

TEATRO RITUAL: SABERES ANCESTRAIS NA CONTEMPORANEIDADE

**TEATRO RITUAL: CONOCIMIENTOS ANCESTRALES EN LA ÉPOCA
CONTEMPORÁNEA**

RITUAL THEATER: ANCESTRAL KNOWLEDGE IN THE CONTEMPORARY ERA

Thiago Inácio da Silva¹
PPGARTES-UNESPAR
thiago.inacio1@gmail.com

Resumo

O teatro ritual, especificamente, tem uma longa história de uso de rituais de cura e empoderamento na cultura afro-brasileira. Na era digital, a interseção entre arte, tecnologia e inclusão tornou-se um campo fértil para explorar questões sociais e culturais. Este artigo se concentra em examinar como o teatro ritual, teatro negro, os saberes de terreiro e seus aparatos tecnológicos podem desempenhar um papel fundamental na redução das desigualdades enfrentadas pela população negra.

Palavras-chave: arte, ancestralidade, teatro negro, tecnologia.

Resumen

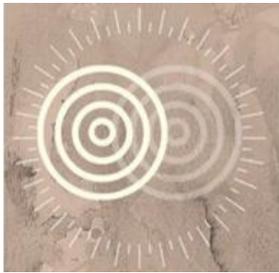
El teatro ritual, en concreto, tiene una larga historia de utilización de rituales de curación y empoderamiento en la cultura afrobrasileña. En la era digital, la intersección entre arte, tecnología e inclusión se ha convertido en un campo fértil para explorar cuestiones sociales y culturales. Este artículo se centra en examinar cómo el teatro ritual, el teatro negro, el saber terreiro y su aparato tecnológico pueden desempeñar un papel fundamental en la reducción de las desigualdades a las que se enfrenta la población negra.

Palabras clave: arte, ancestralidad, teatro negro, tecnología

Abstract

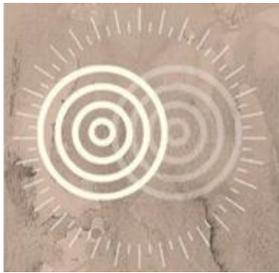
Ritual theater, specifically, has a long history of using healing and empowerment rituals within

¹Produtor cultural. Mestre pela UNESPAR (PPGARTES). Brasil.



Afro-Brazilian culture. In the digital age, the intersection of art, technology, and inclusion has become a fertile ground for exploring social and cultural issues. This article focuses on examining how ritual theater, Black theater, Afro-Brazilian spiritual knowledge (saberes de terreiro), and their technological tools can play a key role in reducing the inequalities faced by the Black population.

Keywords: art, ancestry, Black theater, technology.



Introdução

Este artigo procura refletir sobre a utilização de rituais pautados na ancestralidade dentro das artes cênicas, em particular o teatro negro no contexto contemporâneo, com base em uma reflexão que abrange as contribuições de Antonin Artaud, Christine Douxami, Jordana Dolores Peixoto, José Jorge de Carvalho, Kabenguele Munanga, Mariza Peirano, Muniz Sodré, Paula Montero, Renata de Lima Silva (Kabilaewatala), Vagner Gonçalves Dias e Zigmund Bauman. Aqui, também apresentaremos reflexões a partir do processo de rituais instauradores utilizados no processo de montagem do espetáculo “Macumba: Uma gira sobre poder”, da Companhia Transitória de Curitiba e com encenação, direção e texto da artista convidada, a mestre e doutora pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Onisajé², (Fernanda Júlia Barbosa), do Núcleo de Teatro de Alagoinhas (NATA).

Procuraremos refletir como a tradição e os saberes ancestrais do teatro ritual integrados às práticas teatrais atuais, podem oferecer uma abordagem rica e significativa para a expressão artística e a compreensão da condição humana.

“Para não esquecer o que fizeram conosco. Para deixar em brasa viva os motivos pelos quais lutamos. Para nunca esquecer” – Trecho do espetáculo “Macumba: Uma gira sobre poder.”

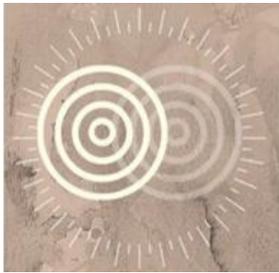
Negro é sinônimo de quê?

O espetáculo “Macumba: Uma gira sobre poder”, com direção de Onisajé (Fernanda Júlia Barbosa), encenadora do NATA – Núcleo Afrobrasileiro de Teatro de Alagoinhas (1999 a 2019) e proposição do artista Thiago Inácio da Companhia Transitória de Curitiba, estreou em Curitiba, em 2016, na Sociedade Operária Beneficente 13 de Maio, clube fundado por negros libertos no final do século XIX e de grande contribuição ao movimento de identidade negra em Curitiba, sendo o segundo clube mais antigo do país.

A peça configurou-se como uma ação afirmativa e buscou dar voz e visibilidade aos artistas negros para que ocorresse uma constante troca e se fizesse visível esta capacidade transformadora e de combate incansável contra o racismo e pelo reconhecimento dos valores das culturas negras na sociedade brasileira contemporânea, demonstrando o empoderamento da mulher e do homem negro como pontos positivos.

Fernanda Júlia 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

² Mestrado em Artes cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia - PPGAC - UFBA, com a dissertação ANCESTRALIDADE EM CENA: CANDOMBLÉ E TEATRO NA FORMAÇÃO DE UMA ENCENADORA (2016). Doutorado pelo PPGAC-UFBA com a tese TEATRO PRETO DE CANDOMBLÉ: UMA CONSTRUÇÃO ÉTICO-POÉTICA DE ENCENAÇÃO E ATUAÇÃO NEGRAS (2021).



ser externada artisticamente. Ainda em Alagoinhas (BA) e na tratativa do processo do trabalho, Onisajé nos pediu para sabermos os Orixás que norteavam nossos Oris³ para entender melhor a dinâmica do elenco com o qual iria trabalhar.

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 pré-concebida do que iríamos trabalhar, mas ao consultar o jogo de búzios, Exu veio responder que primeiro ela deveria ouvir o grupo, a partir desta reunião sua concepção 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, a partir do teatro ritual, com o seu grupo, nos indicou que o processo só poderia começar depois de pedirmos licença as divindades norteadoras do espetáculo, aqui no caso os Orixás. Foi desta forma que foram destinados 05 dias, em uma chácara na região metropolitana de Curitiba, para vivenciar uma sequência de rituais cênicos pautados na força dos 04 elementos da natureza e um último, individual, com a diretora, destinado ao encontro com nossas próprias emoções.

A vivência dos rituais cênicos instauradores (fogo, terra, ar e água) foi nosso processo de conexão entre o elenco, direção e músicos. 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 03 roupas específicas para os rituais, uma na cor vermelha, outra na cor preta e outro na cor branca que mais tarde seriam usados também em todos os ensaios. O primeiro dos rituais foi o do fogo, em uma segunda-feira à noite, destinado a Exu, neste primeiro encontro ritualizamos nosso campo energético, ativamos a pulsão do chakra base, despertávamos em nós a alegria, sensualidade e provocação do Orixá das encruzilhadas. O espaço também foi ritualizado e preparado minuciosamente para esta recepção, velas espalhadas pelos quatro cantos, velas em uma bacia com água, atabaques 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 orgânica 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.

No segundo dia, uma guinada se deu ao adentrarmos ao ritual da terra. Uma terça-feira, no mesmo horário do ritual do dia anterior, aqui estávamos trajando a roupa preta, o espaço estava reconfigurado para esta energia de força telúrica destinada a Obaluaiê, Omolu e Oxóssi. Neste dia a condução foi para densificarmos nossas energias, tudo era pesado, nossa caminhadas eram pesadas, nos enraizávamos à medida que caminhávamos pelo espaço, éramos terra, saíamos dela, renascíamos dela. Nos foram entregues argila para que nos misturássemos com ela, pouco a pouco cada ator e cada atriz ia se despindo, se enlameando com o barro, começamos a

³Divindade pessoal que representa a cabeça, a individualidade e a conexão com o sagrado.



extrapolar o espaço, estávamos soltos pelo espaço, não se viam mais corpos nus, não se viam corpos humanos, 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 animais se fizeram presentes.

Após uma experiência tão intensa, o terceiro dia, quarta-feira, já com a roupa branca, destinada a Oxalá, Oxalufã, Oxaguiã, Oxalá Funfun, nos colocou em contato com o vento, a energia eólica, destinado a Iansã. Diferentemente dos dias anteriores, este ritual se deu logo pela manhã, era começo de outono, fazia frio e ventava muito. Todo o elenco dispunha de lençóis brancos e o ritual se deu ao ar livre. Diferente do ritual da terra, tudo era muito leve, fluíamos pelo espaço em movimentos graciosos, mas precisos, transitávamos entre ser brisa e ventania. Misturávamo-nos com os lençóis e imagens eram criadas a partir desta investigação pelo espaço. Uma ritualística muito leve e de muita movimentação.

Chegamos à quinta-feira, era o quarto dia de ritual e muitas percepções já tinham sido afloradas, sensações despertadas, reflexões sobre ancestralidade e negritude estavam muito latente em nossos corpos e mentes. Neste dia fomos para a beira do lago, estava mais frio que o dia anterior, apesar do sol, o branco ainda era a roupa do dia e o horário era o da manhã. Este ritual era destinado às yabás (Orixás de polaridade feminal), Yemanjá, Nanã, Oxum e também a Iansã presente apesar de já ter sido trabalhada sua força no dia anterior. Talvez, pela sensibilidade que vínhamos dos outros rituais, este dia foi o mais forte e impactante, ele inicia com atabaques, como todos os outros que conduziram a sonoridade dos rituais, com a puxada de toque Ijexá, mais lento, e fomos convidados a visitar todas as mulheres mais importantes de nossas vidas (mães, avós, tias, professoras, companheiras), todas as mulheres fortes que de algum modo nos marcaram. O elenco foi tomado por uma forte emoção, a investigação em torno do lago se tornou uma grande dança em contato com a água e com a lama e todo o feminino se fez presente naquele momento.

Nossa última ritualização do início do processo, pois todo transcorrer dos ensaios e apresentações sempre foram ritualizados, nos levou de volta a cidade. Era uma sexta-feira a 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 ativação, cabe a mim falar apenas da minha vivência. O meu momento se iniciou pela 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 também 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 neste lugar. Muito forte, muito potente. Ao final, um bate-papo com a diretora sobre todo 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 ritualização da espera e do não saber o que iria acontecer e qual seria a condução, sem anotações, sem roteiros prévios. Outro ponto muito forte e comum foi o momento da partilha do alimento, comíamos com a mão todo final de ritual, comidas típicas de terreiro em um momento de comunhão e muito axé e ancestralidade. Em um post do seu Instagram a atriz e influencer Taís Araújo relaciona bem os aspectos tecnológicos que envolvem estes elementos



rituais. Ela diz que: “A oralidade é uma tecnologia ancestral e que exercê-la propõe mais do que simplesmente a fala e a técnica e escuta ativa, mas sim conexões.” Foram essas conexões que proporcionaram utilizar destes aparatos tecnológicos rituais para uma investigação artística.

Onisajé soube ouvir o que o trabalho pedia – no caso, o que Exu orientou –, ao mesmo tempo em que colocava em prática sua dissertação de mestrado, e a resposta estava no que o próprio grupo gostaria de expressar. Ela teve a sensibilidade e compreendeu que essa obra de arte tinha muito mais a dizer para a cidade do que imaginávamos. As discussões de processo sempre nos levavam a entender que a dimensão deste trabalho e a responsabilidade eram muito maiores do que concebíamos em um primeiro momento. Desde a primeira leitura de mesa do texto até a ativação do movimento ancestral, objeto da sua pesquisa, o poeirão cênico tudo foi minuciosamente discutido e pensado em um espetáculo que pudesse expressar as inquietações artísticas e sociais sobre negritude.

Porém, nada disso seria possível sem a comunhão e a entrega das atrizes Flávia Imirene e Tatiana Dias e dos atores Gide Ferreira e Thiago Inácio. Trouxemos para o processo questões para além do artístico – éramos artistas com nossas dores e cicatrizes expostas em sala de ensaio, provocados pela direção, o que trouxe um texto que estava entalado em nossos âmagos. 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: 56)

É mais do que a melanina em nossa pele ou o nosso cabelo, é o empoderamento de ambos. É resistência. É um ato político. São todas as marcas ancestrais que habitam em nós. Em todos os preconceitos sofridos.

“Os conceitos de negro e de branco têm um fundamento etno-semântico, político e ideológico, mas não um conteúdo biológico. Politicamente, os que atuam nos movimentos negros organizados qualificam como negra qualquer pessoa que tenha essa aparência. É uma qualificação política que se aproxima da definição norte-americana. Nos EUA não existe pardo, mulato ou mestiço e qualquer descendente de negro pode simplesmente se apresentar como negro. Portanto, por mais que tenha uma aparência de branco, a pessoa pode se declarar como negro”.

MUNANGA, 2004: 52

Foi a partir deste espetáculo que resgatei a minha ancestralidade que permeia minha trajetória como artista negro, pai de santo de Umbanda, mestre sala e toda a herança cultural que a mim pertence e faz a história do nosso país.

“Ewáemí!!! Sou belo, iluminado pelo Orixá que brilha como a coroa do Sol, sou belo! Sou belo pois minhas mãos trazem as digitais que me individualizam e os poros que me integram a uma história antiga, de mandingas, de sonhos e de ancestralidades.” (Trecho do espetáculo “Macumba: Uma gira sobre poder”)



Os saberes de terreiro e suas tecnologias

A cultura afro-brasileira é rica e diversificada, com uma história que remonta aos tempos da escravidão no Brasil. Uma parte significativa dessa cultura é representada pelos terreiros, que são espaços religiosos onde são praticadas as religiões de matriz africana. Esses terreiros desempenham um papel importante na preservação das tradições e na construção da identidade da nossa cultura. É importante também se debruçar sobre as tecnologias presentes nos terreiros, iremos fazer isso a partir da ótica de Muniz Sodré e sua aplicação nesse contexto inicialmente com a obra: “O Terreiro e a Cidade: a formação social negro brasileira”, (1988).

“O espaço do terreiro vai ser o lugar de reterritorialização de uma cultura fragmentada, de uma cultura de exílio. É ali que o indivíduo vai reviver, vai tentar refazer a sua família, e o seu clã, que tal como na África, são formados independentemente de laços sanguíneos. No espaço do terreiro, o indivíduo buscará o sentido de pertencimento a uma coletividade e ritualisticamente vai reencontrar a sua nação. O terreiro vai induzir em seus filhos posturas, comportamentos, assunções de outras coletividades. Várias criações como os afoxés, congadas, maracatus, folias, grupos de samba podem ser reconhecidas como desdobramento das matrizes simbólicas dos terreiros, conforme atesta Muniz Sodré terreiro é um espaço de recriação familiar, ancestral e cultural preto”.

SODRÉ, 1988: 50

Já em seu livro “Reinventando a Cultura: a comunicação e seus produtos”, (2001), o autor argumenta que a tecnologia é um conjunto de práticas, saberes e objetos que permitem a produção e a reprodução da cultura. Nesse sentido, as tecnologias não são apenas ferramentas, mas também processos sociais e culturais. De acordo com Sodré, a tecnologia não se limita a dispositivos eletrônicos ou inovações industriais.

Os terreiros afro-brasileiros são espaços onde as tecnologias culturais são centrais para a prática religiosa e para a manutenção das tradições. Várias dimensões das tecnologias dos terreiros podem ser identificadas. A música e a dança desempenham um papel fundamental nos terreiros, sendo consideradas tecnologias culturais que conectam os praticantes com suas divindades. Os tambores, por exemplo, são instrumentos essenciais nas cerimônias, permitindo a comunicação com os orixás e o transe dos fiéis.

A vestimenta e os adereços usados nos terreiros são tecnologias simbólicas que expressam a identidade religiosa e étnica dos praticantes. Cada cor, cada peça de roupa tem um significado específico e contribui para a construção da atmosfera ritualística. A transmissão oral de conhecimento é uma tecnologia central nos terreiros. As histórias, Itans, Orikis e cânticos são passados de geração em geração por meio da palavra falada e cantada, garantindo a continuidade das tradições. As imagens e os artefatos presentes nos terreiros têm um significado profundo. Estatuetas, pinturas e outros objetos ritualísticos representam os orixás e servem como canais de comunicação com as divindades. A disposição terreiro é uma tecnologia que influencia a dinâmica ritual. Os terreiros são projetados para criar uma atmosfera específica que favorece a conexão com o divino, com áreas dedicadas a diferentes cerimônias e funções.



Muniz Sodré nos oferece uma perspectiva muito rica ao considerar as tecnologias culturais presentes nos terreiros afro-brasileiros. Ao reconhecer que a tecnologia vai além da inovação tecnológica convencional, podemos apreciar o valor das práticas e saberes contidos nesses espaços religiosos. As tecnologias dos terreiros são ferramentas essenciais para a preservação das tradições, a construção da identidade afro-brasileira e a conexão espiritual dos praticantes com suas divindades e ancestrais.

O autor nos convida a expandir nossa compreensão das tecnologias culturais e reconhecer a importância dos terreiros como espaços onde essas tecnologias desempenham um papel crucial na manutenção da cultura afro-brasileira.

Acompanhando os novos tempos sem perder a tradição

Zygmunt Bauman, em seu livro “Modernidade Líquida”, argumenta que vivemos em uma época caracterizada pela fluidez e pela efemeridade das relações e das estruturas sociais. A busca incessante por novidades e a constante mudança exigem a manutenção de tradições e rituais. Bauman enfatiza a importância de encontrar formas de estabilidade e identidade em meio à liquidez moderna. “*A modernidade líquida em que vivemos traz consigo uma misteriosa fragilidade dos laços humanos – um amor líquido. A segurança inspirada por essa condição estimula desejos conflitantes de estreitar esses laços e ao mesmo tempo mantê-los frouxos*”. (BAUMAN,2001: 21)

É nesse contexto que o ritual do teatro pode desempenhar um papel crucial. Antonin Artaud, por sua vez, concebeu o teatro como um espaço de catarse e transformação. Sua abordagem teatral, conhecida como Teatro da Crueldade, buscava despertar emoções intensas no público, fazendo com que ele confrontasse sua própria essência.

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: 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. O ritual do teatro não deve ser visto como algo arcaico ou 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. “*Através dos meios seguros, a sensibilidade seja colocada em estado de percepção mais aprofundada e mais apurada, é esse o objetivo da magia e dos ritos, dos quais o teatro é apenas um reflexo*” (ARTAUD, 2006:117).

Não se trata de uma mera recriação do passado, mas sim de uma reinvenção que respeita



a essência dos rituais, os torna acessíveis e significativos para as audiências de hoje. O teatro ritual é uma ferramenta poderosa para enfrentar os desafios da contemporaneidade. Ao incorporar as reflexões de Bauman sobre a fluidez da modernidade e as ideias de Artaud sobre a crueldade teatral, podemos encontrar um caminho para manter viva a tradição e os saberes 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 sagrado e o humano.

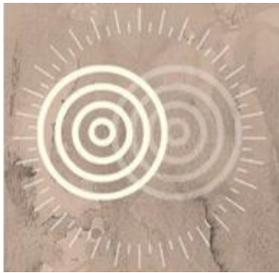
O sagrado na arte e o profano da religião: possíveis reflexões

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 do teatro negro e questionado se a representação estética dessas religiões pode profanar ou preservar a sacralidade.

No artigo “*Metamorfoses das Tradições Performáticas Afro-Brasileiras: De Patrimônio Cultural a 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 oferecem um entendimento mais preciso sobre as dinâmicas entre o sagrado e o profano nas tradições performáticas afro-brasileiras, considerando as transformações e desafios enfrentados por essas práticas culturais.

Por sua vez, a autora Paula Montero, em a “*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 a 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. Assim, a relação entre Carvalho e Durkheim reside na discussão sobre a natureza do sagrado e do profano, sendo que o segundo aprofunda essa análise ao incorporar sua perspectiva e suas contribuições para a compreensão das formas elementares



da vida religiosa.

A cena ritual, seja no teatro ou na performance, é um espaço onde 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 rituais. As religiões de matriz africana, como o Candomblé e a Umbanda, têm suas raízes em tradições ancestrais que valorizam a conexão com esses espíritos, a natureza e a comunidade.

Em “*Rituais ontem e hoje*”, (2003), Mariza Peirano elabora o conceito de ritual como um sistema culturalmente construído composto por práticas e ações. Inspirada na perspectiva performativa do ritual desenvolvida por Tambiah (1985), Peirano enfatiza a necessidade de examinar a prática e a vivência dos adeptos. A definição de ritual proposta por Peirano incorpora a noção de que o que é expresso verbalmente também se concretiza, ressaltando a importância de encarar a etnografia como mais do que um simples relato de eventos testemunhados ou o “contexto da situação”.

“O ritual é um sistema cultural de comunicação simbólica. Ele é constituído de sequências ordenadas e padronizadas de palavras e atos, em geral expressos por múltiplos meios. Estas sequências têm conteúdo e arranjo caracterizados por graus variados de formalidade (convencionalidade), estereotipia (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição). 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”

TAMBIAH apud Peirano, 2003: 9

Peirano investiga a tensão entre a universalidade e a particularidade, questionando a generalização da experiência sagrada e os impactos da globalização no âmbito das religiões afro-brasileiras. Essa perspectiva proporciona uma compreensão mais profunda do ritual e de como ele se entrelaça com o cotidiano dos indivíduos, sublinhando a importância de examinar a prática e a vivência dos fiéis em busca de novos referenciais para o estudo das religiões afro-brasileiras.

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: 11.

Para evitar a profanação do sagrado, é essencial que artistas e praticantes religiosos se envolvam em diálogo e colaboração. Isso pode permitir que uma representação seja mais autêntica e respeitosa.

Arte como ritual e a sua experiência

A arte tem o poder de criar experiências emocionais e espiritualmente profundas. Quando usada com sensibilidade, ela pode ser uma ferramenta poderosa para transmitir a profundidade e a riqueza da cultura de religiosidade oriunda de África. É importante considerar que as mesmas são diversas e multifacetadas. Não existe uma única representação autêntica, a diversidade de práticas deve ser respeitada. A educação desempenha um papel fundamental na prevenção da profanação do sagrado. Tanto os artistas quanto o público devem se esforçar para entender e respeitar as tradições religiosas representadas na cena ritual.

A relação entre o sagrado e o profano na cena ritual não é tão simples. O teatro negro oferece uma oportunidade de explorar essa relação ao promover o diálogo, a colaboração e o respeito, assim podemos garantir que a representação estética dessas tradições preserve sua sacralidade e contribua para uma compreensão mais profunda e enriquecedora das religiões de matriz africana.

O conhecimento ancestral refere-se ao conhecimento e sabedoria transmitidos de geração em geração através da tradição oral. Este conhecimento é frequentemente associado aos povos tradicionais e é considerado um recurso valioso para a compreensão do mundo natural e da relação entre os seres humanos e o meio ambiente. Já a sabedoria do terreiro refere-se aos saberes e práticas das religiões afro-brasileiras. Essas religiões são baseadas na crença nos espíritos ancestrais e no poder da natureza, assim como em outras culturas, por exemplo, as



indígenas.

A transmissão de conhecimento através da tradição oral é um processo que envolve não apenas a transferência de informações, mas também a preservação de valores e tradições culturais.

“Na ‘lógica’ das religiões afro-brasileiras, a palavra falada é considerada uma importante força de axé (força vital) e veículo do poder sagrado. Falar é um ato mágico que impregna por contaminação simbólica ao sujeito da fala e seu ouvinte. Na transmissão do conhecimento litúrgico dizer quando e como e para quem são instâncias determinadas pela hierarquia religiosa (...) Para o pai de santo dar entrevistas ou falar ao antropólogo adquirem significados que vão além da simples transmissão de conhecimentos ‘objetivos’, significando, muitas vezes, uma inversão dos procedimentos religiosos. Porque, nessas religiões, o processo de obtenção de conhecimento raramente se faz através de uma dinâmica de perguntas e respostas. Perguntar é uma quebra da regra do silêncio e do respeito, depois acredita-se que o conhecimento deva ser transmitido de acordo com os méritos de cada um em função do tempo de iniciação”.

SILVA, 2015, p. 44.

No caso do conhecimento ancestral e da sabedoria do terreiro, essa transmissão muitas vezes é feita por meio de contação de histórias, canto, dança e ritual. Essas formas de expressão não são apenas um meio de transmitir conhecimento, mas também uma forma de se conectar com o mundo espiritual e homenagear os antepassados.

A questão de saber se essas formas de expressão são passíveis de escrita de roteiros ou pertencem ao domínio da performance e do teatro é certamente as nuances que implicam o conhecimento e definição conceitual de cada aspecto. Embora a transmissão de conhecimento através da tradição oral possa certamente ser roteirizada, é importante notar que o ato de escrever estas histórias e tradições pode mudar. O ato de representar as mesmas, por outro lado, pode trazê-las à vida e permitir que sejam vivenciadas de forma mais visceral e emocional.

Um ritual chamado Teatro Negro

Em seu livro “Teatro Negro: a realidade de um sonho sem sono”, (2001), Christine Douxami explora o papel do teatro na comunidade afro-brasileira e as formas como ele pode ser usado para preservar e transmitir conhecimentos ancestrais. Ela argumenta que o teatro pode ser um instrumento poderoso para a mudança social e que tem o potencial de conectar as pessoas com a sua herança cultural de uma forma significativa. Ao utilizar o teatro para contar as histórias dos seus antepassados e celebrar as suas tradições, essas comunidades podem criar um sentimento de orgulho e pertencimento que pode ajudar a fortalecer a sua identidade cultural.

Explora de maneira ampla a problemática do teatro negro, contemplando diversos elementos que podem influenciar as definições atribuídas a este conceito no país. Ela menciona que a denominação de teatro negro pode estar relacionada à presença de atores negros, à participação



de um diretor negro ou a uma produção negra. Além disso, destaca a importância do tema tratado nas peças como uma possível definição do tema.

A autora faz uma análise crítica das diversas perspectivas e definições que têm como base o entendimento do que constitui o teatro negro no contexto brasileiro. Ela resgata a existência de numerosos grupos de teatro negro no Brasil, desde os anos 1940 até os dias atuais, por meio de um trabalho etnográfico nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador. Revela as diferentes experiências desse ato artístico-militante, destacando a importância do teatro profissional na luta por igualdade racial e na expressão da cultura afro-brasileira. Além disso, aborda a transformação do teatro negro no Brasil, desde a rejeição inicial da proposta de um teatro negro por parte dos próprios negros militantes até a profissionalização e a presença crescente de atores negros no palco, bem como a valorização de temáticas negras e tradições populares.

Figura importante neste movimento é Abdias do Nascimento. Douxami aponta que sua atuação foi fundamental na criação do Teatro Experimental do Negro (TEN) em 1944, que desempenhou um papel crucial na promoção da presença de atores negros nos palcos brasileiros e na valorização da cultura afro-brasileira. Além disso, a autora ressalta que os membros do Teatro Experimental do Negro criaram e favoreceram o desenvolvimento de uma dramaturgia negra, influenciando a existência de várias peças cuja criação foi motivada pela presença do TEN. A atuação de Abdias do Nascimento e do TEN foi fundamental para a afirmação do teatro negro no Brasil, proporcionando uma plataforma para a expressão da cultura afro-brasileira e a luta contra a discriminação racial.

Mas ainda, de acordo com Douxami, a contribuição de Abdias do Nascimento e o TEN vai além, a autora salienta que ambos promoveram eventos específicos, como concursos de beleza da mulher negra e o incentivo à presença do negro nas artes em geral, questionando a alienação estética da sociedade convencional. Eles também realizaram eventos estritamente políticos, como convenções e congressos, demonstrando a interseção entre teatro e política na busca por transformações sociais e na afirmação da identidade negra.

De acordo com as autoras Renata de Lima Silva (Kabilaewatala) e Jordana Dolores Peixoto em "Negro Teatro, Negra Performance", (2022), *“o Teatro Negro no Brasil tem se constituído e se expressado de muitas maneiras, por meio de variadas vozes, corpos, formas, estéticas e poéticas e elaborado distintos discursos políticos. A diversidade do Teatro Negro reflete a riqueza e a complexidade das culturas africanas e afrodiaspóricas”*. (PEIXOTO, J. D., & SILVA, R. DE L., 2022: 11)

Neste contexto, destaca-se a ideia da riqueza e diversidade presentes no Teatro Negro brasileiro, que se manifesta através de uma variedade de elementos, como vozes, corpos, formas artísticas e poéticas. Além disso, enfatiza-se a importância dessa expressão cultural na representação e reflexão das culturas africanas e afrodiaspóricas, destacando sua complexidade e contribuição política. Renata de Lima Silva também apresenta um histórico da experiência negra no teatro brasileiro desde o período da invasão dos europeus e início do processo de colonização e escravização das populações negras e indígenas. Além de descrever a trajetória da presença negra na cena, a pesquisadora problematiza e analisa a qualidade dessa presença e os diversos



contextos em que ela aconteceu.

Entre outras perspectivas as autoras apresentam contribuições de autores sobre as características e o desenvolvimento histórico do Teatro Negro, como por exemplo, Leda Maria Martins, em seu trabalho "A cena em sombras", onde destaca a importância de se conhecer e refletir sobre a teatralidade de formas expressivas da cultura negra, como a capoeira, os congados e reinados, entre tantas outras, já que tais performances oferecem subsídios fundamentais para a leitura e compreensão aprofundada do Teatro Negro.

Conclusão

Os cruzamentos de saberes e compreensões, no que diz respeito aos aspectos envolvidos neste artigo, tais como o teatro ritual e os seus desdobramentos, assim como sua relação com a arte ao longo do tempo, bem como os saberes de terreiro e seus aparatos tecnológicos, revelam-se como um campo de estudo e prática profundamente enriquecedor e provocativo. Nesta breve produção, exploramos como esses elementos se entrelaçam e oferecem perspectivas únicas para abordar as complexas realidades enfrentadas por comunidades historicamente marginalizadas.

O teatro ritual há muito tempo, desempenha um papel fundamental na preservação da cultura afro-brasileira e na transmissão de saberes ancestrais. No entanto, a contemporaneidade trouxe novas dimensões para essa forma de expressão artística. Através da digitalização de rituais e performances, é possível alcançar um público mais amplo, compartilhar conhecimentos e celebrar tradições de maneira global, abrindo portas para a inclusão e o reconhecimento das contribuições culturais da população preta.

No entanto, também devemos estar cientes dos desafios que surgem com essa fusão de arte e tecnologia. As desigualdades digitais persistem com muitas comunidades negras periféricas enfrentando dificuldades no acesso à tecnologia e à conectividade.

Portanto, é essencial que os esforços sejam feitos para garantir que as inovações tecnológicas não aprofundem as disparidades existentes, mas, ao contrário, as abordem de forma proativa. Os saberes de terreiro são uma fonte rica de conhecimento e tradição, amplamente marginalizados pela sociedade dominante. No entanto, à medida que as comunidades pretas ganham visibilidade na era digital, esses saberes têm a oportunidade de brilhar e serem valorizados como parte integrante da herança cultural brasileira. A preservação e transmissão desses saberes podem ser facilitadas pela tecnologia, criando uma ponte entre gerações e fortalecendo a identidade cultural.

O encontro entre os temas abordados é um território complexo e instigante. À medida que exploramos essas conexões, é fundamental que sejamos sensíveis às questões de desigualdade, e que trabalhemos ativamente para garantir o fortalecimento da herança cultural e celebrar as contribuições das comunidades negras para a riqueza cultural do Brasil. Neste cenário dinâmico, a arte e a tecnologia podem se unir para criar um futuro mais inclusivo e diversificado, onde os saberes de terreiro e a cultura afro-brasileira possam florescer plenamente na era digital.



Bibliografia

Artaud, A. (2006). *O teatro e seu duplo*. Martins Fontes.

Bauman, Z. (2001). *Modernidade líquida*. Zahar.

Carvalho, J. J. (2004). Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: De patrimônio cultural a indústria do entretenimento. In *Celebrações e saberes da cultura popular* (pp. 65–83). Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN. (Série Encontros e Estudos)

Douxami, C. (2001). Teatro negro: A realidade de um sonho sem sono. *Afro-Ásia*, (25–26). <https://doi.org/10.9771/aa.v0i25-26.21016>

Montero, P. (2014). A teoria do simbólico de Durkheim e Lévi-Strauss: Desdobramentos contemporâneos no estudo das religiões. *Novos Estudos – Cebrap*, (98), 125–142.

Munanga, K. (2004, janeiro). A difícil tarefa de definir quem é negro no Brasil [Entrevista]. *Revista*, 51–56.

Peirano, M. (2003). *Rituais ontem e hoje*. Jorge Zahar Editora.

Silva, R. de L. (Kabilaewatala), & Peixoto, J. D. (2022). Teatro negro, performance negra: Uma abordagem dos estudos de teatro e performance na perspectiva das mulheres negras. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 12(4), 120854.

Silva, V. G. da. (2000). *O antropólogo e sua magia: Trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras*. Editora da Universidade de São Paulo.

Sodré, M. (1988). *O terreiro e a cidade: A formação social negro-brasileira*. Vozes.

Sodré, M. (2001). *Reinventando a cultura: A comunicação e seus produtos* (4ª ed.). Vozes.



Thiago Inácio da Silva

thiago.inacio1@gmail.com

Mestre em Artes pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), na linha de pesquisa Modos de Conhecimento e Processos Criativos em Artes. Bacharel em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e jornalista graduado pelas Faculdades Integradas do Brasil (UniBrasil), cursa Psicologia no UNICURITIBA e especialização em Política e Gestão Cultural na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Ator, produtor cultural e pesquisador, atua há mais de duas décadas na articulação entre artes cênicas, negritude e religiosidade afro-brasileira. Dirige a Companhia Transitória e o Terreiro Casa do Pai Chico das Almas em Curitiba, desenvolvendo projetos que investigam o teatro ritual e a performance negra como práticas artísticas de resistência e identidade no Sul Global.