Brasileiras: De Patrimônio Cultural à Indústria de Entretenimento”, (2004), de José Jorge de Carvalho, o entendimento por

sagrado e profano é abordado em diferentes cenários. O autor discute a relação entre o sagrado e o profano no contexto das tradições performáticas afro-brasileiras, destacando a importância desses conceitos na compreensão das práticas culturais.

Carvalho explora a noção de sagrado como aquilo que está relacionado a dimensões espirituais, rituais e religiosas, muitas vezes associadas a práticas tradicionais e devoção. Por outro lado, o profano é apresentado como aquilo que está fora do âmbito sagrado, relacionado a esferas seculares, comerciais e de entretenimento. Além disso, o autor ressalta a importância de não cair em uma visão purista das tradições culturais performáticas, reconhecendo a complexidade das relações entre o sagrado e o profano no contexto contemporâneo. Essas reflexões nos dão pistas para um possível entendimento sobre as dinâmicas entre o sagrado e o profano nas tradições performáticas afro-brasileiras, considerando as transformações e desafios enfrentados por essas práticas culturais.

Carvalho aprofunda a análise de Durkheim, ao incorporar sua própria perspectiva e contribuições para a compreensão das formas elementares da vida religiosa. Ele argumenta que a dimensão contextual e política afro-brasileira é essencial para entender a natureza do sagrado e do profano. O autor critica a visão de Durkheim, argumentando que a religião não pode ser reduzida a uma categoria de pensamento ou conhecimento. Ele sugere que a religião é um fenômeno complexo que não pode ser totalmente compreendido sem levar em conta o contexto cultural e político em que se encontra. Carvalho também critica a “canibalização” cultural, ou seja, a apropriação e transformação de elementos culturais de um grupo por outro. Enquanto Durkheim vê a religião principalmente como um fenômeno social que contribui para a coesão social, Carvalho enfatiza a importância do contexto cultural e político na compreensão da religião. Ambos os autores contribuem significativamente para a discussão sobre a natureza do sagrado e do profano, mas suas perspectivas diferem de maneiras importantes.

A cena ritual, seja no teatro ou na performance, é um espaço em que as fronteiras entre o sagrado e o profano podem se tornar tênues. Ela oferece um terreno fértil para a exploração de experiências religiosas e culturais, permitindo que o público entre em contato direto com elementos ritualísticos. As religiões de matriz africana, como o Candomblé e a Umbanda, têm um papel fundamental na preservação e na valorização das tradições, dos saberes, dos ritos e dos símbolos sagrados que remetem às origens ancestrais dos negros e negras brasileiros. Têm suas raízes em tradições ancestrais que valorizam a conexão com os espíritos, a natureza e a

comunidade, mas também como uma expressão da resistência, da identidade e da memória dos povos africanos e seus descendentes no Brasil.

Carvalho (2004) discute a complexa relação entre os saberes performáticos e o sagrado no contexto das representações ou vivências de matriz africana. O autor aborda a questão da profanação do sagrado ao discutir a transformação das práticas tradicionais em espetáculo, especialmente quando essas práticas são apropriadas por agentes externos às comunidades detentoras desses saberes. Ele destaca a importância de reconhecer a precedência autoral e a alteridade da herança cultural afro-brasileira, enfatizando o compromisso com a defesa da sua dignidade.

Além disso, o autor ressalta a necessidade de considerar a dimensão do inegociável no contexto das negociações entre as comunidades e os agentes da indústria cultural, especialmente quando se trata de práticas ligadas à devoção ou presentificação do sagrado. Essas reflexões indicam que os saberes performáticos podem profanar o sagrado quando são apropriados de forma inadequada, desrespeitando a autenticidade e a sacralidade das tradições de matriz africana. O autor enfatiza a importância de uma abordagem responsável e respeitosa em relação a essas práticas culturais, reconhecendo sua importância e significado dentro de seus contextos originais.

O sagrado, como argumentei em outro texto, coloca os limites da negociação, entre as comunidades e os agentes da indústria cultural, que visa transformar uma arte ritual tradicional em espetáculo. Negociar só faz sentido (pois negociar é ceder limites a troco de dinheiro) quando invocamos a dimensão do inegociável (daquele limite a partir do qual já não se pode mover). Caso contrário, já não seria negociação, mas conquista, rendição, capitulação, entrega completa, perda do divino. (Carvalho, 2004, p. 11).

A reflexão então nos conduz a uma encruzilhada crucial. O sagrado, com sua aura de intocabilidade, estabelece fronteiras intransponíveis. É o território no qual o humano se encontra com o divino, em que os limites são delineados por forças além da mera transação comercial. Por outro lado, a negociação é o domínio do pragmatismo, das trocas calculadas, dos acordos que visam a benefícios mútuos. No entanto, quando o sagrado é submetido à lógica da negociação, algo se perde irremediavelmente. A dimensão do inegociável emerge, marcando o ponto além do qual não podemos ceder. Negociar torna-se vazio quando o divino é reduzido a uma mercadoria. O dinheiro pode comprar muitas coisas, mas não pode penetrar nos domínios do sagrado sem causar danos. Assim, devemos lembrar que, mesmo no mundo das transações,

há espaços sagrados que não podem ser comprados ou vendidos. Ao conceber e realizar o espetáculo *Macumba*, mais do que uma simples negociação ou barganha, fizemos um pedido de permissão às divindades. Guiados por forças ancestrais, encaramos e expusemos nossas sombras mais profundas e trevas. Foi um mergulho intenso em nossas dores e cicatrizes, enquanto pessoas negras, para que pudéssemos emergir artisticamente, conectados ao sagrado e às divindades dentro de nós, como artistas.

4 O TEATRO E SUA RELAÇÃO COM O RITUAL

O teatro negro e o conceito de performance negra, que analiso em minha dissertação, dialogam diretamente com essa ideia de teatro ritual, pois ambos emergem de contextos em que o ato de encenar é inseparável da ancestralidade e da religião. As práticas teatrais afro-diaspóricas, por exemplo, também se estruturam sobre a fusão do lúdico, do mágico e do sagrado, reafirmando a dimensão ritual como parte fundamental de suas estéticas. Assim, é possível observar que o teatro, em suas origens e em suas manifestações contemporâneas, é um espaço de mediação entre o humano e o divino.

O teatro e o ritual compartilham uma história de interseção e mútua influência. Minha abordagem busca reforçar a ideia de que o teatro negro, enquanto expressão artística e política, carrega em sua essência o mesmo desejo de transcendência que fundamenta o teatro ritual. O lúdico e o mágico permanecem instrumentos essenciais para a realização dessa transcendência, e eu acrescento que, no contexto do teatro negro, esses elementos tornam-se também ferramentas de afirmação identitária e de luta contra o apagamento histórico e cultural.

Dessa forma, inicio minha reflexão sobre a relação entre teatro e ritual considerando suas origens comuns e o papel de ambos como práticas simbólicas. Esse entendimento será a base para o próximo tópico, em que aprofundarei como o ritual se configura como o alicerce estruturante da prática teatral e como essa dimensão ressoa nas manifestações contemporâneas da performance negra e do teatro de matriz africana.

No decorrer dos tempos, a arte se apresenta como um elemento intrinsecamente ligado à evolução humana, impregnando-se tanto de valores históricos quanto místicos nas sociedades. O teatro, em particular, manifesta-se como uma das formas mais antigas e universais de expressão humana, acompanhando o desenvolvimento das civilizações desde os primórdios. Berthold (2001), em sua obra de referência *História Mundial do Teatro*, destaca que “o teatro é tão velho quanto a humanidade. A transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana” (p. 1). Essa afirmação revela como o teatro transcende épocas e culturas, servindo como uma plataforma para o estudo e a compreensão da condição humana. Em minha análise, pretendo explorar como essa relação se materializa através do ritual, destacando as interfaces entre a performance teatral, a ancestralidade e as práticas culturais e religiosas de matriz africana.

Contudo, é essencial distinguir teatro e ritual, reconhecendo suas especificidades e pontos de interseção. O ritual, enquanto prática estruturada e codificada por valores simbólicos, é um ato de renovação e manutenção de princípios espirituais, sociais e culturais de uma coletividade. Diferente de uma representação dramática que visa à fruição estética e ao entretenimento, o ritual opera como um dispositivo de transmissão de saberes, muitas vezes estabelecendo uma conexão direta com o sagrado. O teatro pode se inspirar na estrutura do ritual, mas nem todo teatro é ritualístico, assim como nem todo ritual pode ser reduzido à encenação teatral. Essa distinção se torna fundamental ao pensar o teatro negro e a performance negra, que ressignificam a relação entre o corpo, a cena e a ancestralidade, evocando o ritual não apenas como referência estética, mas como estrutura de conhecimento e pertencimento.

No contexto do teatro negro, o ritual se apresenta como uma tecnologia de corporeidade e memória, em que o gesto, a oralidade e a musicalidade não são meros recursos expressivos, mas sim veículos de ancestralidade e resistência. As práticas de matriz africana evidenciam essa relação de modo singular, pois articulam o rito como experiência comunitária e espaço de reatualização das forças espirituais. Nessa perspectiva, a performance negra, ao dialogar com elementos rituais, não apenas revisita as dinâmicas cênicas do passado, mas também reconfigura o próprio conceito de teatro. Assim, a distinção entre teatro e ritual não implica em uma separação estanque, mas em um campo de tensões e atravessamentos que desafiam os paradigmas eurocentrados da cena e ampliam o entendimento sobre as teatralidades negras.

Para iniciar essa discussão, é necessário compreender a própria origem do termo “teatro”. Derivado do grego *theatron*, que significa “local de onde se vê”, o termo reflete não apenas a noção de espaço físico, mas também a ideia de uma experiência compartilhada de contemplação e reflexão. Segundo Berthold (2001), o teatro, como fenômeno social, é intrinsecamente ligado às transformações históricas e culturais de cada época, sendo que “o caráter efêmero do teatro o torna particularmente suscetível às influências do tempo e do lugar” (p. 5). Essa pluralidade de manifestações reforça a importância de analisarmos as práticas teatrais em seus contextos históricos específicos, especialmente nas suas intersecções com o ritual.

As relações entre teatro e ritual encontram suas raízes nas primeiras civilizações. No antigo Egito, por exemplo, observa-se uma profunda integração entre arte dramática e práticas religiosas. As celebrações em homenagem aos deuses egípcios envolviam procissões, danças, banquetes e rituais sacramentais, conforme descrito nos murais funerários. Berthold (2001)

enfatiza que as cerimônias de coroamento e jubileu, conhecidas como *Heb seds*, possuíam elementos dramaticamente estruturados, como os textos das pirâmides, que revelam o uso de recitações e performances para transmitir narrativas sagradas (p. 11). Essas práticas destacam a forma como o teatro, desde sua origem, serve como um meio de articulação entre o humano e o divino.

Embora frequentemente se acredite que o teatro tenha nascido na Grécia, estudos indicam que suas origens estão profundamente vinculadas às culturas do Oriente, especialmente do Egito Antigo. Berthold (2001) argumenta que “a história do Egito e do Antigo Oriente Próximo proporciona o registro de povos que, nos três milênios anteriores a Cristo, lançaram as bases da civilização ocidental” (p. 7). Nesse período, observa-se o surgimento de formas artísticas que integravam elementos lúdicos, mágicos e religiosos, elementos que também são centrais às práticas rituais.

Ao refletir sobre a relação entre teatro e ritual, é essencial considerar as funções simbólicas e sociais dessas práticas, além de analisar como o teatro emerge como uma ferramenta essencial para compreender a relação entre natureza e cultura. É preciso compreender o teatro, essencialmente, como uma representação do mundo e uma linguagem desenvolvida para compreender as relações entre natureza e cultura. Ele é o espaço por excelência onde ensaiamos erros e acertos, uma prática que atravessa toda a história humana. E é justamente nesse ensaio simbólico que o teatro e o ritual se encontram: ambos buscam ordenar o caos da existência e dar sentido à condição humana.

Nessa perspectiva, o ritual aparece como um ponto de partida crucial para o entendimento do teatro em suas múltiplas dimensões. As práticas teatrais emergiram da interseção entre os elementos lúdicos, mágicos e religiosos. Podemos considerar o teatro como origem, antes de tudo, uma experiência espiritual, um meio de comunicação entre o humano e o divino. Ao compreender o teatro como uma extensão dos rituais sagrados, torna-se possível reconhecer a sua potência enquanto ferramenta de transformação e purificação.

Neste sentido, o teatro aparece como uma fusão de elementos literários, espetaculares, lúdicos, mágicos e religiosos, manifestando-se inicialmente como uma expressão de conexão com o divino. No contexto das antigas civilizações, especialmente na Grécia, os rituais religiosos desempenharam um papel central na formação do teatro, uma vez que, por meio do lúdico e do mágico, buscava-se estabelecer uma comunicação com os deuses. Segundo Berthold (2001), as encenações nesses rituais tinham a função de garantir a proteção divina e expressar

as aspirações humanas, ultrapassando o simples ato de dramatizar e configurando-se como experiências que entrelaçavam a dimensão espiritual e a prática artística.

No contexto europeu, a evolução do teatro ritual para o teatro religioso foi influenciada pela expansão do cristianismo. Os autos e jogos realizados nas igrejas durante celebrações como o Natal e a Páscoa tornaram-se instrumentos de disseminação de histórias sagradas. É relevante mencionar que, em nações como Inglaterra e França, formas como os mistérios, os milagres e as moralidades desempenharam papel essencial na relação entre o sagrado e o cotidiano. Ainda de acordo com Berthold (2001), os mistérios focavam nas festividades religiosas; os milagres exaltavam as vidas de santos; e as moralidades, ao personificarem virtudes e defeitos humanos, criavam um diálogo entre a dimensão espiritual e a prática pedagógica.

Antonin Artaud, em sua busca por um teatro que transcendesse as limitações do teatro tradicional ocidental, desenvolveu uma relação profunda com o teatro ritual, buscando nele a intensidade e a autenticidade que faltavam às encenações contemporâneas de sua época. Artaud considerava que o teatro deveria ser uma experiência visceral, capaz de despertar as forças primitivas e inconscientes do ser humano. Nesse sentido, ele via no teatro ritual, com suas raízes em práticas ceremoniais e religiosas, um modelo a ser seguido, pois essas práticas envolviam a comunidade de maneira integral e emocional.

Em sua obra *O Teatro e seu Duplo*, Artaud escreve: “Para nos identificarmos com alguma coisa, é preciso que nos faça vibrar, que nos arraste, que nos ponha a nu, que possua a evidência indiscutível da verdade revelada” (Artaud, 2006, p. 77). Essa citação reflete sua crença de que o teatro deveria revelar verdades profundas e indiscutíveis, tal como faziam os rituais antigos. Artaud propôs, assim, o teatro da crueldade, uma forma teatral que não apenas apresentasse uma história, mas que submetesse o espectador a uma experiência sensorial e emocional intensa, rompendo com a lógica e a razão para atingir um estado quase ritualístico. Esse conceito foi revolucionário e influenciou profundamente as artes cênicas, abrindo caminho para experimentações mais audaciosas e para um teatro que busca envolver o público de maneira integral e transformadora. A abordagem de Artaud ressignificou o papel do teatro, tornando-o não apenas um espelho da sociedade, mas um catalisador de transformação e uma ferramenta para o despertar de uma consciência coletiva adormecida.

Digo que essa linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra, deve satisfazer antes de tudo aos sentidos, que há uma poesia para os sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que a linguagem física concreta à qual me

refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada. (Artaud, 2006, p. 36).

Artaud acreditava que o teatro ritual, com sua capacidade de tocar o âmago do ser humano, poderia ser uma ferramenta poderosa para enfrentar a superficialidade e a alienação da sociedade moderna. De acordo com Artaud, a finalidade da magia e dos ritos, refletidos no teatro, é utilizar meios seguros para colocar a sensibilidade em um estado de percepção mais aprofundada e apurada.

O ritual do teatro não deve ser visto como algo arcaico e ultrapassado, mas como uma resposta à busca por significado em um mundo cada vez mais fragmentado e efêmero. Os rituais cênicos inspirados em ritualísticas oriundas de religiões de matriz africana podem ser um campo de investigação de uma poética para além da racionalidade. Não se trata de uma mera recriação do passado, mas sim de uma reinvenção que os torna acessíveis e significativos na atualidade. O teatro ritual é uma ferramenta poderosa para enfrentar os desafios da contemporaneidade. Ao incorporar as ideias de Artaud sobre a crueldade teatral, podemos encontrar um caminho para a associação dos rituais ancestrais oferecendo um espaço onde a profundidade e as inovações podem florescer. O teatro ritual não é uma relíquia do passado, mas uma fonte de inspiração e renovação para o futuro da arte cênica e da nossa conexão com o rito e o humano.

Eugenio Barba, fundador da Odin Theatre e figura central no desenvolvimento do teatro antropológico, construiu uma relação particular entre o teatro e o ritual, redescobrindo as raízes performáticas que transcendem a mera representação dramática. Inspirado por suas extensas pesquisas em culturas tradicionais e pelo trabalho de Jerzy Grotowski, Barba propõe um teatro que vai além do texto, focando-se na presença física e na energia dos atores, elementos que evocam a sacralidade e a solenidade dos rituais. Barba (1994) destaca que o teatro deve resgatar seu poder ritualístico, restabelecendo uma conexão profunda entre o ator e o espectador, similar àquele presente nas cerimônias ancestrais. Essa abordagem busca restaurar o poder transformador da performance, conectando atores e espectadores em uma experiência coletiva que remonta aos primórdios da prática teatral.

A relevância dessa perspectiva para o contexto das artes cênicas contemporâneas reside na sua capacidade de desafiar e expandir os limites convencionais do teatro, promovendo uma fusão entre o antigo e o novo, o ritualístico e o artístico, e convidando os artistas a explorar profundamente a essência humana através da ação cênica. Assim, Barba contribui para a reinvenção constante do teatro, enfatizando a importância da interculturalidade e do

aprendizado contínuo a partir das tradições performativas de diversas culturas. Barba (1994) argumenta que o intercâmbio entre tradições cênicas é fundamental para a evolução do teatro, pois enriquece a prática teatral com novas técnicas e sensibilidades, enriquecendo o panorama teatral global.

Outro exemplo é o Théâtre du Soleil, da França, fundado em 1964 por Ariane Mnouchkine, uma das mais importantes diretoras teatrais do mundo. O grupo se caracteriza por uma forma coletiva e democrática de trabalho, que envolve a participação de todos os artistas nas decisões artísticas, administrativas e políticas. O Théâtre du Soleil também se destaca por sua pesquisa de linguagens cênicas de diversas culturas, especialmente as orientais, como a Índia, o Japão, a China e o Irã. Em seus espetáculos, o grupo utiliza máscaras, maquiagens, figurinos, músicas e gestos que remetem a essas tradições. O Théâtre du Soleil considera o teatro como um ritual sagrado, que exige dedicação, disciplina e respeito. “O teatro é um lugar onde as pessoas se reúnem para compartilhar emoções e sentimentos, onde podem aprender sobre si mesmas e sobre os outros. E é por isso que é tão importante manter esse lugar aberto, acessível e vivo.” (Mnouchkine, 2002, p. 73).

No Brasil, há muitos grupos teatrais que usam ritos e práticas rituais em seus trabalhos, como o Teatro Oficina, o Teatro da Vertigem, o Grupo Galpão, o Lume Teatro, o Grupo XIX de Teatro, a Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, entre outros. A intenção aqui não é realizar uma análise detalhada de cada um desses grupos, mas sim oferecer um panorama sobre como essas práticas são incorporadas ao teatro ritual e a relação que estabelecem com ele. Um exemplo de grupo teatral que utiliza ritos e práticas rituais em seu processo criativo é o Totem, de Pernambuco, que há 30 anos pesquisa e incorpora elementos da cultura africano-brasileira, especialmente os rituais dos povos indígenas Xukuru, Kapinawá e Pankararu. Em seus espetáculos, o grupo busca resgatar e valorizar a ancestralidade, a memória, a resistência e a identidade desses povos, através de danças, cantos, gestos e ritmos tradicionais. O Totem se define como uma família, que acolhe e cuida de seus integrantes, e que tem como princípio a arte como ritual. Esses grupos demonstram que as artes cênicas são formas de expressão que transcendem o entretenimento e se aproximam do sagrado, do mítico, do poético. Eles mostram que os ritos e as práticas rituais nas artes cênicas são formas de conectar os artistas, o público e o mundo, por meio da arte.

A partir dessa reflexão, percebo que o teatro negro também se insere nesse campo ritual, especialmente ao vincular elementos da religiosidade afro-brasileira em sua estética e narrativa.

O terreiro de Candomblé ou de Umbanda, por exemplo, é um espaço onde o rito e a performatividade se encontram para recriar memórias ancestrais e fortalecer laços comunitários. Essas encenações ajudaram a manter o vínculo entre o sagrado e o cotidiano, e eu vejo no teatro negro a continuação dessa herança; a performatividade ritual reitera a resistência cultural e a celebração da identidade. Meu interesse está na relação estabelecida do teatro ritual com a cena, ancestralidade e o teatro negro, de forma que estes apontamentos são apenas para uma noção geral do tema de forma introdutória sobre alguns dos aspectos históricos mais importantes do teatro.

4.1 O teatro negro e o ritual

Não seria possível falar sobre teatro ritual e ancestralidade negra sem me remeter à fenomenologia do teatro negro. Aqui, nesta sessão, não irei me deter profundamente na linha do tempo histórica, mas sim apresentar reflexões e discussões presentes em meu objeto de pesquisa. Esse caminho possível se faz análogo ao processo de mestrado e análise do espetáculo *Macumba*. Importantes autoras e autores apresentam de forma exímia o contexto do teatro negro no Brasil, de forma que o que me interessa aqui é chamar para a conversa tais reflexões e como elas contribuem para este memorial.

A história do teatro negro no Brasil está intimamente conectada às lutas pela valorização da identidade negra e pela superação de narrativas coloniais. Desde as primeiras manifestações artísticas até os movimentos contemporâneos, essa prática artística reflete não apenas a riqueza das culturas africanas e afro-diaspóricas, mas também os desafios de construir um espaço de resistência cultural e política em um país marcado pela colonialidade.

Christine Douxami, pesquisadora vinculada ao Centre de Recherche sur le Brésil Contemporain (CRBC) da École des Hautes Études en Sciences Sociales, em Paris, oferece uma análise aprofundada das múltiplas definições do teatro negro em sua obra *Teatro Negro: A Realidade de um Sonho sem Sono* (2001). Para Douxami, o teatro negro pode ser identificado pela presença de artistas negros, diretores negros, produções que abordem a negritude ou, ainda, pela temática tratada nas peças. No entanto, ela ressalta que, historicamente, essa presença negra frequentemente reforçou estereótipos racistas, refletindo uma relação de exploração simbólica mais do que de reconhecimento cultural (Douxami, 2001, p. 313–315). Esse paradoxo evidencia

a complexidade de construir uma prática teatral que verdadeiramente represente as demandas políticas e culturais da população negra.

Para compreender melhor essa dinâmica, é fundamental reconhecer os períodos históricos em que a presença negra no teatro esteve atravessada por dispositivos de poder racistas. No período colonial, por exemplo, espetáculos populares frequentemente ridicularizavam pessoas negras, reforçando sua subalternização por meio da caricatura. No início do século XX, o teatro brasileiro não apenas restringia o acesso de artistas negros aos palcos, mas também perpetuava representações racistas em peças como as de revista e operetas, que reproduziam o imaginário do “negro engraçado” e serviçal. Douxami aponta que, até mesmo no século XXI, produções que se propõem a tematizar a negritude podem escorregar em uma reprodução de clichês, como a hipersexualização de corpos negros ou a insistência em narrativas de sofrimento sem protagonismo ativo da população negra.

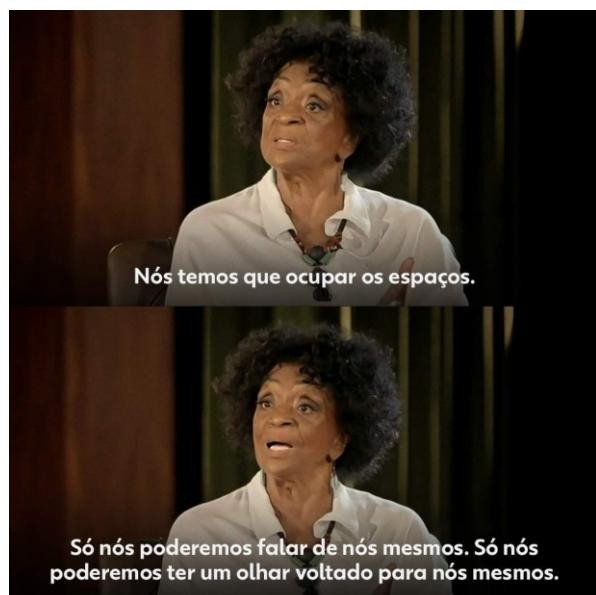
Diante desse cenário, argumentar a favor de um teatro negro que escape desses moldes implica considerar sua relação com a performance negra e o ritual. Compreendo que a questão central não é apenas reconhecer a presença de artistas negros nos palcos, mas, sobretudo, tensionar as estruturas de produção e recepção da cena teatral. Como um teatro que dialoga com a ancestralidade africana e com as epistemologias da oralidade pode criar espaços de afirmação, transcendendo a violência simbólica do olhar branco? O teatro negro, quando compreendido como um dispositivo de resgate e reconstrução de memória coletiva, opera não apenas no campo da estética, mas também como ferramenta política e pedagógica, promovendo a ressignificação das identidades negras em cena. Esse percurso sugere que a relação entre teatro e ritual é não apenas pertinente, mas fundamental para pensarmos uma prática teatral que efetivamente contemple a pluralidade de experiências negras no Brasil e na diáspora.

Em diálogo com Douxami, Renata de Lima Silva e Jordana Dolores Peixoto, ambas pesquisadoras e artistas vinculadas à Universidade Federal de Goiás, apresentam no artigo “Negro Teatro, Negra Performance” (2022) uma visão ampliada sobre o teatro negro. Para as autoras, essa manifestação é marcada pela pluralidade estética e pela elaboração de discursos políticos que resistem à invisibilidade histórica e reafirmam a dignidade do povo negro. Silva e Peixoto defendem que o teatro negro deve ser compreendido como uma prática que transcende os limites da cena, articulando-se diretamente com os movimentos de resistência social e com as performances negras tradicionais, como o Jongo e o Samba de Roda (Peixoto; Silva, 2022, p. 11).

Ao analisar a trajetória do teatro negro, é impossível ignorar a relevância do Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado por Abdias do Nascimento em 1944. O TEN não apenas profissionalizou artistas negros, mas também introduziu uma dramaturgia que desafiava os estereótipos racistas predominantes na época. Douxami aponta que a atuação do TEN foi fundamental para a construção de uma dramaturgia que valorizava a cultura afro-brasileira, promovendo personagens negras livres das tipificações racistas e dando origem a uma nova geração de atores e atrizes, como Ruth de Souza e Léa Garcia (Douxami, 2001, p. 318–319). Ao mesmo tempo, Silva e Peixoto (2022, p. 13) destacam que o TEN funcionou como uma plataforma educacional e política, articulando arte e ativismo em um projeto que transcendia os limites do teatro.

Contudo, o impacto do teatro negro não pode ser analisado isoladamente, sem considerar o papel da colonialidade. Como argumenta Boaventura de Sousa Santos, citado por Silva e Peixoto (Santos, 2009, *apud* Silva; Peixoto, 2022, p. 2), a colonialidade opera por meio da imposição de epistemologias hegemônicas que invisibilizam saberes não eurocêntricos. Nesse contexto, o teatro negro surge como uma prática contra-colonial que desafia as narrativas opressoras e resgata memórias coletivas de resistência. Essa prática reafirma a importância de considerar o teatro negro não apenas como um campo de criação estética, mas como uma ação política profundamente enraizada na luta por justiça social.

Figura 13 – Imagem da atriz Léa Garcia



Fonte: Globoplay (2023).

Nesse sentido, acredito que o teatro negro transcende os limites da prática teatral convencional. Ele não apenas incorpora elementos das performances negras tradicionais, mas também estabelece um espaço de diálogo com o passado e o presente, criando uma ponte entre memória e transformação social. Essa característica torna o teatro negro uma expressão artística singular, que articula resistência cultural e luta por dignidade em um contexto de opressão histórica.

O estudo do teatro negro no Brasil exige uma abordagem que transcenda os limites da análise cênica convencional, pois trata-se de uma expressão que se estrutura a partir de paradigmas distintos daqueles estabelecidos pelo teatro eurocêntrico. Leda Maria Martins, em *A Cena em Sombras* (1995), nos oferece um instrumental crítico essencial para compreender essa especificidade, ao apontar que o teatro negro é atravessado por uma teatralidade própria da cultura afrodescendente, que incorpora “a nervura da diferença”. Essa concepção evidencia que o teatro negro se fundamenta na ruptura com os modelos ocidentais normativos, operando a partir de uma lógica que enfatiza o rito, a oralidade e a memória coletiva como elementos estruturantes da cena (Martins, 1995, p. 30).

A partir dessa perspectiva, Martins argumenta que o teatro negro deve ser compreendido dentro de um duplo processo: primeiramente, a imersão crítica nas formas de representação próprias da cultura negra, considerando suas estratégias de performatividade e textualidade; em segundo lugar, a incorporação dessas reflexões na análise da produção teatral stricto sensu, de forma que se possa reconhecer os modos singulares pelos quais essa prática cênica se articula (Martins, 1995, p. 55–56). Nesse sentido, não basta olhar para o teatro negro a partir de categorias hermenêuticas tradicionais, uma vez que sua base expressiva não se esgota na dramaturgia escrita ou na encenação convencional, mas se expande para o território do ritual, da performance e da encenação comunitária.

A articulação entre mito, rito e teatro é um aspecto central do pensamento de Leda Maria Martins, que observa como a teatralidade negra se inscreve em um continuum de experiências dramatúrgicas que remontam às manifestações ancestrais africanas. No capítulo “Ipade: Ato de Encontro”, a autora destaca que, nas culturas africanas e afro-diaspóricas, os limites entre o ato social cotidiano e o ato teatral são porosos e dinâmicos, sendo ambos vivenciados sob o signo do ritual (Martins, 1995, p. 33). Dessa forma, comprehendo que o teatro negro, longe de ser um

simples reflexo da tradição teatral hegemônica, opera um deslocamento epistemológico que desafia as categorias convencionais de representação e subjetividade.

A presença do rito na cena negra não apenas resgata essa memória ancestral, mas também funciona como estratégia de resistência e afirmação identitária. Segundo Martins, o teatro negro corrompe a representação estereotípica ao deslocá-la por meio de novas elaborações e fabulações possíveis, rompendo com a lógica da repetição e da reprodução de imagens coloniais (Martins, 1995, p. 33). Essa estratégia, conforme demonstrado por Muniz Sodré, sustenta-se na capacidade das culturas afrodescendentes de “jogar com as ambiguidades do sistema” e de operar nos interstícios da coerência ideológica ocidental (Sodré, 1988, p. 59). Dessa forma, comprehendo que o teatro negro não apenas reelabora criticamente a tradição cênica eurocêntrica, mas também ressignifica suas matrizes estéticas, articulando uma sintaxe própria que se anora em um repertório de signos, gestos e ritmos afrocentrados.

Ao considerarmos a cena negra como um espaço de ritualização, torna-se evidente que seu campo de significação ultrapassa os limites da dramaturgia convencional e se insere no território mais amplo da performance. Martins destaca que essa teatralidade se manifesta não apenas no teatro formal, mas também em rituais religiosos afro-brasileiros, nos congados e reinados, nos desfiles carnavalescos e em outras expressões culturais que incorporam elementos de dramatização coletiva (Martins, 1995, p. 61). Dessa forma, comprehendo que a teatralidade negra se constitui como um campo de forças onde se inscrevem memórias, resistências e disputas políticas, configurando-se como um espaço de enunciação que desafia a colonialidade do saber e da cena.

A presença do ritual na cena negra deve ser compreendida como uma estratégia de resgate e reconstrução de uma estética própria, que valoriza a experiência coletiva, a memória ancestral e a dimensão sagrada da teatralidade afrodescendente. Como argumenta Martins, “o teatro negro fecunda a cena ritualisticamente, recuperando no teatro secular do Ocidente uma das funções há muito obliteradas e ofuscadas: a afirmação de uma consciência cultural coletiva” (Martins, 1995, p. 151–152). Partindo dessa reflexão, reafirmo que a análise do teatro negro exige um deslocamento metodológico que leve em consideração a complexidade de seus códigos e referências, reconhecendo sua especificidade enquanto prática cênica e espaço de resistência cultural.

O Teatro Experimental do Negro (TEN), ocupa um lugar de destaque ao inaugurar um espaço para a representação e a afirmação cultural afro-brasileira. Mais do que um grupo teatral,

o TEN se apresentou como um movimento cultural abrangente, voltado à educação e ao resgate dos valores negro-africanos (Martins, 1995, p. 31). Essa abordagem integrada permitiu a realização de diversas atividades, como cursos, conferências e publicações, que consolidaram o TEN como um espaço de produção e reflexão crítica. Nesse processo, a criação de uma literatura dramática e de uma estética cênica baseadas nos valores da cultura afro-brasileira evidenciou-se como uma necessidade e um resultado lógico das iniciativas do grupo.

O TEN não apenas reposicionou o negro de “objeto enunciado” a “sujeito enunciador” (Martins, 1995, p. 42), mas também se tornou um exemplo de como o teatro pode ser utilizado como instrumento de descolonização semântica. As práticas cênicas desenvolvidas pelo grupo buscaram descentralizar o discurso hegemônico e promover uma linguagem alternativa que subvertesse os estereótipos raciais perpetuados pela cultura dominante. Nesse contexto, as iniciativas do TEN representaram uma ruptura com as estruturas simbólicas de opressão e reafirmaram a cultura negra como uma fonte de conhecimento e resistência.

Ao analisar a história do TEN, é inevitável refletir sobre os desafios enfrentados pelo grupo em sua tentativa de criar um movimento cultural sustentável. Como aponta Florestan Fernandes (*apud* Martins, 1995, p. 43), a dificuldade de formação de uma audiência negra consistente foi um dos principais dilemas do TEN, em grande parte devido às barreiras socioeconômicas enfrentadas pela população afrodescendente (Martins, 1995, p. 43). Ademais, a precariedade financeira e a falta de apoio institucional limitaram a abrangência das atividades do grupo e, consequentemente, sua influência no cenário cultural brasileiro. Apesar disso, o TEN conseguiu estabelecer um legado significativo, desafiando o aparato ideológico que, por séculos, excluiu as minorias dos centros de produção e decisão cultural (Martins, 1995, p. 44).

Esse legado tem implicações profundas para minha pesquisa, que busca explorar as interseções entre teatro negro e teatro ritual. Ao integrar elementos da cultura afro-brasileira em uma linguagem cênica alternativa, o Teatro Experimental do Negro (TEN) oferece um modelo para pensar o teatro enquanto espaço de resgate de memórias ancestrais e de reconstrução de narrativas identitárias. Leda Maria Martins identifica conceitos como “a encruzilhada, o mascaramento sínico e a dupla-fala” como constitutivos de uma teatralidade que transcende os limites do palco convencional (Martins, 1995, p. 32). Esses conceitos, fundamentais para a compreensão do teatro negro e da performance negra, operam como estruturas semióticas e simbólicas que tensionam as noções tradicionais de representação cênica.

A encruzilhada, enquanto metáfora estruturante, evoca um espaço de múltiplas possibilidades, onde diferentes caminhos e discursos se encontram e se entrelaçam. No contexto da teatralidade negra, essa noção se manifesta na justaposição de tempos, memórias e narrativas que reconfiguram a experiência performativa. Como espaço de trânsito e confluência de significados, a encruzilhada articula um sistema dramatúrgico em que tradição e contemporaneidade coexistem, promovendo uma estética do deslocamento e da resistência. Martins (1995) aponta que essa articulação se recupera em textos dramáticos que atualizam e transformam a cena de modo dinâmico, evidenciando a fusão entre mito, rito e representação teatral.

O mascaramento sínico, por sua vez, aponta para a construção de uma teatralidade que desafia e ressignifica as representações impostas ao corpo negro na cena. Trata-se de um jogo de significantes em que o corpo se desloca entre camadas de sentido, subvertendo estereótipos e criando novas possibilidades de enunciação. Esse mascaramento não se limita ao uso literal de máscaras, mas se manifesta na forma como os signos são organizados e reinterpretados na cena, promovendo um processo de descolonização do olhar e do discurso. Segundo Martins (1995), essa estratégia possibilita a reposição cultural africana, emergindo de relações dialógicas entre culturas negras distintas e do contato com elementos da tradição ocidental, o que gera uma teatralidade híbrida e em constante reconstrução.

Portanto, ao discutir o teatro negro no contexto brasileiro, torna-se evidente que não se trata apenas de uma questão estética, mas de uma luta política e simbólica pela afirmação de uma cultura historicamente marginalizada. A minha investigação propõe aprofundar essas conexões, examinando como o gesto performativo pode funcionar como uma ferramenta de resistência e de transformação social. Inspirado pela análise de Leda Maria Martins, procuro compreender como o teatro negro e o teatro ritual podem dialogar para construir uma prática cênica que seja ao mesmo tempo ancestral e contemporânea, capaz de subverter as estruturas coloniais e de promover um discurso de afirmação identitária.

4.2 Cena negra ritual

O teatro ritual tem por característica a celebração do sagrado, um ato performativo que transcende as fronteiras do profano. Aqui, a ironia se entrelaça com os rituais, transformando-se em uma apresentação diversificada de significados ocultos. Os saberes ancestrais das

religiões de matriz africana, por sua vez, são o caldeirão mágico no qual se misturam tradição e reinvenção. Que ironia é essa, que nos leva a questionar se estes saberes estão realmente presos ao passado, ou se, como uma peça teatral, são reinterpretados a cada encenação da vida?

O teatro ritual negro no Brasil se desenvolve como um campo singular no qual mito, rito e teatralidade se entrelaçam, configurando uma experiência artística profundamente enraizada nas culturas africanas e na resistência à opressão colonial. Leda Maria Martins (2003, p. 33) destaca a estreita relação entre teatro e ritual nas culturas africanas e afro-americanas, onde os limites entre o cotidiano e o teatral se diluem sob o signo do ritual. Essa perspectiva é fundamental para compreender o teatro negro como uma prática que transcende os limites do palco convencional e se inscreve em uma dimensão social, espiritual e política.

Essa articulação é evidente nas práticas cênicas que, segundo Martins (2003, p. 33), corrompem a figuração estereotípica e promovem elaborações que realçam a diferença como um traço distintivo. Ao incorporar fabulações que rompem com os discursos hegemônicos, o teatro negro reafirma sua capacidade de desafiar narrativas eurocêntricas, criando um espaço de resistência e de reconfiguração cultural. Esse espaço de resistência, conforme descrito por Muniz Sodré (*apud* Martins, 2003, p. 59), opera nos interstícios permitidos pelo sistema escravocrata, onde os negros recriavam clandestinamente ritos, cultuavam deuses e retomavam relações comunitárias, utilizando a ambiguidade como estratégia de preservação cultural.

Essa dimensão dialógica se manifesta de maneira singular no candomblé, descrito por Roger Bastide (*apud* Martins, 2003, p. 62–63) como um “teatro do segredo”. Nele, a dramatização coletiva não apenas evoca experiências ancestrais, mas também constitui um modelo de resistência simbólica à violência da assimilação cultural. Ao mesmo tempo, os rituais afro-brasileiros mobilizam uma tessitura de signos cênicos que combinam elementos plásticos, rítmicos, gestos e cores, configurando um espaço de expressão que dialoga com o drama ritual africano em sua origem mais remota.

O teatro ritual negro revela-se como um espaço de interação entre o humano e o divino, articulando elementos cênicos que evocam tanto a ancestralidade quanto as tensões contemporâneas. Martins (2003, p. 108) enfatiza que a concepção metafísica da religião nagô, baseada na complementaridade cósmica, permeia os ritos religiosos e suas manifestações artísticas, instaurando uma relação profunda entre mito e rito. Essa relação é expressa de forma contundente no teatro ritual negro, que busca reatualizar memórias ancestrais em um contexto de permanente ressignificação cultural.

A integração entre os planos humano e divino é acompanhada por uma dimensão polifônica, onde a palavra desempenha um papel central. Martins (2003, p. 104–105) descreve a palavra no teatro ritual africano como proferida, terapêutica e participativa, articulando uma fala que libera, reconcilia e ressocializa. Essa densidade semântica da palavra é ampliada pelo uso de elementos como música, dança e cheiros, criando uma linguagem sinestésica que transcende a representação convencional e engaja a comunidade de forma direta e emocional.

No contexto brasileiro, o teatro ritual negro reproduz essa estrutura dialógica e multidimensional ao dialogar com as especificidades da diáspora africana e do sincretismo religioso. A intersecção entre as mitologias africanas e as influências cristãs não apenas preserva os valores culturais primitivos, mas também cria novas formas de expressão que desafiam as hierarquias culturais impostas pelo colonialismo. Esse fenômeno de “dupla fala sintagmática” (Martins, 2003, p. 63) permite ao teatro ritual negro se afirmar como um espaço de resistência e renovação.

O potencial transformador do teatro ritual negro também se manifesta na sua capacidade de engendrar uma experiência cênica totalizante, conforme descrito por Wole Soyinka (*apud* Martins, 2003, p. 147). A utilização de signos sonoros, visuais e corporais cria uma atmosfera cênica que transcende o simples entretenimento, funcionando como um espaço de invocação e transformação. Essa concepção é fundamental para compreender como o teatro ritual negro articula uma consciência cultural coletiva, recuperando no teatro secular do Ocidente uma função obliterada pela modernidade: a conexão entre o estético e o espiritual.

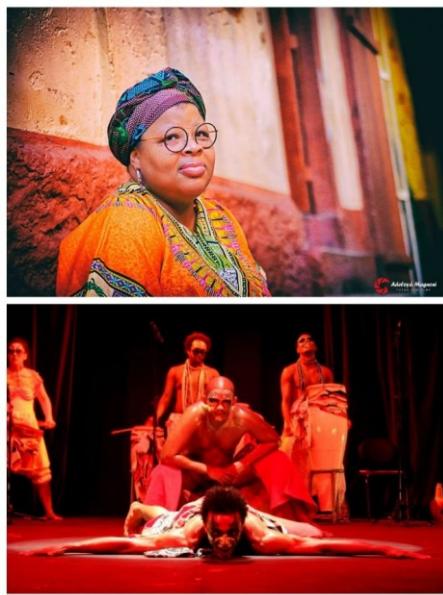
Dessa forma, o teatro ritual negro não apenas preserva memórias ancestrais, mas também reconfigura essas memórias em novas formas de expressão que dialogam com as tensões e desafios do presente. Esse processo de ressignificação cultural e política constitui o cerne do teatro negro enquanto prática artística e comunitária, reafirmando sua relevância em um contexto de resistência e transformação.

5 MACUMBA: UMA GIRA SOBRE PODER

O espetáculo *Macumba: uma gira sobre poder*, com direção de Onisajé (Fernanda Júlia Barbosa), encenadora do Núcleo Afrobrasileiro de Teatro de Alagoinhas (Nata) (1999 a 2019), de proposição minha e realização da Companhia Transitória de Curitiba, estreou em Curitiba, em 2016, na Sociedade Operária Beneficente 13 de Maio. Trata-se de um clube icônico, fundado por negros libertos, no final do século XIX, e que trouxe grande contribuição ao movimento de identidade negra em Curitiba, sendo o segundo clube mais antigo do país.

O Nata, fundado em 1998 na cidade de Alagoinhas, Bahia, destaca-se no cenário teatral brasileiro por sua dedicação à valorização da cultura afro-brasileira e ao combate ao racismo e à intolerância religiosa. O grupo desenvolve uma poética cênica que integra elementos do teatro e do candomblé, criando uma linguagem teatral única que celebra a ancestralidade africana e afro-brasileira. Espetáculos como *Siré Obá – A Festa do Rei* (2009), *Ogum – Deus e Homem* (2010) e *Exu – A Boca do Universo* (2014) exemplificam essa abordagem, ao incorporarem rituais e narrativas das religiões de matriz africana em suas montagens.

Figura 14 – Mosaico com as fotos de Onisajé e o grupo Nata em cena com o espetáculo *Siré Obá – A festa do rei*. Cultura em campo. Sala do coro TCA



Fonte: Acervo do autor. Foto por Jô Stella (2013).

Conheci Onisajé em 2013, quando seu grupo participou da Mostra Baiana. Eu fui o produtor dessa mostra, que ocorreu no Fringe, durante o Festival de Curitiba, no espaço do

Teatro José Maria Santos. O espetáculo apresentado foi *Siré Obá – A Festa do Rei*, do grupo Nata. Após participar dos bastidores, da recepção e da produção do espaço com o grupo, tive a certeza de que o teatro realizado por eles, com a assinatura e estética de Onisajé, correspondia aos meus anseios enquanto artista.

A construção do espetáculo *Macumba: uma gira sobre poder* reuniu uma série de eventos significativos. O primeiro deles foi a mudança na trajetória artística da companhia, que ocorreu quando fui contemplado com a Bolsa Funarte de Fomento aos Artistas e Produtores Negros em 2014.

A partir daí, voltei-me para questões relacionadas à negritude, ao perceber as dificuldades e situações de invisibilidade enfrentadas pela comunidade artística negra de Curitiba. A dificuldade dos produtores e artistas negros e o escasso protagonismo da pessoa negra permeia vários setores da sociedade, não sendo diferente dentro das manifestações artísticas. Nesse contexto, a ausência do negro significa também a indiferença e exclusão da cultura negra em meio à majoritária produção artística branca, de pensamento e olhar eurocentrado, que é produzida em Curitiba.

Isso deu origem ao *Projeto Macumba*, que se estendeu de 2013, ano de sua concepção, até 2016, ano da estreia do espetáculo. Durante esse período, pesquisei o cenário artístico da cidade em busca de ações que visassem fortalecer não apenas a discussão, mas também a arte negra em Curitiba, com o objetivo de expandir esse discurso para além da capital. O espetáculo teve temporada de 12 de julho a 4 de agosto de 2016, fora do métier habitual dos edifícios teatrais convencionais, ocupando o salão social de festas da Sociedade Operária Beneficente 13 de Maio. Além disso, rompeu com os dias tradicionais de apresentação de produções teatrais na cidade — geralmente de quinta-feira a domingo — realizando suas sessões de terça a quinta-feira.

Voltado ao público negro, à comunidade periférica e a movimentos sociais, o trabalho garantiu que 80% de sua bilheteria fosse gratuita, incentivando esse público a se deslocar até o centro da cidade para prestigiar a produção. A peça configurou-se como uma ação afirmativa para promover a igualdade racial, propondo uma afirmação em prol da cultura afro-brasileira e sua pluralidade, algo de extrema importância que ultrapassa o fazer artístico e entra no campo da representatividade. O espetáculo trouxe para o centro da cena as vozes dos artistas negros, reunindo uma equipe 90% composta por profissionais negros e negras de Curitiba. Essa escolha não se deu ao acaso, mas sim como parte de um compromisso contínuo de promover a troca de

saberes, evidenciar a potência transformadora desses artistas e reforçar a luta incansável contra o racismo estrutural. Além disso, buscou-se reafirmar o valor e a relevância das culturas negras na construção da sociedade brasileira contemporânea.

Onisajé foi mais que uma diretora artística e dramaturga neste processo: foi uma mentora, guru, uma divindade ancestral que soube costurar todos os desejos, anseios, medos e inseguranças de um grupo com personalidades tão diferentes, com uma negritude que precisava ser externada artisticamente. Ainda em Alagoinhas (BA) e na tratativa do processo do trabalho, Onisajé nos pediu para sabermos os Orixás que norteavam nossos Oris²⁰ para entender melhor a dinâmica do elenco com o qual iria trabalhar.

Figura 15 – Mosaico composto pelas seguintes imagens: foto da esquerda com a capa da identidade visual do *Projeto Macumba*, contemplado com o Bolsa Funarte de Fomento aos Artistas e Produtores Negros pelo artista

Thiago Inácio, feita pelo designer gráfico Rafael Bagatelli em 2014; foto do canto direito superior: primeiro encontro para a construção do mapa conceitual do *Projeto Macumba*, da Companhia Transitória, com os artistas (da esquerda para a direita) Thiago Inácio, Tatiana Dias, Gideão Ferreira e Erick Herculano, em 2013; foto do canto direito inferior: primeiro encontro pós chegada da direção e assistência de direção em Curitiba, com os artistas (da esquerda para a direita) Erick Herculano, Onisajé, Clarissa Oliveira, Dominique Faislon e Thiago Inácio, em 2016



Fonte: Acervo do autor. Fotos por Rafael Bagatelli/Thiago Inácio (2014; 2013; 2016).

²⁰ Divindade pessoal que representa a cabeça, a individualidade e a conexão com o sagrado.

Figura 16 – Mosaico composto pelas seguintes imagens: foto da esquerda com o elenco e músicos do espetáculo *Macumba: uma gira sobre poder* na entrada da Sociedade Operária Beneficente 13 de maio (da esquerda para a direita: Matheus Santos, Thiago Inácio, Flávia Imirene Sabino, Clarissa Oliveira, Erick Herculano, Tatiana Dias e Gideão Ferreira); foto do canto direito superior: entrada da Sociedade 13 de maio em dia de espetáculo com o público fazendo fila por toda a quadra; foto do canto direito inferior: interior da Sociedade 13 de maio em dia de espetáculo com a peça montada aguardando a entrada do público



Fonte: Acervo do autor. Fotos por Miriane Figueira (2016).

Nosso primeiro encontro, marcado na Sociedade Operária 13 de maio, foi uma reunião com toda a equipe de montagem. A diretora nos revelou que tinha vindo com uma ideia

preconcebida do que iríamos trabalhar, mas ao consultar o jogo de búzios, Exu²¹ veio responder que primeiro ela deveria ouvir o grupo. A partir dessa reunião, sua preconcepção foi descartada, e uma nova trajetória se iniciou naquele momento.

As primeiras diretrizes de Onisajé vieram antes mesmo dos trabalhos em sala de ensaio, pois a partir da sua vivência, do teatro ritual com o seu grupo, ela nos indicou que o processo só poderia começar depois de pedirmos licença às divindades norteadoras do espetáculo, os Orixás. Foi dessa forma que foram destinados quatro dias, em uma chácara na região metropolitana de Curitiba, para vivenciar uma sequência de rituais cênicos pautados na força dos quatro elementos da natureza e um último, individual, com a diretora, destinado ao encontro com nossas próprias emoções.

A força dos rituais, apresentados a mim e ao restante do elenco do espetáculo *Macumba* pela diretora, abriu uma nova possibilidade de investigação cênica. Onisajé explicou que, dentro do seu processo de criação e encenação, os rituais instauradores estão relacionados com as forças motrizes e a pulsão energética irradiadas pela força dos elementos da natureza no corpo dos outros intérpretes-criadores. Isso nos liberta das amarras e condicionamentos de corpos ocidentais em uma busca por nosso DNA ancestral e memória espiritual.

Desnudar-se, deixar cair o véu e as máscaras sociais, estar nu, em pelo, em contato com a terra, moldando a lama, esculpindo e modelando a si próprio no suor do fogo, que queima e transmuta, dissipando pensamentos e nos traz a energia mais primitiva, que vem da crosta terrestre, alinhada com o fogo do astro-rei, o Sol. Embalado pelo vento, que traz o sopro da vida, que se faz brisa, mas também tornado. Fluir com as águas, as águas de nossas emoções, que limpam, transbordam e renovam nosso corpo, que representa cerca de 50% a 70% de todo o nosso peso, trazendo a vida na terra, com seus rios, lagos, mares e oceanos.

Pudemos vivenciar nestes rituais instauradores verdadeiras cerimônias artísticas, um verdadeiro frenesi catártico, que aflorou nossas identidades mais ancestrais, um verdadeiro poder de ativação identitária do ritual. Contribuindo com o processo criativo como metodologia de criação cênica, através desse movimento, enquanto elenco, uma conexão profunda se estabeleceu, para que nossos olhares entre nós se ampliassem, assim como nossas percepções,

²¹ Exu, uma entidade da religião afro-brasileira, é frequentemente invocado nos jogos de búzios, um sistema de adivinhação utilizado em algumas vertentes do candomblé e da umbanda. Sua presença no jogo de búzios pode indicar a necessidade de atenção especial a questões relacionadas à comunicação, negociação, equilíbrio de energias ou à superação de obstáculos que possam estar bloqueando o progresso espiritual ou material do consultante.

de modo a atravessar todos os afetos do grupo, como direção e músicos, para uma integração muito potente do processo cênico.

Dessa forma, conseguimos romper barreiras e explorar novas camadas de significado em nossas performances. Após o final do processo e apresentação do espetáculo, eu, como artista proponente do trabalho, persisti na investigação e na pesquisa apresentada pela diretora. Minha compreensão das formas performativas de ritual ampliou-se a partir do momento em que compreendi que todos os aspectos da minha vida são rituais. No teatro ritual, como exemplificado no espetáculo *Macumba*, dirigido por Onisajé, os rituais instauradores atuam como catalisadores que ativam as energias internas e externas dos *performers*.

Segundo Schechner (1985), os rituais no teatro são performativos por natureza, pois envolvem a repetição de ações que possuem significado cultural e espiritual profundo. Onisajé incorpora essa noção em sua direção ao utilizar rituais para nos conectar com nossas raízes ancestrais e liberar nossos corpos dos condicionamentos ocidentais. Essa prática é vista como uma forma de resgate e reconexão com a ancestralidade, onde o corpo se torna o veículo de transmissão dessa memória. Turner (1982) também destaca a importância dos rituais como momentos de liminaridade, nos quais os participantes atravessam um limiar que os coloca em um estado de transição e transformação.

No contexto do teatro ritual, a noção de transformação não se limita apenas à experiência estética, mas se manifesta como um fenômeno de eficácia ritual. Para além da representação simbólica, a performatividade ritual no teatro negro e na performance negra engendra processos de iniciação, onde a experiência vivida pelo *performer* e pelo público não é meramente ilustrativa, mas operativa. O conceito de eficácia ritual, conforme discutido por Schechner (1985), sugere que os rituais não apenas refletem uma realidade simbólica, mas atuam diretamente sobre a realidade dos sujeitos, promovendo mudanças subjetivas e coletivas. No teatro negro, essa eficácia é potencializada pela ativação de elementos ancestrais que se incorporam ao corpo do *performer*, conduzindo-o a estados de comunhão, aprendizado e reconfiguração identitária.

Dessa forma, a performatividade dos rituais no teatro ritual não pode ser dissociada de seu caráter transformador, pois é no próprio ato performático que se consolidam os processos de iniciação e criação. A liminaridade, como definida por Turner (1982), não se restringe a um momento de transição suspensa, mas se efetiva na experiência concreta da travessia. No teatro negro, essa travessia se dá tanto na reencenação de memórias coletivas quanto na reinvenção

das subjetividades negras, permitindo que o corpo, ao habitar um espaço ritualístico, se torne não apenas depositário da tradição, mas agente ativo de sua renovação. O teatro ritual, portanto, não se limita a recontar histórias: ele atua sobre a realidade dos corpos, instaurando novos estados de consciência e pertencimento.

No meu caso, como intérprete de *Macumba*, essa transição permite uma exploração profunda da minha identidade e memória, resultando em performances que são carregadas de significado e energia. Após o término do processo de encenação e apresentação do espetáculo, a continuidade da minha pesquisa sobre rituais revelou que esses não se restringem ao palco. Percebi que a ritualização permeia todos os aspectos da minha vida, transformando ações cotidianas em atos performativos conscientes.

A vivência dos rituais cênicos instauradores (fogo, terra, ar e água) foi nosso processo de conexão de Ori entre o elenco e direção. Nas religiões de matriz africana, tudo o que se faz de oferenda, primeiro se faz a Exu, senhor dos caminhos e da comunicação. Nossos rituais instauradores se iniciaram neste contexto. Tínhamos três roupas específicas para os rituais: uma na cor vermelha, uma na cor preta e outra na cor branca, que mais tarde seriam usadas também em todos os ensaios.

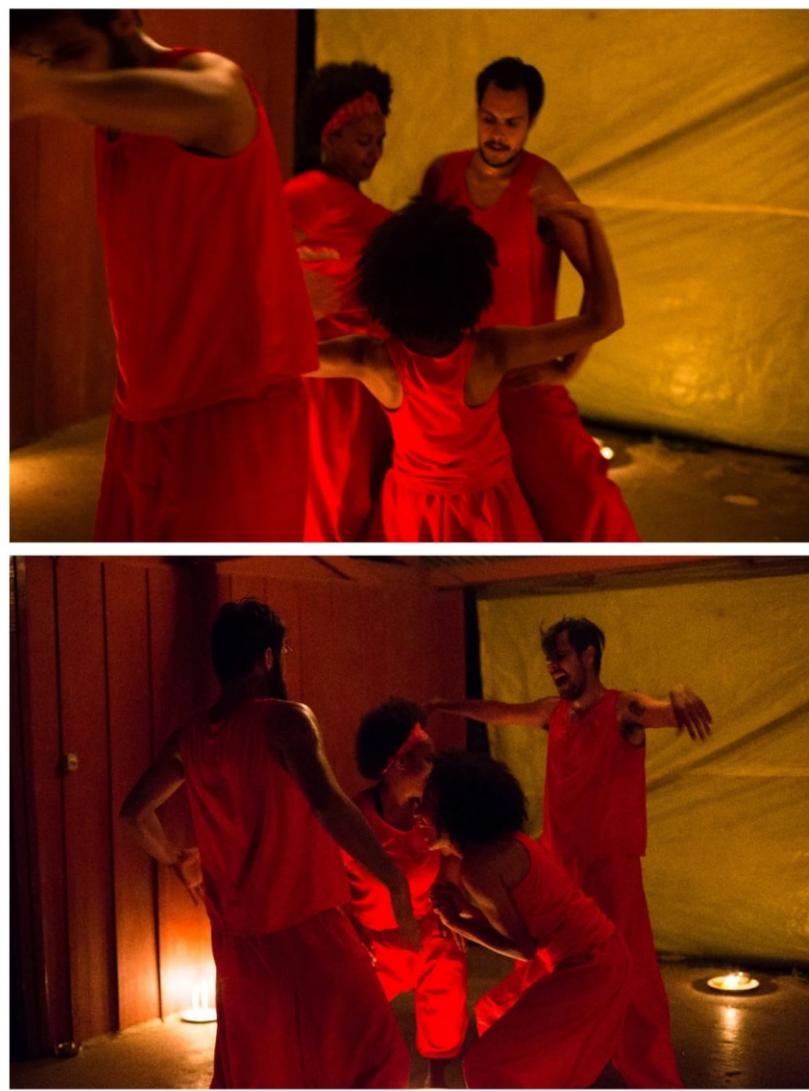
O primeiro dos rituais foi o do fogo, realizado em uma segunda-feira à noite. Nesse primeiro encontro ritualizamos nosso campo energético durante o ritual destinado a Exu, por meio de práticas para harmonizar e fortalecer a energia vital do elenco. Exu, sendo um Orixá das encruzilhadas e mensageiro entre o mundo dos humanos e o mundo espiritual, é frequentemente invocado para abrir caminhos e proporcionar equilíbrio energético.

Ativamos a pulsão do *chakra* base, também conhecido como *chakra* raiz, localizado na base da coluna vertebral e associado à nossa conexão com o mundo físico e material. Quando equilibrado, o *chakra* base pode nos tornar mais conscientes do momento presente e mais conectados com nosso corpo físico, o que despertava em nós a alegria, sensualidade, provocação e o tesão do Orixá das encruzilhadas.

O espaço também foi ritualizado e preparado minuciosamente para essa recepção: velas foram espalhadas pelos quatro cantos, velas em uma bacia com água, atabaques dispostos em formação frontal, meia luz, cânticos, tudo era feito para que uma espécie de transe pudesse acontecer e a entrega do elenco pudesse ser a mais verdadeira possível em contato com a sua própria ancestralidade. Sob a condução de Onisajé, buscamos mapear com nossas mãos a energia desses corpos negros, a busca por um corpo vibrante, pulsante como um falo

(representação simbólica de Exu). A ideia era reverberar em nossos peitos uma bola de fogo flamejante que irradiasse essa energia para todos os membros. O sangue que entumece e enrijece o pênis, o sangue que descama do útero (gerador de vida) quando não há fecundação através da menstruação.

Figura 17 – Mosaico com o registro do primeiro dos rituais cênicos instauradores com o elemento fogo, parte do processo criativo de concepção do espetáculo *Macumba: uma gira sobre poder*, na foto o elenco do espetáculo: Flávia Imirene Sabino; Gideão Ferreira; Tatiana Dias e Thiago Inácio



Fonte: Acervo do autor. Foto por Miriane Figueira (2016).

No segundo dia, uma guinada se deu ao adentrarmos o ritual da terra. Era uma terça-feira e, tal como no dia anterior, reunimo-nos no mesmo horário, agora trajando roupas pretas. O espaço havia sido reconfigurado para acolher a energia de força telúrica associada a Obaluaiê,

Omolu e Oxóssi, divindades do panteão africano, especificamente da tradição do candomblé. Obaluaiê e Omolu são frequentemente relacionados à terra, às doenças e à cura, enquanto Oxóssi é reconhecido como o orixá da caça e da abundância. A força telúrica, nesse contexto, refere-se à energia vital que emana da Terra e que, por sua vez, influencia as esferas de domínio e autoridade desses orixás. É importante ressaltar que as interpretações e crenças sobre essas energias podem variar de acordo com as tradições e práticas individuais dentro do Candomblé.

Figura 18 – Mosaico com o registro do segundo dos rituais cênicos instauradores com o elemento terra, parte do processo criativo de concepção do espetáculo *Macumba: uma gira sobre poder*, na foto, o elenco do espetáculo: Flávia Imirene Sabino; Gideão Ferreira; Tatiana Dias e Thiago Inácio



Fonte: Acervo do autor. Foto por Miriane Figueira (2016).

Nesse dia, a condução densificou nossas energias: tudo era pesado, nossas caminhadas eram pesadas, nos enraizávamos à medida que caminhávamos pelo espaço, éramos terra, saímos dela, renascímos dela. Nos foram entregues argila para que nós nos misturássemos

com ela, e pouco a pouco cada ator e cada atriz ia se despindo, se enlameando com o barro. Começamos a extrapolar o espaço destinado ao ritual para além daquela garagem, estávamos soltos pelo espaço, não se viam mais corpos nus, não se viam corpos humanos, nós nos animalizamos soltos pela mata. Ficamos por um bom tempo sendo jaguatiricas, cavalos, corujas, cobras. Nossos animais de poder nos preencheram e tomaram conta. Nossas ancestralidades animalescas se fizeram presentes.

Figura 19 – Mosaico com o registro do terceiro dos rituais cênicos instauradores com o elemento ar, parte do processo criativo de concepção do espetáculo *Macumba: uma gira sobre poder*, na foto, o elenco do espetáculo: Flávia Imirene Sabino; Gideão Ferreira; Tatiana Dias e Thiago Inácio



Fonte: Acervo do autor. Foto por Miriane Figueira (2016).

Após uma experiência tão intensa, o terceiro dia, quarta-feira, foi marcado pela transição para a roupa branca, destinada a Oxalá, orixá fundamental na cosmologia iorubá e nos cultos afro-brasileiros, frequentemente associado à criação e à pureza. Oxalá possui duas manifestações principais: Oxalufã, que representa o Oxalá velho, simbolizando a sabedoria, a calma e a paz, e Oxaguiã, que representa o Oxalá jovem, associado à luta, ao dinamismo e à inovação. A referência a Oxalá Funfun contempla a pluralidade das divindades de Oxalá reverenciadas em diferentes tradições, todas unificadas pela cor branca, símbolo de pureza e espiritualidade.

Nesse dia, fomos colocados em contato com o vento, a energia eólica, associada a Iansã. Diferentemente dos dias anteriores, este ritual ocorreu logo pela manhã, no início do outono, quando o frio se fazia presente e o vento soprava com intensidade. Todo o elenco dispunha de lençóis brancos, e a cerimônia se deu ao ar livre. Em contraste com o ritual da terra, essa experiência foi marcada pela leveza; fluímos pelo espaço em movimentos graciosos, porém precisos, transitando entre ser brisa e ventania. Misturávamo-nos aos lençóis, e imagens emergiam dessa investigação corporal e espacial. Foi uma ritualística de extrema sutileza e dinamismo, em que o movimento se tornava um elo entre corpo, espaço e espiritualidade.

Chegamos à quinta-feira, o quarto dia de ritual, e muitas percepções já haviam sido afloradas. Sensações despertas e reflexões sobre ancestralidade e negritude estavam latentes em nossos corpos e mentes. Nesse dia, nós nos dirigimos à beira do lago. O frio era mais intenso do que no dia anterior, apesar do sol. O branco ainda era a vestimenta do dia, e a ritualística se iniciava na parte da manhã.

Esse momento era dedicado às Yabás, Orixás de polaridade feminina que representam aspectos maternais, protetores e criativos da divindade. Entre as principais Yabás estão Yemanjá, Nanã, Oxum e Iansã. Yemanjá é reverenciada como a mãe das águas, associada à maternidade e à fertilidade. Nanã, considerada a mais antiga das divindades femininas, rege as águas estagnadas e simboliza o ciclo da vida e da morte. Oxum, senhora das águas doces, é vinculada à fertilidade, ao amor e à prosperidade. Já Iansã, mesmo tendo sido trabalhada no dia anterior, se fazia presente naquele dia, evocando sua força transformadora, associada aos ventos, tempestades e à guerra. Essas divindades possuem um papel fundamental nas cosmologias das religiões de matriz africana, influenciando profundamente a cultura e a espiritualidade brasileiras.

Talvez pela sensibilidade despertada ao longo dos dias anteriores, este ritual se revelou o mais impactante. Como nos demais, a musicalidade foi conduzida pelos atabaques, e o toque escolhido para iniciar a cerimônia foi o Ijexá. Esse ritmo, originário da cultura afro-brasileira, é marcado por uma cadência envolvente e ressoa tanto nas tradições religiosas do Candomblé e da Umbanda quanto na música popular brasileira, influenciando gêneros como o samba e a MPB. Sua pulsação rítmica foi o ponto de partida para um exercício profundo de memória e ancestralidade: fomos convidados a revisitar as figuras femininas mais importantes de nossas vidas — mães, avós, tias, professoras, companheiras —, reconhecendo, na força dessas mulheres, a presença viva das Yabás.

A emoção tomou conta do elenco. O processo de investigação corporal na margem do lago transfigurou-se em uma grande dança ritualística, na qual a água e a lama se tornaram elementos vivos de conexão com o feminino sagrado. Esse momento revelou, de maneira visceral e sensorial, a interseção entre corpo, memória e espiritualidade, reafirmando a potência do teatro ritual como prática de reencantamento do mundo.

Figura 20 – Mosaico com o registro do quarto dos rituais cênicos instauradores com o elemento água, parte do processo criativo de concepção do espetáculo *Macumba: uma gira sobre poder*, na foto, o elenco do espetáculo: Flávia Imirene Sabino; Gideão Ferreira; Tatiana Dias e Thiago Inácio



Fonte: Acervo do autor. Foto por Miriane Figueira (2016).

Nossa última ritualização do início do processo, pois todo transcorrer dos ensaios e apresentações seguiram essa tônica de ritualização, nos levou de volta à cidade. Era uma sexta-feira à noite e cada ator e atriz teve seu momento individual e provocador com a direção. Aqui é importante destacar que, como cada artista teve sua própria experiência, cabe a mim falar apenas sobre a minha vivência.

O meu momento se iniciou na espera ao lado de fora da sala de ensaio. Mais uma vez, a instauração pré-ritual trazia um frio na barriga muito grande. Minha ativação se deu na percepção da minha sexualidade, do meu feminino e de onde naquele momento se encontrava o meu tesão. Eu estava em preparação para o sacerdócio de Umbanda, então minhas energias me levaram para uma entrega nesse lugar. Muito forte, muito potente. Ao final, um bate-papo com a diretora sobre todo o processo dos rituais e sobre aquele último dia, que foi conduzido por música, dança, provocações sensuais e ancestralidade.

Algo que permeou todos os rituais foi a oralidade e o sentimento do novo e do desconhecido. A ausência de anotações e roteiros prévios sugere um valor característico na oralidade, onde a comunicação verbal se torna um veículo de criatividade e de expressão autêntica, permitindo que cada ritual seja único e adaptável às circunstâncias e aos participantes presentes. A oralidade, enquanto meio predominante de transmissão e condução dos rituais, remete às tradições orais que são fundamentais em muitas culturas, particularmente nas africanas e afro-brasileiras. Esses modos de transmissão não apenas preservam e difundem saberes ancestrais, mas também permitem uma adaptabilidade e uma flexibilidade que são cruciais para a manutenção da relevância dos rituais em contextos contemporâneos.

A ritualização da espera e do não saber o que iria acontecer e qual seria a condução, sem anotações, sem roteiros prévios. Esse fenômeno pode ser compreendido através do conceito antropológico de liminaridade (Turner, 1982), em que os indivíduos transitam por um estado de suspensão das normas sociais habituais, facilitando a emergência de novas experiências e formas de conhecimento.

Outro ponto muito forte e comum foi o momento da partilha do alimento. Comíamos com as mãos, em todo final de ritual, comidas típicas do Candomblé, em um momento de comunhão, muito axé e ancestralidade. Essa partilha pode ser vista como um símbolo poderoso de união e de fortalecimento. A comida, nesse contexto, não é meramente uma necessidade fisiológica, mas carrega significados profundos de identidade cultural e de continuidade

histórica. A utilização das mãos para comer enfatiza um retorno às práticas tradicionais, sublinhando a proximidade física e simbólica entre os participantes e os seus antepassados, reforçando o axé, que é a energia vital presente em cada elemento do ritual.

5.1 O espetáculo

Macumba configura-se como um experimento cênico de teatro ritual, que se ancora na interseccionalidade entre teatro negro, performance negra, ancestralidade e religiões de matriz africana. O processo criativo envolveu um rigoroso trabalho de pesquisa e incorporação de elementos das tradições afro-brasileiras, transformando-se em um dispositivo de resgate e afirmação cultural. No entanto, para além do processo de produção e pesquisa, faz-se essencial discutir a materialização da obra em cena e sua recepção pelo público.

O espetáculo, estruturado como uma grande gira cênica, dialoga diretamente com os ritos das religiões afro-brasileiras, tendo o candomblé como um de seus pilares referenciais. A encenação se constrói em um espaço em formato de encruzilhada na Sociedade 13 de maio, em Curitiba, onde artistas e público compartilham um mesmo plano ritualístico, eliminando fronteiras entre quem assiste e quem performa. A dramaturgia não segue um formato convencional linear; ao contrário, emerge de improvisações orientadas por cantos sagrados, pontos cantados e manifestações corporais inspiradas na corporeidade dos orixás e entidades espirituais.

A gente começa a improvisar ainda sem o uso da linguagem verbal, apenas com o corpo. A gente vai improvisando através da música, através de trabalho de expressão corporal, através de contracenação. Em cima dessas imagens, a gente visualiza essas imagens, cria material corporal, partituras cênicas, e a partir delas que a gente vai desenvolver o espetáculo. A gente chama de “poeirão” porque a gente joga um monte de material para cima, depois eu venho catando e costurando esse trabalho. (Onisajé, 2016)

MACUMBA UMA GIRA SOBRE PODER ABERTURA

(Música alegre, público entrando no espaço de representação, já encontra atores instalados em cena e estes cantam uma letra de Gide Ferreira.)

Negrou! Negrou! Negrou! Que a gira vai começar! Negrou! Negrou! Que a gira vai começar!

A narrativa cênica de *Macumba: uma gira sobre poder* se estrutura a partir de um ciclo de manifestações que perpassam conflitos históricos, espirituais e sociais da população negra no Brasil. O ponto de partida é o apagamento histórico da memória afro-brasileira e as tentativas seculares de silenciamento das práticas culturais de origem africana. O desenvolvimento dramatúrgico se dá em uma sequência de quadros que entrecruzam memórias ancestrais, ritos de passagem e atos de resistência, culminando em um clímax de celebração e empoderamento.

Ator 1– Nesta gira que se inicia, vamos negrar nossa vida, pois é negra a labuta de sobreviver a esta luta, que oprime e reprime a fé. Que tenta domar o rumo, nos tirar o prumo e nos impedir de irmos onde quiser. – **Onisajé (Fernanda Júlia Barbosa) – 2016.** Trecho do espetáculo *Macumba: uma gira sobre poder*.

No aspecto performático, os corpos em cena são atravessados por uma expressividade que mescla música, dança e performatividade ritualística. Cada ator-performer assume diferentes papéis e estados de incorporação, evidenciando o trânsito entre a dimensão terrena e espiritual. Essa transitoriedade é evidenciada pelo uso de figurinos que remetem aos arquétipos das divindades do Candomblé, pelos movimentos corporais inspirados nos ritos dos terreiros e pelo uso da voz como elemento catalisador de energias, seja por meio de gritos, lamentos, cantos ou risos.

Figura 21 – Cena do espetáculo *Macumba: uma gira sobre poder*, na foto: Flávia Imirene Sabino e Thiago Inácio Mostra Oficial do Festival de Curitiba



Fonte: Acervo do autor. Foto por Lina Sumizono (2016).

A iluminação desempenha papel central na construção atmosférica, operando entre claros e escuros que evidenciam estados de manifestação e ausência. O cenário, minimalista, é composto por elementos simbólicos: panos brancos que representam o véu entre os mundos, atabaques que se tornam extensões dos corpos dos atores e objetos rituais dispostos em cena, como velas, pembas e oferendas.

A trilha sonora é outro elemento constitutivo da encenação, sendo executada ao vivo por músicos-percussionistas que incorporam ritmos do Candomblé e da Umbanda. Os tambores são mais do que instrumentos musicais; tornam-se pulsantes dentro da narrativa, conduzindo os ritmos da performatividade e da energia ritualística.

O espetáculo não apenas propõe uma discussão sobre o apagamento das manifestações culturais afro-brasileiras, mas também reivindica um espaço de potência e protagonismo negro no cenário artístico. Trata-se de um ato político e de afirmação identitária, em que corpos negros celebram suas histórias, seus ancestrais e suas espiritualidades de forma contundente e inegociável.

A recepção do espetáculo evidenciou seu impacto dentro e fora do público-alvo inicialmente concebido. Com uma média de 110 espectadores por apresentação, houve uma significativa adesão de integrantes de movimentos sociais, povo de terreiro, estudantes cotistas e ativistas do movimento negro, que se reconheceram e se sentiram representados na obra. Ademais, a encenação gerou debates e reflexões dentro do público não iniciado nas tradições afro-brasileiras, promovendo um diálogo interseccional e transversal sobre ancestralidade e identidade negra.

Dessa forma, *Macumba* transcende a esfera da representação teatral e se constitui como um manifesto cênico de retomada e reterritorialização de espaços de visibilidade para a cultura negra. Por meio da materialidade do rito e da arte, o espetáculo ressignifica e expande as possibilidades do teatro negro e da performance ancestral na contemporaneidade, reafirmando o potencial transformador da arte como forma de reparação histórica e de resistência cultural.

Além disso, o uso desses rituais como uma ferramenta para investigação artística revela uma intersecção entre antropologia e arte, em que os rituais são não apenas observados, mas também vivenciados e reinterpretados artisticamente. A relação entre a iniciação criativa e a iniciação religiosa, no contexto desta pesquisa, se revela na experiência de transição e comprometimento profundo com um saber que transcende o indivíduo e alcança o coletivo. No processo de criação de *Macumba: uma gira sobre poder*, os rituais instauradores não foram

apenas elementos metodológicos aplicados à cena, mas instâncias de transmutação, em que os corpos dos intérpretes passaram por atravessamentos simbólicos que ecoam os princípios da iniciação nos cultos afro-diaspóricos. Assim como na iniciação religiosa, na qual a travessia por ritos de passagem configura um novo estado de pertencimento, a iniciação criativa proposta no espetáculo exigiu dos artistas um envolvimento que ia além da técnica ou da interpretação convencional. Era necessário compreender e vivenciar os ritos como territórios de criação, em que o corpo, a voz e a energia cênica emergiam como manifestações de uma presença ancestral ressignificada.

Essa experiência gerou desdobramentos que extrapolaram o espetáculo e passaram a orientar minha trajetória artística e acadêmica. O teatro ritual não se encerrou no palco, mas tornou-se um método de pesquisa e prática que continua a moldar minhas investigações cênicas. O trânsito entre iniciação religiosa e iniciação criativa revelou que o processo de criação artística, quando ancorado em matrizes rituais, potencializa estados de presença e consciência que permitem uma expansão da cena para além da performance convencional. Esse deslocamento ressignificou meu olhar sobre o fazer teatral, conduzindo-me à experimentação de uma poética que integra ancestralidade, corporeidade e espiritualidade como fundamentos estruturantes da cena negra. A vivência no terreiro, os preceitos e os aprendizados espirituais passaram a reverberar na cena como elementos que não apenas dialogam com a dramaturgia e a encenação, mas que reconfiguram o próprio sentido de criação artística, tornando o teatro ritual uma ferramenta de resistência, identidade e transformação.

Essa abordagem permite uma exploração mais profunda das dimensões simbólicas e performáticas dos rituais, fornecendo uma compreensão detalhada sobre a maneira como estes rituais são experienciados subjetivamente pelos participantes. A investigação artística, nesse contexto, pode ser vista como uma forma de etnografia sensível, que captura não apenas os aspectos visíveis e audíveis dos rituais, mas também as emoções e as transformações internas que eles evocam.

Onisajé demonstrou habilidade em compreender as demandas do trabalho, guiada pela orientação de Exu, e percebeu que a resposta residia no próprio grupo, na expressão que este almejava transmitir. Sua sensibilidade a levou a compreender que a obra de arte em questão tinha um potencial muito além do que inicialmente imaginávamos, proporcionando à cidade uma mensagem mais profunda e significativa. Hoje celebramos este espetáculo como um projeto perene e de importância ímpar para nossa cidade, estado e país. Mas nada disso seria

possível sem os artistas e profissionais que deste projeto fizeram e fazem parte. São profissionais que acreditaram e embarcaram sem medo, com o coração aberto, e se entregaram de corpo e de alma a um ideal, a um pensamento, a um discurso, a um posicionamento.

A começar pela diretora e dramaturga do espetáculo e o assistente de direção, Dominique Faislon, que se deslocaram da Bahia para enfrentar um inverno curitibano e realizar esse intercâmbio entre Nordeste e Sul. Porém, sem a comunhão e a entrega das atrizes Flávia Imirene e Tatiana Dias e do ator Gide Ferreira, além deste que vos escreve, Thiago Inácio.

Figura 22 – Elenco do espetáculo *Macumba: uma gira sobre poder*, na foto: Flávia Imirene Sabino; Gideão Ferreira; Tatiana Dias e Thiago Inácio



Fonte: Acervo do autor. Foto por Henrique Assis (2016).

Ainda no que tange a equipe e a construção do processo, a música permeia todo o trabalho. Uma das características do teatro negro, trazidos por Onisajé, é que não se desassocia o que é teatro, o que é texto, o que é dança e o que é música e o principal: o que é ritual! Tudo faz parte de uma coisa só, e para que isso pudesse acontecer os músicos desse projeto foram fundamentais. Em um espetáculo da magnitude do *Macumba* e na falta de um orçamento ideal,

os integrantes do projeto se desdobraram para além das suas funções; a produtora virou musicista e entrou em cena, o produtor executivo virou diretor musical, e junto ao percussionista se formou o coração que pulsa o espetáculo. Assim foi com os artistas Clarissa Oliveira, Erick Herculano, Matheus Santos e a nossa *Macumba Band*. E para que tudo isso pudesse ter uma harmonia que também se transformasse em texto, tivemos algumas alternâncias na composição musical do espetáculo: três das músicas que compõem o trabalho tiveram composição do ator Gide Ferreira. Essa grande orquestra nos rendeu o Troféu Gralha Azul 2016/2017 de melhor composição musical, além da indicação de melhor espetáculo.

Figura 23 – Mosaico composto pelas seguintes imagens: músicos que formam a banda do espetáculo *Macumba: uma gira sobre poder: Macumba Band*, na foto: Matheus Santos; Clarissa Oliveira e Erick Herculano



Fonte: Acervo do autor. Foto por Miriane Figueira (2016).

5.2 Macumba: a voz e a vez de cada um

Foi o afeto que nos conectou. Foram a ancestralidade, os Orixás, os encantados, os Exus e Pombagiras que nos uniram em cena e nos permitiram dar corpo e voz a um espetáculo que ultrapassou os limites do palco. *Macumba: uma gira sobre poder* nasceu da necessidade de reivindicar um espaço para o teatro negro dentro do cenário curitibano e brasileiro, ancorado em princípios do teatro ritual e na potência da performance negra. O que aconteceu em cena não foi apenas uma encenação, mas um ato de resistência, um rito, um reencantamento do mundo por meio da arte.

No processo de construção deste estudo, comprehendi que não poderia contar essa história sozinho. A memória de *Macumba* não me pertence de maneira isolada; ela é compartilhada, atravessada por diversas experiências e olhares. Assim, torna-se essencial que as vozes daqueles que integraram essa jornada sejam ouvidas e registradas. Os depoimentos da equipe principal do espetáculo trazem uma visão singular e irrepetível sobre a relevância do trabalho, suas camadas artísticas, políticas e espirituais, evidenciando como a arte cênica pode ser um campo de disputa simbólica, de reivindicação identitária e de celebração da ancestralidade. Cada relato aqui apresentado enriquece a compreensão sobre a importância desse espetáculo para a cidade, para o teatro curitibano, para o teatro negro, para o teatro ritual e, de forma mais ampla, para a cena teatral brasileira.

Essa história merece ser contada com respeito, com verdade e com o reconhecimento de tudo o que conseguimos construir juntos. Criamos um espaço em que corpos negros foram protagonistas, a memória ancestral foi evocada e a linguagem teatral dialogou diretamente com os princípios de um teatro ritualístico. Ao reunir essas narrativas, o que se registra não é apenas a experiência de um espetáculo, mas a afirmação de um legado que precisa ser perpetuado.

Honrar essa história significa também reconhecer aqueles que estiveram nela. O trabalho de Onisajé foi um marco fundamental nesse percurso, oferecendo não apenas diretrizes estéticas e conceituais, mas também um testemunho da força que o teatro negro carrega em sua estrutura ritualística e política. O espetáculo *Macumba* não foi apenas uma experiência cênica, mas uma experiência de vida, de comunhão e de transformação, e sua importância não pode ser compreendida sem considerar a contribuição de cada artista que o compôs. Este tópico, portanto, se dedica a dar voz e vez a cada um que fez parte dessa trajetória, permitindo que suas perspectivas, emoções e experiências se tornem um registro vivo do impacto desse trabalho.

Ao longo das próximas páginas, cada depoimento aqui reunido nos convida a olhar para *Macumba* não apenas como uma obra teatral, mas como um movimento, uma evocação

ancestral e um grito de afirmação. O teatro negro e o teatro ritual não são apenas manifestações artísticas; são também territórios de disputa, de resistência e de reconstrução da memória. E é através da voz de cada artista que essa história se tornará, de fato, um legado.

CENA 1- NÃO TEREMOS MEDO DAS PALAVRAS

Autor 2 – Sim, macumbeiros, tocadores de macumba, fazedores de ebó. Sim, senhoras e senhores, somos seres mágicos, de fé fluida, profunda e serena. Somos da cena. Da casa, do ilê e do axé! Homem e mulher, retintos, sararás, de saravás ou kolonfê! (*para alguém da plateia*) Motumbá minha irmã! Que bom tê-la aqui. Não, senhoras e senhores, sem medo da palavra negro, sem medo da palavra macumba, sem medo!

Trecho do espetáculo *Macumba: uma gira sobre poder*.

Figura 24 – O ator Thiago Inácio em cena do espetáculo *Macumba: uma gira sobre poder*, da Companhia Transitória, na Sociedade 13 de Maio, em Curitiba



Fonte: Acervo do autor. Foto por Miriane Figueira (2016).

Flavia Imirene (Atriz 2) – Geralmente o artista negro, tanto no teatro quanto na televisão, sempre está a serviço da história do outro, da história de um branco, de coisas que

muitas vezes você não se identifica, você não se vê representado ali. A presença do negro foi durante muito tempo anulada, como se ela não fizesse parte da história daqui de Curitiba, da história do Paraná. Acredito que é um trabalho muito pessoal mesmo, muito posicionado de cada um, que a gente foi discutindo durante o processo e que trouxe à tona, assim, coisas das nossas histórias, das nossas memórias, das nossas famílias, das nossas trajetórias.

O espetáculo *Macumba: uma gira sobre poder* foi sem dúvida uma obra que proporcionou profundas transformações na minha trajetória enquanto mulher negra artista, nascida e residente na cidade de Curitiba. Posso afirmar que é o antes e depois dessa experiência tão fundamental. Participar como intérprete-criadora desse projeto artístico, com direção de Onisajé, ajudou a moldar muito a perspectiva e a responsabilidade que tenho com o meu trabalho. Fui colocada no centro da encruzilhada para exercer o meu poder de fala, tão almejado e tão temido ao mesmo tempo. Nesse momento, diante do Abebé de Oxum, eu me vi refletida junto com os meus pares para criar e contar uma história nossa, que carregava ali naquela narrativa, nossos anseios, desejos, inquietações, a nossa grandeza, nosso poder. O nosso ofó foi lançado, mas antes disso, foi muito bem traduzido e redigido por cada palavra escrita por Onisajé na dramaturgia, que se materializou numa poética forte, recheada de beleza, e ao mesmo tempo contundente, empoderadora e emocionante. Cada palavra escrita e depois dita por nós foi um verdadeiro chamado a assumir o nosso protagonismo.

Protagonismo negro, autor e sujeito que conta a própria história, a partir de seus paradigmas, conduzido através de uma direção firme e ao mesmo tempo amorosa de Onisajé. Foi assim, mergulhada nesse processo criativo e desafiador do espetáculo, que me deparei com a seguinte questão: “Quem sou eu?” Pergunta essa que me fez retornar ao primeiro ano de faculdade, 2006, no curso de Artes Cênicas, pela Unespar. Na época, na busca por tentar responder tal indagação, dentre as muitas coisas que disse, afirmei que: “gostaria de fazer algo relevante, mas que ainda não sabia exatamente o que era, mas alimentava o desejo de realizar alguma coisa que marcasse a vida das pessoas, que eu pudesse ser lembrada de forma positiva.”. Em virtude da minha resposta, o professor na época me deu a tarefa de pesquisar sobre a palavra “consciência”, e foi o que fiz e sigo fazendo. Dez anos depois desse fato, em 2016, estreou *Macumba: uma gira sobre poder*. Essa peça é sobre isso. O anseio de uma jovem mulher negra, sonhadora, estudante de teatro de outrora, que teve a possibilidade de atravessar o coração das pessoas e olhar diretamente no fundo nos olhos de muita gente que esteve nas sessões do espetáculo e inspirá-las. Digo isso pois muitos foram os retornos do público sobre isso.

Principalmente mulheres negras, que tiveram a satisfação e orgulho de se verem ali representadas.

A coragem, o ímpeto e a beleza de Oyá, assim como a sabedoria de Nanã, a criatividade de Oxalá e poder das palavras de Exú, me amalgamaram e seguem nutrindo meu Orí e meu Ara, aprofundando e tecendo novas relações artísticas que permitam trazer para cena narrativas que sirvam de inspiração e que possam incidir na reconstrução do imaginário coletivo sobre as presenças e histórias negras. Realizar construções poéticas que sejam também positivas, que tragam outras possibilidades narrativas, para além da dor, sofrimento, e violência, resultantes de uma imposição colonial. Macumba tinha essas características, a capacidade de envolver o público de tal modo, que as pessoas retornavam para assistir ao espetáculo repetidas vezes trazendo cada vez mais gente: “avós, crianças, amigos, tias, tios, pessoas de terreiro, estudantes, muita gente preta e que se viu ali representada, e pessoas não negras que também foram impactados pela obra que lotou as sessões da Sociedade 13 de maio, e outros lugares e teatros onde passou. Era como se dissessem: “Venham! Vocês precisam ver isso!”. Inesquecível.

Sem dúvida um marco na história do teatro paranaense, e não só, mas também do teatro nacional, por sua relevância dramatúrgica, histórica e artística. Teatro de protagonismo negro, com uma referência que é artista Onisajé, numa cidade como Curitiba que na sua narrativa oficial ainda enaltece a imagem da capital europeia, invisibilizando e por muitas vezes apagando as presenças negras que são parte da história de formação da cidade. Mas estamos aqui! Estamos aqui e seguiremos! Estamos aqui para contar as nossas histórias de muitos jeito e de muitos modos. Nós, afro-paranaenses, somos muitos, diversos e plurais. E agora, quase dez anos depois a estreia de *Macumba*, em 2025, estou redigindo este texto, com uma consciência mais profunda de quem sou eu e do que quero realizar. Ser artista colaboradora desta obra sem dúvida foi um presente e um privilégio. Sou muito grata por viver esse processo, tão profundamente transformador para o ser artista que sou hoje, caminho que sigo honrando e que está aterrado e em bases muito fortes. Axé!

Gide Ferreira (Ator 2) – Curitiba é uma cidade que tem preto. A gente não costuma ver, mas tem muitos. E a gente fez essa peça para que as pessoas possam entender que existe preto e que a gente tem direito a todos os lugares.

CENA 4 – EU

(Música, mudança de atmosfera, atores aproximam-se da plateia, olho no olho)

Ator 2 – Eu sou o silêncio no meio do FURACÃO...

Eu também sou o furacão em pleno SILÊNCIO...

Quando penso e pergunto-me: “Quem sou eu?”

Meu peito aperta... Uma ansiedade misturada com euforia

Toma conta de mim as vezes não me reconheço. Às vezes...

Quando PARO... Transformo-me em meu próprio espectador,

Reconheço-me por um instante... RESPIRO.

Quando olho para dentro... Há MUITO AMOR... mas há TAMBÉM MUITA SOMBRA. Penso em acabar com tudo. Acabar com todos. Acabar com o mundo. Uma raiva ancestral me toma, quero descarregar a munição presa em minha garganta e em meu peito naqueles que realmente mereciam uma boa surra de chicote...nus. – Gide Ferreira (2016).

Trecho do espetáculo *Macumba: uma gira sobre poder*.

Figura 25 – O ator Gide Ferreira em cena do espetáculo *Macumba: uma gira sobre poder*, da Companhia Transitória, na Sociedade 13 de Maio, em Curitiba



Fonte: Acervo do autor. Foto por Chico Nogueira (2016).

Thiago Inácio (Ator 1) – É mais que uma peça de teatro, é um posicionamento de vida, um posicionamento político, algo que a gente leva para a vida. A gente faz de nós, para nós, por nós, mas também dialogando com o outro lado, que não estamos nos colocando em oposição, estamos no mesmo barco, mas não estamos falando de democracia racial.

CENA 4 – EU

(Música, mudança de atmosfera, atores aproximam-se da plateia, olho no olho)

Atriz 2 – Tão suave como pareço ser

Tão escura

Tão negra

Tantos errados

Alguns certos.

Tantas certezas emaranhadas em tantas dúvidas.

Tanto chega.

Tanto, já não consigo mais.

Tantos medos.

Pesado onde deveria ser leve.

Poder que assusta o olhar de quem vê

Olhar que se esconde onde deveria gritar.

Tanto “eu sei”

Quantos? Não, eles não sabem!

Tantos e quantos entrelaçados de sentimento gritando dentro de um agrupamento de células.

Células tão cheias de ritmos.

Tão fortes, tão musicais

Tão belas

Tão eu

E tão mais eu do que nunca!

Figura 26 – A atriz Flávia Imirene em cena do espetáculo *Macumba: uma gira sobre poder*, da Companhia Transitória, na Sociedade 13 de Maio, em Curitiba



Fonte: Acervo do autor. Foto por Henrique Assis (2016).

Matheus Santos (Macumba Band) – A Nanda (Onisajé) tem um processo que acaba buscando, assim, dentro da música ancestral mesmo, imagens dentro do corpo dos atores que fez com que eles trouxessem movimentações incríveis. E nisso a banda toda era quase experimental, um começava a batucar madeira, alguém soprava uma garrafa e disso a música ia se criando e de repente eu não via mais os atores, eu via formas, eu via movimentos, que era uma coisa emocionante demais.

O *Macumba* me mudou por completo enquanto pessoa, me fez entender conceitos, que eu não entendia sobre tantos preconceitos que eu nem sabia que eu carregava dentro de mim. Mudou minha postura perante a religião, perante a sociedade, perante a política, perante o entendimento de quem eu sou. Existe um Matheus antes e um Matheus depois do *Macumba*, completamente. E foi no *Macumba*, no processo de 2016, durante aqueles meses todos, nos trabalhos de vivência e de convivência, que eu fui aprendendo, inclusive, que eu mesmo não sabia nem quem eu era ou por que eu estava no mundo. Foi vendo a luta dos atores, a luta do pessoal do teatro, que não era minha praia. *Macumba* foi minha primeira peça de teatro na vida

e foi simplesmente incrível fazer parte do processo, tem ensinamentos do *Macumba* que eu trago e repasso até hoje. É um projeto que definitivamente ajudou a moldar quem eu sou hoje. Então se hoje eu sou como eu sou, eu tenho as minhas lutas, eu tenho as minhas batalhas, é graças a todo processo que o *Macumba* desencadeou dentro de mim. Só tenho a agradecer por isso, de coração, eu só tenho a agradecer por tudo isso.

Dominique Faislon (Assistente de direção e músico de processo) – A gente foi para Curitiba pensando que a gente só ia encontrar a branquada e encontrar uma negrada no projeto. Encontrar atores negros, encontrar projetos, desfiles e encontrar coisas afirmativas na cidade é muito importante para entender como funciona o Brasil.

Tatiana Dias (Atriz 1) – Bom, falar de *Macumba* para mim, falar desse trabalho, desse espetáculo, é falar de um período muito gostoso na minha vida. De um período que eu estava me descobrindo como mulher negra, um período que eu estava saindo de um grupo, enfim, de uma companhia que eu passei um tempo lá. E aí começar a fazer esse trabalho, esse espetáculo, foi muito gratificante. *Macumba: uma gira sobre poder* me presenteou com o seu poder que foi muito grande, foi um espetáculo muito potente. Então, ele me presenteou com esse poder também. Foi um espetáculo que me deu muitos ensinamentos, que me ensinou muita coisa, que me empoderou como mulher, que me empoderou como uma pessoa negra neste país.

Então, falar desse trabalho é um prazer muito grande. E para mim, foi um divisor de águas. Depois desse processo que eu conheci pessoas muito bacanas, eu acabei me mudando pra Salvador. O desejo de estar mais perto dos meus foi tão grande, foi tão potente, que me arrastou pra essa cidade que moro hoje atualmente. Então, eu acho que esse espetáculo teve esse poder na minha vida, sabe? De fazer com que esse poder que eu já tinha, e que às vezes estava um pouco perdido, ele criasse luz e pudesse se expandir. E foi isso que eu fiz. Eu fiz esse espetáculo e mudei de cidade. Comecei uma nova história, usei o poder do *Macumba* pra me empoderar também como mulher. Então, para mim, esse espetáculo teve essa importância. Teve esse caminho. Eu penso que ele foi um divisor de águas. Existe a Tatiana, a atriz Tatiana, antes do *Macumba* e existe a Tatiana agora.

Então, eu acho que é isso. *Macumba: uma gira sobre poder*, que empoderou muita gente pelo nosso trajeto, que foi muito bonito artisticamente. Mas, principalmente, me empoderou. Me preencheu de macumba, de poder, de afirmação. E é isso. Foi um trabalho muito importante na minha vida. Sou muito agradecida por esse trabalho, pelas pessoas que dividiram comigo esse momento da peça e, depois, também, o próprio Thiago, que ainda continua na minha vida,

a Fernanda Júlia, (Onisajé), que foi a diretora desse trabalho, que foi uma das pessoas que mais me apoiaram para essa mudança não só interna, mas externa, de cidade. Então, foi isso. Foi um momento muito importante. Eu sou muito grata a esse trabalho. Sou muito grata a essas pessoas por terem dividido esse momento comigo.

Era um elenco maravilhoso. A Flávia e outras pessoas que chegaram depois, que foram colando com a gente. Falar sobre o *Macumba* é falar sobre o poder que ele transmitia, me transmitiu, me contagiou e, de certa forma, esse poder tem me levado vida adiante. Eu estou muito feliz de poder dizer coisas para outros negros que precisam ouvir, mais que para branco. Não é educar que eu acho que a gente quer, é mais trazer força para os negros que estão aí trabalhando todo dia e que sofrem esse preconceito todo dia na pele. Dizer para eles que eles podem ter poder e dizer para eles que eles podem continuar lutando, pra poder dizer para eles que a gente está aqui e dizer para eles que a gente conseguiu várias coisas, mas que a gente pode conseguir muito mais.

CENA 4 – EU

(Música, mudança de atmosfera, atores aproximam-se da plateia, olho no olho)

Ator 1 – Paro por um segundo, respiro, afinal, respirar é estar em contato com Olodumare. Agarro-me à balsa passageira da razão da qual é impossível escapar. Quem sou eu? Sou o meu passado, sou meus antepassados preso ao meu presente acorrentado ao futuro. Um barco. Um mar revolto no azul e branco de tintas em uma tela. Intenso como a tempestade que esse mesmo barco enfrenta como se dele nascesse uma força, uma vontade própria de não naufragar. Superação. Quem sou eu? Poro a poro, pena a pena, folha a folha de cada um e cada uma que vieram antes de mim. – Thiago Inácio (2016). Trecho do espetáculo *Macumba*:

uma gira sobre poder.

Figura 27 – O ator Thiago Inácio em cena do espetáculo *Macumba: uma gira sobre poder*, da Companhia Transitória, na Sociedade 13 de Maio, em Curitiba



Fonte: Acervo do autor. Foto por Miriane Figueira (2016).

Erick Herculano (Diretor musical) – *Macumba: uma gira sobre poder* possibilitou o despertar da arte aliada à política por meio do teatro negro, que por sua vez não foi somente teatro, e sim uma junção de múltiplas linguagens artísticas, como a dança, as artes visuais e a música, ao qual eu estava inserido dentro do processo todo. Estar dentro desde o início marcou uma nova descoberta: o teatro ritual. Ramificando dessa maneira todas as possibilidades de criação a luz da coletividade. As improvisações foram muito além do jogo de cena tradicional encaixotado e limitado. Fomos muito à frente com o “poeirão”, no qual jogamos as criações de forma bruta, para lapidar e tratar com refinamento a essência da espontaneidade. Isso foi revolucionário, pois a propriedade advinda da exteriorização dos sentidos dos corpos improvisadores veio firme e funcional para as cenas do espetáculo. Isso tudo reverberou nas criações musicais. Cada nota dos instrumentos e cada batida no couro dos tambores representaram verdadeiramente quem éramos naquele momento e o que queríamos dizer. A arte política e ancestral, executada em um local histórico e representativo para a negritude na cidade de Curitiba, espontaneamente desencadeou diversos outros movimentos artísticos sequenciais e fortificou o debate para a produção cultural negra. Fui pesquisando a questão da musicalidade

no Candomblé, na Umbanda, nas religiões de matriz africana em geral. Até mesmo pesquisei coisas da música negra norte-americana, tem muita coisa oculta de atabaque, de batuque, essa sutileza da musicalidade negra.

Saulo de Almeida (Assistente de produção e cenógrafo) – Participar da peça *Macumba: uma gira sobre poder* foi uma experiência transformadora para mim, especialmente como pessoa branca atuando na produção de espaço e cenários. Trabalhar ao lado de artistas negros, ouvindo suas histórias e aprendendo com sua vivência, me proporcionou uma nova compreensão sobre o teatro como um reflexo de realidades históricas e sociais profundas. A produção exigiu de mim uma sensibilidade maior, tanto na criação dos espaços quanto na interação com a linguagem cultural e simbólica que permeia o espetáculo. A partir dessa experiência, percebi o poder que o teatro tem de gerar reflexão e mobilizar coletivos, e foi incrível ver como o *Macumba* não só ganhou vida no palco, mas também gerou um movimento no teatro negro curitibano. Vi o fortalecimento de uma rede de artistas negros que se sentiram mais empoderados e representados, promovendo diálogos importantes sobre identidade, resistência e o lugar do negro na sociedade. Esse espetáculo acendeu uma chama de visibilidade e valorização da arte negra na cidade, fazendo com que o teatro curitibano se ampliasse e se tornasse mais plural. Para mim, foi uma lição profunda de respeito e aprendizado, que ficará marcada em minha trajetória. Uma palavra que também rege a cenografia é “**negrou**”. A gente quer como se travestisse tudo de **negro**. Então todas as cadeiras, as mobílias, os bancos são forrados de estampas étnicas. O trabalho tinha que ser algo rico, tinha que ser empoderado. Afinal de contas, **negrou**, né?

Figura 28 – Cenário do espetáculo *Macumba: uma gira sobre poder*, da Companhia Transitória, na Sociedade 13 de maio em Curitiba



Fonte: Acervo do autor. Foto por Miriane Figueira (2016).

CENA 4 – EU

(Música, mudança de atmosfera, atores aproximam-se da plateia, olho no olho)

Atriz 1 – Eu sou o movimento. Movimento esse que é incessantemente variado.

Eu sou a calmaria das águas na maré mansa. Só que não!

Eu sou a imprevisibilidade do clima curitibano.

Sou a inquietude da criança.

Eu sou o brilho nos olhos e sou também sangue nos olhos.

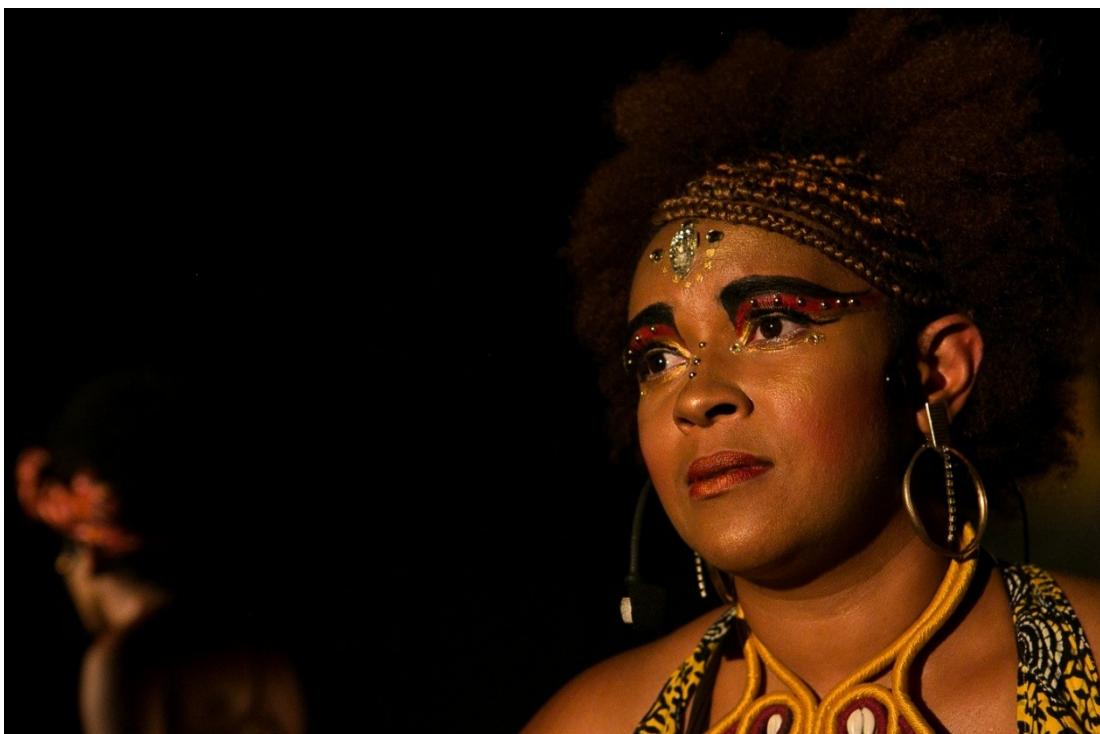
O ritmo frenético das metrópoles.

A incógnita. Um baú por vezes muito bem chaveado.

Aquela que não quer virar pedra. Mas que quer plantar raízes.

Aquela que não se contenta em apenas ver a banda passar, mas a que quer também fazer parte da banda. – Flávia Sabino (2016). Trecho do espetáculo *Macumba: uma gira sobre poder*.

Figura 29 – A atriz Tatiana Dias, em cena do espetáculo *Macumba: uma gira sobre poder*, da Companhia Transitória, na Sociedade 13 de Maio, em Curitiba



Fonte: Acervo do autor. Foto por Lina Sumizono (2016).

Cleo Cavalcantty (Atriz 2) – Eu sou Cleo Cavalcantty, eu tenho 47 anos, eu sou atriz, sou produtora, sou contadora de histórias, sou mãe de um menino autista de 23 anos, sou uma mulher preta. Quando eu fiz parte do *Macumba*, foi exatamente um mês depois de eu ter passado por uma situação de abuso, de um relacionamento abusivo. Hoje em dia eu falo que nunca, né? Mas quando essa situação de abuso aconteceu, e quando a gente está vendo essas circunstâncias, a gente observa que tem uma coisa estranha, um crime estranho, violências acontecendo, mas a gente não consegue identificar prontamente, de modo assertivo, o que que está acontecendo. Porque o abuso coloca a gente num lugar que não tem palavras que expliquem. Você, mesmo sendo uma mulher aguerrida, uma mulher que não abaixa a cabeça, de repente você começa a acreditar em tudo que está sendo dito, você começa a duvidar da sua força, do seu valor, e acreditar que tudo que esse homem abusivo está falando a seu respeito e te diminuindo é

verdadeiro, e ele tem razão. Não me pergunte qual é a mágica que eles conseguem, mas pode ser a mulher mais forte do mundo que eles conseguem. O curioso foi que, quando isso aconteceu, ao invés de ter pegado diretamente no meu feminino, pegou na minha negritude. E aí, do dia para a noite, eu olhei no espelho e me descobri uma mulher preta. Não que eu não tivesse olhos de ver. Eu me via preta no espelho. Eu sabia que eu era, mesmo morando em Minas Gerais. Eu era a pretinha, eu era a que não era escolhida para ser a noiva da festa junina, e eu desconfiava que era por causa da minha cor, mas existe uma diferença muito grande entre você ter consciência e letramento, que é uma palavra que não existia na minha infância, na minha adolescência, no início da minha fase adulta, e você simplesmente crescer jogado nesse mundo sem consciência de quem você é, do que representa a cor da sua pele e lidar com todas as questões que isso significa. Então a partir desse momento que eu acordei e olhei no espelho e vi toda essa carga e tudo que isso significava, eu comecei a entrar numa coisa que depois de muito tempo eu descobri que se chamava o afro-surto. Fiquei perdida, e a sensação que eu tinha é que a minha vida inteira tinha sido uma mentira, que ela tinha sido roubada de mim. Então, de repente, eu olhava para meu filho, branco, e não fazia sentido eu olhar para aquele menino branco. E a única certeza que eu tinha dessa maternidade é porque eu participei do parto. E isso é doloroso. Eu comecei a sentir, a revivenciar coisas que eu passei na minha vida e que aí eu fui entender como racismo. E era póstuma, já não tinha mais o que fazer, já não tinha mais como revidar. E eu comecei a me sentir muito sozinha e muito perdida, como se tudo que eu conhecia fosse uma mentira, que toda uma vida, que sempre fui mineira até a última gota de sentimento e isso tinha sido arrancado de mim, a minha identidade tinha sido arrancada de mim, a minha maternidade tinha sido arrancada de mim. Eu olhava no espelho e eu não me reconhecia, eu não reconhecia meu cabelo, eu não reconhecia o meu gosto musical, eu não reconhecia meu gosto por *rock*, eu não reconhecia as roupas que eu vestia. Eu simplesmente deixei de existir.

(Música: “Eu sou poder” – Letra de Gide Ferreira)

Eu empodero a mina alma e meu cabelo

Eu empodero a minha fé e a minha história

Nada nem ninguém tem o poder

De tirar a fé

De tirar o Meu Ilê

De tirar o meu dinheiro
 De *tirá* a minha roupa
 Eu sou poder, eu sou poder!
 Eu sou poder, eu sou poder!

Cleo Cavalcanty (Atriz 2) – Eu lembro que, nessa época, estava tendo teste para o TCP, o que a gente chama aqui no Paraná de TCP (Teatro de Comédia do Paraná), e era o Gabriel Vilela que iria dirigir. Eu já tinha trabalhado com o Gabriel Vilela lá no grupo que me formou em Minas Gerais, o Ponto de Partida, e eu vi naquilo uma possibilidade de reconexão comigo mesma. Eu me preparei para esse teste, era uma linguagem que eu já conhecia, que era uma linguagem que dialoga muito com o meu estado, então não era nada que eu não soubesse fazer, que fosse tão difícil para mim. Mas para minha surpresa, eu cheguei nesse teste e pela primeira vez na minha vida eu tive crise de pânico. E só depois eu vim a descobrir que o que eu tive era uma crise de pânico. E eu simplesmente não fiz um bom teste. Uns dois dias depois, eu recebi o convite para fazer o teste do *Macumba*. E eu pensei comigo mesma: “eu não vou fazer esse teste, eu estou com meu emocional muito abalado”. Ele conseguiu o que ele queria, esse abusador, ele me destruiu, ele acabou com a minha autoestima e eu não prestei nem para passar num teste de um diretor cuja linguagem eu dominava. Mas alguma coisa interna disse “vai lá, vai sim”. E aí eu entendi que estar no *Macumba* era o que eu precisava naquele momento. E não estar numa peça com Gabriel Vilela. Porque uma peça com Gabriel Vilela foi que eu tinha vivido por quase 40 anos. E eu precisava me reconectar com essa nova mulher que estava entrando em reconstrução sem saber por onde começar. Então eu acho que Exu me trouxe a participação nessa peça. Eu não precisava reproduzir uma linguagem que não ia me ajudar a ficar de pé. Eu precisava sair da minha zona de conforto e entrar dentro de um universo que, embora o mundo estivesse muito forte dentro de mim, eu não o reconhecia.

CENA 4 – EU

(Música, mudança de atmosfera, atores aproximam-se da plateia, olho no olho)

Todos – Sinto meu corpo minhas emoções minhas preleções meus diálogos, minhas aversões, meus desejos minhas dores meus prazeres, sou um poço de coisas que acontecem ao mesmo tempo. Enxergo e sinto... Uma luz, um amor enorme dentro de mim, pronto para explodir.

Figura 30 – A atriz Cleo Cavalcanty, em cena do espetáculo *Macumba: uma gira sobre poder*, da Companhia Transitória, no Teatro Municipal Rachel Costa, em Paranaguá



Fonte: Acervo do autor. Foto por Hay Ramos (2017).

Cleo Cavalcanty (Atriz 2) – Eu não fiz parte do projeto de montagem do *Macumba*. Eu tive dificuldades de adaptação, porque eu estava com dificuldade de me abrir para as pessoas, de dialogar com as pessoas. Eu não me senti confortável nos testes, mas era um desconforto que não era de quem estava ali no entorno, era comigo. Eu estava ouvindo coisas e falando coisas que, em princípio, faziam uma confusão muito grande na minha cabeça. Foi uma temporada muito forte. Eu tive dois dias, eu acho, de decorar um calhamaço e ir para o palco, mas eu fui muito acolhida. E pela primeira vez eu acho que foi como se fosse um xerox. Eu li o texto e ele registrou na minha cabeça. Dentro desse processo do *Macumba*, passei pelas coisas mais inacreditáveis, como ter uma entidade do meu lado e fazer a apresentação do Sesc Belenzinho sabendo que não era eu que estava ali, como ter tido essa base mesmo que tateando de descobrir caminhos para poder seguir, buscando a minha negritude. Então, eu entendo que foi extremamente importante para mim passar pelo *Macumba*, ter tido contato depois com Onisajé, continuar tendo contato e trocas e afetividades com o Thiago, porque não fosse essa

possibilidade de ter passado por isso, de ter passado por esse aquilombamento, de ter entrado nessa gira. E eu lembro de quando eu ter visto assim a divulgação da peça, que era *Macumba: uma gira sobre poder*. Essa frase, esse subtítulo, tinha mexido bastante comigo, assim, eu vi as pessoas ali aguerridas nos seus discursos, que era um lugar que eu ainda não adotava para mim nesse lugar da negritude. Eu adotava a guerrilha em outras pautas, no feminismo, por exemplo. Acho que foi de extrema importância para construção da mulher que eu sou hoje em dia ter passado por esse processo da forma como ele aconteceu e da forma como ele foi. Não tinha outro caminho. O que eu precisava naquele momento era de uma *Macumba*, que às vezes, quem sabe, essas coisas são os pais da gente. Se foi o Exu, se foi Oxum, se foi Oxalá, eu não sei. Mas o *Macumba* para mim foi um berço, foi um acolhimento, foi uma gira e foi um aquilombamento que foi muito necessário e foi muito pontual para as minhas escolhas e para o meu caminhar desde então.

CENA 3 - POWER!

(atores entram em cadeiras giratórias)

Ator 2 – *(fala devagar)* [...] para que um negro com poder? Milhões, ou melhor bilhões de respostas vem a minha cabeça, mas o que vale dizer neste momento é que um negro com poder significa bug no sistema, quebra da ordem estabelecida, vitória ancestral, democracia com valia, significa eu e você refazendo a linha da história, colocando os pingos nos “is” da memória. As caras brancas de todos os domingos serão apagadas para negarmos os espaços midiáticos, para validarmos a nós e nossas histórias.

Para que um negro com poder?

6 CONCLUSÃO

CENA 10 – RITUAL DE ENCERRAMENTO

Autor 1 – Este é o poder da macumba, somos ma-cum-bei-ros sim! Somos mágicos, somos encantados, pois não nos dobraram, não nos extinguiram. Ah, Palmares, ainda estamos aqui! Ah, Zumbi, saraieié bocunum! Fazemos o sacudimento do fim. Do fim desta escravidão infeliz, do fim da violência cega contra os filhos do agadá sagrado de Ogum. Ah, Zumbi, a justiça certa de Xangô quebrou as amarras, estamos na estrada com o Ori renovado. Estamos falando de nós, para nós e por nós. Ah, Zumbi, ainda continuamos aqui, continuaremos, dançaremos. Eis o poder da macumba! Ter o invisível, falar com o invisível e saber ser possível um outro modo de viver. Onde você não seja explorado, discriminado por ser você.

Ah, Zumbi, avisa Dandara ainda estamos aqui! Ah, Zumbi, faremos muitos ebós, muitos, pois o efó “tem” que “tá” preparado, ajustado, ativado. Ah, Zumbi, ainda continuamos aqui!

As discussões ainda em curso durante o processo ecoam como estímulos, fornecendo-me indícios de que a magnitude tanto do espetáculo quanto desta pesquisa, bem como a responsabilidade a ela atrelada, excedem em muito minhas expectativas iniciais. Pois o racismo está presente em nossa sociedade, e como bem coloca o antropólogo Kabengele Munanga, a questão da identidade do negro é um processo doloroso:

Parece simples definir quem é negro no Brasil. Mas, num país que desenvolveu o desejo de branqueamento, não é fácil apresentar uma definição de quem é negro ou não. Há pessoas negras que introjetaram o ideal de branqueamento e não se consideram como negras. (Munanga, 2004, p. 56).

É mais do que a melanina em nossa pele ou o nosso cabelo, é o empoderamento de ambos. Além de ter acesso a todos os direitos de cidadania, o empoderamento também envolve conhecer a própria história e ter consciência da cultura e identidade. É resistência. É um ato político. São todas as marcas ancestrais que habitam em nós. Em todos os preconceitos sofridos. Foi a partir desse espetáculo que resgatei a minha ancestralidade que permeia minha trajetória como artista negro e toda a herança cultural que a mim pertence e faz a história do nosso país.

A presente pesquisa revelou que o teatro ritual, fundamentado na ancestralidade negra e nas religiões de matriz africana, configura-se como uma estratégia metodológica potente para a construção de uma poética de teatro negro. Essa abordagem transcende a esfera estética e se insere como um processo de reencontro e afirmação identitária, no qual o rito opera como uma força estruturante da cena. O teatro ritual é, portanto, mais do que uma ferramenta criativa; ele é um dispositivo de reconexão com o passado, com a ancestralidade e com a história de resistência do povo negro.

O processo de incorporação dos rituais afro-diaspóricos na criação cênica permitiu uma investigação sobre as estruturas simbólicas e estéticas que sustentam um teatro negro enraizado. A partir da experiência vivenciada em *Macumba: uma gira sobre poder*, compreendeu-se que o ritual oferece uma dramaturgia própria, regida não por uma linearidade clássica, mas por um tempo espiralar, em que o passado e o presente se sobrepõem para gerar novas significações. Essa metodologia possibilita que a cena se torne um campo de articulação entre o visível e o invisível, em que o corpo do ator não apenas interpreta, mas se torna atravessado por uma experiência que o transforma e ressignifica sua presença.

A relação entre os processos de iniciação religiosa e o teatro ritual evidenciou que a prática cênica pode ser compreendida como um campo de transmutação, no qual o artista se permite atravessar por forças ancestrais e espirituais para acessar camadas mais profundas da criação. No terreiro, a incorporação dos guias é um ato de entrega que exige do corpo um estado de disponibilidade plena; no teatro ritual, esse mesmo princípio se manifesta, criando uma dinâmica em que a cena se torna um lugar de travessia, no qual memórias e saberes ancestrais são atualizados a cada performatividade.

Esse deslocamento epistêmico permite que o teatro ritual não apenas questione os paradigmas eurocêntricos da cena, mas também institua novos referenciais para a criação teatral negra. Ao propor uma metodologia que valoriza a oralidade, a corporeidade e os ritos como matrizes criativas, essa abordagem estabelece um modelo de teatro que se contrapõe ao pensamento colonial, resgatando um fazer teatral que não está pautado na lógica da representação e da mimese, mas sim na manifestação do sagrado e na ritualização da experiência cênica.

A incorporação dos rituais na prática teatral também se revelou como um processo de investigação artística, em que a pesquisa não se restringe a um campo teórico, mas se estende ao próprio corpo e sua relação com os elementos cênicos. No processo criativo de *Macumba*:

uma gira sobre poder, os rituais instauradores foram fundamentais para estabelecer uma linguagem que permitiu a emergência de uma poética negra não apenas estética, mas política. A cena, quando atravessada pelos ritos, se torna um espaço de negociação entre o individual e o coletivo, entre o presente e a ancestralidade, entre o teatro e a vida.

Ao longo desta pesquisa, ficou evidente que o teatro negro, quando orientado pelo ritual, assume uma função pedagógica e política, atuando como um espaço de formação identitária e de fortalecimento comunitário. A ritualização da cena permite que o teatro negro se constitua como um espaço de enegrecimento do pensamento, rompendo com as estruturas narrativas tradicionais e instaurando uma nova forma de dramaturgia, na qual a memória e a oralidade são centrais.

Portanto, a pesquisa reforça que o teatro ritual é uma metodologia potente para a construção de uma poética negra porque reativa os códigos ancestrais, reconfigura as dinâmicas cênicas e ressignifica a presença do corpo negro na cena. Ao compreender o teatro como um espaço de atravessamento e transmutação, fica evidente que a arte não pode ser separada da espiritualidade quando se trata de um teatro negro que reivindica sua ancestralidade como fundamento.

O aprofundamento dessa discussão pode se dar em desdobramentos futuros, principalmente no que diz respeito à interseção entre ritual e educação, assim como nas possibilidades de expansão dessa metodologia para outros campos das artes cênicas. O teatro ritual, ao integrar arte e espiritualidade, não apenas constrói uma poética de teatro negro, mas também afirma um fazer artístico insurgente, capaz de romper com estruturas coloniais e instaurar novas epistemologias. Assim, esta pesquisa reafirma a importância do teatro como espaço de memória, resistência e reinvenção, em que a ancestralidade não é apenas referência, mas presença viva e atuante na criação.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, S. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro, 2019.
- ARAUJO, N. **O sagrado e o cênico**: reflexões sobre o espaço ritual. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1989.
- ARTAUD, A. **O Teatro e Seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- AZEVEDO, R. S. R.; AZEVEDO, K. M. N. T. **Ori O todo poderoso**: A mente sob a perspectiva Yoruba. Rio de Janeiro: Drago Editorial, 2018.
- BARBA, E. **A canoa de papel**: tratado de antropologia teatral. São Paulo: Editora Hucitec, 2001.
- BASTIDE, R. **As Religiões Africanas no Brasil**: Contribuição para uma Sociologia das Interpenetrações de Civilizações. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1971.
- BENTO, C. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- BERND, Z. **O que é negritude**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1970.
- BERTHOLD, M. **História mundial do teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- BIOGRAFIAS DE MULHERES AFRICANAS. **Luzia Pinta (século XVIII)**. [S. l.], 7 fev. 2021. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/africanas/luzia-pinta-seculo-xviii/>. Acesso em: 5 jul. 2025.
- CARVALHO, J. J. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria do entretenimento. **Celebrações e Saberes da Cultura Popular**, Rio de Janeiro, p. 65–83, 2004. Série Encontros e Estudos.
- COBRA, H.; FAUSTINO, O. **Revista Legítima Defesa**: uma publicação da Cia Os Crespos da Cooperativa Paulista de Teatro. Ano , n. 1, 2. sem. 2014.
- COHEN, R. **Performance como linguagem**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CONCEIÇÃO, E. **Olhos d'água**. Belo Horizonte: Pallas, 2014.
- COSTA, B. A. P. da. **Modo de Vida dos Imigrantes Africanos em São Paulo**: Desafios e Perspectivas. 2017. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://sapiencia.pucsp.br/bitstream/handle/22331/2/Beatriz%20Ad%C3%A3o%20Pascoal%20da%20Costa.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2025.
- DOUXAMI, C. Teatro negro: A realidade de um sonho sem sono. **Revista Afro-Ásia**, Salvador, n. 25-26, p. 313–363, 2001.

FANON, F. **Os condenados da terra.** Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1961.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas.** Salvador: Editora UFRB, 2008.

FERNANDES, F.; BASTIDE, R. **Brancos e Negros em São Paulo:** Ensaio Sociológico sobre Aspectos da Formação, Manifestações Atuais e Efeitos do Preconceito de Cor na Sociedade Paulistana. 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1959.

FERREIRA da SILVA, Denise. **A Dívida Impagável.** São Paulo, 2019.

GLOBOPLAY. **O talento de Léa Garcia continuará ocupando a história da arte no nosso país.** Referência no teatro, na televisão e no cinema. [S. l.], 15 ago. 2023. Facebook: globoplay. Disponível em: <https://www.facebook.com/globoplay/posts/o-talento-de-l%C3%A9a-garcia-continuar%C3%A1-ocupando-a-hist%C3%B3ria-da-arte-no-nosso-pa%C3%ADs-ref/672012524970835/>. Acesso em: 5 jul. 2025.

GONZALEZ, L. **Racismo e sexismo na cultura brasileira.** Rio de Janeiro: Editora Graal, 1979.

LINS, P. **Desde que o samba é samba.** Rio de Janeiro: Editora Record, 2012.

MARTINS, J. de S. **O cativeiro da terra.** 3. ed. São Paulo: Contexto, 1997.

MARTINS, L. M. **A cena em sombras:** Exu e a performatividade no teatro negro brasileiro. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1995.

MARTINS, L. M. **Performances do tempo espiralar:** poéticas do corpo-tambores. Belo Horizonte: Perspectiva, 2002.

MNOUCHKINE, A. **Introdução, escolha e apresentação dos textos por Béatrice Picon-Vallin.** São Paulo: Riocorrente, 2011.

MONTERO, P. A teoria do simbólico de Durkheim e Lévi-Strauss: desdobramentos contemporâneos no estudo das religiões. **Novos Estudos – Cebrap**, n. 98, p. 125–142, mar. 2014.

MUNANGA, K. A difícil tarefa de definir quem é negro no Brasil. Entrevista. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 51–56, abr. 2004.

OGUM SETE LANÇAS. **Laroyê Exu, Exu é mojuba!** [S. l.], 18 abr. 2022. Instagram: ogumsetelancas. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Ccfhfkyle0k/?igshid=MDJmNzVkJY%3D>. Acesso em: 5 jul. 2025.

OLIVEIRA, E. **Filosofia da Ancestralidade:** Corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira. Rio de Janeiro: Apeku, 2021.

OLIVEIRA, E. D. de. Filosofia da Ancestralidade Como Filosofia Africana. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação** (RESAFE), v. 18, p. 28–47, 2012.

OLIVEIRA, J. **A ancestralidade e as narratologias**. Curitiba: Appris, 2022.

PEIRANO, M. **Rituais Ontem e Hoje**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003.

PRANDI, R. **Ogum**: caçador, agricultor, ferreiro, trabalhador, guerreiro e rei. São Paulo: Editora Pallas, 2019.

PRANDI, R. **O segredo guardado dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. **Revista Internacional de Ciências Sociais**, v. 50, n. 165, p. 222–251, 2000.

SCHECHNER. **Entre o teatro e a antropologia**. Tradução: J. de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SILVA, R. L.; PEIXOTO, J. D. Negro Teatro, Negra Performance. **Cadernos de Teatro**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 45–60, 2022.

SILVA, R. M. de C. e. **Rituais Afro-Brasileiros e a Formação da Umbanda**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

TAMBIAH, S. J. **Cultura, pensamento e ação social**: uma perspectiva antropológica. Tradução: Lilia Loman. Revisão da tradução: Beatriz Silveira Castro Filgueiras. Petrópolis: Vozes, 2018. Coleção Antropologia.

TURNER, V. **Do rito ao teatro**: A seriedade humana através da brincadeira. Tradução: A. Fonseca. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VALERI, V. Rito. *In: Encyclopédia Einaudi*. Religião-Rito. v. 30. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994. p. 325–359.

VAZ, C. **Para um conhecimento do teatro africano**. Lisboa: Ulmeiro, 1978.