



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS – FALE
MESTRADO EM LETRAS (LITERATURA E PRÁTICAS CULTURAIS)



ANA CAROLINA DE SOUSA SILVA

**A NARRATIVA CULTURAL AFRO-BRASILEIRA REPRESENTADA EM
*EXU - A BOCA DO UNIVERSO***

DOURADOS – MS



2026

ANA CAROLINA DE SOUSA SILVA

**A NARRATIVA CULTURAL AFRO-BRASILEIRA REPRESENTADA EM EXU- A
BOCA DO UNIVERSO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Literatura e Práticas Culturais) da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, da Universidade Federal da Grande Dourados, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.a Dr.a Leoné Astride Barzotto

DOURADOS – MS

2026

BANCA EXAMINADORA

Prof.a Dra. Leoné Astride Barzotto (Orientadora/UFGD)

Dra. Ariane Guerra Barros (Coorientadora/UFGD)

Dra. Ana Cláudia Duarte Mendes (Membro Titular Externo/UEMS)

Dr. Silvio Ruiz Paradiso (Membro Titular Externo/FAEAD-UFGD)

Dr. José Oliveira Parente (Membro Suplente Interno/UFGD)

Dr.a Flávia Janiaski (Membro Suplente Externo/UFGD/UFU)

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à Ayrá, Oxóssi, Aganjú e toda minha corrente espiritual que me rege e me dá forças para dar seguimento em todos os propósitos da minha jornada e com este trabalho não foi diferente. A Exu, que é o elo da ancestralidade com os temas discutidos através deste trabalho. Não só o orixá, mas também Exu catiço, agradeço dona Maria Mulambo das almas que sempre me ampara, com sua força e alegria, a dona dama da noite, por ser uma grande guardiã, a seu capa preta, que me guarda e me dá toda firmeza.

Agradeço a entidade pai José Pretinho de Angola (quem caminha com esse velho balanceia, mas, não cai), e também seu Nego Gerson, por ser um pai incrível e que não me desampara, mesmo eu sendo uma médium teimosa (às vezes). Agradeço também a todos e a todas que vieram antes de mim. A minha avó, Antônia Alves de Sousa, por ter plantado em mim a magia do axé, e por ter gestado uma mãe maravilhosa, a minha! Luciana da Silva Conceição.

Agradeço ao meu pai, José da Silva Conceição, minha saudade de sempre, que em espírito segue sendo minha inspiração, meu amor e jamais será esquecido, não posso deixar de agradecer meu irmão, Jeferson da Silva Conceição, um parceiro incrível (amo ser sua irmã mais velha). Agradeço aos demais familiares. Agradeço à minha Yá Mãe Joelfa de Xangô, pelo cuidado, por acreditar em mim e sempre me impulsionar em direção a minha melhor versão, e em nome dela agradeço a toda sua falange espiritual e ao Ilê Asé Oba Orun Opo Omí Layo Quilombo do pai Zé pretinho. Agradeço aos meus amigos, por serem tão parceiros e me ouvirem falar dessa pesquisa com tanta frequência: Jeison Almeida, Raique Moura, Mariane Rodrigues, Eduardo Lopes, Yan Petros, Antônio Lucas, Márcia Freitas, Guilherme Siebenichler, Larissa Gonçalves, Odúlio Gonçalves, Rodrigo Bento, Edilson Baessa, equipe esboço caótico (Natalie Melody, Guilherme Ranzi, Thiago Oliveira, Carlos Eduardo, Viviani Rassa), equipe ITAN (Guilherme Godoy, Geovana Sousa, Lucrécia Prieto) e também a todos os meus amigos que não foram citados aqui, mas que também foram importantes nesta jornada e na minha vida. Não poderei deixar de agradecer à minha segunda casa: Universidade Federal da Grande Dourados, em especial a FALE/UFGD e o PPGL-Letras. Esta pesquisa se faz possível graças ao incentivo e ao investimento em pesquisa, por isso agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pois viabiliza a empreitada da pesquisa. Agradeço demais a diretora da FALE/UFGD e grande amiga Flávia Janiaski.

Agradeço a todo corpo docente envolvido neste processo de aprendizagem e de desenvolvimento. À minha querida orientadora Leoné Astride Barzotto, que é uma grande pesquisadora, entusiasta e, de fato, uma mãe. À Arianne Guerra Barros, coorientadora deste projeto, que me acompanha desde o TCC, alguém que muito me instigou e orientou para que eu fizesse parte deste programa e segue caminhando comigo nesta jornada. Agradeço também aos professores da banca examinadora, por aceitarem o convite; pela sensibilidade e disponibilidade para com este trabalho. À todas as mãos que tecem este trabalho, meus sinceros agradecimentos, Adupé!

DE SOUSA SILVA, Ana Carolina. **A narrativa cultural afro-brasileira representada em *Exu - a boca do universo***. 2026. Dissertação (Mestrado em Letras - Literatura e Práticas Culturais) - Programa de Pós-Graduação em Letras, UFGD, Dourados-MS.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar aspectos da literatura afro-brasileira, a partir da análise dramática do texto teatral *Exu - a boca do universo*, montado no ano de 2014 pelo grupo NATA, destacando e disseminando a perspectiva ancestral da cultura afro-brasileira. A obra escolhida é o ponto de partida para investigar e compreender as faces das narrativas afro-brasileiras, dentro dos parâmetros estéticos, narrativos, políticos e religiosos da contemporaneidade. Portanto, esta pesquisa visa ser uma forma de contribuir para a intersecção de uma comunidade negra que quer se mostrar potencialmente e enfatizar seus costumes e suas tradições. Analisa-se o contexto apresentado pelo texto dramático, a fim de se contrapor à cultura branca, que é tida como padrão e modelo universal, o dito eurocentrismo, pelo qual a cultura preta é condicionada à subalternidade no campo das Artes e nos demais setores de uma sociedade ainda estruturada pelo preconceito e pelo racismo.

Palavras-chave: Dramaturgia afro-brasileira, *Exu a Boca do Universo*, narrativa cultural.

DE SOUSA SILVA, Ana Carolina. **A narrativa cultural afro-brasileira representada em *Exu - a boca do universo***. 2026. Dissertação (Mestrado em Letras - Literatura e Práticas Culturais) - Programa de Pós-Graduação em Letras, UFGD, Dourados-MS.

ABSTRACT

This work aims to analyze aspects of Afro-Brazilian literature, based on the dramaturgical analysis of the play *Exu - a boca do universo*, staged in 2014 by the NATA group, highlighting and disseminating the ancestral perspective of Afro-Brazilian culture. The chosen play serves as a starting point for investigating and understanding the facets of Afro-Brazilian narratives, within the aesthetic, narrative, and political religious parameters of contemporary times. Therefore, this research aims to contribute to the intersection of a Black community that seeks to express itself and emphasize its customs and traditions. The context presented by the play is analyzed in order to face white culture, which is considered a universal standard and model—the so-called Eurocentrism, by which Black culture is conditioned to subordination in the field of the Arts and other sectors of a society still structured by prejudice and racism.

Keywords: Afro-Brazilian dramaturgy, Exu the Mouth of the Universe, cultural narrative.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 19
 CAPÍTULO I	
1.1 Vida. Teatro. Literatura.	p. 20
1.2 Os moldes teatrais e literário de <i>Exu</i>	p. 33
1.3 A narrativa sob o viés decolonial	p. 44
 CAPÍTULO II	
2.1 O arquétipo de Exu	p. 54
2.2 Religiões de matrizes africanas invocadas no texto	p. 62
2.3 Elementos culturais afro-brasileiros representados no texto	p. 69
 CAPÍTULO III	
3.1 Elementos culturais afro-brasileiros representados na cena	p. 84
3.2 A boca escancarada: a desmistificação	p. 95
3.3 O universo para além do individual	p. 104
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 109

REFERÊNCIAS

p. 111



Figura 01- Em proteção ao Orí, 2024 - Arte gráfica de Maju Espírito Santo¹

¹ Maju Espírito Santo é artista plástica autodidata, candomblecista, educadora e produtora cultural. Nascida em São Paulo/SP, tem como base de sua obra artística a compreensão e reconhecimento de sua existência através de caminhos ancestrais de cura, tendo como fundamento simbologias e saberes de terreiro. Suas obras transitam entre

INTRODUÇÃO

Agô

Era um dia qualquer, na Vila Uruguai, região periférica de Teresina-PI, Ana estava na companhia da avó, que sempre visitava os vizinhos. A senhora subiu uma ladeira bem íngreme em que as mãozinhas pequenas da menina serviam de apoio para aquela subida lenta, era sempre assim, todas as vezes que era necessário ir até o outro lado do bairro. A Vila era dividida entre a parte alta e a parte baixa e a casa de dona Antônia se situava bem no meio da ladeira.

A criança vivia a tiracolo da velha, ambas sentaram nos banquinhos de madeira cobertos com couro de bode na casa de seu Crioulo e dona Rosa, era esse o apelido do senhor alto, negro de pele retinta e barba branca; dona Antônia gostava de tomar um cafézinho com dona Rosa, enquanto seu Crioulo levava Ana para ver coisas do congá que existia nos fundos da casa, um lugar que sempre se enchia de crianças na festa de Cosme e Damião, Ana já tinha estado naquele ambiente, ganhava doces e brinquedos, mas essa não era a parte que mais lhe interessava, ela era curiosa e, sempre que possível, fazia muitas perguntas.

Dúvidas que surgiam a partir das histórias contadas pelos mais velhos, as quais a mesma ouvia atentamente. Nesta visita, seu Crioulo levou a menina até umas das salas e lhe mostrou um grande altar com muitas imagens, que não eram de santos tradicionais católicos, e o senhor começou a contar para Ana os nomes e as histórias de cada Orixá que a menina perguntava: os olhinhos não piscavam, estavam famintos por todos os detalhes e as cores que aquela quantidade de imagens de orixás e entidades tinham; perguntou sobre algumas, outras ela indagou se era o diabo, as cores vibrantes do vermelho, preto e dourado, faziam com que a garota recaísse no imaginário comum sobre o ‘capiroto’.

Seu Crioulo ensinou para ela sobre Exu e sua grande força, disse que não havia companhia melhor para andar, e sempre que se sentisse sozinha ela poderia chamar por Exu, pois ele era o Orixá dos caminhos. Ana aprendeu a amar Exu e não só ele, mas o panteão inteiro e o chão de terreiro também foi seu chão de brincar, onde os búzios eram conchinhas sagradas que

ela sabia que não podia tocar e as entidades eram seus amigos invisíveis. Ali, trilhava esse caminho dentro do axé de mãos dadas com a avó, era como subir uma enorme ladeira, precisava de passos lentos e ela dizia: “Quando eu crescer eu vou ser macumbeira” (Silva, Ana Carolina, 2025).

CAPÍTULO I

1.1 Vida. Teatro. Literatura

A força da contação de histórias é como janelas abertas, saem do caminho natural e criam-se alternativas, esta pesquisa² inclina-se na possibilidade de pular janelas já existentes, em uma tentativa de explorar cenários abrangentes, entretanto desconhecidos por muitos, através da análise da narrativa representada no texto dramático *Exu - A boca do Universo* (2014)³. ⁴Trata-se de um texto dramatúrgico escrito por Daniel Arcades⁵, que é escritor, ator,

² Esta pesquisa tem como colaboração o uso de ferramentas de inteligência artificial que auxiliaram no levantamento de dados, assim como na busca por livros, artigos, organização de informações e dicas de organização de temas. As ferramentas utilizadas foram: Notbooklm, Gemini e Grammarly. Os dados obtidos nos levantamentos passaram por checagem de fonte e seguem referenciados.

³ Daniel Arcades, coautoria de Fernanda Júlia. Montagem do NATA – Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas. Estreou no dia 20 de março de 2014, no Vão Livre do Teatro Castro Alves, na cidade de Salvador - BA.

⁴ FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO

Direção: Fernanda Júlia. Texto: Daniel Arcades Coautoria: Fernanda Júlia. Coreografia: Zebrinha. Direção musical: Jarbas Bittencourt. Assistente de direção: Sanara Rocha. Elenco: Antônio Marcelo, Daniel Arcades, Fabíola Júlia, Fernando Santana, Thiago Romero. Instrumentista: Sanara Rocha. Cenografia, figurinos e maquiagem: Thiago Romero. Preparação vocal: Marcelo Jardim e Rani Guerra. Letras das canções: Daniel Arcades. Composições: Jarbas Bittencourt com contribuições do NATA. Iluminação e operação de luz: Nando Zâmbia. Técnico de som e operador de microfones: Eduardo Santiago. Operação de trilha: Fernanda Júlia. Consultoria litúrgica afro-antropológica: babalorixá Rychelmy Imbiriba. Orientação de axé: yalorixá Roselina Barbosa (Mãe Rosa d'Oyá). Figurinista assistente: Tina Melo. Coordenação de costura: Guida Maria. Costureira: Lucinha Lopes. Modelagem e costura: Saraí. Assistência de costura: Edlene Cruz. Adereços: Alessandra Santiago, Deilton José, Juma Mascarenhas, Moaba. Cenotécnico-chefe: Adriano Passos. Cenotécnicos: Antônio Pequeno, Cássio Vieira dos Santos, Israel Luz (Gão), Leonardo Brito, Romildo Alves (Bido) Contra-regra: Francisco Xavier, Deilton José e Dominique Faislon. Produção: Kalik Produções Artísticas
Direção de produção: Susan Kalik. Produção executiva: Francisco Xavier. Assistência de produção: Vanessa Miranda. Gestão financeira: Cardim Projetos e Soluções Integradas/ Márcia Cardim. Assessoria de comunicação: Kalik Produções. Fotos para divulgação: Andréa Magnoni. Registro áudio visual e vídeos de divulgação: Thiago Gomes. Programação visual: Antônio Figueiredo e Susan Kalik.

⁵ Daniel Arcades, que é escritor, ator, dramaturgo e diretor, nascido em Alagoinhas, interior da Bahia. Formado em Letras pela Universidade do Estado da Bahia e Mestre em Crítica Cultural também pela UFBA.

dramaturgo e diretor, nascido em Alagoinhas, interior da Bahia. Formado em Letras pela Universidade do Estado da Bahia e Mestre em Crítica Cultural pela mesma, em coautoria de Fernanda Júlia Barbosa⁶ Onisajé, Diretora Teatral, dramaturga, preparadora e formadora de atuantes com graduação em Direção Teatral pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (2010), com Mestrado e Doutorado em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia - PPGAC - UFBA.

Autores negros, baianos, nordestinos, que deixam transpassar ao processo desta dramaturgia uma possibilidade de ponte, de conversa, de travessia e também de encruzilhada de crenças e saberes ancestrais: a presença de Exu se estabelece nos territórios de passagem e, neste caso, entre arte, conhecimento e reverberação de pontos de vista. Leda Maria Martins inclina nosso olhar para a atuação de Exu, sendo ele a própria esfera em que o movimento advém da vontade pungente de mudança, Exu orixá vem primeiro devido à sua determinação perante os caminhos, Leda fala sobre a dicotomia que envolve a natureza de Exu, desenhando percursos entre o bem e o mal, sagrado e profano, em que ele mesmo rompe tais aspectos de dualidade, suas duas bocas se abrem para o infinito, criando diversos signos e significados, vejamos:

Exu, orixá das multiplicidades e da indeterminação, que subverte os paradigmas e as polaridades e dilui os conceitos de oposição. Signo de um modo diferenciado de ver e de pensar, senhor das encruzilhadas e dos discursos, ele representa, no meu texto, uma metáfora das culturas negras nas américas, um símile da natureza dialógica dessa cultura, em suas diversas vias de asserção e constituição. Em Exu, o sentido não se *fetichiza*, porque está sempre em movimento. Esse orixá joga com os signos, devolvendo-os a seu interlocutor revestidos de sentidos múltiplos, plurais, reencarnados (Martins, Leda Maria, 1995, p.199).

A autora avulta o entendimento de Exu enquanto uma episteme, em espectro cultural, o culto à Exu, simboliza para além da resistência e reforça em nós a capacidade de subversão de si e do objeto, em que sua sede de movimentação se materializa para nós como forma de rompimento dos paradigmas e barreiras impostas, o teatro negro, as perspectivas pós/de/contra coloniais e as religiões de matrizes afro-brasileiras são caminhos trilhados em que a astúcia de Exu se torna combustível. A partir disso digo; Kí Olúgbéni bá wa rìn nínú ìrìn-àjò yìí, Àṣẹ.⁷

⁶ Fernanda Júlia Barbosa, Onisajé é Diretora Teatral, dramaturga, preparadora e formadora de atuantes com graduação em Direção Teatral pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (2010), com Mestrado e Doutorado em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia - PPGAC - UFBA.

⁷ Tradução: “Que o mensageiro nos acompanhe nesta jornada, axé”.

O primeiro contato com o texto estabeleceu-se em 2017, pois antes da apresentação da peça houve uma oficina de preparação de elenco⁸ com base nos elementos utilizados no processo criativo dos personagens, o som do atabaque era o marcador de uma grande espiral humana que se formava através de partituras corporais impulsionadas por essa sonoridade, um corpo que responde aos instintos da matéria prima ancestral identificada enquanto um corpo atravessado pelo conhecimento não escrito, melhor dizendo, memórias registradas mediante as vivências.

A figura de Onisajé sempre foi uma inspiração central em minha trajetória. Como mulher preta, artista e de terreiro, as vivências que ela propõe seja em oficinas ou em cena atravessaram minha formação no teatro em um momento decisivo: a transição para a universidade. Foi sob essa influência que consolidei o desejo de investigar um fazer artístico onde teatro e literatura se entrelaçam. Diante dessa busca, surgiu o questionamento: o que eu desejo propagar? Encontrei na materialização teatral um sentido que é, simultaneamente, social, político e íntimo. Ao colocar a cultura afro-brasileira como tema central, a arte propicia um debate necessário sobre os rastros que estamos deixando. Essa reflexão sobre o processo criativo revela uma das funções primordiais da arte: a modificação do pensamento. Entendo que arte e sociedade formam a cultura em um entrelaçamento contínuo, no qual as esferas econômicas, históricas e políticas endossam as perspectivas estéticas.

Um exemplo nítido dessa conexão entre arte e sociedade é o recorte dos acontecimentos entre 2010 e 2014. Nesse período, o Brasil viveu um despertar da consciência estrutural mais abrangente: saímos de um debate focado meramente no reconhecimento da existência do racismo para uma fase de cobrança por políticas afirmativas concretas. Nesta etapa, marcos institucionais e estatísticos delinearam o cenário: Estatuto da Igualdade Racial (2010)⁹, um avanço jurídico que buscou garantir à população negra a efetivação da igualdade de oportunidades e o combate à intolerância étnica. Lei de Cotas (2012)¹⁰, a implementação das cotas no ensino superior surgiu como uma resposta direta à discrepância histórica de

⁸ A Oficina de Preparação de atores OJUIAN (do yorubá Oju – olho e Inan – fogo = Olhos de fogo) consiste na compilação dos exercícios cênicos criados e adaptados para o processo criativo do NATA em suas respectivas montagens. A fim de experimentar a eficácia desses exercícios, criei a supracitada oficina que já foi realizada em oito edições em cidades.

⁹ Estatuto da Igualdade Racial: [Lei nº 12.288/010](#)

¹⁰ Lei de Cotas no Ensino Superior: [Lei nº 12.711/2012](#)

oportunidades entre a população negra de baixa renda e a população branca em situação econômica favorável. É imperativo ressaltar que, apesar dos avanços legais, o quadro de violência permanecia alarmante. Dados do IPEA (2012)¹¹, apontavam que a juventude negra era o principal alvo de homicídios no país, evidenciando a urgência de mudanças estruturais.

Nesse contexto, a produção artística negra entre 2010 e 2014 assumiu, mais uma vez, um caráter de denúncia e resistência. Na música, o EP "*Doozicabraba e a Revolução Silenciosa*" (2011), de Emicida, descreveu com crueza o cotidiano da periferia violentada pelo braço armado do Estado. Na literatura, a série *Cadernos Negros* manteve-se como o principal baluarte de resistência, confrontando a hegemonia branca do mercado editorial através de suas antologias. *Namíbia, Não!* (2011), de Aldri Anunciação, a peça utiliza uma medida provisória distópica de deportação para a África como metáfora para discutir pertencimento e exclusão. *Exu, a Boca do Universo* (2014), estreada sob a direção de Onisajé, insere-se profundamente nesta discussão, utilizando a mitologia iorubá para fustigar as estruturas de poder e fortalecer a identidade negra. Essa tomada de consciência não apenas sobre o racismo, mas sobre o seu funcionamento sistêmico permitiu movimentos efetivos para a mudança. Compreendo que todas as linguagens e setores artísticos podem e devem contribuir para o enfraquecimento dessa estrutura, transformando o palco em um território de emancipação e memória.

Ainda pensando em memória retorno a minha infância em que fui criada na presença de minha avó, ouvir histórias era o momento mais importante do dia, a barra das saias das mais velhas eram minhas cabanas de brincar, em que o medo e o aconchego se encontravam no meio das lendas de terror e contos engraçados. Fui uma criança que demorou a aprender a ler e a escrever e, quando isso de fato aconteceu, tive a oportunidade de participar na escola de um projeto chamado "varal da leitura", a meta era ler um livro por semana, eu peguei paixão por aquela rotina em que os cenários das histórias contadas nos livros ganhavam vida no meu imaginário. Ainda assim, nas histórias lidas, eu nunca me reconheci, um amor unilateral, sentia que os livros não eram capazes de me amarem, à medida que crianças negras não estavam presentes nas ilustrações e muito menos nas realidades descritas nas narrativas. As histórias sobre princesas apresentadas naquele varal como por exemplo; *Branca de neve*, *Rapunzel*, *Ariel* dentre outras, obtinham em seu enredo as mesmas características; princesas brancas que se casam com príncipes também brancos, um feliz para sempre que se padronizava no pensamento

¹¹ Atlas da violência ipea.gov.br/atlasviolencia
Seção de Publicações (Série Histórica): [Aceder a todos os relatórios](#)

e idealização das meninas da minha idade, onde eu me encontraria em meio às realezas? Nem mesmo as plebeias eram negras.

Diferente dos livros, minha avó cantava pontos de terreiro e falava sobre as entidades, a oralidade - ao passo que essa ligação geracional, em que a narrativa hegemônica era subvertida, resultava em uma conexão ancestral. O oriki¹², é um gênero da literatura oral em que mitos, lendas, rezas, contos e histórias da população africana. Ou seja, a identidade do indivíduo em todas as suas ramificações está codificada nas tradições orais. Observando essas diferenças baseadas nos recortes entre minha vida em casa e minha interação social com o mundo, entre o íntimo e o público, reconheço que o percurso de formação acadêmica e pessoal, enquanto mulher adulta e negra, interpela diretamente no impacto que o trabalho como artista promove ao público, seja ele na literatura, seja ele no teatro ou em ambos dentro do processo dramático. Essa ligação entre memória, oralidade e identidade que vivenciei na infância com minha avó, orienta minha prática artística, influenciando a construção de narrativas que buscam viabilizar experiências e representações negras historicamente marginalizadas. Em 2022, ainda na graduação em Artes Cênicas, iniciamos um processo criativo de espetáculo teatral trabalhando ferramentas decoloniais pensando no impacto que meu trabalho artístico pode provocar ao público. Seja na literatura, no teatro, ou na fusão de ambos, procuro que minhas produções, escolhas de texto, perspectivas de leitura, sejam maneiras capazes de direcionar trajetórias, como uma forma de criar ciclos de transformação dentro de uma postura antirracista. Neste sentido, o escritor Juremir Machado Silva (2003) fala do imaginário individual que se dá pelo reconhecimento no outro na citação abaixo.

A construção do imaginário individual se dá, essencialmente, por identificação (reconhecimento de si no outro), apropriação (desejo de ter o outro em si) e distorção (reelaboração do outro para si). O imaginário social estrutura-se principalmente por contágio: aceitação do modelo do outro (lógica tribal), disseminação (igualdade na diferença) e imitação (distinção do todo, por difusão de uma parte). No imaginário há sempre desvio, no desvio há potencialidade de canonização. O imaginário explica o eu (parte) no outro (todo). Mostra como se permanece individual no grupo e grupal na cultura (Machado Silva, 2003, p. 13-14).

¹² Os Oríkis são orações que exaltam os poderes e feitos dos orixás; esses Oríkis são formas de Rezas dos fiéis às divindades criadas por Deus (Olorún). Os Oríkì (do yorùbá, orí = cabeça, kì = saudar) são versos, frases ou poemas que são formados para saudar o orixá referindo-se a sua origem, suas qualidades e sua ancestralidade.

Fonte: [Oríkì | Portal Meu Orixá](#)

E se o outro que estiver em evidência é completamente diferente de você, quais imaginários explorar para obter identificação? *O Rio Te Chama (2023)*¹³ é um texto pós-dramático, através do qual o processo construtivo opta por trabalhar símbolos e rituais da cultura afro-brasileira em contexto piauiense, tendo como pano de fundo a lenda do cabeça de cuia: uma história regional do estado do Piauí. Assim sendo, ao invés de criar uma história, reavivei a mesma, pois os povos nordestinos e nortistas têm as lendas folclóricas como traços muito fortes de suas culturas em que se propagam, a partir da literatura de cordel e da oralidade, a potência e a resistência da ancestralidade. Neste trabalho, tem-se uma recontagem da história que viabiliza o cruzamento de temas, como racismo, religiões de matriz africana e afro-indígena, tendo o objetivo de gerar identificação e colocar o negro enquanto narrador e sujeito da própria história. O discurso é uma formulação capaz de moldar a estrutura, em que vieses se estabelecem, tornam-se uma barreira em que a existência de algumas narrativas tende a se apagar de forma completamente formulada e permeada pelo poder e ordem de tal discurso. Dentro deste panorama é possível observar a organização do discurso individualista eurocêntrico, em que os demais grupos e comunidades ficam a serviço do mesmo, Foucault ressalta o funcionamento do discurso enquanto selecionador, organizador e distribuidor de moldes.

Em suma, pode-se supor que há, muito regularmente nas sociedades, uma espécie de desnivelamento entre os discursos: os discursos que “se dizem” no correr dos dias e das trocas, e que passam com o ato mesmo que os pronunciou; e os discursos que estão, na origem de certo número de atos novos de fala que retomam, os transformam ou falam deles, ou seja, os discursos que, indefinidamente, para além de sua formulação, *são ditos*, permanecem ditos e estão ainda por dizer. Nós os conhecemos em nosso sistema de cultura: são os textos religiosos ou jurídicos, são também esses textos curiosos, quando se considera o seu estatuto, e que chamamos de “literários”; em certa medida textos científicos (Foucault, 1970, p. 22).

¹³*O RIO TE CHAMA* é um espetáculo que estreou no ano de 2023 e conta a história do “Cabeça de Cuiá”, uma lenda regional do estado do Piauí. Com duração de 35 minutos, sua construção parte de uma pesquisa imbuída em aspectos de criação dramática e cênica, que trabalham com a perspectiva decolonial, investigando as matrizes de criação através do viés que atrela regionalidade e ritualística. A peça é o resultado da pesquisa e experimentação de alguns referenciais culturais como inspiração para a estruturação geral enquanto trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas da FALE/UFGD. Este projeto tem seu elenco formado por artistas pretas, o teatro aqui é utilizado como ferramenta para comunhão e discussão como caminhos libertários e de afirmação daquilo que somos, já que a história do nosso país, em sua maioria composto por povos pretos e indígenas, ainda se mantém presa em amarras eurocênicas, brancas e padronizadas.

A identidade não é algo fixo, mas construída dentro de relações de poder que muitas vezes censuram certas experiências. Foucault (1970), nos mostra que podemos subverter esses discursos dominantes, abrindo espaço para que diferentes vozes se expressem e redefinam o que significa ser sujeito. Durante o processo de criação houve a fundação do ITAN, grupo de teatro cujo os membros são majoritariamente negros e que passou a existir enquanto vitrine artística para práticas e pesquisas especificamente voltadas para a cultura afro-brasileira dentro do teatro e da literatura, não somente nos palcos ou nos textos, mas também em oficinas e projetos de extensão. Ao me colocar como uma pesquisadora encarnada¹⁴, compreendo que minha produção no teatro não se encerra na técnica, mas na maneira como meu corpo atravessado pela negritude e pelo terreiro, processa e devolve para a sociedade as tensões do nosso tempo. Provocando uma ruptura com a ideia de "neutralidade científica" posto que o Axé e a ancestralidade não são apenas objetos de estudo, mas metodologias de trabalho. O ITAN dialoga diretamente com as questões raciais, a partir de uma política de pertencimento e também de denúncia, tanto quanto exemplos de criações artísticas citadas anteriormente.

Vejamos, a propósito da temática, o Mato Grosso do Sul apresentou uma das taxas mais altas de discriminação racial da região Centro-Oeste e do país no período entre 2021 e 2022, com cerca de 21,3 registros para cada 100 mil habitantes, superando a média nacional (que era de 13,1 em 2022), dados analisados por meio dos relatórios anuais do Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP)¹⁵. Época marcada por um governo de direita, marcado por uma liderança e políticas que endossaram o aumento dos episódios de racismo. A ideia de levar autores e autoras negras para dentro das escolas em Dourados-MS, proporcionou uma forma de discutir o racismo partindo de premissas diferentes, que vão para além do fator da violência. Assim sendo, o varal da leitura se estendeu dentro da sala de aula enquanto projeto de extensão realizado através da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) com o suporte de uma equipe de produção e execução do projeto junto às escolas da rede Municipal e da rede Estadual de Dourados, entre elas a escola Municipal Arthur Campos Mello e a escola Estadual Ramona da Silva Pedroso; a participação na escola aconteceu durante um ano e foi desenvolvida com turmas do quinto, oitavo e nono anos.

¹⁴ O termo: pesquisador(a) encarnado(a) ou o conceito de *embodiment* na pesquisa não pertence a um único autor exclusivo, mas sim a um movimento intelectual que ganha força na segunda metade do século XX. Em vez de fingir uma neutralidade impossível, a pesquisadora assume que seu conhecimento é produzido através da sua experiência corporal no mundo. Nomes importantes para o movimento: Maurice Merleau(1945), Donna Haraway(1988).

¹⁵ anuário Brasileiro de Segurança Pública (Fonte Nacional/MS): [Acesse aqui o PDF completo](#)

A criação e a apresentação de pequenas intervenções artísticas, as leituras de livros¹⁶ infanto-juvenis de protagonistas e escritores(a) negros(a), as vivências com instrumentos musicais oriundos dos ritmos afro-brasileiros, a confecção de bonecas negras, a apresentação e contagem das histórias dos orixás vão para além de entretenimento, é um potencializador de identidade e de disseminação de outro viés quando o assunto é cultura negra, além de facilitar a adesão por parte dos estudantes, trazendo em seus elementos visuais, poéticos e lúdicos a importância e a beleza de signos, em ser e se sentir pertencente a um relevante nicho sociocultural. Outro ponto é a roda de conversa que é um espaço que pode estabelecer uma aproximação e um diálogo sobre arte em diferentes narrativas que devem ser criadas para além do estereótipo que se dá aos personagens pretos, imbuídos em uma subjetividade social, o cruzamento entre saberes e práticas é uma maneira de recalculas rotas no sentido de articular intersecções.

Ressalto que, todo esse percurso da criação de *O Rio Te Chama* (2023), passando pela fundação do ITAN e pelos projetos subsequentes é sustentado pela perspectiva oral e memorialística herdada de minha avó. Essa herança não apenas influencia a forma de narrar e criar, mas também orienta uma mudança epistemológica significativa em minha trajetória acadêmica: a opção por metodologias que valorizam a experiência negra, o pertencimento e o protagonismo identitário. Nesse sentido, percebe-se como a tradição oral/mítica atua como base teórico/prática que precede e dialoga com conceitos foucaultianos de subversão de discursos hegemônicos, justificando a escolha consciente por uma abordagem decolonial dentro da graduação em Artes Cênicas.

Na obra *Filosofias Africanas* (2021), é incorporado no imaginário de tradições de povos africanos; a palavra enquanto marca distintiva da presença espiritual do ser humano sobre os elementos não humanos do universo e sua senha diante das portas do reino invisível do Ser Supremo. Nei Lopes, explica que a linguagem não é apenas meio de expressão e comunicação - ela é ação. Isto é, as linguagens que atribuem significados aos corpos, às culturas e aos territórios.

A palavra é a força; e o verbo é a expressão por excelência da força do ser em sua plenitude. Enquanto a palavra é, no sentido estrito, apenas o som produzido pelo aparelho fonador e emitido através da boca, o verbo é a palavra enquanto sopro

¹⁶ Algumas das obras trabalhadas em sala de aula:

Emicida. **Amoras**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2021.

França, Rodrigo. **O pequeno príncipe preto**. Ilustração de Juliana Barbosa Pereira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.

hooks, bell. **Meu crespo é de rainha**. Ilustrações de Chris Raschka. São Paulo: Boitáta, 2018.

Leitão, Miriam. **Flávia e o bolo de chocolate**. São Paulo: Rocco, 2015.

animado, e que anima aquilo que expressa. Ela possui a virtude mágica de realizar a lei da participação. Por sua virtude intrínseca, o verbo cria aquilo que dá nome. Ele tem, além de poder criador, a função de preservar, destruir e recriar o mundo (Filosofias Africanas, 2021, p. 36-37).

Através da análise das obras apresentadas aos alunos no projeto de extensão e, especificamente, do espetáculo *Exu, a Boca do Universo* (2014), torna-se possível explorar um imaginário onde literatura, teatro e Candomblé convergem. Essa junção de linguagens desvencilha-se das narrativas hegemônicas para refletir a complexidade da diáspora africana, assumindo como objetivo central a preservação e a recriação de perspectivas de mundo por meio de óticas decoloniais. Essa movimentação artística e pedagógica é urgente diante da realidade demográfica brasileira: o Brasil abriga a maior comunidade negra fora do território africano, representando aproximadamente 55,5% da população nacional (IBGE, 2022/2024)¹⁷. Paradoxalmente, essa maioria numérica permanece subalternizada por um racismo institucionalizado que silencia sua pluralidade de vozes e dificulta o reconhecimento de suas subjetividades no espaço público. Sobre essa dinâmica de silenciamento e a necessidade de retomada da própria narrativa, Grada Kilomba afirma que:

O racismo nos coloca em um lugar de silenciamento e invisibilidade. No momento em que falamos, no momento em que escrevemos, no momento em que performamos, nós saímos desse lugar de objeto para nos tornarmos sujeitos. Escrever, para nós, é um ato político de autodefinição." (Kilomba, 2019, p. 27,29)).

Kilomba (2019), reforça que nós não somos apenas o 'outro' da branquitude, nós somos sujeitos com nossas próprias vozes e histórias. O racismo não é apenas sobre a exclusão, mas sobre a imposição de um silêncio que nos impede de definir quem somos. Algo que dentro da construção colonial se alimenta da violência cotidiana que reaviva os rastros de uma história que impacta nos tempos atuais, Aníbal Quijano (2005), explica que na relação de dominação dentro do colonialismo, no contexto da América Latina, os dominadores chamam a si mesmo de brancos. O autor analisa as relações de superioridade que se estabelecem a partir da língua, cultura e sistema de conhecimento, na qual na relação de povos dominados os mesmos têm seus traços, fenótipos, cultura e conhecimento inferiorizados, resultando em uma imposição do domínio colonial sobre todas as populações.

¹⁷ Panorama do Censo 2022 (Dados de Cor ou Raça) [Panorama Censo 2022 - Identificação Étnico-Racial](#)

O diálogo entre a política de silenciamento e Exu o orixá da comunicação aparece nesta discussão enquanto contraponto, surge na cena como a força que rompe o cadeado da subalternidade, devolvendo à comunidade negra a autoria de seu próprio imaginário, enquanto forma de contraposição a este espaço que é um espaço de privilégio, o qual também reforça as mordanças sociais; obviamente que o nosso filtro se pauta no teatro e na literatura, ou melhor, na encruzilhada de ambos. *Exu – a boca do universo* (2014) é uma dessas encruzilhadas socioculturais e nela nos debruçamos para averiguar toda a problemática até aqui discutida... que não foi só o racismo, mas memória, oralidade, manutenção da história afro-brasileira, representatividade, voz, e crenças que o respeito ancestral nos permite.

Assim, se enraíza os ideais, assim se faz a presença daqueles e daquelas que buscam, pelo conhecimento, descolonizar suas mentes e o próprio sistema no qual se encontram inseridos ênfase no estudo, consumo e produção de literatura teatro negro, rompe o ciclo vicioso do racismo, proporcionando protagonismo e disseminação de produções de artistas e escritores e escritoras negros e negras, ou seja, o conhecimento literário enquanto ferramenta de transformação social. Fazendo um apanhado histórico, compreendemos não só os acontecimentos sociais que assolaram a população negra em território Brasileiro, é possível também compreender a reação diante a isso dentro da literatura e do teatro, por exemplo, o escritor Lima Barreto escreveu a obra dramática intitulada *O negro* (1905), texto que pensava o teatro e a literatura como veículos abolicionistas; O TEN- Teatro Experimental do Negro foi fundado em 1944, por um grupo de artistas e ativistas que compreendiam o cenário da época e enxergavam na palavra e na encenação uma potência para discutir os dilemas da população negra brasileira. Um processo de luta que integrava intelectuais negros, tendo como principais nomes Maria Nascimento Guerreiro Ramos e Abdias Nascimento: um coletivo que já trabalhava as tradições religiosas, que incluía não-atores e alfabetizava pessoas para que elas pudessem ler os textos. Antes do TEN, atores negros raramente ocupavam papéis de protagonismo, sendo fixados apenas em papéis de personagens caricatos ou serviçais.

O TEN não se limitava a uma renovação estética do palco brasileiro; sua tarefa era mais profunda e complexa: tratava-se de resgatar, para o negro, a sua própria humanidade, negada por séculos de escravidão e mantida sob o jugo do preconceito racial e da alienação cultural (Nascimento, Abdias, 1966, p. 33).

O TEN não somente colocou o corpo negro no centro do palco, todavia também exigiu uma dramaturgia que refletisse a subjetividade e os dilemas da população negra. A obra *O Imperador Jones* (1945), marca a estreia do grupo, sendo a primeira peça de teatro em que o

protagonista é um homem negro, Aguinaldo Camargo interpretou o papel principal de um espetáculo dramático em um dos palcos mais elitistas do Brasil. A montagem provou a competência técnica e artística dos atores negros, combatendo o preconceito da época.

Com o Teatro Experimental do Negro, o corpo negro no palco deixa de ser uma paisagem pitoresca ou um acessório da cena branca para tornar-se um corpo-memória, um corpo-território que narra sua própria história e instaura uma nova visualidade na cultura brasileira (Martins, Leda Maria, 1995, p.52).

O TEN, coloca em discussão não somente a presença do negro em cena, enquanto papéis de destaque, mas também a cultura negra, demonstrando uma insubordinação diante da cultura branca, o TEN carrega grande importância histórica ao condenar as práticas de black face, e mais que isso, criando textos e montagens em que a narrativa não seja branca, e sim de fato voltada para as próprias raízes. Como por exemplo a peça *Aruanda* (1948) escrita por Joaquim Ribeiro, que tinha como discussão principal folclore e a mitologia religiosa afro-brasileira. E que utilizava essas montagens para alfabetizar e conscientizar seus atores (muitos deles operários e empregadas domésticas) sobre a riqueza da herança africana. Se hoje é possível analisar obras como *Exu, a Boca do Universo* (2014), é porque o TEN pavimentou esse caminho. Posto isso, o processo de aquilombamento e esses pensamentos latentes nesta pesquisa e muitas outras seguem buscando maneiras de lidar com os rastros da escravidão.

A literatura enquanto arte que propunha enredos e narrativas, cria e expressa uma infinidade de panoramas enquanto sociedade e sua organização, ou seja, o ensino de literatura e apresentação de determinadas obras revelam a potencialidade e vivência de uma comunidade, um eixo que se estende a partir da educação, do ensino de literatura e do consumo destes textos que são testemunhos e arquivos históricos. Collins (2019), chama nossa atenção para o lugar de enunciação e para as armadilhas da representação, evidenciando como a esfera da pesquisa acadêmica é sistematicamente ocupada por corpos que não representam os sujeitos postos em questão. Em sua reflexão, ela reconhece sua posição dentro dessa estrutura, mas faz uma ressalva estratégica: a utilização dos privilégios acadêmicos e institucionais como ferramentas para evidenciar discursos e estratégias coletivas de luta. Collins (2019), diz que: “Ao dar voz às suas próprias experiências, as mulheres negras desafiam as versões da realidade que as definem como objetos e, ao fazerem isso, transformam a natureza da própria consciência política” p. 72. Concordo com a autora e acrescento que o processo de pesquisa precisa não

apenas atravessar as discussões teóricas, mas emancipar-se delas. É necessário que a produção de conhecimento ocorra no sentido de permitir que o sujeito enunciado exerça sua própria autorrepresentação enquanto intelectuais atuantes¹⁸. Como pesquisadora encarnada, entendo que meu papel não é apenas 'analisar' o teatro negro ou a obra dirigida por Onisajé (2014), mas sim validar um saber que já existe no corpo e no terreiro, transformando a academia em um espaço de ressonância para essas vozes, e não em um lugar de silenciamento ou tradução eurocêntrica."

Os estudos culturais estabelecem essa ponte entre sociedade e cultura, em que essa ressonância entra em debate, pois as referências não estão pautadas no cânone e abre margem para contestação a respeito do que seja o cânone. De todo modo, a gestação desta dissertação é a continuação de uma pesquisa que perpassou o processo criativo de cena e de texto e agora se debruça sob a análise de outras cenas e outros textos, uma obra em que as personagens tem a ver com o cotidiano em que acreditamos, em um ritual de circularidade. O autor nigeriano Amos Tutuola, ilustra em sua escrita a necessidade de auto representação e a busca por uma linguagem que reflita a diáspora, o diálogo do seu trabalho estabelece uma ligação com os temas abordados neste trabalho, posto que em sua obra seminal, *The Palm-Wine Drinkard*(1952)¹⁹, o autor rompe com as convenções da língua inglesa e da estrutura romanesca ocidental para dar voz à cosmologia iorubá, ele encarna na escrita o ritmo, a oralidade e a lógica dos saberes africanos. Tutuola utilizou a literatura para validar um imaginário que a colonização tentou folclorizar, tanto na sua obra, quanto na peça *O Rio Te Chama*(2023) e o espetáculo *Exu, a Boca do Universo* (2014) operam na mesma frequência de resistência e demonstram que a retomada da narrativa por sujeitos negros é, como propõe Collins(2019), uma estratégia de luta coletiva para reafirmar o corpo e a fé como fontes de saber legítimo.

Em *Exu, a boca do universo*(2014), a personagem vendedora de cachaça fala sobre voltar ao lugar de reminiscências, retomar as memórias, numa perspectiva de falar de si, entendendo que essa vereda estreita que se cria no agora, é a passagem para uma terra fértil, em que a natureza das entidades e orixás se cruzam, nessa memória, de quem veio antes, de quem está passando e de quem ainda passará, em que de algum modo amplia as noções literárias

¹⁸ O conceito de "intelectuais atuantes" (ou *intellectual activists*), desenvolvido por Patricia Hill Collins, refere-se a indivíduos que utilizam o seu acesso ao conhecimento acadêmico e aos espaços de poder institucional para servir às lutas e necessidades de comunidades marginalizadas.

Fonte: COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento Feminista Negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

¹⁹ Tradução: O Bebedor de Vinho de Palma, (1952).

porque utilizar um texto que fala não somente de cultura afro-brasileira, mas que trata diretamente das esferas do candomblé em torno do orixá Exu:

A Encruzilhada mundo em que vivemos lança a nós uma questão: como combater o desperdício, a escassez e o desencante propagado por um regime contrário a vida? Reafirmo mais uma vez, a encruzilhada é o lugar onde se engole de um jeito para cuspir de maneira transformada. Assim, lançando mão de uma Pedagogia das Encruzilhadas, projeto/poético/ético que tem Exu como fundamento teórico/metodológico e compreende uma série de conceitos comprometidos com ações político/epistemológicas antirracistas/decoloniais e ampliando a noção de terreiro para pensarmos o mundo, eu digo: educação é axé que opera na vitalização dos seres; contudo, assim como o fundamento do axé, necessita das proezas de Exu, movimentos e cruzos. (Rufino, 2018, p. 270).

Compreendo os terreiros como espaços em que a oralidade prevalece, assim como uma gama de símbolos e rituais transpostos para o Brasil de diversos lugares do território africano, as casas de axé celebram essa conexão ancestral e tem como objetivo preservar essa cultura que se materializa com cânticos, pontos²⁰, línguas, danças, sonoridade, itans²¹, orikis, entidades e orixás²² ou seja, um legado.

O legado dos valores africanos que permitiu uma continuidade transatlântica está consubstanciado nas instituições religiosas. São dessas instituições que se irradiam os processos culturais múltiplos que destacam uma identidade nacional. Desde a África, a religião ocupa um lugar de irradiação de valores que sedimentam a coesão e a harmonia social, abrangendo, portanto, relações do homem com o mundo natural (Aurélio Luz, 2000, p. 32).

As Casas de Santo são moradas da espiritualidade, uma árvore frondosa que cria ramificações e mantém essas sementes plantadas por africanos e que germinam em terras brasileiras, como bem descreve Marco Aurélio Luz na citação acima. Tenho um orí mejí que é morada de dois orixás oborós, Ayrá e Oxóssi, a vivência enquanto filha de santo abre espaço para o fortalecimento, e autoconhecimento, em um processo de apropriação das próprias narrativas, enquanto presença, resistência e consciência da própria trajetória. Um corpo preto

²⁰ São os cânticos sagrados de religiões afro-brasileiras que têm diversas funções como, por exemplo, contar história, homenagear uma entidade ou convidá-la ao convívio no centro.

²¹ Os itans são narrativas transmitidas oralmente que contêm conhecimentos, valores e ensinamentos sobre a vida e o mundo, onde a tradição da oralidade desempenha um papel significativo na cultura yorubá já que não existe registros escritos, onde a palavra falada é considerada uma conexão especial com os ancestrais e o divino. Fonte: ITANS: A ORALIDADE DO POVO YORUBÁ E SUAS LIÇÕES PARA O SER HUMANO | Realize Editora.

²² Orixá é designação genérica das divindades cultuadas pelos iorubas do Sudoeste da atual Nigéria, e também de Benin e do Norte do Togo, trazidas para o Brasil pelos negros escravizados dessas áreas e aqui incorporadas por outras por outras legiões. (Idem)

conectado com as raízes, com a natureza, corpo que deixa os orixás dançarem através dele, que não calça chinelos no ápice das energias ancestrais, em um ritual de nascimento, em que ocorre a feitura de santo no candomblé, o grupo que entra para o recolhimento é intitulado como barco, a feitura de santo leva alguns dias, tendo em vista a necessidade de acalmar a cabeça dos futuros yawos²³, para receber a energia do seu orixá regente. Esta etapa tem o objetivo de promover um encontro do yawô consigo mesmo, em que toda sua atenção estará voltada para si, uma fase de isolamento do mundo, sem qualquer interferência externa, enquanto proposta de fortalecimento de si, uma pausa em meio a uma rotina corrida dentro de uma sociedade capitalista em que as pessoas perdem o hábito de se conectarem consigo mesmo, de viver em um ritmo menos ansioso. As práticas de terreiro, possuem uma organização cronológica diferente, em que desacelerar torna-se uma estratégia de autopercepção, após nascer para o mistério do orixá, o yawô recebe um novo nome em língua africana, “O estado de yawô é, essencialmente, um estado de escuta e aprendizado corporal” Caputo e Passos (2007).

O conhecimento nos terreiros é um conhecimento em festa. É um conhecimento que se produz no corpo, na dança, no canto, no ritual, no fazer cotidiano. Não é um saber que se encerra no livro, mas que se expande na vida. [...] Ouvir Mãe Beata é compreender que existem outras formas de ler o mundo que a escola e a universidade insistiram em ignorar(Caputo, Passos, 2007, p. 102)

Como afirmam Caputo e Passos (2007), o saber produzido nos terreiros é um “conhecimento em festa” que se produz no corpo e na vida, desafiando a universidade a reconhecer formas de ler o mundo que historicamente foram ignoradas. Nas premissas do racismo estrutural as esferas de conhecimento funcionam como revisão e garantia dos padrões de opressão, evidenciando que a universidade não é um espaço negro, mas sim um espaço de violência, no qual os discursos pregados não são neutros. É primordial entender a amplitude das narrativas, das quais, não estão pautadas em um único modelo, um único narrador, ou seja, têm-se diversos discursos tanto na história quanto na cultura e memória, e dentro disso a relação entre propagação e apagamento parte do cenário de dominação, fazendo-se necessária o protagonismo de vozes marginalizadas.

Os temas discutidos neste trabalho não são inéditos, pois compreendem a força do ecoar de vozes, as palavras já ditas, precisam ecoar, dentro de diversos timbres, em diversos lugares e contextos diferentes, pois o Brasil é grande, o mundo é grande e este debate de questões que

²³ No contexto do Candomblé, Yawô (ou Iaô) é o termo utilizado para designar a pessoa que foi iniciada na religião, mas que ainda não completou os sete anos de feitura, o período de "maioridade" espiritual” (Caputo e Passos, 2007).

interseccionam o trabalho mítico, as manifestações culturais, artísticas e as questões raciais ainda não se igualam a tais proporções. Assim sendo, a representatividade é um perfume familiar no qual não sabemos identificar, entretanto traz uma sensação boa, uma memória que a gente não sabe se é *djavú* ou se em algum momento aconteceu de fato. As doses despóticas funcionam como água no carburador de motores super quentes, nossas cabeças, pensamentos ferventes que querem se organizar de forma autônoma rumo às políticas públicas específicas de caráter de luta.

1.2 Os moldes teatrais e literários de Exu

Nesta análise, compreendemos que a literatura e o teatro se cruzam na dramaturgia de *Exu, A Boca do Universo*(2014) para formar uma proposta estética e política. A narrativa, aqui, é entendida como um ato fundamental do ser humano: ao narrar a própria vida e atribuir sentido aos acontecimentos, o sujeito constrói sua identidade e seu processo formativo. Assim, a narrativa funciona como um 'termômetro' que justifica ações e impulsiona a criação de novas realidades. Neste ínterim, estamos constantemente em busca de atribuição de sentido, posto que nossos atos estão direcionados para aquilo que converse com nossa essência, dentro de um princípio de existência humana, na qual a narrativa é a grande mediadora do sentido das coisas e do ser. Assim sendo,

É chegado o momento de ligar os dois estudos independentes que precedem e de pôr à prova minha hipótese de base a saber, que existe entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural. Ou em outras palavras: que o tempo se torna tempo humano na medida que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal (Ricoeur, 1995, p.85).

Paul Ricoeur (1995), filósofo francês, explica que a narrativa é um dispositivo argumentativo que visa seduzir e envolver o seu interlocutor, ou seja; é a produção de significado, em que dado significado é uma relação de troca, observada a partir do tempo em que a enunciação é tomada como ato produtor da narrativa, por aquele que fala, no momento em que fala. O autor analisa a relação entre o tempo vivido e a narração, em uma mescla entre tempo e narrativa, em que o tempo aparece no processo narrativo tendo um papel essencial na história enquanto enigma que está colocado no tempo de ser. De modo geral, os elementos

citados anteriormente se interligam para criar percurso, sentido e organização enquanto sociedade.

Husserl (1859-1938), cunhou o termo fenomenologia enfocando o sentido, que ele entende como algo que se constitui de forma intencional, sendo um desejo próprio do ser humano o de aprofundar o sentido e a essência das coisas, empregando significados e criando narrativas aos acontecimentos e situações. Portanto, a fenomenologia está ligada a hermenêutica, que é a atividade interpretativa, em que o contato com as coisas é mediado por fatores que incluem a história, a língua e a linguagem;

A tarefa da hermenêutica é reconstruir o conjunto das operações pelas quais uma obra eleva-se do fundo opaco do viver, do agir e do sofrer, para ser dada, por um ator, a um leitor que a recebe e assim muda o seu agir. Para uma semiótica, o único conceito operatório permanece, o do texto literário. Uma hermenêutica, em compensação, preocupa-se em reconstruir o arco inteiro das operações pelas quais a experiência prática se dá obras, autores e leitores (Ricoeur, 1995, p.86).

Ricoeur (1995) compreende o processo formativo do ser e suas relações com os outros, com o território e estes elementos são mediadores no processo de atribuição de significado. Já Gérard Genette (1930-2018), analisa a narratológica, em seu livro *Figuras III* (1972). O autor pensa as bases do discurso narrativo de forma detalhada, distinguindo entre a história e o que é narrado, a narração e o ato de narrar, introduzindo conceitos como ordem, duração e frequência narrativa.

Exu - a boca do universo(2014), é uma obra dramática que contém o imbricamento entre poema e prosa. O texto é dividido em quatorze partes, e composto por onze personagens, que se dividem entre humanos e divindades. Os humanos são representados por um coro de vendedores de cachaça: a vendedora de cachaça, Thiago, Daniel, Marcelo, Fernando e Zâmbia. As divindades são cinco qualidades dos orixás Exu e Oxum, divididas da seguinte forma no texto: 1) Yangi: o primeiro indivíduo a ser criado; 2) Enugbarijó: comunicador, orixá dos prazeres e oralidade; 3) Legbá: orixá do poder, liberdade e sexualidade; 4) Bará: orixá da rotação, translação e movimento do corpo; e 5) Lonan: orixá dos caminhos.

A história se passa em uma praça, em que o coro de vendedores de cachaça oferece aos fregueses seus produtos. Todavia, antes de vender, é preciso saudar a Exu, o orixá que vem primeiro e promove a comunicação. De acordo com a cultura afro-brasileira e religiões de

matrizes africanas, a capacidade de comunicar-se só é possível através da mediação de Exu. Podemos observar que o texto dramático não nos oferece detalhamentos da ação, tendo em vista que, por ser um texto para teatro, a riqueza de detalhes da ação específica nas rubricas fica ao encargo da cena. Patrice Pavis (2011) explica que tal estrutura dramática conversa diretamente com a premissa do processo criativo cênico, em que as linguagens entre teatro e literatura se complementam na perspectiva da extensão da palavra e da narrativa através dos objetos cênicos e do ator enquanto representante e atuante de tal enredo.

Decorre diretamente do texto: decorre no sentido em que a cena atualiza elementos contidos no texto. É até mesmo esse, no fundo, o verdadeiro sentido da expressão “encenar um texto”: coloca-se em cena, elementos que se acabou de extrair do texto, depois de tê-lo lido. O texto é então concebido como uma reserva, ou até mesmo o depositário de sentido que a representação tem como missão extrair e expressar como se extrai o suco (cênico) da cenoura (textual). (Pavis, 2011, p. 190, grifos do autor).

Na primeira cena descrita no texto tem-se o movimento inicial de saudação ao orixá, um ato que mistura palavras e representação simbólica de elementos que criam uma atmosfera e complementam o sentido do texto. Pavis (2011) ressalta que o texto dramático por si só possui uma teatralidade²⁴, que conversa diretamente com o processo de criação cênica, no qual literatura e teatro entram em um processo de confluência, como forma de manter a dramaticidade em movimento. Portanto, o texto teatral requer movimento, a partir da multitextualidade para sua expressão de forma integral, o texto dramático é um texto vivo.

Ainda na primeira cena da peça, o coro de vendedores saúda Exu e cantam a canção do mercado. Logo em seguida, os vendedores se dirigem ao seu público para vender seus produtos, até que surge a indagação feita diretamente para o público, “Você conhece Exu?”. Dentro da narrativa, o conflito do texto inicia neste processo de entender o que é Exu e quem é Exu, em que a ação está colocada de acordo com a ideia principal desta narrativa que visa, enquanto grande acontecimento, a desmistificação do orixá que mais sofre intolerância religiosa, e é demonizado. Os elementos cênicos que compõem o texto desvelam algumas das diferentes formas de contar uma história que contribuem para a progressão da ação e espacialização, como descreve Pavis (2011):

²⁴Teatralidade, segundo Barros (2020, p. 21), “está ligada ao sentido, ao significado que o espectador dá àquilo que ele enxerga no palco, como ele ‘entende’ o que vê”.

O texto não é descrito em sua enunciação cênica, ou seja, como prática da cena, mas como referência absoluta e imutável, como pivô de toda a encenação. Ao mesmo tempo, o texto é declarado incompleto, já que necessita da encenação para tomar seu sentido. Tais visões filológicas têm todas em comum uma visão normativa e derivativa da encenação: esta não pode ser arbitrária, ela deve servir o texto e se justificar para uma leitura correta do texto dramático. Pressupõe-se que o texto e a cena estão ligados e que foram concebidos um em função do outro: o texto em vista de uma futura encenação, ou pelo menos de um modo dado de atuação; a cena pensando naquilo que o texto sugere para sua espacialização (Pavis, 2011, p. 191).

Ainda reverberando o diálogo entre texto e cena, é importante frisar a trajetória do processo de criação textual, em que - de acordo com os períodos do teatro realista e romântico - às peças escritas obtinham uma grande riqueza de detalhes, sendo a dimensão literária do texto conscientemente valorizada pelos dramaturgos, em que as peças se tornaram livros. Autores como Gil Vicente (1465-1536) e William Shakespeare(1564-1616), ambos conhecidos pela qualidade de seus textos e formas de escrever em que a compreensão e o prazer da leitura não estão presos a rubricas, posto que seus textos eram peças literárias nas quais a riqueza de detalhes e todo o desenvolvimento não ficam ao encargo da encenação são exemplos do teatro grego clássico século V a.C. Dentro da estrutura da tragédia, neste período nomes como; Ésquilo, Sófocles e Eurípedes tinham seus textos fortemente influenciados pela poética de Aristóteles. Assim também, o teatro literário do período renascentista; teatro elizabetano e as propostas classicistas séc. XVII E XVIII e romancistas séc. XIX não desfrutavam de grande pesquisa cênica, os textos dramáticos eram normalmente declamados, em uma proposta que se desenhava de acordo com a imaginação do público, exigindo do texto riqueza de detalhes calcados na oralidade das falas dos atores – que eram declaratórias -, com descrições e diálogos bem desenvolvidos para maior entendimento, os autores queriam seus textos publicados e eternizados.

Em território africano, as práticas cênicas, não obtinham essa separação rígida entre palco e plateia, as manifestações culturais assumem um carácter de performance em uma perspectiva ritual, com diversos elementos; máscaras, dança, música e, principalmente, a oralidade., um exemplo é o teatro Egungun entre os Iorubás (Nigéria/Benim), onde a performance evoca os ancestrais através de vestimentas sagradas. O Queniano Ngũgĩ wa Thiong'o(1986), defende que o teatro africano deve ser feito em línguas nativas (como o Gikuyu) para se descolonizar da mente europeia. No teatro africano, a palavra falada tem poder

de realização (*Axé* ou *Ofó*)²⁵. O texto não é apenas algo para ser lido, mas para ser "soprado" e vivido. Isso se conecta diretamente com a "Boca do Universo". Já nas criações contemporâneas, em especial na cena de teatro negro, a relação de diáspora permite a elaboração e expressão em que diversos "teatros negros", expulgam suas questões e colocam em prática a reminiscência e pesquisa sobre si, resultante da compreensão de tudo que discutimos até agora, quando coloco "teatros negros", enfatizo a pluralidade na cultura afro-brasileira e demais culturas que permeiam tais corpos de acordo com suas influências e perspectivas individuais, a amplitude cultural, é tão abrangente que torna-se um desserviço colocar tudo numa mesma caixinha.

O ponto é; quantidade e qualidade tornam-se diferente de valorização e visibilidade, a gama criativa de tudo que discutimos até agora é incontavelmente grande, mas ainda não produz um espaço de propagação que condiga com seu tamanho real. A força da cena em *Exu, A Boca do Universo*(2014), reside na sua capacidade de operar o que Wole Soyinka (1976), define como a travessia do abismo de transição, onde o palco recupera a totalidade da memória diaspórica. Esta prática artística é um exercício vivo de descolonização, tal como proposto por Ngũgĩ wa Thiong'o (1986): ao colocar a cosmologia iorubá no centro da narrativa, o teatro deixa de ser uma representação do "outro" para se tornar um pacto de libertação mental e de retoma da nossa própria história, analisando este percurso, é possível reconhecer tais aspectos nos moldes do teatro contemporâneo trabalha com propostas em que o texto é importante, todavia o processo corporal é o que de fato vai desenvolver a ação, e algumas estéticas teatrais utilizam o texto como um organizador do percurso onde outros sentidos e desenhos da história virão do processo prático, bem como cenografia, objetos e demais elementos cênicos.

Uma das diferenças entre um texto literário, como por exemplo o romance, e um texto dramático, é a especificação do narrador. Um texto dramático não precisa de alguém em específico que conte a história, e quando encenado, obtêm-se diversos narradores em um conjunto de ferramentas que compõem a teatralidade. Na peça em análise, *Exu – a boca do universo*(2014), antes mesmo do elenco adentrar o espaço cênico e iniciar o texto, a rubrica indica que o local já está composto por um cenário em que se tem um tótem com a figura de Exu, como se fosse um altar. A presença do cenário é um mecanismo comum nas encenações, entretanto não é uma regra, esse contato inicial do público apenas com os objetos de cena,

²⁵ Diferente da fala cotidiana, o *Ofó* é uma palavra carregada de *Axé*. No pensamento africano, a fala não serve apenas para descrever o mundo, mas para alterar a realidade. Quando um babalaô ou uma autoridade de terreiro pronuncia um *Ofó*, ele está evocando a essência de uma divindade, de uma folha ou de um elemento para que ele "desperte" e cumpra uma função. (Verger, Pierre, 1995).

carregam a plateia para um espaço imaginativo do que está por vir de acordo com o que lhe é apresentado, esta ambientação tem o potencial de ser a primeira narração da peça.

Tais elementos mencionados anteriormente podem encaixar-se como elementos fundamentais de uma narrativa. Ricoeur (1995) também nos traz o conceito de intriga, que consiste em transformar uma série de eventos desconexos em uma história significativa, em um processo de compreensão dos símbolos e de nós mesmos dentro da linha temporal de mundo, sem esquecer das pressuposições culturais e históricas.

A inteligibilidade engendrada pela tessitura da intriga encontra um primeiro ancoradouro na nossa competência de utilizar de modo significativo a trama conceitual que distingue estruturalmente o campo da ação do campo do movimento físico. Digo a trama conceitual de preferência ao conceito da ação, para sublinhar o fato de que o próprio termo ação, tomado no sentido estrito daquilo que alguém faz, extrair sua significação distinta de sua capacidade de ser utilizado em conjunção com qualquer um dos outros termos da trama inteira. As ações implicam por ser alguém faz ou fez algo, de um modo que distinguimos claramente daquele em que um evento físico conduz a um outro evento físico. As ações têm ainda agentes que fazem e podem fazer coisas que são tidas como sua obra ou como diz em francês, como seu feito: em consequência, esses agentes podem ser tidos como responsáveis por certas consequências de suas ações (Ricoeur, 1995, p. 88-89).

A organização das ideias, do que é a ação e suas representações acontecem de forma geral e também de maneira detalhada, em que a percepção de mundo, tempo e narrativa, são filtros que utilizamos sempre que a compreensão de algo se faz necessária, ou seja, utilizamos a lógica de assimilação do símbolo e fluxo da narrativa ao ler um texto e/ou assistir uma peça de teatro. Em *Exu - a boca do universo*, a imagem de Exu tem uma representação simbólica, assim como a oferenda colocada logo depois, ainda na primeira cena, e também a saudação feita de início. Se o público não conhece Exu, tais elementos funcionam como um formador de ideias sobre tal, e a ação de provocar o questionamento sobre quem seria tal arquétipo se concretiza, quando a personagem faz a pergunta de forma direta para o seu público.

Ricoeur (1995) faz a ressalva sobre a representação das ações, em um processo significativo da mesma, o que nos desvela a ideia sobre memória, que para o autor é crucial para compreensão do tempo, o que recai na própria existência da narrativa. Dentre as diversas narrativas existentes e principalmente aquelas que moldam os padrões mundiais, revelam-se as relações estruturais, nas quais o significado de memória é encarregado de reparar, realocar, reconectar ideias, histórias, sentidos e ações. Dentro da premissa geral do texto em análise, a memória é a peça chave na narrativa desmistificadora, utilizando a reminiscência como ponto

de partida. Ecléia Bosi(1994), argumenta que a memória está profundamente ligada ao espaço físico. Quando um bairro muda, ou quando um terreiro é removido, a memória das pessoas que ali viviam sofre uma violência. Para ela, lembrar é caminhar pelo espaço inicialmente; “A memória parece apoiar-se em lugares, em espaços que lhe servem de suporte. Quando o espaço que nos rodeia se altera, a nossa própria memória sente-se vacilante, como se lhe faltasse o chão. Lembrar é, antes de tudo, reconstruir um lugar”, Ecléia Bosi (1994, p. 415). A partir desta ótica compreendemos que o espaço cênico se torna o suporte para a reconstrução de uma memória ancestral que foi sistematicamente apagada dos espaços oficiais. A construção da identidade e a resistência negra passam, inevitavelmente, pela articulação entre o corpo e o território. Se, por um lado, Leda Maria Martins (2019) nos ensina que a memória é oralitura, ou seja, um saber que se inscreve na performance e no corpo que enuncia o Ofó; por outro, Ecléia Bosi (1994) recorda-nos que essa mesma memória necessita de um 'pouso', pois ela se apoia em espaços que lhe servem de suporte. No espetáculo *Exu – A Boca do Universo*, o palco deixa de ser apenas um cenário para se tornar um lugar de memória promovendo o encontro entre o corpo-arquivo e o espaço-terreiro. Na obra *Cena em Sombras*(1995), Leda Maria Martins, discute a respeito da formação do teatro negro, tanto no Brasil, quanto nos Estados unidos no período do séc. XX, e como as marcas discursivas a cerca dos corpos negros, reforçam através da linguagem cênica um tabu estético racista, vejamos:

A presença da personagem negra revela uma situação limite e invisibilidade. Esta traduz-se não apenas pela ausência cênica da personagem, mas também pela construção dramática e fixação de um retrato deformado do negro. Os moldes de representação cênica criam e veiculam essa imagem, apoiam-se numa visão de mundo eurocêntrica, em que o outro- no caso o negro- só é reconhecível e indetificável por meio de uma analogia com o *branco*, este, sim, encenado como sujeito universal, uno e absoluto. Neste teatro, o percurso da personagem negra define sua *invisibilidade e indizibilidade*. Invisível, porque percebido e elaborado pelo o olhar branco, através de uma série de marcas discursivas estereotipadas, negam sua indizibilidade e diferença; indizível, porque a fala que o constitui gera-se à sua revelia, reduzindo-o a um corpo e a uma voz alienante, convencionalizada pela tradição teatral brasileira (Martins, 1995, p.40).

Isto sendo um teatro pensado e elaborado por brancos, em que o personagem negro obtém a função de preencher lacunas, e reproduzir a realidade cotidiana da época, o negro enquanto figura animalesca e hipersexualizada, em que o discurso de poder mimetizava, a violência social e racial. Um modus operandi que sustenta a pedagogia da indizibilidade e invisibilidade, como por exemplo as obras; *The Clansman*(1905) de Thomas Dixon; *Another*

part of the forest(1946), de Lillian Hellman e *O escravo Fiel*(1958) de Joaquim Manoel Macedo. Até a década de 1940, era raro encontrar um protagonista negro com profundidade psicológica. Os personagens com participação de atores negros obtinham uma enorme carga de estereótipos sendo eles; o “pai João” idoso negro bondoso, submisso e conformado com a sua condição, a “mulata dengosa”, personagem hipersexualizada, vista apenas como objeto de desejo ou elemento decorativo cômico e O “moleque gaiato”: O jovem negro usado apenas como alívio cômico, sem importância na trama central, o estigma construído a partir das personagens negras desembocam em uma narrativa enraizada e vista como verdade na ligação entre teatro e sociedade, um discurso enquanto modelo estruturante das relações raciais no Brasil.

A autora também nos explica sobre as diferentes formas de pensar o teatro negro, em que o negro de fato começa a pensar os aspectos nas narrativas criadas por si próprio, em meados dos anos sessenta, alguns dramaturgos negros entendem a necessidade de fugir das formas tradicionais do fazer teatral em que o negro fosse o protagonista da sua própria história e tivesse papéis com dignidade humana. A narrativa enquanto foco molda, interpreta e transmite as movimentações enquanto sociedade, criando os quadros sociais de memórias (locais, símbolos, rituais) que ancoram a memória coletiva. O papel das narrativas na formação da memória coletiva sobre eventos históricos específicos é crucial, tendo em vista que esses eventos contribuem diretamente para estruturação e organização do passado, além de relatar os fatos, externam interpretações sobre eles. Para Leda Maria Martins (1995), a memória coletiva não é apenas um “arquivo” de fatos passados, mas algo vivo, que se manifesta no presente, para as populações negras na diáspora, a memória coletiva não foi preservada apenas em livros (já que o acesso à escrita foi negado por muito tempo), mas sim no corpo, a através da performance cotidiana ritualística.

Em *Sortilégio*(1951), de Abdias Nascimento a história gira em torno de Emanuel, um advogado negro instruído que, durante toda a sua vida, tentou “embranquecer-se” socialmente para ser aceito. Ele rejeita a sua cultura, a sua religião (o Candomblé) e os seus laços com a comunidade negra, casando-se com uma mulher branca. O personagem entra em conflito com as próprias raízes e enxerga na mulher “branca”, uma forma de ascensão social, um negro que busca tornar-se branco, em um processo de antropofagia reversa, através da negação de si, em busca de poder e superioridade. Frantz Fanon explica em sua obra *Pele Negra Máscaras Brancas* (1952), em que utiliza a psicanálise para explicar como o colonialismo não apenas domina territórios, mas invade a psique do colonizado, em uma hierarquia o branco está acima, visto como algo bom, bonito, enquanto o negro é visto como algo ruim e mal.

A máscara branca seria a vontade de ser branco, falar e agir como brancos e enxergar no branco, uma forma de superação do complexo de inferioridade. Na trama de Abdias, o personagem percebe a dor do processo de automutilação alimentada pelo racismo violento. Emanuel precisa recuperar a memória coletiva do seu povo para se libertar da alienação branca, nesta obra Abdias, provoca tensões e discussão a respeito das relações raciais.

Kilomba (2019), reforça o direito à memória, algo que dentro da construção colonial se alimenta da violência cotidiana que reaviva os rastros de uma história que impacta nos tempos atuais. Pensando em percurso histórico e plantação de novas perspectivas, vejo a insubmissão como atalho para concretizar a escrevivência²⁶.

Para Pierre Nora (1993) nos chama atenção para as modulações dentro da história em um processo em que a memória é colocada de forma diferente. Exemplo disso é a forma como as civilizações antigas obtinham uma conexão diferente com o sagrado e com os ancestrais, e, atualmente, essa relação com o que veio antes é posta em questão de acordo com as circunstâncias.

Oscilação do memorial ao histórico, de um mundo onde se tinham ancestrais a um mundo da relação contingente com aquilo que nos engendrou, passagem de uma história totêmica para uma história crítica; é o momento dos lugares de memória. Não se celebra mais a nação, mas se estudam suas celebrações (Nora, 1993, p.14).

O autor discute a transição nas relações históricas, que se originam em mitos fundadores e se reorganizam em uma história mais crítica. Onde o lugar de memória não está pautado em algo sentido de modo inquestionável, e sim de modo construído, analisando criticamente os aspectos da história. A memória enquanto antecessora da história encaixa-se dentro do processo historiográfico a partir da modernidade. O senso crítico desabrocha como forma de compreensão da construção de significado e na narrativa essa relação é colocada via transmissão cultural e social, o que nos leva a pensar outras perspectivas, dentre elas; o esquecimento seletivo nas celebrações que marcam a história, e como os historiadores estudam estas formas, o que também desvela marcadores. Quem designou que determinado acontecimento deve ser celebrado? Dentro desta pauta podemos pensar os acontecimentos que dialogam com a opressão, escravidão, pobreza, sexismo e etc. O período escravagista se manteve através da desumanização de um povo que até os dias de hoje resgatam e ressignificam

²⁶ O termo funde as palavras escrever, viver e vivência. Para Conceição Evaristo, a escrevivência não é apenas o ato de escrever sobre si, mas sim o ato de as populações negras escreverem suas próprias histórias para borrar a imagem distorcida que o colonizador criou sobre elas. Conceição Evaristo(2007).

símbolos, crenças e costumes sequestrados pela hegemonia branca, na qual a tecnologia ancestral se apresenta, aquilomba-se . Sobre essa resistência, permitimo-nos trazer o seguinte poema:

Fogo!...Queimaram Palmares,
 Nasceu Canudos.
 Fogo!...Queimaram Canudos,
 Nasceu Caldeirões.
 Fogo!...Queimaram Caldeirões,
 Nasceu Pau de Colher.
 Fogo!...Queimaram Pau de Colher...
 E nasceram, e nascerão tantas outras comunidades
 que os vão cansar se continuarem queimando

Porque mesmo que queimem a escrita,
 Não queimarão a oralidade.
 Mesmo que queimem os símbolos,
 Não queimarão os significados.
 Mesmo queimando o nosso povo,
 Não queimarão a ancestralidade.
 (Nego Bispo, 2015, s/p)

O poema acima retrata a capacidade de reconstrução presente no sangue dos povos violentados e oprimidos pelo sistema, um texto que foge da narrativa canônica sobreposta dentro dos padrões culturais. Em sua obra intitulada *Colonização, Quilombos: modos e significados*(2015), Nego Bispo reforça o poder da circularidade que não é possível encontrar o fim dentro da esfera;

As nossas trajetórias não são linhas, são círculos. O pensamento linear diz que o que passou ficou para trás e o que virá está na frente. O pensamento circular diz que o que passou está conosco e o que virá também está. O começo, o meio e o fim são apenas referências de um mesmo processo. No quilombo, a gente não caminha para o futuro, a gente caminha para o ancestral. Por isso, a nossa ancestralidade é o nosso futuro (Bispo, 2015, p. 52)

Uma movimentação que se expande em busca de reconexão e desprendimento de mordanças sociais, uma maneira de como as histórias ficcionais podem contribuir para a compreensão de questões sociais. Neste momento, gostaria de destacar dois pontos que relacionam os moldes teatrais e literários de *Exu – a boca do universo*: i) o texto tem alguns trechos de falas e cantigas que são escritos em iorubá, sendo escrito com atores já definidos, resultando em personagens construídos de acordo com a figura de representação de cada um, evidenciando um alinhamento entre cena e texto; ii) o outro ponto de discussão é o fato de o elenco ser formado completamente por atores negros, isto é, as tecnologias ancestrais seguem sendo usadas, assim como o pensamento de autoria da própria história. Um gesto realizado num terreiro hoje contém a memória de um gesto realizado há séculos em África. A coletividade une os vivos, os mortos e os que ainda vão nascer através das memórias complexas.

1.3 A Narrativa sob o viés Decolonial

Enfatizamos a perspectiva da ancestralidade, de como a cultura, a memória e a narrativa se fazem presentes de forma latente na obra analisada. Pensando nos signos imbuídos nesta trama, uma pergunta surge, não como uma luz no fim do túnel, mas sim como uma lanterna que clareia o caminho escuro a ser percorrido: Como o viés decolonial desafia as estruturas narrativas tradicionais e eurocêntricas? Quando discutimos a relação cultural que de algum modo se desvia dos moldes eurocêntricos, estamos, de forma prática, entendendo o formato em que estamos inseridos e desafiando tais modelos. Todavia, o processo de descolonização e decolonialidade é bem mais profundo e complexo, de acordo com a formação da sociedade na qual estamos imersos. Quijano (2005) explica tal processo a partir das colonialidades, sendo elas: do saber e do poder. Segundo Quijano (2005):

A América constitui-se como o primeiro espaço/tempo de um padrão de poder de vocação mundial e, desse modo e por isso, como a primeira identidade da modernidade. Dois processos históricos convergiram e se associaram na produção do referido espaço/tempo e estabeleceram-se como os dois eixos fundamentais do novo padrão de poder (Quijano, 2005, p. 117).

Quijano (2005) nos explica como se desenham as relações de poder na América dentro do processo de colonização, primeiramente com a demarcação de território e, logo em seguida, a implantação dessa identidade citada acima, constituindo um conjunto de saberes, técnicas e modelos, criados e enraizados por um grupo dominante: o continente europeu. A Europa, enquanto centro do mundo, nutre e impõe o pensamento civilizatório de maneira a fortalecer o controle. Assim, estabelecendo um novo modelo de relações sociais, o autor afirma que:

A formação de relações sociais fundadas nessa ideia, produziu na América identidades sociais historicamente novas: índios, negros e mestiços, e redefiniu outras. Assim, termos como espanhol e português, e mais tarde europeu, que até então indicavam apenas procedência geográfica ou país de origem, desde então adquiriram também, em relação às novas identidades, uma conotação racial. E na medida em que as relações sociais que se estavam configurando eram relações de dominação, tais identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, com constitutivas delas, e, conseqüentemente, ao padrão de dominação que se impunha. Em outras palavras, raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população (Quijano, 2005, p. 117).

A Europa se beneficia das riquezas usurpadas da América e dos continentes africanos e asiáticos. Dentre os aportes teóricos e sua propagação, a criação identitária do sujeito ganha corpo, assim como a fundamentação de discursos sociais e a criação de narrativas que se alimentam do pós-estruturalismo e da pós-modernidade. Um cenário montado para argumentar sobre a profundidade da colonialidade do poder enquanto manutenção de estruturas de dominação social, política e econômica que reproduzem as hierarquias. A visão eurocêntrica extermina os epistemos e dizima a população indígena e negra.

Na América, a ideia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. A posterior constituição da Europa como nova identidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da ideia de raça como naturalização dessas relações coloniais

de dominação entre europeus e não-europeus. Historicamente, isso significou uma nova maneira de legitimar as já antigas ideias e práticas de relações de superioridade/inferioridade entre dominantes e dominados (Quijano, 2005, p. 118).

O processo de dominação cria e fortalece uma estrutura racista em que as ações e sistemas perpetuam a discriminação e a opressão de grupos racializados. A persistência de hierarquias raciais e sociais que privilegiam determinados grupos em detrimento de outros corrobora com os impactos estruturais. Nas teorias pós/de/contra coloniais, a subjetividade está em evidência, em um processo que compreende toda a movimentação histórica, abarcando os sintomas da ferida colonial e reagindo a eles. Onde o subalterno amordaçado socialmente conta sua história? Dentre as organizações sociais, tais teorias analisam as entrelinhas da estrutura colonial e a manutenção da mesma. Gayatri Spivak (1942) investiga e questiona a noção de sujeito, onde considerar uma única versão da história é um equívoco e uma violência epistemológica. Barzotto (2021) traça um paralelo entre as marcas coloniais e a necessidade de subversão, ressaltando a formação dos grupos de estudos pós-coloniais, seus conflitos e trajetória que revelaram grandes pensadores como Aníbal Quijano e Walter Dignolo, um caminho para entender quais ferramentas usar diante do pensamento desconstrutivo.

O Brasil, mesmo após tornar-se politicamente independente de Portugal, reproduziu muitas das lógicas coloniais através das elites brasileiras, especialmente em relação à população negra e aos povos indígenas. Ou seja, o movimento pós-colonial surge de forma ralentada, em que a cultura brasileira busca se afirmar entre a herança colonial e a tentativa de construir uma identidade nacional, uma movimentação na qual Silviano Santiago discute a ideia de um "entre-lugar", conceito que reverbera até os dias atuais em detrimento da construção e compartilhamento de imaginários distintos. Observemos no trecho abaixo como a vendedora de cachaça aparece como elemento de composição em uma narrativa decolonial e como esses elementos se manifestam no contexto artístico e cultural: artístico, porque está colocado em uma proposta de linguagem literária/teatral, e cultural, porque exprime alguns traços fortes e específicos da cultura afro-brasileira.

Agô, E ku abo.
Agô onilé o
Mo wò ó Lénú
Ó gbá oro lénú mi

Enu yá mi
 Laroyê
 Agô, E ku abo. Se dada ni²⁷
 (Arcades, Barbosa, 2014, s/p).

O fragmento, escrito em yorubá, faz a saudação a Exu, que está representado por um totem cênico, uma representação de um assentamento. As oferendas são colocadas, e a personagem pede licença a Exu, como sinônimo de respeito a essa divindade que, enquanto orixá da comunicação, é quem intermedia o elóquio, uma representação do culto a Exu dentro das casas de axé. A moça cumprimenta e dá as boas-vindas aos espectadores. *Exu - a boca do universo* (2014) é uma peça que possui uma estrutura adaptável, entre palco italiano e teatro de rua, em que a quarta parede é quebrada de forma proposital, promovendo várias triangulações entre atores/personagens e público, dirigindo-se diretamente a ele, em uma conversa séria, direta e latente. A vendedora de cachaça, após falar em iorubá, faz a seguinte colocação:

É Yorubá. Inglês cê sabe falar.
 Vai estudar.
 Vamo lá, freguesa,
 Boa tarde, vovô
 Tá na hora, começou.
 Boas-vindas, meu senhor.
 Mojubá,ô!
 (Arcades, Barbosa, 2014, s/p).

Uma provocação necessária em que o "telefone sem fio" acontece. Ela diz "Bem-vindos", só que em yorubá, no qual o público em geral, ou a grande maioria, não compreende. Um trecho simples, capaz de desvelar de forma pontual as marcas coloniais. Uma forma simples de evidenciar o quanto os conhecimentos ancestrais no processo diaspórico no Brasil não são reconhecidos por essa população, que, em suas modulações, aprende outros idiomas, como o inglês e o francês, ambos europeus, considerados mais relevantes – um pensamento moldado a partir da estrutura e imaginários enraizados pelas colonialidades.

²⁷ Tradução: Com licença, sejam bem-vindos. Com licença ao dono da casa. Eu prestei atenção ao que ele disse. Ele removeu a palavra da minha boca.

Ao enfatizar essa característica, o texto acende um alerta, cria reflexão, "cutuca" seu leitor/espectador, promove uma quebra, alimentando a importância da insubmissão. No caso, essa é uma ferramenta para perceber e entender as especulações e o desenrolar dos pontos de partida do juízo decolonial e suas necessidades, a sapiência de como se constroem os estratos sociais e, conseqüentemente, de crítica, no qual é possível ter a própria conclusão. A contagem de fatos históricos e a contação de determinadas histórias advêm da prerrogativa da oportunidade de expurgar opiniões, criar discussões e ideias. O trecho do texto colocado acima dialoga de forma combativa com o que Bispo (2015) nos explica na citação a seguir: o processo de generalização apaga as nuances dentro de uma falsa ideia de igualdade, utilizada como manobra para a concretização da colonialidade do ser:

Como sabemos, esses povos possuem várias autodenominações. Os colonizadores, ao os generalizarem apenas como "índios", estavam desenvolvendo uma técnica muito usada pelos adestradores, pois sempre que se quer adestrar um animal a primeira coisa que se muda é o seu nome. Ou seja, os colonizadores, ao substituírem as diversas autodenominações desses povos, impondo-lhes uma denominação generalizada, estavam tentando quebrar as suas identidades com o intuito de os coisificar/desumanizar. Mesmo compreendendo isso, vou utilizar também de forma generalizada o termo povos pindorâmicos com a intenção principal de contestar a denominação forjada pelos colonizadores (Bispo, 2015, p. 27).

Nesta realidade forjada pelos colonizadores, que impacta profundamente a subjetividade dos indivíduos e dos povos colonizados, a forma como esses indivíduos se vê e se relaciona com o mundo e com os outros é alterada. É a desumanização e a hierarquização da própria existência. Os negros, no período escravista, eram considerados seres sem alma, objetificados e destinados a vivenciarem as piores crueldades, como o tráfico negreiro e o trabalho forçado. Kilomba(2019) coloca a máscara de Anastácia²⁸ como o símbolo da colonização, um objeto que amordaçava a boca dos escravizados para impedir o consumo de alimentos e que também silenciou, amedrontou e promoveu terror por mais de trezentos anos.

As perspectivas atuais, ainda que fragmentadas, trazem uma geração que não esquece as marcas da escravidão, que seguem em reverberação, mas que também constroem caminhos de exaltação da própria existência. Um dos mecanismos é a produção artística que critica o

²⁸ A Escrava Anastácia é uma santa popular brasileira, venerada como símbolo de resistência, fé e sofrimento das mulheres negras escravizadas no Brasil do século XVII. Que teria sido forçada a usar uma máscara de ferro punitiva como castigo por resistir a assédio de senhores.

colonialismo e a colonialidade, utilizando linguagens e estéticas que desafiam os padrões ocidentais, validando as aspirações e anseios colocados no âmago de povos que redesenham os próprios rastros. Continuando o diálogo com os leitores/espectadores, a personagem ressalta a importância da rememoração, de reavivar as lembranças e os costumes, uma argumentação pela busca através dos traços, língua, costumes, cores, cânticos e tudo aquilo que compõe a cultura e a identidade de um povo. Ela diz:

Se aqui dentro - ou lá fora – há caos, confusão
 Esquente com isso, não. É caminho.
 Eu peço apenas que fiquem na rememoração
 Tomem este lugar como reminiscência
 Sabe o que é isso, não?
 Vai estudar, meu filho. Vai saber das coisas.
 Tem coisa que a gente sabe de longe, de quando a gente nem tava vivo
 E finge que não sabe, não é?
 (Arcades, Barbosa, 2014, s/p).

Estudar, saber das coisas do mundo é a retomada do próprio espaço enquanto reapropriação de narrativas, em que as tecnologias ancestrais se fazem presentes. Ou seja, há uma ênfase nos saberes passados por tradições através das vivências, oralidades e as ciências que extrapolam a abordagem de conhecimento nas perspectivas ocidentais e acadêmicas. Tais movimentações partem de uma reflexão de como a decolonialidade na narrativa contribui para a reescrita da história e a construção de novas identidades.

Vejamos: a palavra como atributo traça o enredo de acordo com quem a escreve, desvendando assim uma relação de poder. Ou seja, a noção de verdade e realidade tem uma ligação direta com o poder, com o privilégio da palavra. Na epistemologia das margens, todos podemos ser referência, um pensamento circular que se enaltece, se autorrevisa e encontra em si e nos seus as potencialidades, sendo esses os saberes subalternos, que nascem da independência das ex-colônias, onde a expressão é impulsionada e propagada, revelando assim todo seu potencial mesmo diante de todas as marcas da dominação.

Não se trata de rejeitar a produção do hemisfério norte. Ao contrário, trata-se de buscar, a partir dela e de sua influência, modos de mostrar ao mundo que o hemisfério sul não é, tão somente, produtor de mão-de-obra barata, mas que, ao invés disso, teoriza e alimenta todo um complexo processo epistêmico que, hoje em dia, serve de suporte também aos estudiosos do norte, a saber Paulo Freire e milhares de outros intelectuais de grande relevância global e educacional; inclusive com um número invejável de prêmios Nobel de Literatura nestes cantos do mundo (Barzotto, 2021, p. 62).

O sujeito deixa de ser visto a partir de uma única vertente e é revelada sua fragmentação, enquanto ser influenciado pelo espaço, tempo, sociedade e cultura. O giro decolonial contesta os mecanismos do poder, buscando assim suas fragilidades para deflagrá-lo. Frisar a ausência de atores sociais negros e indígenas desvenda a fragilidade da sociedade em relação à abordagem de temas e aspectos interculturais. Dentro da sociedade, é possível perceber suas variações de interesses e necessidades.

Como tentativa de equidade, a ênfase na diversidade tem a intenção de reforçar a heterogeneidade, como forma de compreensão da variedade de discurso e atenção às formas de invalidar ou invisibilizar tais discursos e arquétipos sociais. Hugo Achugar, em seu livro *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura* (2006), pontua que é necessário, também, considerar: “O surgimento de novos atores sociais: as mulheres, os gays, os agrupamentos étnicos e religiosos ou o novo papel protagonista da “terceira idade” (...) sem deixar de mencionar as mobilizações dos ‘sem-teto’.” (Achugar, 2006, p. 154). Sendo esses exemplos de discursos subalternizados, se levado em consideração sua existência e resistência sistemática. Atenção ao movimento, enquanto entendimento do caminho: para quais direções seguir? A feirante continua, na busca insistente da tomada de atitude do "eu" de cada um, um ritual de desobediência dos parâmetros da alienação.

Tem coisa que qualquer memória se recusa a esquecer.
O corpo chega arrepiado, é memória.
Respirou? Tá chegando no mundo?
Pois chegue, largue esse útero, sobre esse barro
O caminho que te leva para a porta da rua
é a entrada de uma casa.
Peço apenas atenção ao movimento, a palavra.
A palavra dele. (aponta para o totem e indica caminho do espaço da encenação)
Há caminhos. Há lembranças. Há surpresas.
Agô, estamos chegando, Nlá Esu
(Arcades, Barbosa, 2014, s/p).

A memória e a intuição estão em confluência no espaço. "Largar o útero", nascer em um parto turbulento, entretanto necessário, é um imaginário de desprendimento que desata os nós estereotipados, recalcula as rotas que foram impostas, se salva. Antes de pensar a relação entre memória e narrativa, é primordial entender a amplitude das mesmas, nas quais não estão

pautadas em um único modelo, um único narrador. Ou seja, têm-se diversos discursos tanto na história quanto na cultura e memória, e dentro disso a relação entre propagação e apagamento parte do cenário de dominação, fazendo-se necessária a busca pelo protagonismo de vozes marginalizadas.

Nas concepções relacionadas à memória, tem-se o arquivo, no qual Foucault (1969) se refere como: “Sistema que reage ao aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares dentro de um sistema geral de formação das construções discursivas”. Projetar e repensar as concepções literárias que abrem espaços para novos narradores, personagens e histórias, estimulando e enfatizando outras culturas, saberes e costumes, tem como resultado a diminuição da discriminação e a quebra de estereótipos.

O clássico não seria aquilo que, substancialmente, dentro de suas regalias, obteve mais acesso, mais propagação e atenção? Algo que, nas análises de mercado, foi criado e pensado a partir de um horizonte de expectativas? O cânone, colocado como modelo a ser seguido e estudado, é considerado assim por ser atemporal e capaz de se comunicar com o todo. Ainda assim, as regras que definem esses apontamentos sempre têm como caráter forte alguém ou grupos que estão longe de entender e ser o todo.

Enfatizar a relevância do tempo, tradição, experiência vivida e/ou contexto social. Os modos de viver, hábitos e traços culturais são munição no processo de reestruturação social identitária que pretende desfocar a matriz colonial, a partir da valorização do viés que parte dos grupos sociais menos representados, as "minorias" que passam pelos filtros de raça e gênero. A urgência da criação de novas formas para driblar a desigualdade social e demais problemas provocados a partir do patriarcado e da branquitude instiga a discussão de movimentações eficazes e funcionais.

La filosofía poscontinental decolonial se basa en esta desviación de la lógica continental implícita en la noción del Caribe afroandaluz, entre otras áreas, lo que ayuda a desmitificar la idea de los continentes y presenta concepciones descolonizadas del espacio, el tiempo, la subjetividad, la experiencia vivida, la teoría y otros temas relevantes para la reflexión filosófica. Esta transformación sugiere que la filosofía actual tiene que repensarse a sí misma en relación con la metageografía, con el trabajo antropológico, histórico y cultural que ayuda a identificar espacios no-hegemónicos pero vibrantes y existentes, y al trabajo académico de áreas de estudios que fomentan el pensamiento decolonial, tales como los Estudios Étnicos y campos relacionados, entre otras áreas innovadoras en las ciencias naturales y humanas. También debe involucrar seriamente obras conceptuales y artísticas que ofrezcan alternativas a los imaginarios continentales sin hacer necesariamente referencia a

Europa, a la colonización o filosofías hegemónicas de ningún tipo. Igualmente, la filosofía poscontinental decolonial les sirve de referencia teórica y de fuente para la sistematización y elaboración de las ideas y códigos encontrados en los espacios decoloniales a las otras expresiones y formas del saber (Maldonado-Torres, 2022, p. 6).

A questão é que, para além das camadas que se acumulam na existência do ser social, o espaço tem total influência, abrindo uma vasta complexidade nas discussões raciais em torno do mundo, já que o enfrentamento do racismo, sexismo, xenofobia e violência de gênero variam de intensidade de acordo com o local. Contrapor a filosofia continental desfoca a pungência de autores europeus e entrega a possibilidade de protagonismo de outras trajetórias, abrindo um leque de opções para entendimento, capacidade, sentimento e novas formas, uma flexão de percurso que se dirige a caminhos esquecidos e/ou desvalorizados.

CAPÍTULO II



Figura 02 - Dono dos caminhos, 2024 - Arte gráfica de Maju Espírito Santo.

2.1 O arquétipo de Exu

“Exu é um personagem controverso, se não for o mais controverso de todo o panteão iorubá”.
(Sálâmì, Ribeiro, 2011)

Parece-nos importante questionar a ordem das coisas e a forma que elas se colocam na formação de mundo em que somos guiados por um jeito de ser e de agir, em que as credences se fazem o ritual do cotidiano, um contexto às vezes controverso em relação ao espaço, e vice-versa... Exu caminha primeiro, mas o que ele é? O orixá Exu é o princípio. “Pertence e participa de todos os domínios da existência cósmica e humana. Ele representa e transforma o Axé (força mágica sagrada) que designa, em nagô, a força vital que assegura a existência dinâmica, permitindo acontecer o devir” (Trindade, 2006, p. 23-24). Qual a estrada que faz desse guardião de fato uma figura importante? Este diálogo vem se moldando ao longo desta pesquisa, em que tentamos, de algum modo, encaixar os pensamentos e expandir de forma lógica e organizada os rastros da ancestralidade e, de tanto falar em EXU, fica a importância de apresentá-lo.

Como bem questiona a personagem vendedora de cachaça: “Você conhece Exu?” No texto que é o escopo desta pesquisa, ainda na primeira página, a provocação sobre qual Exu você conheceria. Este é justamente o ponto chave de todo o diálogo posto em questão, como já comentado anteriormente, a obra *Exu - A Boca do Universo*, passeia pelas encruzilhadas em que as divindades estão presentes e funcionam como mediadoras, de um âmbito geral, ligadas à cultura afro brasileira, em específico, as religiões de matrizes africanas. Que formam um conjunto de tradições religiosas que têm suas raízes nas culturas de diversas etnias africanas (como iorubás, jejes e bantos), trazidas ao Brasil durante o período da escravidão, e que se desenvolveram com influências locais, como o sincretismo com o catolicismo e elementos indígenas e espíritas. As religiões afro-brasileiras performam a resistência, ligada ao racismo estrutural que demonizam as práticas religiosas que foram criminalizadas por volta de 1890 até 1988, todavia até os dias atuais, A depredação, invasão, ameaça e, em casos mais extremos, incêndio criminoso (que visa a destruição total) de casas de axé.

As pesquisas²⁹ com dados entre os anos (2020-2024), indicam que Candomblé e Umbanda consistentemente lideram o *ranking* de denúncias de intolerância religiosa no Brasil,

²⁹ Cf.: DISCRIMINAÇÃO LEGAL ÀS RELIGIÕES DE MATRIZES AFRICANAS (1889 - Ufac): <https://periodicos.ufac.br/index.php/Rfir/article/download/5051/3345/18530> Acesso em 20 ago. 2025
 ESPECIAL: A intolerância contra as religiões de matrizes africanas no Brasil - ONU:
 Fonte: <https://brasil.un.org/pt-br/70342-especial-intolerancia-contra-religoes-de-matrizes-africanas-no-brasil>
 Os objetos religiosos apreendidos, há um século, pela estado brasileiro - YouTube:
https://www.youtube.com/watch?v=IT_OVy5hOwU
 Cf.: A REPRESSÃO POLICIAL ÀS RELIGIÕES DE MATRIZ AFRO-BRASILEIRAS NO ESTADO NOVO (1937-1945) – Acesso em 20 ago. 2025
 História (UFF): <https://www.historia.uff.br/stricto/td/1903.pdf>
 Perseguição policial até os anos 1960 - Senado Federal: <https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/especial-cidadania/intolerancia-religiosa-e-crime-de-odio-e-fere-a-dignidade/perseguiçao-policial-ate-os-anos-1960>

as violações totais por intolerância religiosa aumentaram cerca de 80% de 2022 para 2023 (passando de 1.184 para 2.124), práticas alimentadas pelo racismo Religioso (associado a grupos neopentecostais radicais ou a disputas territoriais), que busca a expulsão e o fechamento das roças. Em que os dados acima refletem o próprio cotidiano no recorte brasileiro, as pautas raciais e religiosa sofrem um processo de estreitamento e, desvelam cada vez mais a desumanização da comunidade negra e de terreiro, em que a revisão católica e principalmente protestante segue sobrepondo-se aos cultos afro-brasileiros. Um reflexo da política de apagamento e da revisão das normativas morais bem comentadas na citação abaixo:

Para os valores católicos e humanistas dominantes na época, no entanto, não bastava transformar o corpo de um ser humano em escravo, apertar em sua boca uma mordada de ferro para impedir de falar ou gritar a sua revolta. Era preciso também converter sua alma. A pessoa reduzida a escravo tinha que aceitar as normativas morais e os universos éticos de uma religião que não era a sua; esta era rebaixada à categoria de animismo, superstição, magia (e não somente porque derrotada), enquanto a outra, a vencedora, assumia a luz espiritual da religião ecumênica (Canevacci, 1996, p. 15).

É pertinente o olhar para tais religiões, não só na premissa de respeito e sentido sacro, mas também compreender as potencialidades das mesmas quando pensamos o símbolo de pertinência cultural, ou seja, a tecnologia ancestral que resiste, às religiões de matrizes africanas reproduzem seus ensinamentos e perduram uma tradição em que a encruzilhada é uma estratégia. Na obra *Pedagogia das encruzilhadas* (2019), Luiz Rufino, diz que a encruzilhada-mundo emerge como horizonte para credibilizar se as ambivalências, as imprevisibilidades, as contaminações, as dobras, atravessamentos, os não ditos, as múltiplas presenças, sabedorias e linguagens, ou seja, as possibilidades. O autor coloca a encruzilhada em quando início e fim, é o umbigo e também a boca do mundo, é morada daquele que tudo come e nos devolve de

Intolerância religiosa: Disque 100 registra 2,4 mil casos em 2024 - Agência Brasil: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2025-01/intolerancia-religiosa-disque-100-registra-24-mil-casos-em-2024>

Intolerância religiosa no Brasil cresceu mais de 80%, diz estudo: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/intolerancia-religiosa-no-brasil-cresceu-mais-de-80-diz-estudo/>
No Dia Nacional de Combate à Intolerância Religiosa, MDHC reforça canal de denúncias e compromisso com promoção da liberdade religiosa: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2024/janeiro/no-dia-nacional-de-combate-a-intolerancia-religiosa-mdhc-reforca-canal-de-denuncias-e-compromisso-com-promocao-da-liberdade-religiosa>

II Relatório sobre intolerância religiosa: Brasil, América Latina e Caribe: https://direitoshumanos.dpu.def.br/wp-content/uploads/2023/03/relatorio_de_intolerancia_religiosa.pdf

maneira transformada. Petronilio (2022) define a encruza, como uma rota subversiva, o cruzamento enquanto possibilidades de mudanças, afirmando que:

A encruza é o lócus tangencial que nos permite escapar do poder e do controle que ele exerce em nossos corpos, desejos, pensamentos e subjetividades. Exu é essa dobra discursiva que faz com que busquemos em nós mesmos novas forças para questionar esse mundo e pensar um mundo outro. No entanto, a encruzilhada é o lugar que nos permite criar o novo e potencializar reexistências a partir dos jogos que se constroem no mundo (Correia. 2022, p. 84).

Exu é orixá que revisa a ordem, em que sua condição é neutra de promover o que é justo. O senhor da comunicação, é responsável pela transposição das mensagens, enquanto dona da porteira, ele é quem fica responsável por carregar as mensagens do mundo, um orixá presente em todos os cultos. Nas tradições afro-brasileiras o conhecimento relacionado às divindades, acontecem através da oralidade, portanto as histórias contadas e passadas de geração em geração, em que Exu estabelece uma relação com o espaço e o tempo, enquanto símbolo de liberdade, a encruzilhada, morada obtém um carácter internacional escrachado, em que a rua é de todos e de ninguém, o movimento no espaço físico atravessa o outro que por ali passar, o padê de Exu sugere representação performativa com o externo.

Exu pode ser evocado através de orins, orikis, aduras, ibás e oferendas. É particularmente atuante nas encruzilhadas, na feira e nos locais em que seu assentamento é colocado. Conforme já mencionado, a encruzilhada, não importa o número de ruas que a constituam, representa o ponto de encontro de caminhos: Exu, das Iyami Oxorongá, dos Ajogun, de outros orixás e humanos. Simboliza também como já vimos, o encontro entre o invisível e o visível, o espiritual e o terreno. (Sálami, Ribeiro. 2011, p. 150).

Os itans e orikis, já comentado anteriormente, tem a função de situar, detalhar e contextualizar através das histórias determinados fundamentos. Reginaldo Prandi, enquanto um dos grandes nomes que contribuiu no processo de pesquisa e documentação dos itans e registros dos rituais de candomblé, reúne na obra *Mitologia dos Orixás* (2001), uma vasta pesquisa que contextualiza a simbologia dentro do culto de candomblé e aprofunda o conhecimento sobre os itans e deuses iorubás. Um estudo etnográfico que evidencia, a complexidade dos rituais de axé, e que desmistifica, os estereótipos embasados no próprio

racismo e intolerância religiosa. Vejamos abaixo um itan que conta o porquê Exu é o dono das encruzilhadas:

Exu ganha o poder sobre as encruzilhadas. Exu não tinha riqueza, não tinha fazenda, não tinha rio, não tinha profissão, nem artes, nem missão. Exu vagabundeava pelo mundo sem paradeiro.

Então um dia, Exu passou a ir à casa de Oxalá. Ia à casa de Oxalá todos os dias. Na casa de Oxalá, Exu se distraía, vendo o velho fabricando os seres humanos. Muitos e muitos também vinham visitar Oxalá, mas ali ficavam pouco, quatro dias, oito dias, e nada aprendiam. Traziam oferendas, viam o velho orixá, apreciavam sua obra e partiam. Exu ficou na casa de Oxalá dezesseis anos.

Exu prestava muita atenção na modelagem e aprendeu como Oxalá fabricava as mãos, os pés, a boca, os olhos, o pênis dos homens, as mãos, os pés, a boca, os olhos, a vagina das mulheres.

Durante dezesseis anos ali ficou ajudando o velho orixá.

Exu não perguntava. Exu observava.

Exu prestava atenção. Exu aprendeu tudo.

Um dia Oxalá disse a Exu para ir postar-se na encruzilhada por onde passavam os que vinham à sua casa. Para ficar ali e não deixar passar quem não trouxesse uma oferenda a Oxalá.

Cada vez mais havia mais humanos para Oxalá fazer.

Oxalá não queria perder tempo recolhendo os presentes que todos lhe ofereciam.

Oxalá nem tinha tempo para as visitas.

Exu tinha aprendido tudo e agora podia ajudar Oxalá.

Exu coletava os ebós para Oxalá.

Exu recebia as oferendas e as entregava a Oxalá.

Exu fazia bem o seu trabalho e Oxalá decidiu recompensá-lo.

Assim, quem viesse à casa de Oxalá teria que pagar também alguma coisa a Exu.

Quem estivesse voltando da casa de Oxalá também pagaria alguma coisa a Exu.

Exu mantinha-se sempre a postos guardando a casa de Oxalá.

Armado de um ogó, poderoso porrete, afastava os indesejáveis e punia quem tentasse burlar sua vigilância. Exu trabalhava demais e fez ali a sua casa, ali na encruzilhada. Ganhou uma rendosa profissão, ganhou seu lugar, sua casa.

Exu ficou rico e poderoso.

Ninguém pode mais passar pela encruzilhada sem pagar alguma coisa a Exu (Prandi, 2001, p. 40-41).

As nuances de Exu se desenham de forma pungente, nos cultos a orixá, Exu sempre vai comer primeiro, por ser o interceptador das oferendas, o ritual não se torna possível se o dono do caminho não for alimentado, Exu está no caminho. “Os mitos africanos falam da desobediência de Exu às ordens de Òlorun, deus supremo. Ele persuade a Lua e o Sol a trocarem seus domínios, mudando assim a ordem das coisas. Exu é a encarnação do desafio, da vontade e da irreverência” (Trindade, 1981, p. 3). Exu como é um arquétipo humano que representa a astúcia, a esperteza e a capacidade de sobreviver e prosperar em um mundo de dualidades.

De acordo com a obra *Exu - a Ordem do Universo* (2011), às muitas possibilidades da natureza de exu acham-se representadas em odus e em outras formas de narrativa oral iorubá: sua competência como estrategista, sua inclinação para o lúdico, sua fidelidade à palavra e à

verdade, seu bom senso, sua ponderação, que propiciam sensatez e discernimento para julgar a justiça e sabedoria, (Sàlami, Ribeiro. 2011, p, 140). Ainda pensando as muitas versões de Exu, além das próprias características que são complexas, inúmeras e profundas, voltamos no ponto de distorção de imagem no qual de todo o panteão, Exu é o orixá que mais sofre intolerância religiosa e tem seu arquétipo pensado e disseminado de diversas formas negativas.

Todos: Qual Exu você conhece?
 Coro de vendedores:
 Dan - O da capa preta?
 Fer - Tridentão?
 Thi - Cara de caveira?
 Mar - Parece o cão?
 Zam - O que come criançinha?
 Dan - Parece desenho animado?
 Zam - Tem chifre e pés peludos?
 Fer - A cara do esqueleto do He-man!
 Thi - Veste terno, gravata, tem unhas grandes e um barbão?
 Mar - A cara do Zé do caixão!
 Bi - Você conhece Exu?
 Zam - Qual Exu você conhece?
 Fer - O que só anda nas quebradas?
 Thi - O que aparece no cinema, na TV?
 Mar - A cara do saci-pererê?
 Bi - Aquele que diz: Se Zufia forunfar com a guia, Zufia morre?
 Fer - O que só dá gargalhadas?
 Dan - O que é ganancioso e não faz nada de graça?
 Zam - Você conhece Exu?
 Todos - Qual Exu você conhece?
 Fer - São esses que falamos agora?
 Então, lamentamos informar que...
 Todos - de Exu você nem perto consegue chegar.
 (Arcades, Barbosa, 2014, s/p).

“Ao se ajustar a religião dos orixás ao modelo da religião cristã, faltava evidentemente preencher o lado satânico do esquema deus-diabo, bem mal, salvação-perdição, céu-inferno, e quem melhor que Exu para o papel do demônio?” (Prandi, 2001, p. 8). O autor, explica esse processo narrativo dentro da história, no qual Exu foge da perspectiva estética-social, sistematizada pela colonialidade, uma divindade com raízes negras não pode ser coisa boa, assim como tudo que advém da cultura negra, Exu também é discriminado, um fato que reforça a sobreposição de uma cultura sobre a outra dentro do processo eurocêntrico na qual estamos inseridos como bem coloca, Lélia Gonzalez:

Aí a gente cai diretamente na questão do eurocentrismo, se percebe que a sociedade brasileira como um todo é uma sociedade culturalmente alienada. Culturalmente colonizada na medida em que todos os valores de um pensamento, de uma arte, enfim, de tudo o que vem da Europa, do mundo ocidental, é o grande barato. E é por aí que dá pra gente entender, inclusive, a importação do próprio discurso da esquerda que é um discurso que se articula dentro dos valores de uma civilização ocidental; ora, o nosso propósito, o nosso objetivo, o que é uma dureza—é exatamente tentar subverter a ordem desse discurso, no sentido do povo mesmo (Gonzalez, 1980, p. 207).

No texto o coro de vendedor de cachaças pergunta: “Qual Exu você conhece? ”, o qual funciona como uma maneira de pensar essa natureza plural do orixá tanto no sentido expansivo do culto e suas características, quanto dentro do pensamento colonial racista. Até o presente momento falamos do orixá, todavia é válido ressaltar a figura de Exu enquanto catiço, entidades falangeiras de Exu e pombo gira, cultuados diretamente na umbanda e quimbanda.

Todas as fontes falam do caráter trapaceiro (trickster) de Exu que gostava de pregar peças nos homens e nos deuses, sendo conhecido até por sua desobediência a Olorum. Foi esse caráter malicioso e irascível, sentindo prazer em suscitar dissensões e disputas, em provocar acidentes e calamidades, que levou os missionários, tanto na África como no Brasil, a equipará-lo erradamente ao conceito cristão de demônio. Exu não é só mau; possui também o seu lado bom, e, tratado com consideração, reage favoravelmente, mostrando-se serviçal e prestativo, tornando-se mesmo o protetor dos que o invocam (Rehbein, 1985, p. 39).

O processo de análise da figura de Exu sendo ele orixá ou entidade mostram que sua existência atravessa todos os grupos, de forma positiva ou negativa em que o imaginário social revela uma variação de versões e compreensão deste guardião, seja no cinema, na TV, na feira, na igreja, na universidade, e até mesmo dentro das casas de axé, a interação torna-se intensa, quando pensamos que Exu é a força espiritual que carrega algumas semelhanças da humanidade, em que o senso de equilíbrio não faz dele uma figura completamente bondosa ou ruim, ele é mesmo o espelho que reflete nossos atos.

O orixá Exu tem um caráter suscetível, violento, astucioso, grosseiro, vaidoso, indecente, de modo que os primeiros missionários, espantados com tal conjunto, assimilaram-no ao diabo cristão e fizeram dele o símbolo de tudo o que é maldade, perversidade, abjeção e ódio em oposição à bondade, pureza, elevação e amor de Deus (Verger *apud* Prandi, 2001, p. 12).

Exu é bom para quem é bom e pode ser punitivo se preciso, ações e reações que se aproximam da dinâmica humana, acredito que por isso ele seja amado e odiado, por ser tão

semelhante. Rompendo completamente com a ideia de Deus evoluído paciente, compreensivo, pacífico, a sabedoria de Exu se organiza no caos. Verger (2002) nos explica sobre a reverberação social relacionada ao arquétipo de Exu enquanto figura ambivalente e complexa, vejamos:

O arquétipo de Exu é muito comum em nossa sociedade onde proliferam pessoas com caráter ambivalentes, ao mesmo tempo boas e más, porém com inclinação para a maldade, o desatino, a obscenidade, a depravação e a corrupção. Pessoas que têm a arte de inspirar confiança e dela abusar, mas que apresentam, em contrapartida, a faculdade de inteligente compreensão dos problemas dos outros e a dar ponderados conselhos, com tanto mais zelo quanto maior a recompensa esperada. As cogitações intelectuais enganadoras e as intrigas políticas lhes convêm particularmente e são, para elas, garantias de sucesso na vida (Verger, 2002, p. 79-80).

Verger(2002, 79-80) sugere que a inteligência do arquétipo de Exu o torna particularmente apto para áreas que envolvem manipulação e complexidade, como as intrigas e os jogos de poder. A capacidade de articular ideias (boas ou más) e de negociar (ética ou não) é uma característica marcante. Algo que de algum modo reforça sua demonização. A obra Exu- A boca do Universo, remonta os imaginários sobre a identidade de Exu e seus enigmas numa premissa de moldes distintos de compreensão e ruptura com a visão estigmatizada. Um texto mediador e praticante do pensamento decolonial através da criação artística. No trecho a seguir, temos uma parte do texto em que as divindades falam, em coro duplo, quatro Exus:

Yangi e Enugbarijó:
Eu to querendo falar de mim
Bará e Legbá:
Eu to doído pra falar daqui.
Yangi e Enugbarijó:
Você tá querendo que eu fale de mim.
Bará e Legbá:
Fale de mim pra mim.
Enugbarijó: Yangi
(Arcades, Barbosa, 2014, s/p).

Neste trecho da obra, as personagens divindades reforçam um sentimento de necessidade de falar sobre si, em um sentido de se mostrar, de colocar-se no espaço, em que tal intenção funciona como uma oportunidade de contar a própria versão dentre tantas outras, um desenho de narrativa que coloca Exu, enquanto contador da própria história, desvendador dos próprios mistérios, o texto estabelece uma conexão e movimentação com relação a tudo que já discutimos ao longo deste capítulo, um desejo de que a boca deixe de ser um símbolo e estabeleça.

“**Yangi** é a representação mais importante de Èsù. É invocado nos “Terreiros”: Èsù Yangi, o Èsù ancestral ou Èsù-Àgbá, o Èsù pé do Òkòtò (espiral ou caracol), rei de todos seus descendentes. O Èsù da evolução, Èsù-Oba, é o pai-ancestre, ao mesmo tempo, o primeiro nascido” (Santos, 1986, p. 134). “**Léba (Exu)** foi o primeiro orixá a chegar à Terra, por isso o cruzeiro é dele. Quando ele chegou e pisou na Terra, partiu o cruzeiro em 4 partes” (Xangô, 2010, p. 2). “**Enugbarijó** esse é um dos títulos concedidos a Exu que o traduz como aquele que protagoniza a façanha de restituir de forma transformada e vitalizada aquilo que foi engolido” (Rufino, 2022) e “**Bará** Lodê (Exu Lodê) é o orixá que mantém a estrutura do templo. Bará Adaguê (Exu Adaguê) é o orixá que recebe as oferendas nas encruzilhadas. Bará Lanã (Exu Lanã) é o orixá que trabalha nos cruzeiros “encruzilhadas” (Xangô, 2009, p. 1).

- A LATERITA – YANGI –

Yangi: (Tirando a cabaça da cabeça). Eis aqui minha cabeça.

Enugbarijó: Deixa eu saudar essa cabeça.

Yangi:(entrega a cabaça para ele)

Nosso elo

Eu já não caibo mais em mim.

Enugbarijó: Íbàa Bàbá mi

Yangi:

Há muito que estou para vir

Você me inventa, mas não me veta

Você me sente, mas não me enxerga

Você me usa, mas não me abusa

Lambuza, coma, fale

Me reinvente na sua mente

Sobre o que a gente sente.

(Arcades, Barbosa, 2014, s/p).

Este é um diálogo profundo e simbólico que acontece entre duas manifestações de **Exu**: **Yangi**, e **Enugbarijó**, em que o ato de entregar sua cabeça ao outro desenha um ritual de conhecimento e entrega, um elo de confiança e fé. **Yangi** afirma o elo entre eles e diz "Eu já não caibo mais em mim," que significa a imensidão do seu ser, uma energia poderosa demais. Exu propõe transformações, Yangi está pronto para se manifestar, em que seu símbolo de liberdade extrapola o senso comum sobre ele, não basta inventar, falar por ele, criar falsas pegadas em sua trajetória, posto que, “as convicções cristãs introduzidas no terreiro religioso da África helenizaram e vestiram o Deus africano com trajes emprestados, como se Ele sempre tivesse nu! ” (Béwàjí, 1988, p. 8).

"Lambuza, coma, fale / Me reinvente na sua mente": Exu, no final, convida a humanidade a interagir com ele de forma completa: Ele quer ser reinventado, adaptado e compreendido de uma maneira que seja relevante para as pessoas. Reforçando a relação de **co-**

criação entre Exu e o ser humano. Exu é uma força primordial e incontrolável, mas que se molda e se manifesta de acordo com as necessidades e a fé das pessoas. Ele é a energia que está sempre para vir, mas que precisa da interação humana para se tornar algo concreto. **Laroyê!**



Figura 03-Assentamento de Exu Onã

2.2 Religiões de matrizes africanas invocadas no texto

Ao longo deste processo de escrita muito se falou sobre as religiões de matrizes africanas enquanto uma peça chave da narrativa, dentro de uma tentativa de compreensão de uma parte da cultura, os textos que se debruçam sobre elementos relacionados a cultura afro-brasileira, precisam de bem mais que algumas notas de rodapés para contextualizar e explicar determinados traços e elementos que envolvem o tema, uma movimentação importante em que o conhecimento é colocado, disseminado e abre espaço para interpretações distintas sobre o assunto, entretanto, também torna-se um indicador do desconhecimento e estranhamento da própria cultura, ao discutir temas sobre os grupos afro-brasileiros e indígenas o aspecto identitário abre lacunas e feridas. O texto carrega consigo uma complexidade e dever de colocar aqui o que se deseja e também fazer um aparte para contextualização e contação de uma história existente entretanto pouco evidenciada. “Ao conquistar os mares e atingir um grande poder imperial em torno de 1550, o reino de Portugal justificou o seu direito de se apossar de terras e subordinar populações com o argumento de estar levando a mensagem de Cristo e a salvação eterna para todos” (SOUZA, 2007, p. 51).

As religiões afro-brasileiras são resultado de um processo diaspórico, Prandi (2000) afirma que, entre 1525 e 1851, foram trazidos para o Brasil Colônia aproximadamente cinco milhões de africanos na condição de escravos, tendo sido introduzidos em diversas capitanias e províncias. Esses grupos criaram formas de dar continuidade aos seus cultos, práticas religiosas e manutenção da própria cultura de maneira secreta, é a partir deste período que as práticas religiosas africanas começam a ser demonizadas. “No Brasil, os escravizados eram obrigados a frequentar missas e ouvir sermões que diziam assim: na África, vocês veneravam o demônio e agora estão sofrendo o castigo de Deus” (Schmidt, 1999, p. 210). No trecho abaixo McLaren (2004), detalha um pouco sobre estas sobreposições dentro das camadas sociais em que os brancos são sempre favorecidos, e os demais grupos racializados ficam em desvantagem em detrimento ao sistema de dominação que começa a ganhar formas, vejamos:

Porém, as condições branca e negra existem simetricamente, apenas como oposições idealizadas; no mundo real, elas existem como uma hierarquia dependente, com a condição branca isolando o poder social da condição negra, através da colonização da definição do que é normal, da institucionalização de uma alocação maior de recursos para os eleitorados brancos e da manutenção de leis que favoreçam os brancos (McLaren, 2004, p. 262).

Maldonado Torres (2022), explica tal processo colonial em que a relação de poder entre povos ou nações está diretamente ligada ao trabalho, conhecimento, autoridade em que as relações intersubjetivas se articulam. Um controle da forma de ser, senso comum, autoimagem

e maneiras de pensar, uma organização que revisa as formas de aprendizagem efetivando a colonialidade do ser. Discutindo também sobre os diversos efeitos da colonialidade na experiência vivida, e não apenas na mente de sujeitos subalternos, o autor diz que:

Heterogeneidade colonial refere-se às formas múltiplas de subalternização, articuladas em torno da noção moderna de raça; uma ideia que é gerada em relação com a concepção de povos indígenas nas Américas, e que se calcifica no imaginário, no sentido comum e nas relações sociais que se estabelecem em relação com os escravos provenientes da África na América. (Maldonado Torres, 2022 p. 17)

O processo de colonização do Brasil é uma mesa farta de violência e repressão da existência de povos nativos e escravizados trazidos do continente africano, em que as relações políticas e econômicas se formam e revelam a soberania de um povo sobre o outro, combustível que mantém a colonialidade, em que as ideias de raça já influenciavam nos aspectos geopolíticos, segundo Schmidt (1999), determinados setores da igreja católica eram contra a escravidão indígena, mas, ao mesmo tempo, eram a favor da escravidão africana.

Diferentemente dos parâmetros católicos, os cultos africanos antes da colonização não se prendiam às perspectivas galgadas em modelos de religiosidade, os cultos eram e são parte de uma construção cultural, social, simbólica cotidiana em que a abordagem não se organiza dentro dos referenciais do catolicismo, o termo "religião" é um reducionismo eurocêntrico para essa vasta cosmovisão. Sendo composto por diferentes grupos, que desenvolveram suas práticas ancestrais de acordo com a região em que se localizavam e as tecnologias desenvolvidas passadas por gerações, Silva (2011), descreve um pouco do processo de confluência de ideias, costumes e língua enquanto o processo diaspórico no território brasileiro, vejamos:

Membros desses diferentes grupos – abinus, auoris, egbados, egbás, equitis, ibarapas, ibolas, ifés, ifoniins, igbominas, ijebus, ijexás, ijales, oiós, ondos, quetos -, ao viverem juntos, em terras estranhas, a duríssima experiência da escravidão, aproximaram-se e se reconheceram como parentes, como “nagôs” no Brasil e como lucumis em Cuba. O mesmo se dera com aqueles que foram libertados dos navios negreiros pela esquadra britânica e colocados na Serra Leoa: identificaram-se coletivamente como akus. Ao se estabelecerem em Lagos, como retornados do Brasil, de Cuba ou de Serra Leoa, encontraram grupos de línguas semelhantes, mas de distintas procedências, que para lá tinham sido expelidos pelas repetidas guerras no interior. Uns e outros verificaram que as diferenças os enfraqueciam e as semelhanças os fortaleciam diante dos demais grupos e sobretudo dos europeus. Embora continuassem a ser o que eram antes [...], todos passaram a reconhecer uma identidade maior, a de iorubá – palavra que ganhou na África do século XIX, trânsito mais amplo do que aku, lucumi ou “nagô”. (Silva, 2011, s/p/).

O Candomblé invocado no texto enquanto religião brasileira com raízes africanas, é a prova da resistência de um povo que teve seus cultos e culturas reprimidas no período colonial,

uma somatória da fé e identidade de povos de diferentes regiões da África que desenvolveram estratégias de resistência promovendo a permanência de suas práticas ancestrais de forma mesclada em quilombos brasileiros, dando origem não só ao candomblé, mas também parte do culto de umbanda. Em 1635, se denunciava Clara Garcez curando a todos que na sua casa vinham doentes, usando calundus e bonifrates. Ainda no século XVII, uma sátira de Gregório de Mattos faz alusão aos quilombos dos negros e relata as reuniões com “calundus” e feitiçarias, onde já se notava a participação de brancos (Cossard, 2008, p. 28). O objetivo principal dos calundus era curar doenças e prever o futuro. Acreditava-se que as doenças podiam ser causadas por feitiços ou por espíritos de ancestrais que estavam insatisfeitos. Para sobreviver à perseguição da inquisição, os calundus incorporaram elementos do catolicismo, como cruzes e imagens de santos, disfarçando as práticas africanas.

O Candomblé surgiu como resposta à escravidão e como resistência contra a desumanização do africano escravizado, entretanto, a gênese do Candomblé não pode ser reduzida a uma oposição de classe, ou a uma simples resposta de resistência à escravidão, deve ser encarada como resultado ou efeito do encontro intra-africano, possuindo uma relativa autonomia em relação à sociedade mais abrangente decorrente da sua própria dinâmica interna. A reatualização das práticas religiosas africanas podia responder às estratégias contra o infortúnio que iam além da escravidão ou satisfazer a necessidade de solidariedade grupal ou complementaridade dialética inerente à micropolítica africana. (PARES, 2006, p. 126 - 127)

Os Terreiros são espaços de resistência e acolhimento, que preservaram a cultura, a culinária e a organização política, e destaca o legado das mulheres negras como lideranças na luta contra a escravidão e na redefinição desses territórios, Tais culturas não foram apenas "mão de obra", mas fundadoras de civilizações e resistências urbanas:

Os bantos, pelo seu maior contingente e pela sua anterioridade cronológica, foram os que mais profundamente marcaram a cultura brasileira, no idioma, na religiosidade, na música e na organização social do lazer. Já os malês, com sua cultura escrita e sua organização religiosa muçulmana, introduziram no Brasil um elemento de rebeldia intelectualizada e de coesão grupal que culminou na Revolta de 1835. Se os bantos nos deram o samba e a capoeira como formas de congraçamento e resistência cultural, os malês nos deixaram o exemplo da resistência política armada, fundamentada na palavra escrita e na fé inquebrantável, provando que o escravizado nunca foi uma 'coisa' passiva, mas um sujeito histórico pleno de projetos (Lopes, Nei, 2006, p. 48)

Na Bahia, existem os candomblés do tronco linguístico yorubá que são os nagôs, os ketos, os ijexá, os haussas e os efâ. Do tronco linguístico banto, são os angolas, os congos e os cabindas. Em Pernambuco, formaram-se os Xangôs de Nações, ou seja, nagô-egbá e os de nação angola. No Maranhão, formou-se o Tambor de Mina, Tambor da Mata ou Terecô e Tambor de Crioula, formado pelas nações mina-jeje, mina-nagô e fanti ashanti, o batuque é formado pelas nações oyó-ijexá-jejê-nagô keto-cabinda e angola-congo, como afirma o autor Norton Figueiredo Corrêa (2006), sendo o jejê-nagô a base da formação da religião afro gaúcha (batuque) tendo a espiritualidade centralizada na natureza, a complexidade da identidade negra brasileira e a persistente luta contra o preconceito, o racismo e a perseguição enfrentada, inclusive conflito com grupos neopentecostais. Bittencourt Filho (2003) relata, o que seria o processo de estranhamento com relação às práticas africanas em solo brasileiro, em que o sincretismo foi uma ferramenta utilizada com algumas finalidades e uma delas era camuflar os cultos africanos a partir dos santos católicos, uma estratégia utilizada para garantir a permanência de seus cultos:

Os africanos, por seu turno, devido às condições em que foram trazidos e espalhados por várias partes do Brasil, urdiram um vasto e complexo processo sincrético, a saber: buscaram contornar as diferenças entre as religiões ancestrais por eles mesmo trazidas; certamente acolheram conteúdo das religiões indígenas quando análogos aos seus e; de modo a evitar confronto direto com os senhores que não lhes permitiam a prática de outra religião que não fosse o catolicismo, camuflaram suas crenças por meio da justaposição dos orixás com os santos católicos (Bittencourt Filho, 2003, p. 59).

No período colonial, e nas primeiras décadas do século XIX, no Brasil Imperial, enquanto vigorou a inquisição, a intolerância religiosa era generalizada e atingia os colonos portugueses, índios, negros, religiosos, sacerdotes e todos que fossem acusados de heresia” (Ferretti, 2004, p. 19). Na concepção de Ferretti (1995), o sincretismo afro-brasileiro foi uma forma de estratégia de sobrevivência para negros afrodescendentes. Para Trindade (2010), o sincretismo é um instrumento da igreja católica para justificar a escravidão e tornar viável o processo de cristianização dos negros considerados pagãos.

As discussões e reverberações que permeiam a sociedade na atualidade advém de uma construção do racismo estrutural e dentro dele o racismo religioso o que sobrepõe camadas de

intolerância religiosa, mas tolerar o que? Acredito que até mesmo o termo intolerância, coloque as práticas de fé afro-indígena em um local em que precise ser tolerado, aguentado, ou validado por uma perspectiva branca, o fato é que o candomblé além de um movimento político social, ele elabora a resistência e a importância de aquilombamento, partindo de uma estrutura simbólica que caminha com as concepções ancestrais. Sendo um movimento que promove o estudo, entendimento de si e a força da própria espiritualidade.

A obra literária e teatral *Exu - A boca do Universo*(2014) trabalha em um escopo de linguagem estética promovendo uma interação entre fé e identidade, enquanto uma reação artística e política contra sistematização colonial que reprime as perspectivas de fé, que não advém do catolicismo, quando pensamos o processo de conversão obrigatória à religião católica de diversas formas, todavia também através do teatro, a obra discutida nesta pesquisa apossa-se das mesmas ferramentas utilizadas no processo de catequização dos povos indígenas em território brasileiro, para quebrar tabus e ampliar a cosmovisão a respeito de fé e religião. “O que significam negritude e identidade para as bases populares negras e para militância do movimento negro?” Ao passo que, para a sociedade esses conceitos variam de acordo com o contexto em que são interpelados, ou seja, para muitos a identidade é tida como um movimento político ideológico (Munanga, 2012, p. 14). Através da literatura, do texto dramático, tem-se o registro, a mimese, que através da narrativa textual, discute-se a perseguição histórica dessas práticas devido a um projeto colonial eurocêntrico, que tentou apagar a contribuição africana e demonizar figuras como Exu, compreendendo seus significados originais.

Essa geografia imaginária constituiu o elemento central de uma lógica que operou na reconstrução do sujeito na forma mais coletiva possível. Nesse caso, a criação ou o resgate de instrumentos de posse (espaço, história e língua) foi fundamental para o domínio do seu processo histórico. Isto é, a reterritorialização se construiu como um processo de posse, superação e afirmação do sujeito em sua totalidade. Isso significa voltar a ter laços de parentesco: ter mãe, pai, irmãos, tios e tias, em uma realidade social excludente, que ceifou o negro escravizado e de seus descendentes a possibilidade de construir uma identidade social ou um vínculo de parentesco. (Quintana, 2016, p. 23)

Uma realidade textual que interliga aspectos do candomblé e do senso comum social, em que os tensionamentos provocados pelo racismo influenciam no processo social de compreensão dos cultos afro-brasileiros. O teatro de catequese funcionou como mediação para abordar as doutrinas católicas e a abominação pelos cultos tradicionais africanos e indígenas, *Exu - a boca do Universo* surge enquanto núcleo de pesquisa teatral de escopo narrativo de

tramas afro-brasileiras, em que há produção de um outro sentido que subverte a forma como o texto, enquanto ferramenta, é escrito, encenado e aprofundado em uma práxis proposta pelos questionamentos colocados através da obra, buscando de forma proposital conexões para além da catarse. Tais religiões invocadas no texto buscam um efeito moral, desvelado por meio das experiências sociais citadas anteriormente em todo este caminho de pesquisa.

A Literatura fala do mundo através de uma imagem do mundo. Só apreendemos o real se sairmos do real pela imaginação, diz Jean-Paul Sartre (1973, p. 121). As personagens criam outras direções, o conflito entre o branco posto, ocupante de todos os espaços e o negro que traça suas possibilidades de dizer e apresentar o modo de ver a partir da ótica dos seus interesses econômicos, sociais, estéticos e sagrado. Na obra *Becos da Memória* (2006), a autora Conceição Evaristo descreve trechos de memórias da personagem Maria Velha, enfatizando a partir do argumento literário a violência urbana, o preconceito racial, a opressão de gênero e a luta pela sobrevivência, observemos o trecho a seguir:

Maria-Velha, dizem uns que a vida é um perde ganha. Eu digo que a vida é uma perdedora só, tamanho é o perder. Perdi Miquilina e Catita. Perdi pai e mãe que nunca tive direito, dado o trabalho de escravo nos campos. Perdi um lugar, uma terra, que pais de meus pais diziam que era um lugar grande, de mato, bichos. De gente livre e sol forte... E hoje, agora a gente perde um lugar de que eu já pensava dono. Perder a favela! Bom que meu corpo já está pedindo terra. Não vou mesmo muito além. Se eu tivesse mais moço, começava em qualquer lugar novamente. Comecei cheio de dor, mas comecei outra vida quando cheguei são, salvo e sozinho na outra banda do rio. O tempo foi passando, pensava que estava ganhando alguma coisa. Nada, só dor. A dor sempre bate no coração da gente. Cada dor cai como uma pedra no peito. Pedras pontiagudas, e foram, e foram tantas! A dor fina, firme. Tantas pedradas (Evaristo, 2006, p. 29).

Maria Velha nos conta sobre uma rotina latente de dificuldades, o perde ganha que está instaurado nas camadas sociais desfavorecidas dentro da organização social capitalista, em que os grupos racializados estão sujeitos à condição de subalternidade, ainda pensando os fluxos migratórios no processo diaspórico que imprime outros arranjos sociais, e daí vem os quilombos, os terreiros e as favelas. “A colonialidade do ser introduz o desafio de conectar os níveis genérico, existencial e histórico, conexão essa a partir da qual o ser mostra da maneira mais evidente o seu lado colonial e suas fraturas”, Maldonado Torres (2022, p. 13). A personagem fala sobre a dor, A obra de 2006, nos leva a refletir sobre o sistema de dor, sendo este um sistema de crenças e valores internalizados que perdura para além do período formal de colonização.

Vejo tanto Becos da Memória, quando Exu- A boca do Universo (2014) como obras literárias que advém de uma proposta literária que rompe a alienação, em que a literatura incorpora o propósito da ficcionalização da memória, enquanto estratégia do existir, no trecho abaixo, a divindade Yangi, expressa o desejo de falar de si, em que o ato de colocar-se expande a dimensão do existir levando em consideração tudo que discutimos neste subcapítulo que são sintomas de uma tentativa de dizimar, apagar, sumir, com a população afro-brasileira, afro-indígena e toda sua história, observemos:

Yangi:
 Dizem que ele parou
 Dizem que eu parei
 Eu to querendo falar de mim
 Por isso, antes observei
 Tá tudo muito doido, né?
 Tá demorando, né?
 Sempre esteve.
 Tá tudo muito caos
 Escuta? (silêncio) Esse é o som do mundo
 Escuta? (muito barulho e muito movimento) Esse é o som do mundo
 Essa harmonia
 Gritando na esquina, meditando no arranha-céu.
 Calar a boca, nunca mais!
 Eu to querendo falar de mim
 Número 1: Sempre seja mais um.
 Porque eu sou o infinito mais um.
 Ení Okàn.
 (Arcades, Barbosa, 2014, s/p).

EXU se dirige ao público fazendo alguns questionamentos sobre a velocidade e o barulho das coisas, compreendendo as formas de mudança e entendendo que em meio ao caos, a percepção se compromete, a quantidade de informações confundem os nossos objetivos que se distraem nos inúmeros detalhes, a obra de 2014 conversa diretamente com os tempos atuais, neste trecho em que o imediatismo e as culturas de massas, corroboram para um apagão de nós mesmo e nossos sentidos, Yangi sugere ouvir o silêncio, uma maneira de se organizar, se articular na barulheira, quando entendemos o barulho, ele deixa de ser barulho vira harmonia, a compreensão deste espaço é uma alternativa para falar, se posicionar, falar de si é de fato uma ferramenta resolutiva e a transmissão intergeracional, em que alinhamos os propósitos, os sonhos, as vontades, as políticas, a subversão e de[s]colonização³⁰ do ser.

³⁰ Descolonizar: torna-se historicamente independente.

2.3 Cultura afro-brasileira na obra e na cena

No subcapítulo anterior apontamos as aspirações em que o texto Exu- A boca do Universo(2014) trabalha em um escopo de linguagem estética promovendo uma interação entre fé e identidade, enquanto uma reação artística e política. Quando falamos de texto dramático, entendemos de forma simples e crua, de organização discursiva entre diálogos e rubricas, seguida por ação, ou seja a performance cênica, no subcapítulo 1.2 em que falamos sobre os moldes teatrais e literários de Exu, foi possível explicar de como os elementos cênicos e literários se organizam e se complementam dentro do objetivo dramatúrgico, por tanto neste subcapítulos aprofundaremos a ressonância em como as tradições religiosas e filosóficas (como o Candomblé e a Umbanda) influenciam a presença cênica, a movimentação e a estética da cena e do texto teatral em si e de como ele confronta ou subverte o cânone teatral ocidental, priorizando narrativas e formas de expressão afro-brasileiras, partindo de uma estrutura ligada a forma de construção dramatúrgica, entre a linearidade ocidental e a circularidade africana revela dois modos distintos de compreender o tempo e organização textual.

Nos estudos sobre o gênero dramático, o cânone estabelecido por Aristóteles em sua obra *Poética* (1973) serve como base fundamental. O autor desenvolve uma investigação filosófica por intermédio da análise estética, utilizando os conceitos de mimese (imitação) e **catarse** (purificação) para compreender a essência da arte e seu impacto sobre o ser humano. Para Aristóteles, o drama possui uma função social e pedagógica clara: a tragédia deve suscitar o terror e a piedade para promover a catarse. Conforme afirma o filósofo: “A tragédia é, pois, a imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão [...] que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação (catarse) de tais sentimentos.” (Aristóteles, 1973, p. 445). Nesse modelo clássico, o teatro cria situações de conflito que perpassam o horror e a compaixão, apresentando a tragédia como um acontecimento inevitável, fruto de um desdobramento da imitação da natureza. Assim, o papel do espectador é o de um observador que, ao acompanhar os eventos, reage emocionalmente a eles, encontrando na cena um mecanismo para dar vazão e purificar suas próprias emoções.

Já Brecht (2005), trabalha o teatro épico, enquanto forma de romper com a ideia de que o espectador deve se emocionar passivamente. Ele criou o efeito de distanciamento, onde o teatro serve para fazer o público pensar criticamente sobre a sociedade. As práticas de distanciamento aparecem de diversas maneiras na proposta do autor, a mais famosa delas é a quebra da quarta parede, no teatro convencional (principalmente a partir do século XIX), os atores agem como se não houvesse ninguém assistindo. Eles não olham para a plateia nem interagem com ela. O objetivo é criar a ilusão de que aquilo que está acontecendo é a "vida real" ocorrendo em um espaço isolado. Já no teatro épico, os atores dialogam com o público, naturalizando sua presença no espaço e estabelecendo trocas diretas através da triangulação que pode acontecer de diversas formas, uma delas é dar a texto direcionado á alguém da plateia, por exemplo; No início do texto “ Exu, A boca do Universo(2014), os personagens vendedores de cachaça, se dirigem ao público oferecendo o produto, e logo mais na frente, entra o questionamento que é o ponto chave de discussão da peça “ Você conhece Exu?” , ou seja, o público não só assiste, ele entende que é percebido e questionamento direcionado para ele, faz com que ele deixe de ser um espectador passivo e comece participar ativamente enquanto reflete sobre o que lhe foi questionado. O Teatro Experimental do Negro (TEN) teve muitas influências dessa técnica para usar o palco como ferramenta de denúncia social.

Além do texto, as ferramentas de distanciamento se apresentam de outras formas, o espaço é uma delas, o palco não tradicional, as caixas pretas, o teatro de rua e as semi arenas, são espaços que proporcionam esse contato mais próximo do público em que o mesmo consegue notar uma série de coisas que costuma ficar escondidas no palco italiano, a troca de figurino, é uma delas, depois dos vendedores de cachaça, passarem pela praça e oferecerem seus produtos, apenas atriz, vendedora de cachaça permanece em diálogo com o público enquanto os demais atores, agora se transvestem para assumir o papel de divindade, ali mesmo, no palco, em frente ao público, sem mistérios e sem coxia, desvelando então que a cena é composta por uma série de acontecimentos elaborados no qual não há mágica, e sim um roteiro pré- estabelecido, fazendo com que o público mais uma vez se situe no real.

O efeito de distanciamento consiste em transformar a coisa sobre a qual se quer esclarecer, sobre a qual se quer chamar a atenção, de uma coisa comum, conhecida, imediata, em uma coisa particular, estranha e inesperada. [...] Para que o conhecido se transforme em conhecimento, ele deve sair de sua obscuridade (Brecht, Bertolt, 2005, p. 95).

Nesta perspectiva, o espetáculo torna-se uma encruzilhada temporal, é fundamental distinguir que a dramaturgia de Arcades/Onisajé (2014), se afasta do drama burguês convencional, focado na mimese e no conflito individual, para se assentar no que podemos chamar de drama ritual. Enquanto o drama ocidental busca a ilusão da realidade, o drama ritual de matriz africana busca a eficácia. Observo que a cena não é um “faz de conta”, mas uma “escrevivência em movimento”. O texto deixa de ser o senhor da cena para dar lugar ao corpo-território, onde o Ofó (a palavra potente) convoca a plateia não para assistir a uma história, mas para vivenciar uma liturgia de retomada de identidade e espaço, conforme as premissas de Bosi (1994) sobre a memória e Martins (2019) sobre a oralitura.

Antonin Artaud(1999) Aproxima-se da força do Ofó e do rito de terreiro, onde a experiência é sensorial e espiritual, defendendo que o teatro deveria ser um ritual que abala os sentidos do espectador, como uma "peste". Ele valorizava o corpo e o grito acima da palavra escrita;

Propomos um teatro em que imagens físicas violentas esmaguem e hipnotizem a sensibilidade do espectador [...]. O teatro só poderá voltar a ser ele próprio, isto é, constituir um meio de ilusão verdadeira, fornecendo ao espectador precipitados verídicos de sonhos, onde o seu gosto pelo crime, as suas obsessões eróticas, a sua selvajaria, as suas quimeras, o seu sentido utópico da vida e das coisas, e até o seu canibalismo, se derramem num plano não fingido e ilusório, mas interior (Artaud, Antonin, 1999, p. 92, 93).

O Teatro da Crueldade busca uma cena que hipnotize e esmague a sensibilidade do espectador através de uma experiência ritualística e física. O autor busca bem mais do que teatro falado, para ele o corpo tem um papel integral enquanto ferramenta de conexão, uma vertente que vislumbra além do entretenimento tanto quanto o distanciamento de Brecht(2005), só que de maneira distinta. Esta visão aproxima-se da dramaturgia de *Exu – A Boca do Universo*, onde a performance não é apenas representação, mas uma ativação de forças, observemos o pensamento de Leda Maria Martins no que diz respeito a complexidade do fazer teatral em que a cultura afro-brasileira é um ponto referencial no processo estético e político da trama:

Pensar um Teatro Negro em uma acepção estrita, demanda, portanto, a compreensão e o reconhecimento desse arcabouço teatral que funda a própria experiência expressiva do negro, sem reduzi-lo a um agrupamento de textos elaborados por escritores negros ou reunidos por uma temática racial. [...] O estudo do Teatro Negro impõe, assim, a familiarização da crítica com a natureza das formas de expressão e com o feixe de relações semióticas e, portanto, discursivas da cultura negra, fomentadoras que são da

particularidade estética e expressiva desse teatro (Martins, Leda Maria, 1995, p. 65-66).

A autora, nos instiga ao entendimento de que o arcabouço das faces do fazer teatral, aqui em específico o teatro negro, também nos exige uma auto desmistificação para que não fiquemos presos no estereótipo ou na superfície dessa seara, é necessário conhecer os diversos “teatros negros” que compõem tal teatro, levando em consideração os recortes, as delimitações e as diversas versões dos negros e de suas histórias. Pegando este gancho, aproveito para adentrarmos mais o processo de construção de narrativa do objeto de pesquisa, em que possamos pontuar detalhadamente o que este subcapítulo investiga. Observando toda estrutura por meio de um olhar que busca os vestígios culturais relacionados a afro-brasilidade na obra, *Exu- A boca do Universo*(2014), vou retomar algo que comentei lá no primeiro capítulo, os personagens, que ao todo são doze, divididos entre divindades e humanos, os humanos são o coro de vendedores de cachaça: A vendedora de cachaça, Thiago, Daniel, Marcelo, Fernando e Zâmbia e as divindades são os orixás: Yangi, Enugbarijó, Legbá, Bará, Lonan e Oxum. Nesta apresentação inicial do texto, temos dois elementos específicos que se enquadram na análise que estou propondo. a presença de personagens que representam os orixás, já um indicativo dramaturgico de que a obra explora elementos afro brasileiros, orixás, nkisis e voduns são divindades cultuadas no candomblé, outro elemento é que os vendedores de cachaça formam um coro durante a trama, em que seus papéis vão além de suporte, no teatro de matriz africana, o coro muitas vezes assume o papel de comunidade ou de orixá, quebrando a estrutura de "diálogo individualista" atuando enquanto coro ancestral que sustenta o ritual. Martins (2021) explica que é no coro que a memória se torna evento, transformando o espaço da representação em território de celebração e partilha. O terceiro elemento que aparece é saudação a Exu;

Agô Lonan Iê – Agô Laguana
 Agô Lonan Iê – Agô Lebara
 Bara Bara Exu ê
 Bara Bara Exu â³¹

³¹ Dê-me licença, Senhor dos Caminhos Licença, Senhor das Estradas.Licença ao Senhor do Poder. Exu do Corpo, salve Exu! Exu do Corpo, salve Exu!

A escrita em iorubá aparece em alguns momentos do texto, assim também como provérbios, gírias e dialeto, que deslocam seu leitor da escrita convencional e aproxima-o de um outro território linguístico, abrindo um leque para a discussão a respeito da busca por outros idiomas como o inglês por exemplo neste trecho:

É Yorubá. Inglês cê sabe falar.
Vai estudar.
Vamo lá, freguesa,
Boa tarde, vovô
Tá na hora, começou.
Boas-vindas, meu senhor.
Mojubá,ô!
(Arcades/ Barbosa, 2014, s/p)

Além do iorubá, no texto também aparecem outros idiomas, o inglês, francês, espanhol e dialeto crioulo. Essa variação gera uma ambiguidade da língua enquanto barreira e aproximação, seria o iorubá uma barreira? Justamente pelo fato de sermos colonizados por Portugal e mesmo com fortes raízes provenientes de países africanos, o iorubá e demais dialetos africanos serem desconhecidos pela maioria de nós? Enxergo o tensionamento a respeito da língua como uma das formas de compreensão do espaço de poder, memória e ocupação, aprendemos inglês e francês principalmente porque são línguas de países do eixo europeu e colonizador. De acordo com Gonzales (2020), a marca da africanização no português falado no Brasil é chamada de Pretuguês. O território da língua é onde a resistência se faz mais invisível, mas também mais profunda. Falar é um ato político de ocupação. Ao trazer este questionamento, o texto já estabelece um contato, gerando aproximação, abrindo a discussão do porque estamos sempre inclinados à cultura branca, além de demarcar tal território, ou seja, estamos falando de perspectiva yorubá, esse texto não possui neutralidade.

O quarto elemento são os diálogos: É a parte principal do texto. É através da fala das personagens que o público compreende o conflito, o passado e as intenções. Exu- A boca do Universo(2014), é dividido em quinze partes que costuram as intenções e mensagens que o texto tem como objetivo transmitir ao seu público, nesta discussão proponho a divisão da obra como um todo em três partes sendo elas: o início, a boca e o poder.

Parte I- O início: O prólogo é o contato inicial, vai preparando o público, criando uma atmosfera através do texto, o primeiro diálogo é direcionado ao leitor/espectador, uma

indagação que será esclarecida ao decorrer dos próximos diálogos, que aqui, trata-se da desmistificação de Exú orixá.

E como conhecer Exú? Ao fomentar as ideias de atenção, rememoração, conhecimento de si, ao assumir sua ancestralidade, você se aproxima de Exú, trilha o caminho, movimentase. “O caminho que te leva para a porta da rua é a entrada de uma casa”. Ao conhecer a própria história, é possível conhecer a si mesmo, e o autoconhecimento é uma façanha da liberdade. Nesta parte do texto, tudo que discutimos sobre memória vai se construindo enquanto percurso, a narrativa vai se construindo e instigando o leitor/espectador através da assimilação.

Yangi e Enugbarijó:
Eu to querendo falar de mim
Bará e Legbá:
Eu to doido pra falar daqui.
Yangi e Enugbarijó:
Você tá querendo que eu fale de mim.
Bará e Legbá:
Fale de mim pra mim.
Enugbarijó: Yangi
(Arcades/ Barbosa, 2014, s/p)

Temos a conversa direta entre personagens/divindades, os Exus conversam entre si, em uma construção poética e filosófica sobre falar de si, é um jogo de espelhos que utiliza as diferentes faces de Exu para falar sobre identidade e alteridade (o "eu" e o "outro"). Yangi: O Exu primordial, a rocha laterita, o primeiro a ser criado. Enugbarijó: "A boca coletiva", aquele que fala por todos e come por todos. Bará: O Exu do corpo, a individualidade. Legbá: A força que abre os caminhos. Neste fragmento dramático, a alternância entre as faces de Exu (Yangi, Enugbarijó, Bará e Legbá) opera uma subversão do diálogo dramático convencional, através de princípios cosmogônicos em interação. A parte quatro, dá continuidade a conversa, apresentando Yangi, a laterita, uma rocha, o primeiro de todos, o que observou todas as movimentações da humanidade, que está presente mesmo que tentem negar sua existência, “há muito que estou para vir, você me inventa, mas não me veta você me sente, mas não me enxerga”. Yangi esboça sua sagacidade e permanência, mesmo com todas as tentativas de pagamentos e todos os estereótipos criados a respeito de Exu, esse trecho coloca a força do Exu da criação em um lugar de enunciação.

hooks(1989), fala que a relação entre sujeito e objeto, o sujeito seria aquele que tem o direito de definir as próprias realidades, estabelecendo as próprias identidades de nomear suas histórias(hooks, 1989, p.42) e enquanto objeto, nossa realidade é controlada pelo outro. Yangi segue em uma transição entre ser o objeto e tornar-se sujeito, contando a própria história:

A vendedora de cachaça:
 Bonito isso!
 Ení Okan! Porque eu sou o infinito mais um.
 Isso, meu pai, fale mais de você.
 (observa ele)
 Eu to escutando! To escutando tudo!
 Eu aprendo muito com você!
 (olha para um espectador)
 Aí é Professor dos bons, com uma didática
 Uma churria, uma chulapa,
 Aí me ensina,
 (percebe que ele observa o mundo)
 Dizem que ele viu Oxalá fazer o homem
 Dizem que foram dezesseis anos aprendendo
 Calado, sem perguntar, prestando atenção em tudo.
 Esse conhece o homem desde a essência
 Porque ele é o primeiro, Yangi. Ele veio antes de vir
 E viu todo mundo vindo
 E pisando na laterita pesada
 Ficou assim, ó: olhando tudo, observando tudo.
 Mas, minha filha, quando este ser aprendeu tudo
 E Orunmilá transformou ele em dono da porta
 Ele ouvia e falava tudo ao mesmo tempo
 Ele ouviu o caos do mundo
 E desceu para organizar
 Sabe com o quê?
 Todos: Com a bocaaaaaaaaaaaaaa!
 (Arcades, Barbosa, 2014, s/p)

No monólogo, a vendedora de cachaça, escuta Yangi falar sobre si e o estimula para que fale mais, reforça a importância de ouvir, a escuta aqui encaixa-se com um tipo de fundamento. A rubrica (*olha para um espectador*) é um exemplo nítido da quebra da quarta parede, a personagem envolve o público na fala ("Aí é Professor dos bons"), transformando o teatro em uma sala de aula ancestral. Outro ponto da narrativa é o tempo espiralar, "ele veio antes de vir, e viu todo mundo vindo". O candomblé é uma religião organizada por hierarquia, os que vinham antes, tem mais tempo de experiência e amadurecimento, e o mais novo, está em processo de aprendizagem, tornando-se fundamental para dar continuidade à tradição, nas tecnologias ancestrais, a noção de tempo organizam de forma diferente em que a ancestralidade não é algo engendrado, ela é o oposto, ela é o encontro, a renovação.

Parte II- A boca, é clímax da função de Exu na dramaturgia: O mundo é caos (barulho desordenado). Exu, desce para organizar, a boca aqui é a simbologia de Exu, enquanto orixá da comunicação, que se materializa através da potência da voz negra e ancestral como ferramenta de ordenação do mundo:

A canção da Boca
 Boca, Boca, Boca
 Boca, Boca, Boca, Boca
 Me gusta la língua, La língua me gusta
 My mouth is your, My mouth is mine
 Freneza Buão
 umprofethi umlomo
 ore dominatur
 bouche chatte
 bouch nan bourik La 98
 Bouchache
 Boca, boca, boca, boca!
 Boca que fala
 Boca que xinga
 Boca que lambe
 Boca
 Boca que chupa
 Boca que beija
 Boca que come
 Boca
 Boca que fala, que beija, que lambe, que engole, que morde, que fode
 Boca que fala, que cheira, que limpa, que escarra, que xinga, que engole
 Boca
 Chupa, engole
 Chupa, engole
 Enu! Enu! Enu! Enu!
 Enu! Enu! Enu! Enu!99
 (Arcades, Barbosa, 2014, s/p)

Sendo o momento de transição de Yangi o que veio primeiro, para Enugbarijo, a boca coletiva. A canção da boca, enfatiza as mais diversas funcionalidades da boca enquanto parte do corpo, e também suas representações, a boca coletiva, já Kilomba (2019) identifica a boca como o local da interdição e do silenciamento colonial através da metáfora da máscara de Flandres, em que romper o silêncio não é apenas falar, é retomar a humanidade que nos foi negada através da máscara, vejamos:

Lonan: Estamos na turbulência dos tubos. Não ficamos apenas nas possibilidades, temos certeza que nos tubos sempre haverá turbulências. Ainda nos resta o dia e caminhamos por sete quadras que induzem o caminho. Parece que o passo se aperta. Olha o caminho de lá: —é a polícia, neguinhol. Olha o caminho de cá: —É um granfino, bobinhol. Olha esse caminho daqui: —Pronto, já pode sair!. Olha o caminho

que te deram sem me consultar, estou só olhando se você vai aceitar. Estamos correndo quase, e correndo a gente nem olha e nem escuta. Aliás, não, estamos correndo mesmo. Menina, quando se olha para o fim, você só aceita o destino e... (Arcades, Barbosa, 2014, s/p).

A dramaturgia de Exu- A boca do Universo(2014) , subverte tal interdição, arrancando tal máscara. Assim, rompendo com o silêncio estrutural, abrindo outras bocas e consequentemente novos caminhos. O texto assume uma atmosfera mais densa, em que a realidade existe e não pode ser ignorada, a , utiliza os “tubos” para representar os caminhos, o percurso da vida, da sociedade dentro do recorte de subalternidade, as “turbulências” são a materialização não somente de barreira, mas de uma organização social no qual os corpos pretos estão enquanto objetos:

Vendedora: Tô cansada!

Lonan: E porque não para? Olhe, a preguiça é um dom e uma cura na alma. Eu posso dar caminho, não dou surra de cansação pra você sair correndo. Tu não é a amobirim que manda todo mundo estudar? Seus pés têm que ler. A leitura do jeito de correr, pelo o que se corre e, o mais importante, do caminho que percorre é o que vai fazer de você um ser. Sua correria é uma escolha.

Vendedora: Eu tô cansada para escolher!

Legbá: Tá maluca? É isso o que querem de você.

Enugbarijó: Você não fala!

Bará: Você não anda!

Yangi: E nem explode!

Lonan: Você só corre, corre, corre, corre. E eu lá atrás dando risada. É caminho, nega, não é pista de corrida, não. Quando for para correr, deixa que eu te dou um empurrão. (Arcades, Barbosa, 2014, s/p)

Correr é um movimento de insurgência em prol da dignidade e cidadania, atuando tanto de forma explícita, desafiando a truculência do racismo (como em casos de violência policial), quanto de forma implícita, subvertendo a linguagem, os gestos e o pensamento colonizado. O que também revela um processo de exaustão que o texto explicita no diálogo, os efeitos de todo o sistema que compõem o racismo em escala estrutural, precariedade e o extermínio da população negra acontece não só pela violência física, mas também pela violência institucionalizada que veda os direitos fundamentais de grupos pobres e periféricos. A personagem expressa seu cansaço, o que nos faz refletir a respeito das mulheres negras compondo a base da pirâmide dentro da escala social, em um processo interseccional das

relações entre raça e gênero. Sendo o reflexo dos esforços físicos e psicológicos necessários dentro da jornada de vida, e busca pelo subsídio para própria existência.

Vendedora: Tá falando de quê?
 Lonan: Tô falando de mim!
 Do meu modo de andar.
 Tô aqui te perturbando
 Só pra saber se vai escutar
 É do desbravamento do caminho
 No deserto, na mata, no asfalto
 Tô mostrando por onde, mas você se esconde
 Legbá: Na outra crença
 Enugbarijó: Até vale a bença
 Bará: Tem diferença?
 Yangi: O problema é quando você não tem presença...
 (Arcades, Barbosa, 2014, s/p)

Os grupos subalternizados estão fadados ao desgaste enquanto garantia da sobrevivência, Exu guardião, é um orixá cultuado em que um dos pedidos mais frequentes é de fato a abertura de caminho, o guardião da porteira é quem movimenta o mundo, sendo um orixá ousado e astucioso, ele também exige isso de quem lhe pede algo, de que adianta ter voz e não falar? O orixá nos ensina sobre a relação mútua entre fé e ação, sendo suas bocas o símbolo da ação, consumação e domínio de algo. Porque dar caminho se você não obtém determinação suficiente para percorrer-lo? “Seus pés têm que ler”, Para Leda Maria Martins (2021), o corpo negro é um arquivo. Quando se diz que “os pés têm que ler”, estamos falando que o chão (o território, a laterita, a porteira) possui uma escrita própria que só é acessada através do passo, da dança e do pisar. O conhecimento ancestral advém das práticas, vivências contato com a natureza, diferente do referencial eurocêntrico que busca o conhecimentos principalmente através dos livros, a teoria sem prática fica presa no imaginário. O pé que lê é um pé que não tropeça, pois ele reconhece o território onde pisa.

Legbá, ensina para a vendedora de cachaça que a luta existe, mas para ganhar, não basta força, ou agilidade, é preciso calma, estratégia, observação, afinal, querem que paremos, que deixemos de seguir, o cansaço é uma arma de quem detém domínio, sistematicamente estamos fadados a exaustão, em uma movimentação histórica na qual resistimos a muito tempo e seguimos em resistência, interpreto este trecho do texto como uma reflexão do cotidiano, seguida de um incentivo para continuidade.

Parte III- O poder, características profanas de Exu, em que a multifacetadas desse orixá ficam evidentes, essa transição do poético “monólogo interior, agora se expande, Exu segue falando de si, de forma menos contraída em que o sexo e luxúria também participam da conversa, o senhor dos caminhos carrega em uma das mãos o Ogó, que é um cajado de madeira em formato fálico, o mesmo simboliza o poder da criação, a boca, Rufino(2018), diz que corpo é o lugar onde vários caminhos se cruzam: o sagrado e o profano, o passado e o futuro, o regional e o universal. No trecho abaixo Legbá discorre em sua fala sobre alguns aspectos, sendo eles o poder, a ancestralidade a crítica institucional e o desejo de mudança vejamos:

Legbá:

Se é no alto que você pensa estar o centro do poder, em verdade, eu vos digo: O meu céu está no chão e o poder é alimento pro tesão.

Já sei que tentaram te esconder, tentaram te silenciar, mas eu acho que a gente sempre soube onde o poder está. Tá querendo disfarçar, é?

O que acontece é mais que um esconderijo, é mais do que uma trava, é mais do que um cabaço.

Esse mastro, meu amor, não tem nada a ver com a ideia de jerico que implantaram na nossa cabeça. São os meus, vindos de antes. É meu povo africano que diz que essa mangueira é uma lançadora de semente jogada na terra molhada por um lindo gozo.

Fertiliza a vida. É uma mangueira que participa. É a arte de multiplicar. Mas aí, por medo, jorrar vira qualquer coisa, né?

Mas há um poderio que nenhum homem explica. É uma energia que aos falsos poderosos irrita. (chega mais perto de um dos espectadores) De qual poder você quer usufruir? Sobre esse sistema, será que dá para insistir?

Baixaria em MPB pode haver. Agora toque a minha música. Toque meu rap, meu samba, meu funk, solta meu pagodão. Aí você chama de proibidão!

Tô deixando livre e solto pra cidade responder. O que é que incomoda você? Vai respeitar qual poder? Ah, você me quer atrás de uma bancada, com terno e gravata. Me quer com uma grife, com horário eleitoral. Assim vai me achar o tal?

O que a gente quer no fundo, do fundo, do fundo, é outra coisa, é outra história, é outra vida. É sacanagem sem fazerem sacanagem com a gente.

Exu para presidentel. Quero não. O meu poder é de outro quinhão (Arcades, Barbosa, 2014, s/p).

Ao falar do poder, Legbá localiza-o na trama discutida, em que este é simbolizado pelo chão, este mesmo poder é combustível para o tesão, quem goza? Esse tesão, é o ponto de partida em que pensaremos sobre o orgasmo em um sentido amplo, o gozar possui diversas camadas, quem pode gozar? De certo modo o poder define isso, gozar de bens, privilégios, oportunidades, nos leva a pensar de fato na construção estrutural de tal poder.

Exu, nos instiga à ousadia, acende uma fagulha, como se dissesse; “Olhe em volta, se observa, conheça seu próprio poder, descubra suas armas”. O cabaço é representado enquanto um corpo que não desbravou seus desafios, e ele mesmo explica que o fato de não desbravar seus próprios desafios advém de uma construção bem mais profunda, historicamente somos barrados, desencorajados e ensinados a nos odiar, como construir poder em uma estrutura cotidianamente enfraquecida? Legbá também desmistifica a sexualização do ogó, em que o falo neste contexto possui um significado diferente, o gozo aqui representa poder de fertilidade, assim como o útero, Exu então deixa de ser personagem e passa a ser a própria metodologia da criação. O dinamismo de Exu, faz com que ele participe inteiramente de qualquer ação, já que o movimento é promovido por Juana Elbein dos Santos (1986) como lugar de princípio científico-filosófico da existência:

Exu não só está relacionado com os ancestrais femininos e masculinos e com suas representações coletivas, mas ele também é um elemento constitutivo, na realidade o elemento dinâmico, não só de todos os seres sobrenaturais, como também de tudo que existe. Neste sentido, Exu não pode ser isolado, ou classificado em nenhuma categoria. É um princípio, e como o axé que ele representa e transporta, participa forçosamente de tudo. Princípio dinâmico e de expansão de tudo o que existe, sem ele todos os elementos do sistema e seu devir ficariam imobilizados, a vida não se desenvolveria (Santos, 1986, p. 130-131).

Qual poder queremos usufruir? A divindade segue fazendo questionamentos e faz uma crítica a tradição racista na cultura brasileira, na qual a política instituída, oprime a população negra e todas suas significações em contexto de diáspora, ou seja, a violência estruturada dentro das câmaras e congressos. O poder financeiro e político que regem a sociedade segue concentrados nas mãos dos brancos. O orixá expressa o desejo de mudança e que de fato, todo o diálogo, a trama completa de Exu, anseia por mudança. A obra como um todo é construída em detrimento do discurso cotidiano atrelado ao discurso ficcional, Exu se apresenta, quebra paradigma, mostra sua profundidade, os personagens humanos fazem monólogos internos a respeito de como é ter Exu em suas vidas, as divindades desvelam o empoderamento de si, e além de contar sobre si e suas artimanhas, ele também ama, Exu se apaixona por Oxum, um amor fervoroso, mel quente, doçura, querer, a boca do Universo é tão humano quanto nós, a diferença é que ele tem sabedoria para reconhecer -se.

CAPÍTULO III



Figura 04- Exu e o galo, 2026 - Arte em giz pastel de Larte Azevedo³²

³² Larte de Azevedo também conhecido como Laerte de Ogum é de Aracajú/Sergipe é ilustrador de religiões afro-indígenas e afro-diaspóricas, suas produções arte nascem daquilo que ele vive. “Minha comunicação com o

3.1- Análise da narrativa afro-brasileira representada na cena

Neste subcapítulo daremos continuidade ao processo de análise, agora mais sob viés cênico, para efeito de organização, dividiremos esta breve análise em três aspectos, sendo eles, parte I- visualidade englobando cenário e figurino, parte II- corpo e personagem e parte III- Visão geral dos aspectos integrados, partindo da análise de três momentos da peça. Parte I- A peça tem um formato de teatro de rua, com um palco trezentos e sessenta, ao meio tem-se um pequeno tablado de cerca de 2 metros quadrados que serve como elevação do totem que possui uma escultura em formato de ogó, bem ao meio em posição vertical e toda vazada, o espaço do tablado é composto por alguns elementos sagrados que conversam diretamente com o culto de Exu. Sendo eles, jarros de barro, pratos de barro, quartinhas, alguidares, cabaças, búzios, garrafas de bebidas alcoólicas e folhas, esse totem é a representação cênica de um assentamento de Exu que dentro do terreiro apresenta um ponto de força, digamos que o assentamento é o elemento físico de ligação e troca energética entre humanos e divindades/entidades. O espaço em formato de círculo nos remete ao conceito de tempo espiralar, explorando as inter-relações entre corpo, tempo, performance, memória e produção de saberes; em um ponto mais lateral, fica posicionado um set musical, demarcado por um tapete, composto por três atabaques, uma zabumba e agogô, a frente dos atabaques possui um balaio cum tecido branco que em determinado momento é usado para representar orunmilá, há também cinco ogós, sendo este um cajado de madeira em formato fálico, o mesmo simboliza o poder da criação e fertilidade .

Há também uma oferenda para Exu, um padê posicionada ao chão, o padê é a comida de Exu, existem diversas formas de preparar o padê, a comida é preparada com ingredientes que estão relacionados a característica e energia de cada divindade/entidade, o elemento fundamental é a farinha de mandioca, devida a representação simbólica da ligação com a terra, um padê simples pode ser a mistura de farinha com cachaça colocados em um alguidar³³, ao observar o chão é possível ver farelos de farinha espalhados a frente do totem, a farinha

axé e com a religião surgiu de forma inusitada, quase como um chamado. E, desde então, virou vivência diária. Afinal, eu vivo, eu observo, eu sinto o axé dentro da casa que me acolhe, dentro da história que me atravessa. Cada ilustração carrega essa bagagem. Carrega o que vi, o que ouvi, o que senti, o que me tocou e o que me transformou. A minha arte não é separada de mim, na verdade ela é extensão da minha caminhada, da minha ancestralidade e do meu corpo em movimento. Eu acredito que é assim que a arte ganha verdade: quando ela nasce da vivência. E é desse lugar que eu crio”.

³³ Alguidar é um recipiente em formato de tigela que é feito de barro.

espalhada faz parte do ato de alegrar a rua, no culto de terreiro, é rotineiro preparar um padê para ser jogado diretamente na rua, assim também como água e bebida alcoólica, sendo uma forma de saudar os guardiões da rua, a cachaça assume um papel importante de purificação e conexão, além de ser mais barata, o que historicamente facilitava o acesso para uso nos rituais. Exu é da rua, sua essência está nas encruzilhadas, pois elas representam as diversas possibilidades de caminho além de ser um ponto estratégico para uma visibilidade ampla, é por este motivo que algumas oferendas são feitas diretamente nas encruzilhadas, sendo este o ponto de força de Exu. Todos esses elementos fazem parte da construção dos signos dentro do culto à Exú, tanto divindade quanto entidade. O ato de alegrar a rua depende muito da dinâmica de atividades dentro de cada terreiro, entretanto, de modo geral é comum que aconteça as segundas feiras, que é dia de Exu e também sempre que houver algum ritual para exu, ou cerimônia pública na casa de axé, esse ato tem a finalidade de filtrar energias ruins e se faz necessário também por entender que a energia de Exu é uma energia densa.

Os figurinos dos vendedores de cachaça são compostos por botas vermelhas, calças de cores diversas, casacos e tecido sobreposto, ambos em estampas africanas, já a vendedora de cachaça usa botas brancas, saia cinza, blusa de manga longa verde, um tecido sobreposto em roxo e turbante, todas as peças também são estampadas. Os atores trocam de roupa no palco, a roupa dos Exus são botas vermelhas, calças, saiote e corselete, paramentas com búzios costurados, as peças são todas estampadas e obtêm a predominância de preto, vermelho e tons terrosos. Já Oxum, usa um vestido amarelo com estampas coloridas e adereços em miçangas douradas e o abebé. Podemos observar que todos os figurinos brincam com sobreposição de peças que reflete a ideia de movimento, além disso é possível perceber a influência da cultura afro-brasileira e religiões de matriz africana, que se apresentam nas peças de roupas, o corselete nos remete ao laço usado por orixás. Em rituais dentro do terreiro³⁴ quando os iniciados no candomblé se preparam para entrar em transe, a ekedi e demais pessoas da assistência vestem o laço em volta do tronco da pessoa, fechando o laço na parte de trás ou na frente, dependendo do santo, que chamamos de “atracamento” para firmar a energia do orixá no corpo do iniciado. O saiote usado no figurino também é uma peça usada por diversos orixás além de Exu, temos também o filá, um chapéu em formato de ponta feito com tecido, utilizado como um símbolo de autoridade, proteção e reverência ao Ori (cabeça).

³⁴ Os relatos sobre terreiro, tem como referência, minha vivência enquanto filha do Ilê asé Obá Orum opó omí layó- Quilombo do Pai Zé pretinho.



Figura 05 – Daniel Arcades, Fabíola Júlia, Thiago Romero, Antônio Marcelo e Fernando Santana - Espetáculo Exu - A Boca do Universo – Cena de Oxum – Espaço Cultural da Barroquinha – 2014 – Foto: Andréa Magnoni.

A construção estética dos figurinos, proporciona um mix de elementos presentes no referencial de abordagem geral da obra, as miçangas de Oxum lembram as cachoeiras da cachoeira, sendo o ponto de força desse orixá, assim também como os adornos e peças dourados e o abebé, o espelho de oxum, simboliza a beleza, auto estima e poder feminino. Os tons em vermelho, preto e tons terrosos representam o poder de Exu, além de mistério e sabedoria, as paramentas e elementos em búzios simbolizam a riqueza, além da força oracular, a maquiagem remetem a máscaras africanas, colares, palha da costa, turbantes, pedaços de madeira em formato de falo, colares de osso, mini cabaças, forma um conjunto de elementos ligados aos povos africanos, as religiões de matriz africana e as culturas negras brasileiras. Juana Elbein Santos (1986), nos explica sobre a relação entre signos significado, os elementos presentes na montagem cênica, advém de múltiplas relações humanas, que conversam com todo o corpo artístico presente neste trabalho, em que ao transpor os signos na composição cênica, o significado pode transformar-se;

Antes de serem formas de arte, são formas que tem o encargo de significar as múltiplas relações do homem com seu meio técnico e ético. Esse conceito não é aplicável apenas aos textos, mas a todos os elementos que se combinam para expressar a atividade ritual. O conceito estético é utilitário e dinâmico. A música, as cantigas, as danças litúrgicas, os objetos sagrados querem sejam os que fazem parte dos altares – (peji) quer sejam os que paramentam os Orixás comportam aspectos artísticos que integram o complexo ritual [...] A manifestação do sagrado se expressa por uma simbologia formal de conteúdo estético (Santos 1986, p. 51).

Parte II- Pensando em personagem, ao ler o roteiro da peça, temos uma descrição a respeito da relação ator e personagem, em que está descrito que o processo criativo do personagem se deu, de acordo com o ator designado para tal. É como se fosse uma roupa feita sob medida, uma construção do corpo ao texto, do texto ao corpo. Em que esses corpos são negros. Grotowski(1971), diz que o teatro estabelece um encontro consigo mesmo, em um ato de auto revelação, consigo perceber essas nuances na construção cênica de Exu- A boca do universo(2024);

A essência do teatro é um encontro. O homem que realiza um ato de auto revelação é, por assim dizer, o que estabelece contato consigo mesmo. Quer dizer, um extremo confronto, sincero, disciplinado, preciso, total – não apenas um confronto com seus pensamentos, mas um encontro que envolve todo o seu ser desde os seus instintos e seu inconsciente até o seu estado mais lúcido (Grotowski (1971, p. 69).

O processo de auto revelação, inicia-se bem antes da peça começar, nasce na ideia de criar, conflitar, e fazer o teatro dentro dos espectros pensados. Quando os vendedores adentram a cena e saúdam Exu, já em yorubá, o confronto agora não é mais só do ator consigo, mas também com quem o assiste. Corpo dos personagens: Os vendedores de cachaça, adentram a todo o enredo da peça, em seus corpos há pontos de tensões diferentes, eles têm um propósito geral, a venda da cachaça, a embriaguez do público, não pelo álcool de fato, mas pelos mistérios escondidos na profundidade de seus olhares, esses personagens querem se aproximar de seu público, estabelecer conexão, como todo bom vendedor em busca da persuasão, a cachaça é argumento para tal aproximação que possui um significado mais profundo. Consigo observar uma crescente espiral criada internamente dentro da atmosfera desses personagens, no princípio seus corpos se movimentam de forma lenta, concentrada, guiados pelos sons da própria voz, que rezam, em que as emoções estão no interno. Eles fazem o coro, encham a cena,

criam uma atmosfera para envolver o público, o corpo, a voz e as nuances são as ferramentas utilizadas para avultar o cenário e os elementos cênicos em uma proposta sagrada.

Todos os personagens humanos carregam uma brincadeira, que vai se mostrando de acordo com o avançar do enredo. Uma brincadeira que se transpõe para os personagens divindades, os corpos de exus obtêm dois pontos de comandos nos movimentos, sendo eles o quadril e os ombros, esses movimentos variam conforme as cenas, hora lentos cadenciados, desenhados, ágil, astucioso, debochado e sensual, e por fim rápido, furioso e ofegante. Os corpos dos Exus da cena, fogem do imaginário comum, se o público espera personagens que retorcem o corpo, fazem caretas, e tem uma voz rouca (monstruosa) enquanto representação do diabo colonial, recebem corpos expansivos, conscientes.

Já a vendedora saúda o orixá, em gestos expansivos, energéticos, sempre que a mesma fala em yorubá esses gestos ficam mais expansivos, e se retraem quando volta ao português fazendo um adendo. Percebo que neste enredo cercado por figuras masculinas em sua maioria é movimentado pelas figuras femininas, as mulheres aqui ocupam um protagonismo, moldam a cena, “é do lócus da ficção e da poesia que a escritora negra, em particular, busca rasurar esses vícios de figuração, vestindo a personagem negra feminina com novos significantes que indicam outras possibilidades de significância e de interferência nos processos de alçamento do corpo feminino como corpo de linguagem”(Martins, 2025, p. 45).

As mulheres presentes na peça perpassam através do seu corpo um lugar de enunciação que foge do local enquanto objeto de suporte para os vícios do olhar masculino, sendo Exu-A boca do Universo(2014), uma peça dirigida por uma mulher, a vendedora torna-se a personagem que costura toda trama, ela é a humana em contato com as divindades, desenhando essa conexão entre humano e divino, a personagem passa por diversas nuances, trazendo os conflitos, expondo seus próprios conflitos internos e sendo uma espectadora mesmo dentro da cena, ela é quem gerencia todo o percurso dos tensionamentos existente na trama, a outra figura feminina presente em cena é a orixá oxum, aquela por quem Exu se apaixonou. Martins(2022), explica que o corpo-tela é um corpo-imagem, constituído por uma trança de articulações que se enlaçam e entrelaçam, onduladas com seus entornos, montadas por gesto e sons, vestindo e compondo códigos e sistemas. Os corpos da cena, já obtêm um diferencial por serem corpos negros, abordando perspectivas ancestrais, nos quais os registros de memória perpassam tais corpos, as expressões faciais, os lábios carnudos, os formatos dos olhos, a cor da pele os cabelos e demais elementos físicos costuram esse lócus, o próprio sotaque baiano que deixa de ser

reprimido performam a reverberação, não somente de Exu, mas do corpo negro, protagonista das próprias histórias.

Parte III- A construção estética articula uma narrativa de enaltecimento, valorização não somente de Exu, mas da cultura afro-brasileira, em que Exu é o ponto de conflito para o desvelar desta história. No momento inicial, os vendedores de cachaça cantam a canção do mercado e fazem a propaganda do produto, de forma cômica, descontraída, não só para mero entretenimento do público, quebrando a quarta parede fazendo a inclusão da plateia convidando-a a cantar, dançar, transformando o espetáculo em um ritual coletivo, aproximando-se da experiência de terreiros e rodas de samba. O público participa ativamente, ao ponto que a peça é a mediadora da discussão a respeito de Exu e todo o contexto que ele está inserido, o que propicia um contato de cada um consigo mesmo o contato consigo mesmo também é a rememoração, a subversão do apagamento, é as lembranças das próprias raízes.

Construindo um espaço de onde o sagrado se encontra, a energia de Exu também se faz presente no mercado, e como dito anteriormente a cachaça é um elemento primordial, no balanceamento de energia, seja com Exu, orixá ou com os falangeiros, correntes de Exu e Pombo gira. De acordo com a liturgia de algumas religiões, o álcool pode ser a ruína, está atribuído ao pecado e ao vício, o que só agrava a visão sobre Exu, já que o orixá visto como o diabo tem como seus elementos, uma “pica” gigante, o ejé³⁵, e cachaça para acompanhar. Talvez Exu cause esse confronto interno, não dele com ele, mas do outro consigo mesmo, já que dentro da construção moralista, Exu quebra os paradigmas, e é esclarecido quanto a isso. E você? Victor Turner (apud Costa, 2013. p. 54), um pesquisador sobre as relações entre o ritual e a antropologia, afirma que o ritual é um território de transição onde as estruturas sociais são suspensas para dar lugar ao novo:

Uma manifestação religiosa ou ligada a certo grau de sacralização – no sentido amplo do termo – onde por meio de representações simbólicas suscita-se um estado liminar dos indivíduos, o que provoca uma reelaboração simbólica do espaço e tempo, que são relativizados. E que visa o desencadeamento de uma mudança nos indivíduos e/ou no grupo – esta mudança pode ser referente a uma cura ou a uma elevação de status social, por exemplo (Turner apud Costa, 2013, p.54).

³⁵ Ejé- traduzido do yorubá significa sangue.

O espaço cênico suscita um estado liminar dos indivíduos, ao passo que toda apresentação da narrativa, dialoga e expõe o processo racista presente nas interpretações e reverberações dos signos e símbolos colocados em cena. Depois de saudar Exu, e borrifar cachaça no ambiente, há uma mudança de clima com música africana em tributo a entrada de Yangi. Um paredão se forma junto ao jogo de partituras corporais que representam o nascimento e a explosão. Início da dança das cabaças. A música e dança são um desses recursos simbólicos, à medida que mais informações e mais signos se integram à cena, o público acompanha esse movimento crescente da narrativa. A dança funciona como uma ferramenta expressiva para contar histórias, dançar também é resistência e manifestação sagrada, ela torna-se um elemento performático, não só de transição cênica, ou recurso para criar atmosferas dentro da peça. Observemos a colocação de Richard Schechner, em que ele associa comportamento ritual humano às memórias, conforme assinala Costa (2013, p. 55):

O comportamento ritual humano está ligado a uma manutenção da memória coletiva e individual dos membros de um grupo. Ele ressalta que —Rituais são memórias em ação, codificadas em ações| (SCHECHNER, 2012, p. 49). Quando Schechner define ritual como memórias em ação| ele traz as implicações de uma memória viva, ou seja, que não está somente nas lembranças ou no plano das ideias, mas está no corpo, nos objetos e nos símbolos ou códigos utilizados ao longo do ato ritual (Costa, 2013, p. 55).

Após a dança das cabaças, os Exus se organizam para dançar a avamunha, sendo ela um toque de abertura de xirê³⁶, ao iniciar uma cerimônia de candomblé, (na nação ketu) os filhos de santo formam uma roda para dançar a avamunha, sendo um ritual que convoca todos os orixás para estarem terra para tal cerimônia, além de abrir, a avamunha também fecha o xirê, convocando todas as divindades para retornarem ao orun³⁷, a avamunha enquanto proposta cênica amplia o lócus simbólico, à medida que provoca estranhamento e aproximação e não só a avamunha como tantos outros elementos da cultura de terreiro, tais elementos fazem com que seu público conecte-se de algum modo, em que a memória ancestral está em si, talvez os assuntos, as exposições cênicas sejam elementos distantes para alguns, todavia dentro de uma construção social, a cultura afro-brasileira está posta, seja de forma plena ou discriminatória. De acordo com Heuvel (1993), a performance obtém diversas formas de se estabelecer

³⁶Do iorubá *şiré*, que significa "brincar" ou "fazer festa.

³⁷ Do iorubá, orun, que significa céu.

aglutinando linguagem distintas enquanto práxis capazes de desorganizar uma ideia/pensamento e através disso inserir vieses, temas e etc:

Por meio de vários discursos e teorias, fomos advertidos de que a performance pode ser lúdica, liminar, libertadora; que ela pode se infiltrar pelo texto, despojá-lo e deslocar seu poder juntamente com o de seu autor seminal. Além disso, fomos informados de que a performance, em um de seus muitos paradoxos, pode desconstruir totalmente a Presença, e empoderar a Ausência e a im-potência. Uma vez que ela é ativada por atividades, improvisações, jogos, transformações, parataxes e estruturas não periódicas e não lineares, a performance quebra com a ilusão de um controle racional e do poder acima do significado (e da metáfora estrutural do argumento subjacente ao texto), e substituir e dispersar a ordem em desorganização. Seu gesto primário é, assim, direcionado ao caos e à indeterminação (Heuvel, 1993, p.5).

Em um segundo momento, a vendedora apresenta bará ao público, saúda sua cabeça e um jogo corporal inicia, os tambores ecoam no espaço cênico e a performatividade atua enquanto linguagem corporal neste momento, uma dança que busca transpor uma atmosfera de movimento, é como se o “Bará” da vendedora fosse ativado, A coreografia tem como mote o processo de sedução através da brincadeira e como consequência da sedução o momento da descoberta do jogo de búzios pela mulher. O movimento não é aleatório, tem finalidade, em um jogo de encantamento e busca pelo controle, as personagens seguem até que a mulher finalmente está com jogo de búzios nas mãos. Na cosmologia iorubá, Exu é o "senhor do corpo" e o primeiro a ter acesso ao sistema divinatório, o que torna a entrega do jogo de búzios à mulher um ato de transferência de poder e conhecimento. E neste trecho, temos a performatividade enquanto ferramenta que endossa a representação por meio da articulação cênica.

O legado dos valores africanos que permitiu uma continuidade transatlântica está consubstanciado nas instituições religiosas. São dessas instituições que se irradiam os processos culturais múltiplos que destacam uma identidade nacional. Desde a África, a religião ocupa um lugar de irradiação de valores que sedimentam a coesão e a harmonia social, abrangendo, portanto, relações do homem com o mundo natural. (Marco Aurélio Luz, 2000, p. 32):

O autor explica o fato de que ao falar sobre cultura africana/ afro-brasileira é quase impossível se desvencilhar da religião, já que o terreiro tem como função não somente os cultos religiosos, mas a continuidade cultural presente nestes cultos. Pensando o Candomblé e pensando o teatro, a performatividade adentra os dois universos tendo em vista algumas

semelhanças. Um fato muito parecido dentro das cerimônias de candomblé onde ferramentas teatrais e performáticas são fundamentais, é o perfore, quando um barco de neófitos está recolhido, tudo é muito novo, inclusive a própria energia do orixá, os recém nascidos vão aprendendo aos poucos, as formas de se portar, agora que não são mais abians, mas sim yawos. Durante os dias de recolhimento alguns dias são para o perfore, que funciona como um “ensaio” para o dia da saída, os neófitos tem seu corpo pintado com efun e waji, quem fica responsável por está pintura no corpo é o babá efun³⁸, lembrando que a pintura no corpo tem um significado e cada traço conta sobre as curas e caminhos do yawô. Existe um itan de oxalá explica porque o efun é sagrado e está presente durante o ritual de nascimento de yawo:

Oxalá cria a galinha-d' angola e espanta a Morte
 Há muito tempo, a Morte instalou-se numa cidade e dali não quis mais ir embora.
 A mortandade que ela provocava era sem tamanho e todas as pessoas do lugar estavam apavoradas. A cada instante tombava mais um morto.
 Para a Morte não fazia diferença alguma se o defunto fosse homem ou mulher, se o falecido fosse velho, adulto ou criança.
 A população, desesperada e impotente, recorreu a Oxalá, rogando-lhe que ajudasse o povo daquela infeliz cidade.
 Oxalá, então, mandou que fizessem oferendas, que ofertasse uma galinha preta e o pó de giz efun. Fizeram tudo como ordenava Oxalá.
 Com o efun pintaram as pontas das penas da galinha preta e em seguida a soltaram no mercado.
 Quando a Morte viu aquele estranho bicho, assustou-se e imediatamente foi-se embora E deixando em paz o povo daquela cidade.
 Foi assim que Oxalá fez surgir a galinha-d' angola.
 Desde então, as iaôs, sacerdotisas dos orixás, são pintadas como ela para que todos se lembrem da sabedoria de Oxalá e da sua compaixão.
 (Prandi p. 511, 512)

A pintura é considerada sagrada e por isso, para ter o corpo pintado, os yawos ficam sob transe de orixá, já que o efun é um pó sagrado. Após a pintura, os neófitos são acordados e de acordo com a ordem do xirê³⁹ aprendem as danças de seus orixás. Este momento é marcado pelo ensinamento em que as danças, não são somente coreografias, mas sim histórias daquele orixá contadas a partir dos atos dentro da dança. Neste processo o yawo pode virar de santo,

³⁸ No contexto do Candomblé, Ìyá Efun ou babá Efun é o título concedido à pessoa encarregada de realizar as pinturas rituais nos corpos dos(as) Ìyàwó durante o processo iniciático. Essas pinturas são feitas com o efun (pó branco de origem mineral ou vegetal) e carregam forte simbolismo de pureza, sacralidade e ligação com o Orixá.

³⁹ Ordem do xirê na nação ketu: Exu, Ogum, Oxossi, Ossain , Iroko, Omolu, Oxumaré, nanã, Oxum, Oyá, Obá, Ewá, Iemanjá, Xangô, Oxaguian e Oxalufã.

ou não. Além de aprender as danças, este momento também é um ensaio de como vai acontecer toda a saída, desde o momento de abertura do xirê até seu fechamento.

Quando estive dentro do roncó⁴⁰ e vivenciei este momento, fiz esta conexão direta, enquanto yawo de Ayrá eu precisei aprender a dançar o alujá que consiste em toque específico, neste caso, para os atos de xangô, durante sete noites, colocávamos nossas roupas de ração, em seguida éramos atracadas com o laço e depois viradas de santo para fazer o efun, na ordem do meu barco eu era a última, gamotinha de Ayrá, algumas casas de axé organizam a ordem pelo tempo de chegada na casa, na minha casa, fazemos pela ordem do xirê. Como dito no itan, a pintura é em reverência a galinha da angola (capote) e a sabedoria de oxalá. Ou seja, a dança presente em diversos momentos da peça é um elemento fundamental, não somente enquanto performance, mas enquanto significado dentro do espectro cultural.

Já no terceiro momento temos de volta à cena, os demais vendedores de cachaça, dentro da performance há um jogo, em que se tem um leque de possibilidades, sem frenar a imaginação, nas quais algumas estruturas se quebram:

\

O I Fórum Nacional de Performance Negra nasce da compreensão de que o Brasil precisa de um teatro e de uma dança que expressem a grandeza da influência de sua população negra. Daí a necessidade de potencializar a capacidade criativa e transformadora dos grupos e companhias negras nas artes cênicas que, nos últimos anos, têm enriquecido o cenário cultural, promovendo um mergulho profundo na busca de certo tipo de dramaturgia, de música e de dança até então ausentes dos palcos brasileiros. [...] O fortalecimento da expressão cênica afro-brasileira também decorre de um processo mais amplo de ações do movimento negro, que colocaram na esfera pública uma alteridade negra desatrelada de estereótipos discriminatórios (Bairros; Mello, 2005, p. 8-9).

Exu- A boca do Universo(2014), é um espetáculo dirigido por uma encenadora que compreende a necessidade dos aspectos culturais negros posto à cena, em que cena e elementos quando se juntam formam um grande mediador de assuntos, então podemos pensar neste fazer teatral impulsionado por Abdias, pelas técnicas teatrais de Brecht e também pelas possibilidades estudadas por Boal, em seus textos o autor enfatizava a necessidade da criação de um novo teatro, observando a evolução do teatro em um princípio de ritual e festividade coletiva, que depois passa a ser feito e frequentado apenas por classes dominantes, a poética

⁴⁰ Roncó, camarinha, local isolado em que os filhos recolhidos ficam durante o ritual de feitura do santo.

do oprimido é uma proposta de mudança, dentro da compressão de que teatro é política e consequentemente ferramenta de transformação social:

Para que se compreenda bem esta Poética do Oprimido deve-se ter sempre presente seu principal objetivo: transformar o povo, "espectador", ser passivo no fenômeno teatral, em sujeito, em ator, em transformador da ação dramática. Espero que as diferenças fiquem bem claras: Aristóteles propõe uma Poética em que os espectadores delegam poderes ao personagem para que este atue e pense em seu lugar; Brecht propõe uma Poética em que o espectador delega poderes ao personagem para que este atue em seu lugar, mas se reserva o direito de pensar por si mesmo, muitas vezes em oposição ao personagem. No primeiro caso, produz-se uma "catarse"; no segundo, uma "conscientização". O que a Poética do Oprimido propõe é a própria ação! O espectador não delega poderes ao personagem para que atue nem para que pense em seu lugar: ao contrário, ele mesmo assume um papel protagônico, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores: em resumo, o espectador ensaia, preparando-se para a ação real. Por isso, eu creio que o teatro não é revolucionário em si mesmo, mas certamente pode ser um excelente "ensaio" da revolução. O espectador liberado, um homem íntegro, se lança a uma ação! Não importa que seja fictícia: importa que é uma ação (Boal, 1991, p. 136,137)

Boal atua em uma linha que não delimita o espaço entre ator espectador, entendendo que a ação é a ferramenta não somente de consciência de fatos, mas progressão de mudança, seja do espaço, seja da sociedade no teatro do oprimido o objetivo é a conscientização política para que o oprimido identifique seus opressores e mude sua condição social. Augusto Boal criou o conceito de "Espect-ator". O público não é passivo; ele deve intervir na ação para transformar a realidade. Quando Exu- A boca do universo propõe a esfera ritualística, obtém-se a participação direta do público, um coletivo que se organiza para criar o caos.

O terceiro momento trata-se de uma cena que acontece quase no final da peça, cada Exu convida um espectador para o espaço cênico, sendo estes a representação do coletivo e então os Exus explicam como funciona a influência de cada um deles, nesta relação entre humano e divindade. relação com o toque, o olhar e a energização entre eles é provocada na cena. Bará explica a complexidade do toque, através do corpo que é possível tocar, seja o tambor, o adjá o orum e o ayê⁴¹, o corpo em transe aproxima o distante, distância o que está perto. Yangi explica que esse toque, são as possibilidades, o hoje, a presença de Exu, a conversa direta, em um espaço em que o tempo pode até ser cronometrado, mas, jamais controlado, ao forçar a passagem, Exu quebra os paradigmas criados para ele e para você, um corpo sem Exu, é um corpo em coma. Enugbarijo, Legbá e Lonan, desenham a linha da vida humana, desde o nascimento até a morte, em que o movimento, a boca faminta, os caminhos, as orientações e

⁴¹Do iorubá ayê significa plano terrestre.

até o próprio gozo, só é possível porque Exu está presente. “ Tudo que você vai fazer é porque eu vou estar lá”. Boal(1991), foca na mecanização do corpo pelo trabalho escravo/capitalista e busca desmecanizá-lo. Para Exu, a resistência aqui é manter o corpo vivo (com Exu) e não "em coma" sem ancestralidade. Ambos acreditam que a transformação política começa pela consciência corporal.

Ao assistir Exu- A boca do Universo(2014), a perspectiva ritual e todos os símbolos cruzados em cena, buscam fazer com que seu público olhe para si, não são apenas espectadores, assistindo um efeito cênico, mas sim uma comunidade, ouvindo suas histórias, ou vendo coisas que remetam a ela, se familiarizando com a cultura brasileira em partes, conectada com coisas que vieram antes de nós, por meio de diversas técnicas inclusive da performance:

A performance se origina da necessidade de fazer que as coisas aconteçam e entretenham; obter resultados e brincar; mostrar como as coisas são e passar o tempo; transformar-se em um outro e ter prazer em ser você mesmo; desaparecer e se mostrar; incorporar um outro transcendente e ser ‘apenas eu’ aqui e agora; estar em transe e no controle; focar no próprio grupo e transmitir ao maior número de pessoas possível; jogar para satisfazer uma necessidade pessoal, social ou religiosa; e jogar somente com contrato ou por dinheiro! A mudança de ritual para performance estética ocorre quando uma comunidade participativa se fragmenta, tornando-se ocasional, como cliente pagantes. O movimento da performance estética para o ritual acontece quando um público formando por indivíduos se transforma em uma comunidade. As possibilidades de movimento em qualquer das direções estão presentes em todas as performances (Schechner, 2012, p. 83).

A relação entre texto, elenco e espectador formam um grande conjunto em que cada elemento performa de diferentes maneiras, A narrativa detalha a história de um grupo de vendedores de cachaça, que estão na feira vendendo seus produtos e apresentam o guardião da feira ao seu público, conversam, questionam, falam dos estereótipos, instigam para o conhecimento da própria história, depois os próprios Exus contam suas histórias, a ancestralidade de Yangi, ou seja, "o que veio antes de vir"; a irreverência de Enugbarijó; a sexualidade de Legbá; o virtuosismo de Bará, que rege o movimento do corpo; além da descoberta de que Exu teve um amor, suas características, em paralelo reflexivo, do que move a esfera, a vendedora de cachaça escuta com sabedoria todas as histórias e convida o público a fazer o mesmo, em que é importante questionar, olhar para trás, olhar para si, e entender que

Exu Só é visto como diabo porque ele tem a astúcia de fazer tudo aquilo que o outro não tem coragem.

3.2- A boca escancarada

Este subcapítulo funcionará com uma exposição sobre como a peça foi recepcionada buscando entender como foi o impacto da circulação, por aqui também busco refletir a respeito do eixo teatro e sociedade dentro do recorte dos anos 2024 e 2025, que é o tempo em que toda essa pesquisa ocorreu, para que possamos compreender o diálogo entre as aspirações do objeto em questão com o tempo atual.



Figura V :Espetáculo Exu- A boca do universo 2014- Foto de Andrea Magnoni

Exu – A boca do universo estreou no Jardim de Areia do Vão Livre do TCA em 2014 e circulou em mais três espaços culturais da cidade: Cine Teatro Solar Boa Vista, a Arena do SESC – SENAC Pelourinho e o Centro Cultural Plataforma com mais de 2.500 espectadores. Fez a abertura do Festival de Teatro Brasileiro – FTB no Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB em São Paulo (devido à lotação no último dia de apresentação tivemos que realizar três sessões do espetáculo). O grupo realizou uma nova temporada no Espaço Cultural da Barroquinha em Salvador. Participou dos festivais FILTE – BA e FIAC – BA em 2014, O espetáculo foi indicado ao Prêmio Braskem de Teatro 2015 em quatro categorias: Melhor espetáculo adulto, melhor espetáculo do interior, melhor direção, categoria especial para Thiago Romero pelo cenário, figurino e maquiagem do espetáculo. O NATA foi convidado para participar do Sarau do Brown, evento criado por Carlinhos Brown, abrindo o show Ritual Beach System sob a direção de Elísio Lopes com cenas dos espetáculos Siré Obá e Exu, em que fizeram pequenas aparições durante o show. Apresentou-se no I Polo Teatral em Camaçari, festival patrocinado pela Braskem para indicar os melhores espetáculos do interior da Bahia. Realizou a abertura do Festival Itinerante de Teatro Latino- Americano Âmbar – FLITLÃ. Também integramos a programação 2015 do projeto Palco Giratório, realizando 33 apresentações do espetáculo Exu em 27 cidades pelo Brasil. Em 2017 estive no Festluso-PI, um festival de teatro Lusófono realizado em Teresina, que foi onde estive em contato com a peça. Fernanda Júlia Barbosa (2016), conta um pouco de como foi o contato com diversas plateias durante as circulações com a peça:

A composição Terreiro-Teatro-Academia-Rua contribuiu e muito para que maturássemos a nossa relação com o princípio Tradição na Contemporaneidade, pois o contato com as diversas plateias no decorrer do Palco Giratório e nas palestras que realizamos antes ou após as apresentações colocaram em discussão a relevância da criação de um espetáculo sobre o Orixá Exu. Diversas foram as problematizações e questões, algumas já abordadas neste trabalho, e outras surgiram, como a estranheza de utilizarmos um ritmo como o arrocha⁸⁴ na cena de Exu Legbá para falarmos de poder por meio do sexo, ou o fato de em cena os atores que representam Exu estarem calçados com botas e não descalços como nos terreiros. Desde a dramaturgia à encenação como um todo, o espetáculo Exu é uma tentativa de pontuar a presença da ancestralidade negra na atualidade e também de colocar o quanto essa ancestralidade contribuiu para a constituição do que chamamos contemporâneo. Um dos pontos importantes a serem abordados nesse sentido tem relação com a recepção do público e a identificação estabelecida principalmente dos não iniciados no Candomblé ao assistir ao espetáculo (...). Porém se faz relevante algumas problematizações sobre a nossa escolha de colocarmos o Orixá Exu em cena. Mesmo com um grande sucesso e talvez o maior alcance de público e crítica de um espetáculo do NATA, Exu – A Boca do Universo foi diversas vezes questionado ora pela união de elementos da atualidade como os utilizados pela música, dança e os elementos visuais aos elementos do Candomblé e ora pelo fato de estarmos falando dessa religiosidade em cena. Esses questionamentos sempre foram bem-vindos, pois nos fazia refletir

sempre mais e melhor sobre as implicações e responsabilidades da escolha poética e estética que abraçamos (Barbosa, 2016. p. 140,141)

Onisajé detalha em sua dissertação de mestrado, como foi a construção da peça e também como foi a recepção do público, a obra além de lotar os teatros também foi premiada, e dentre a tantas apresentações palestras e debates em diversos lugares, ela destaca a relação com a crítica, já que o grupo discute as relações entre terreiro e teatro, assim também como a ancestralidade negra a partir de Exu, deflagrando um público que de modo geral não está acostumado a ver Exu posto à cena, pelo relato de Fernanda, penso que a relação teatro e terreiro engendram alguns parâmetros, sendo o primeiro ponto a responsabilidade e respeito na perspectiva sagrada, e o outro ponto é o público sendo estes de terreiro e os que não são, os de terreiro às vezes buscam uma fidelidade dos elementos, divindades/entidades representados na relação cena e culto. Segundo o historiador de teatro Nelson de Araújo há um lugar do rito na origem do teatro:

O teatro é a comunhão de um público com um espetáculo vivo. Vale dizer que é por excelência uma arte em comunidade e de comunidade. Quase unânime também é a admissão da sua origem dentro dos rituais religiosos. Mas cumpre entender religião, aí em sentido lato. É religiosa a origem do teatro tanto quanto é impregnada de religião a maior parte das expressões vitais dos grupos sociais. Pois a religião contamina as expressões vitais do cotidiano. O que se diz como conto pode ser o mito, a forma de contar pode ser o último traço de rito. (Araújo, 1991, p. 47)

Os que não são do terreiro, muitas vezes vêm como algo ruim ou negativo sem nem mesmo perceber o enredo, a história. Sendo estas reações que de ambos os lados desconsideram o fator principal, o fazer teatral. Como já discutimos anteriormente, o teatro negro por si só carrega consigo as camadas que envolvem o racismo com tudo que advém da cultura negra. Em que o processo de reverberação acontece, sempre com ressalvas, mas o que devemos de fato levar em consideração é esse contato, em que os temas, debates e criações provocam eco, criam rupturas, colocam em contato. Isso reflete a recusa do teatro negro moderno em ser rotulado apenas como "teatro de denúncia" ou "teatro folclórico". Ele é tudo isso e mais: é vanguarda, é clássico, é rua e é terreiro. É a recusa à imobilidade intelectual.

“Histórias importam. Muitas histórias importam. Histórias têm sido usadas para expropriar e tornar maligno. Mas histórias podem também ser usadas para capacitar e humanizar. Histórias podem destruir a dignidade de um povo, mas histórias também podem reparar essa dignidade perdida”(Adichie, 2010). No teatro negro brasileiro contemporâneo, Exu é colocado como princípio dinâmico, a boca escancarada é a materialização deste dinamismo, a medida em que histórias são contadas e criadas, o lócus de encruzilhada é o ponto estratégico dentro das práticas elaboradas e discursivas que comungam a necessidade de falar de Exu e tudo que ele representa. Martins (1997) nos mostra que a performance, é lugar radial de centramento e descentramento:

Locus tangencial assinalada como instância simbólica e metonímica, da qual se processam vias diversas de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. Da esfera do rito e, portanto, da performance, é lugar radial de centramento e descentramento, intersecções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como lugar terceiro, é geratriz de produção sógnica diversificada e, portanto, de sentidos. (MARTINS, 1997, p. 28)

Ao pensar teatro e sociedade, a pesquisa de fato direciona-se para os diversos discursos que coabitam, não somente os corpos do grupo NATA, mas os corpos brasileiros em recorte dos negros e indígenas, tais discursos que habitam meu corpo, meu ser, meu ver. O que percebo é que a ferida colonial em aspecto brasileiro, busca sua cicatrização dia - após- dia, carregado por um entendimento coletivo sequelado, o racismo faz isso, há os grupos conscientes e inconscientes diante da estrutura, Exu- A boca do Universo segue como ferramenta de ruptura na atualidade, assim como todas as obras que vieram antes compreendendo que mesmo após mais de uma década de estreia, os aspectos de Exu, ainda não foram superados, assim também como o racismo institucionalizado, a precarização dos serviços públicos, a valorização do trabalho, a violência policial e existência do negro como um todo em recorte social. Existe a práxis neste caminho de reconhecimento de diversos significados, à medida que se expandem as tensões sociais e a desmistificação de Exu orixá via performance cênica:

No contexto dos negócios, do esporte ou do sexo, dizer que alguém fez uma boa performance é afirmar que tal pessoa realizou aquela coisa conforme um alto padrão, que foi bem sucedida, que superou a si mesma e aos demais. Na arte, o performer é

aquele que atua num show, num espetáculo de teatro, dança, música. Na vida cotidiana, performar é ser exibido ao extremo, sublinhando uma ação para aqueles que a assistem. No século XXI, as pessoas têm vivido, como nunca antes, através da performance. Fazer performance é um ato que pode também ser entendido em relação a: Ser Fazer Mostrar-se fazendo Explicar ações demonstradas. Ser é a existência em si mesma. Fazer é a atividade de tudo que existe, dos quazares aos entes sencientes e formações super galáticas. Mostrar-se fazendo é performar: apontar, sublinhar e demonstrar a ação. Explicar ações demonstradas é o trabalho dos Estudos da Performance (Schechner, 2003, p. 25-26).

Schechner(2003), faz a comparação nas diversas formas de performar, em que o sentido da performance está ligado à algo elaborado com o resultado atingido, no qual essa perspectiva se debruça sobre o fazer, no cotidiano ela aparece nos atos, no dia a dia enquanto as coisas acontecem, essa consciência do fazer performático só aparece quando o sujeito tem percebe que aquela movimentação precisa alcançar seu melhor resultado, cenicamente essa noção é diferente, não está ligada somente no fazer, mas sim no ato de mostrar o fazer. O menino que declama poema sozinho em seu quarto, busca dentro da performance cotidiana entregar o melhor resultado da sua declamação, esse mesmo menino no palco agora se mostra declamando o poema. Obviamente as noções de performance são bem mais profundas do que o simples exemplo acima, todavia utilizaremos este breve esboço sobre o assunto para situar e entender algumas movimentações artísticas, que de modo geral é discutido no texto como um todo. Quando essa performance cênica que mostra-se fazendo entende as potencialidades que ecoam através da prática cênica e utiliza isso enquanto processo consciente para discussão dos temas relacionadas às esferas da afro diáspora ela incorpora a epistemologia da etnocenologia que relaciona a prática e os conceitos sociológicos, Bião(2011), nos explica o que a etnocenologia nos remete:

Etnocenologia, que remete, por um lado, a raça, velho conceito que, no que se refere ao gênero humano, cada vez mais designa uma só e única raça, toda ela afrodescendente, já que os estudos de genoma revelam que toda a humanidade descende de um pequeno grupo de indivíduos que há milhares de anos viveu no centro da África, de onde, por sucessivas ondas migratórias, teria povoado todo o planeta, adquirindo diversidade fenotípica. Etno então, mais contemporaneamente, tem sido associado não mais apenas à aparência física de pele, cabelos, formato de crânio, cor de olhos etc., mas, sobretudo, à língua e cultura. Entendemos que a Etnocenologia, proposta com esse prefixo como instrumento de luta contra o etnocentrismo (que é a mania de se pensar que sua cultura, língua e aparência física seriam as mais puras e melhores), na busca de uma cenologia geral, pretende desconstruir a hierarquia entre

as culturas (bem como entre as diferentes aparências dos seres humanos (Bião, 2011, p. 352).

Armindo Bião, a performance é onde o conhecimento é transmitido pelo corpo, e não apenas pelo texto escrito em que a organização espetacular se expande em um propósito mais visceral e menos requintado, sendo está uma das linguagens do teatro negro que se alinha aos raciocínios também de Brecht e Boal. A discussão do teatro negro perpassa por diversas intersecções em âmbito estrural observemos então um pouco da sobreposição entre cena, política e cotidiano através de alguns grupos teatrais.

Dentro da política cênica na atualidade nos quais os trabalhos carregam uma eficiência ritual e pedagógica. Assim como NATA que desenvolve os trabalhos cênicos sob viés ritual de candomblé para enfatizar as potencialidades negras, mas também para denunciar o racismo religioso outros grupos se organizam neste sentido como: O grupo Bando de Teatro olodum⁴², segue criando projetos e espetáculos, fundado em 1990, em parceria entre o Grupo Cultural Olodum e artistas do teatro baiano (Márcio Meirelles, Chica Carelli, Maria Eugênia Millet e Leda Ornelas), o Bando busca o protagonismo negro no teatro, bem como a criação de uma linguagem cênica que reflete a cultura e a identidade do negro na sociedade brasileira. O grupo trabalha com projetos culturais com crianças e adultos nas comunidades, além de peças também obtém produções literárias e é considerado o grupo mais longo em contexto baiano. Uns dos trabalhos são: *Ó Paí, Ó* (1992), a peça retrata o cotidiano de um cortiço no Pelourinho durante o último dia de Carnaval. *Cabaré da RRRRRaça* (1997), utiliza o formato de um show de variedades para confrontar a plateia com o racismo estrutural do dia a dia, considerado um manifesto. *Bença* (2010), retrata a relação entre gerações, focando na ancestralidade e na importância dos mais velhos (os "griôs") para a manutenção da memória negra. Neste mesmo sentido segue o Grupo de Cultura Afro Ijexá⁴³, nasceu em 2004 a partir do desejo da comunidade da Zona Sul de Teresina/PI para fortalecer a luta na valorização e preservação da cultura negra, através da música e dança afro. Segundo a mãe de santo, Mãe Gardene de Oxóssi, atualmente 30 pessoas compõem o grupo, trabalhando os aspectos do empoderamento negro através das manifestações culturais de dança afro, música e canto, seguindo tal raciocínio temos

⁴² Bando de Teatro olodum site: <https://bandodeteatroolodum.com.br/>

⁴³ Afro Ijexá: <https://www.instagram.com/grupoafroijexa/>

o ITAN-Grupo de teatro(2023) que falaremos um pouco mais á frente, para afunilar essa discussão.

Ainda na esfera cênica política outra sobreposição é a relação entre raça e gênero, que em contexto histórico social as mulheres negras e indígenas, seguem sujeitas a desigualdade de gênero e raça de modo discrepante. Alguns grupos de abrem diálogo para esta temática são; As Capulanas⁴⁴, Cia de arte negra, nasceu em 2007, as obras mergulharam na identidade da mulher negra, trilhando um caminho vital para a cultura negra e explorando novas perspectivas sobre essa temática. Um grupo consolidado por mulheres, seus trabalhos mais recentes são; *Ialodês-trilogia da Mulher Negra* (2016), *Goma Capulanas – Espaço Potencial de Vida* (2020), *Gèlèdés-para além das sociedades secretas* (2022). O Grupo dos Dez⁴⁵ é um coletivo de teatro negro, estética afro brasileira, feminismo negro, cultura periférica e LGBTQIAPN+. Criado em 2009, consolidou-se como referência nacional ao investigar a interseção entre o teatro negro e o teatro musical tipicamente brasileiro, a homoafetividade, os desafios enfrentados pela população negra brasileira, a luta das mulheres e o enfrentamento a todas as formas de opressão LGBTQIAPN+, *Madame Satã* (2014), é a peça de maior sucesso do grupo e que segue na ativa desde de sua estreia, o grupo criou outros trabalhos como; *Todos os Animais São Iguais*(2016) e *rueiros*(2020). Temos também, a Trupe de Mulheres Esperança Garcia(2017), idealizado pela atriz Tércia Maria, a Trupe surge como parte do programa “Mulher, viver sem Violência”, do Governo Federal, realizado com apoio da Coordenadoria de Políticas para as Mulheres do Piauí. O grupo aborda a temática de gênero e raça em que o teatro é mediador nas etapas de conscientização social a respeito dos direitos das mulheres. O nome Esperança Garcia é referência à memória da primeira advogada do Brasil, Esperança Garcia era uma mulher negra escravizada que sabia ler e escrever, Esperança questionou a supremacia branca quando escreveu uma carta de denúncia em 1970 para o governo do Piauí relatando todas as violências que ela e demais escravizados sofriam. Na carta ela relata a respeito dos maus tratos, tortura física e a separação dos familiares, em um período de escravidão plena, uma mulher negra escrever uma petição de direitos era um ato de coragem extrema e inteligência estratégica. Em 2017, ela foi reconhecida pela OAB, como primeira

⁴⁴ As Capulanas: <https://capulanasciadeartenegra.com.br/nossa-historia/>

⁴⁵ Grupo os Des: <https://grupodosdez.com/sobre>

advogada do Piauí e em 2022, foi intitulada primeira advogada do Brasil. O grupo Koa Kuera(2016)⁴⁶, é um coletivo de mulheres indígenas que surgiu com a finalidade de mostrar um pouco da nossa realidade enquanto indígenas da etnia Guarani e Kaiowá, da reserva indígena Jaguapiru e Bororó - Dourados/MS, “Koa Kuera” é uma palavra em guarani que significa "esses daqui". As artistas buscam utilizar as redes sociais como ferramenta para falarem sobre o cotidiano da sua aldeia, das condições dos meios de transporte, dos remédios caseiros, da nossa luta pela sobrevivência dentro e fora da nossa comunidade! Assim também como as lutas das mulheres indígenas e as suas expressões de resistência frente a todos os preconceitos, o grupo desenvolve projetos a partir de fotografias, moda com grafismos e criação de intervenções cênicas.

Outro exemplo de grupo que segue na discussão racial e também se debruça a respeito do racismo ambiental, assim também como a relação com a terra e a xenofobia, é o Bambaré⁴⁷ arte e cultura negra é o primeiro grupo da Amazônia formadas por negros e negras, fundado em 1984, um grupo de militantes do movimento negro com o objetivo de trabalhar através do teatro, dança e músicas as questões que envolvem a população negra de forma geral., sendo o primeiro grupo de teatro formados essencialmente por negro no Estado do Pará, alguns de seus trabalhos são; *Face negra face*(1985), *EMI – A concepção Yorubana do Universo*(1992), *ÍYÁ YÓNÚ- Mulheres propagadoras de axé*(2010), *O Griot e os Espíritos da Terra – da Era Cantida aos Dias Atuais*(2012). O quilombo não é apenas histórico, é geográfico e atual, os trabalhos interseccionam as questões negras, indígenas e ambientais.

E diante de tantas faces da estrutural racial, o racismo de combate, o extermínio da população negra por meio da opressão policial estão presente nas denúncias praticadas em cena, grupo Pretagô⁴⁸ iniciou sua história em 2014 no Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, um grupo de artistas que pesquisa identidade, inserção, representação e representatividade das subjetividades negras nas artes da cena, no repertório do grupo estão os espetáculos; *Qual a Diferença entre o Charme e o Funk?* (2014), *AfroMe* (2015), *Noite Pretagô* (2017), *Mesa Farta* (2020) e *Corpos Ditos* (2020). Um dos objetivos do grupo é a democratização do acesso em suas programações. Sendo assim, as apresentações e temporada de espetáculos, cursos, oficinas e workshops promovidos pelo grupo são em sua maioria acessados de forma gratuita ou com sistema de cotas para pessoas

⁴⁶ Koa Kuera: https://www.instagram.com/oficial_koakuera/

⁴⁷ Banbore arte e cultura negra: <https://mapacultural.pa.gov.br/agente/23848/#info>

⁴⁸ Pretagô: <https://grupopretago.com/sobre/>

negras e de baixa renda. Assim também como o coletivo Legítima Defesa⁴⁹ é um coletivo de ação poética e política que investiga a imagem da negritude, seus desdobramentos sociais históricos e reflexos na construção da “persona negra” no âmbito das linguagens artísticas formado em 2015 por artistas, atores e atrizes, o coletivo tem na sua bagagem uma série de intervenções urbanas e performances, entre elas, *Em legítima defesa*, apresentada na Mostra internacional de Teatro de São Paulo em 2016, e *A missão em fragmentos: 12 cenas de descolonização em legítima defesa*, (2017). Estreou em 2019 o espetáculo: *Black Brecht: E se Brecht fosse negro?* projeto contemplado pelo Prêmio Zé Renato 2018, que circulou por espaços como Sesc Pompéia e Centro Cultural São Paulo. Essa breve listagem nos traz uma gama de identidades e formas de fazer os teatros negro. As interfaces dos trabalhos citados, carregam à sua maneira as relações entre racismo de combate e repressão policial, racismo e xenofobia, racismo religioso, racismo ambiental e tantos outros aspectos do racismo estrutural. Portanto, tais grupos não estão apenas fazendo peças "sobre negros" ou, estão usando a etnocenologia para construir um discurso dramático onde o corpo negro é a medida de todas as coisas, em que o sujeito de enunciação é o olhar do negro sobre o mundo.

3.3- O universo para além do individual

Estamos nos tubos, no caminho estreito entre o texto, a cena, o ator, o público e a vontade de algo, neste exato momento, me recordo do dia que escolhi tal obra, reprimi um pouco, achei que era informação demais para tal projeto, Exu, gosta de ser falado, explanado, fizemos um acordo, enquanto falo dele, também falo de mim, porque em mim há muito dele.

Lonan: Tô falando de mim!
Do meu modo de andar.
Tô aqui te perturbando
Só pra saber se vai escutar
É do desbravamento do caminho
No deserto, na mata, no asfalto
Tô mostrando por onde, mas você se esconde
(Arcades, Barbosa, 2014, s/p).

⁴⁹ Coletivo Legítima Defesa: <https://www.instagram.com/coletivolegitimadefesa/>

Neste trecho, Lonan, o senhor dos caminhos não só fala de si, ele é o empurrão para que os caminhos sejam trilhados, em que os pés encontram a terra e consequentemente se encontre, reconheça o território se aposse dele, que dentro da individualidade de cada um, o caminho do autoconhecimento seja estreito capaz de reconhecer os rastros deixados e as veredas à frente. Enquanto força de continuidade. Esse trecho será uma das formas de finalizarmos está jornada, um caminho desbravado, o que seria esse universo para além do individual? Parece meio vago demais, o que proponho é a reflexão entre o eu e o nós. O "individual" é transcendido porque o corpo negro carrega marcas sociais que pertencem a todo um grupo. Como falado no capítulo anterior, a instância de enunciação é o ato de falar, a expressão em sentido amplo, o corpo que fala e atribui redes, relações torna-se maior, em aspectos históricos, raciais e culturais.

“A perspectiva de dentro para fora é a análise da natureza e do significado do material fátual, recolocando os elementos num contexto dinâmico descobrindo a simbologia subjacente, reconstituindo a trama dos signos em função de suas inter relações internas e de suas relações com o mundo exterior ((Santos, 1986, p.23). As lideranças entenderam que a sobrevivência do povo negro dependia da criação de redes de apoio, comunidades que deram continuidade à luta e aos desejos de emancipação cultural, política e econômica empreendida pelos nossos antepassados, destacam-se as iyalorixás Mãe Aninha, fundadora do Ilê Axé Opô Afonjá; Mãe Senhora, também do mesmo Ilê Axé; Yá Nassô; Yá Adetá e Yá Kalá, fundadoras do Ilê Axé Yá Nassô Oká, Terreiro da Casa Branca; Marcelina da Silva, a Yá Obá Tossi, também da Casa Branca; Mãe Menininha do Gantois; o babalorixá (pai de santo) Procópio de Ogunjá; Mãe Olga do Alaketo; Pai Agenor Miranda; pai Joãozinho da Gomeia; pai Manoel Joaquim Ricardo, Babá Talábi de Ajunsun, fundador do Ilê Axé Oxumare e tantos outros que seguem nessa missão social e espiritual. No teatro, essa linhagem de liderança inspira coletivos a não buscarem apenas o sucesso individual, mas a emancipação do grupo, transformando o palco em uma extensão do terreiro. Referencio também o Ilê Asé Igbó Laburé Layo Opô Omi Olá, casa do meu avô de santo, Babalorixá Junior de Igbó o Ilê Asé Obá Orun Opô Omi Layó, sob orientação de minha mãe, iyalorixá Joelfa de Xangô, em entrevista para a dissertação e também no dia a dia da casa de santo, ela nos explica a importância de Exú, tão discutido em toda trajetória deste trabalho:

Costumo ensinar a toda a comunidade dos mais novos aos mais velhos sobre quem é Exu começando por esse lugar na criação, ele não pode ser colocado em um padrão, às vezes dentro dessa modernidade ele é caracterizado como bagunça principalmente pela branquitude ou por aqueles que não conhecem de verdade na mitologia yorubá e religiões de matriz africana, não só Exu orixá, mas também exu catiço, então a ordem que ele traz não é o silêncio, é o ritmo, o eixo, sendo o senhor das coisas das encruzilhadas, da palavra que sai na hora certa, ao abrir o caminho, das trocas justas, do mercado, do escambo, ele participa de tudo que precisa de passagem, que primeiro tem que passar por ele. Carrega a responsabilidade da palavra, é o dono da comunicação toda palavra ela tem um poder seja para criar, construir ela pode arruinar ao mesmo tempo. Ele coloca a gente no meio da encruzilhada para que a gente tome nossas decisões para que a gente entenda quem somos no mundo enquanto mulher negra, preta iyalorixá é claro que eu carrego Exu no corpo, no ofó e no orí, o que as pessoas trazem como desordem na verdade é uma astúcia ética de ocupar esse lugar e de saber na encruzilhada onde me colocar dependendo da situação. Exu é muito dinâmico na figura masculina e na força também da mulher ele se manifesta também quando a mulher negra ela não aceita um lugar que ele foi imposto né mas também não não com isso como um ele expande sem romper o fio da ancestralidade É muito político porque ele flexibiliza sem se render então assim na nossa vida garante que o axé não se prenda a esse rótulo que foi imposto pela branquitude pintar Exu como diabo um que nós não conhecemos, na verdade ele é diplomático demais. Eu como iyalorixá, tento reorganizar o terreno pra proteger meus filhos da violência pra gente atravessar a violência sem quebrar o sagrado e Exu está ali garantindo essa continuidade então assim nesse lugar de mulher negra eu afirmo sempre eu não quero ser tolerada, mas eu preciso que as pessoas entendam que a minha frente ao meu lado existe os meus ancestrais e eles tem muita força, muita força mesmo! (Entrevista de Iyalorixá Joelfa de Xangô).

Mãe Joelfa de xangô, ressalta que cada corpo presente dentro de um terreiro aprende muito cedo a permanecer vivo e principalmente ser uma pessoa de axé exige uma leitura muito fina do mundo, de saber quando avançar, quando recolher, quando falar alto, quando silenciar sem apagar a história, e tudo isso é Exu operando, trabalhando essa política do movimento da organização, dentro dessa desordem que as pessoas falam, mas sabendo sempre que isso não está ligado a essa questão colonial e cristã. É caminhar como axé e tudo que ele representa, Santos 1986, ressalta o poder do axé, sendo este elemento de persistência:

O conteúdo mais precioso do Terreiro é o axé. “É a força que assegura a existência dinâmica, que permite o acontecer e o devir. Sem axé, a existência estaria paralisada, desprovida de toda possibilidade de realização. É o princípio que torna possível o processo vital. É uma força que só pode ser adquirida pela introjeção ou por contato” (Santos, 1986, p. 40).

Exu nos propõe a continuidade. Tais iniciativas de continuidade alimentam-se da força ancestral, o ator negro ao realizar um movimento inspirado no Orixá, em uma dança de quilombo ou no passo do samba, o ator está ativando informações que atravessaram séculos de diáspora. Mãe Joelfa de xangô, também nos fala sobre a responsabilidade da palavra do limite da reciprocidade e assim de ética, porque Exu como muitas pessoas falam, desorganiza as

ilusões, ele é aquele que movimenta aquela vida que não tem mais caminho, e ele é aquele que puxa a gente pro meio da encruzilhada e nos coloca para nós mesmo tomarmos as nossas decisões.



Figura 06- Assentamento de Exu

A imagem acima é de um assentamento de Exu, no cenário de Exu- A boca do universo, temos o totem que é a representação cênica de uma assentamento de Exu, os assentamentos são a representação física e avultada de Exu, tornando-se um elemento condutor de energia e comunicação, o processo de construção de um assentamento é um ritual que requer conhecimento dos elementos e também de toda força ritualística envolvida quando discutimos sobre memória e espaço este elemento é a cristalização do espaço político representativo de Exu, enquanto materialidade da história, em que mais uma vez a arte e o sagrado caminham juntas, tendo em vista a construção da escultura, em um dia de função em minha casa de santo, observei o Ogã da nossa casa matriz pai Axogum, criar um Exu esculpido, vi ele trabalhar o barro desenhar os traços com uma delicadeza e concentração total, lhe questionei de como era a parte da criação do rosto e das formas, ele me disse que Exu desenhava em sua cabeça, como uma imagem e assim ele entendia o que fazer. pai Axogum (Ogã de Ogum), é responsável por esculpir os assentamentos de Exu de nossa casa de santo, em entrevista para este trabalho pedi que ele contasse um pouco sobre a função e importância do seu trabalho e do assentamento e obra em si:

Trabalho o equilíbrio e os ângulos como fundamentos da força da obra. O equilíbrio sustenta o asé, e os ângulos direcionam essa energia. Cada forma é pensada com intenção, para que a escultura não seja só decorativa, mas um lugar vivo de presença que transforma o espaço ao redor. Afetando quem se aproxima com o corpo inteiro, não só com o olhar mesmo sendo fixa, a escultura pode se mover. Eu trabalho Esú no desequilíbrio, nas curvas e nos vazios, criando formas que não se fecham. Assim, a obra continua em movimento no corpo e no olhar de quem se aproxima, como o próprio princípio dinâmico de Esú, uso o ferro, o barro e os búzios como matérias vivas, cheias de memória e tecnologia ancestral. Ao trabalhar esses elementos com intenção e cuidado, quebro estereótipos e reapresento Esú como força sofisticada, organizadora e civilizatória. (Entrevista de Axogum).

Axogum explica que essas esculturas são importantes porque devolvem dignidade ao sagrado, reeducam o olhar e afirmam os saberes ancestrais. Elas não explicam Esú, elas lhe fazem presente.



Figura 07- Assentamento de Exu Lalú

No palco, o corpo do ator negro atua como um "assentamento vivo": ele recebe a memória dos antepassados. O corpo enquanto território político desbrava o limite da sua existência, propunha continuidade, Ecleia Bosi(1994), diz que a memória precisa de espaço, quando não obtemos esse espaço, o teatro, a literatura, a arte de modo geral, organiza tais possibilidades dentro da criação, essa pesquisa faz parte disso, meu corpo é esse território dentro deste recorte em que me debruço para falar sobre outros corpos que se organizam politicamente

e reverberam, no panorama do teatro negro e teatro africano, a relação entre o individual e o coletivo organizam-se estrategicamente dentro do processo de representação do corpo ancestral e coletivo.

O poeta compositor e cantor Zé keti, escreveu 1964 a seguinte letra “ acender as velas, já é procissão, quando não tem samba, tem desilusão” Acender as velas enquanto procissão denúncia ao genocídio da população negra periférica, em que a gente morre sem querer morrer, no teatro negro recente como no trabalho do coletivo Legítima Defesa, o ato de acender velas em cena é uma alusão direta ao genocídio da juventude negra. A vela deixa de iluminar o santo para iluminar a ausência. Cada vela acesa representa um corpo negro tombado, em que o palco também se torna um memorial público. A ancestralidade, portanto, é o que permite que o corpo "denuncie o grande número de mortos" e, ao mesmo tempo, celebre a continuidade da vida. Como afirma Bião (2007, p. 45), o teatro negro e as práticas de matriz africana constituem-se como 'organizações estéticas e sociais' onde o corpo do artista não apenas representa, mas atualiza uma herança cultural que funde a arte com a própria vida."

Em novembro de 2025, estive em uma mesa redonda intitulada “Teatros negros, fui convidada para falar do ITAN- Grupo de Teatro, junto comigo estava um colega do grupo Guilherme Godoy e outros artistas negros que fazem essa movimentação cultural na perspectiva negra na cidade de Dourados/MS. Um dos convidados desta mesa redonda foi o professor Marco Antônio Alexandre da UFMG. Ele explicou a importância da nomenclatura “teatros negros”, tendo em vista que dentro da subjetividade do negro, tem-se muitas interfaces:

O Teatro Negro ainda é pouco estudado no âmbito nacional. Por questões distintas – mercado editorial, divulgação, formação de público leitor etc. – e outros fatores alheios ao nosso entendimento, é de conhecimento de muitos que, ainda, há poucas publicações de peças que apresentam a temática negra, e se sabe que o escasso material existente tem circulação restrita a espaços específicos. No entanto, apesar dessa realidade eminente, devo destacar que há autores e grupos que se dedicam a pesquisas e divulgação da cultura afro-brasileira (.Alexandre, 2012, p.126).

Podemos entender que a produção teatral negra é sim pungente, só que diferentemente do teatro branco tais trajetórias criativas são ocultadas estruturalmente. A abordagem cênica negra apresenta diversos trajetos, todavia fica presa àquilo que a cultura negra como um todo

é reduzida. Ainda durante a mesa, percebi que o ITAN, era o único grupo formado majoritariamente por pessoas negras que trabalhavam com a estética e enredo focado em perspectiva decolonial afro-brasileira em Dourados/MS. Durante minha fala, expliquei a respeito da criação do ITAN, que partia de uma vontade de movimentar a cena teatral, baseado em coisas que eu gostaria de viver, se os palcos do teatro branco sempre foram uma questão complexa para mim, em que qualquer ideia colocada, recairia em âmbito folclórico ou anti profissional por “falar de si”, nas minhas criações juntamente com todos os membros do grupo, temos a oportunidade de explorar a nível narrativo e estético das matrizes negras para criação, exposição, deleite e discussão. Criamos o grupo para estabelecer um espaço para a peça O rio te chama(2023) e também para criações futuras.

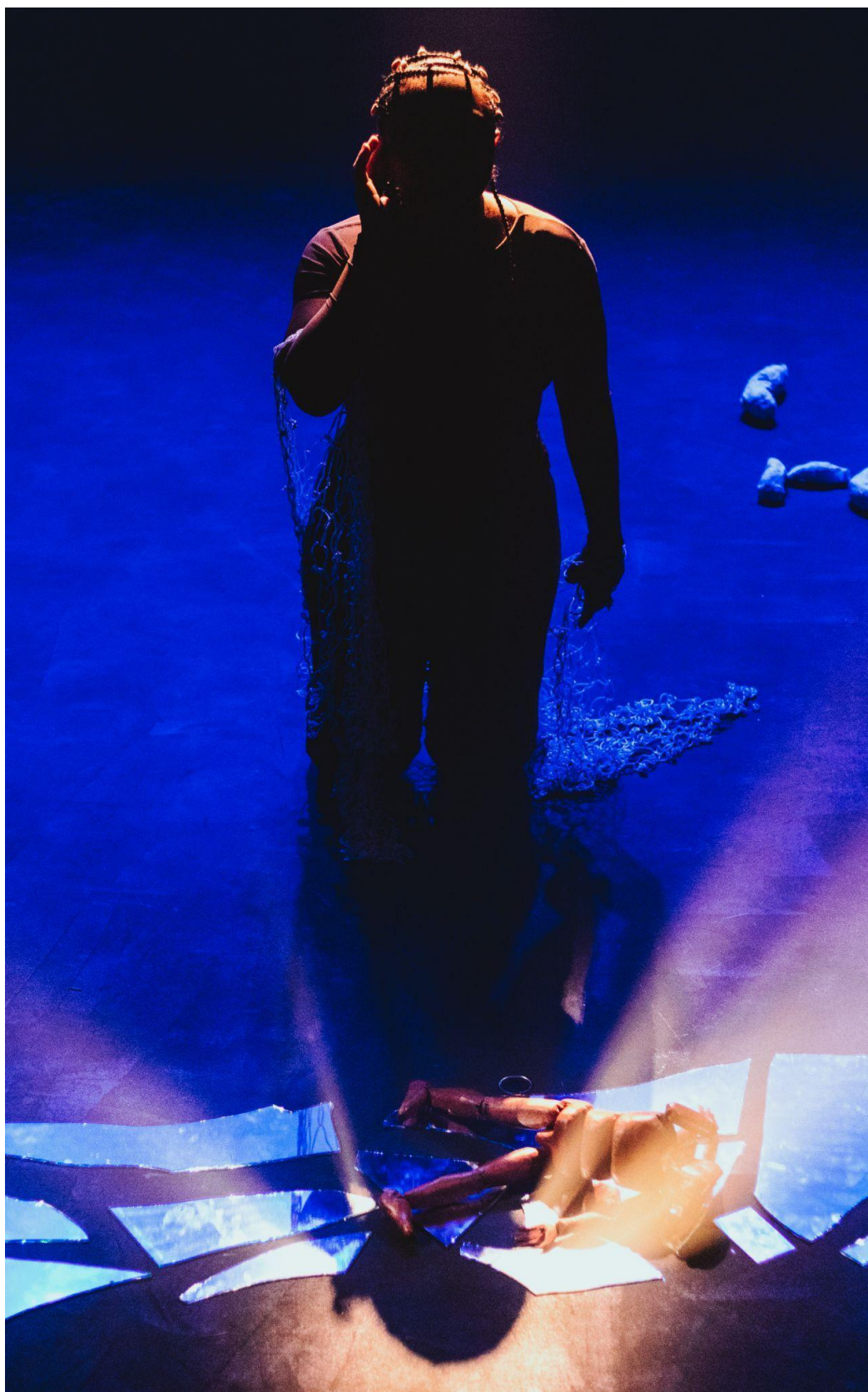


Figura 08- Espetáculo O rio te Chama 2023- Caduts

Ainda pensando sobre a fala do professor Marco Antônio Alexandre a respeito de toda a estruturação e dificuldades na ideia de realização plena de um projeto, recaídas naquilo que é “comercial”, performances cênicas que são criadas somente para o entretenimento, sem criar tensionamentos, críticas, nos meus poucos anos de teatro, venho observando essa organização, se queres circular com trabalhos artísticos com mais facilidade, crie enredos “tranquilos” nada que envolva discussões sociais, de gênero ou raça. Na segunda circulação do O rio te chama(2023), passamos por seis cidades do Mato Grosso do Sul com quatorze apresentações e três oficinas. A peça conta história do Crispim, um menino ribeirinho nascido na periferia de Teresina/PI, ele, o pai e mãe são muito pobres, e se sustentam da pesca na região do rio Parnaíba, o pai do garoto, morreu quando ele ainda era criança e ele teve que assumir a responsabilidade de pescar e sustentar o pequeno casebre em que morava com a mãe. Um dia ele sai para pescar e volta sem nenhum peixe, a mãe havia preparado uma sopa com restos de ossos, o menino furioso golpeia a mulher na região da cabeça provocando um grande ferimento e ela em contrapartida lhe roga uma praga; Crispim viverá no rio Parnaíba enquanto um monstro das águas, tornando-se o cabeça de cuia.

[...Muitos anos atrás
Existiu no Piauí
Um pescador que pescava
No Parnaíba e Poty.
A sombra da maldição
Estava perto de si.
O seu nome era Crispim
Cresceu sem religião,
Sem pai pra lhe dar conselho,
Sem amigo e sem irmão,
Sua mãe muito velhinha,
Sem mágoa no coração,
Acontece que Crispim
Não aprendeu a trabalhar.
Para sustentar a mãe,
Ele tinha que pescar.
⁵⁰Quando não pescava nada,
Danava a esbravejar...]
(COSTA, 2007, s/n)

⁵⁰ Trecho de um cordel que conta a história do cabeça de cuia. Literatura de cordel é um gênero literário popular, escrito frequentemente de forma rimada, originada de relatos orais e depois impressos em folhetos. A literatura de cordel se popularizou no Brasil nas regiões Norte e Nordeste, sendo hoje difundida em todo o território nacional.

Contamos esta história através de uma pesquisa de criação cênica e dramatúrgica em que o mito, ritual e a afro diáspora são trabalhados enquanto estética. Durante a circulação percebemos que as pessoas estranharam o enredo a peça que conta uma lenda foi reduzida a “peça que fala de macumba”, isso não seria um problema se não fosse completamente estereotipado e pejorativo. A trama causou muito burburinho, algumas pessoas se benziam durante as cenas, como todo o estudo foi pensando querendo adentrar a atmosfera ritual, tinha-se uma interação com o espectador utilizando um banho de ervas passado nas mãos das pessoas antes mesmo delas se acomodarem nos espaços, muitas pessoas se recusaram a passar o banho, outras repreendiam, outras pessoas saíam no meio da peça, ou seja algumas pessoas não perceberam a narrativa, não se prenderam a contagem da história, montaram sua própria narrativa através de símbolos deturpados em seus imaginários. Do que se fala, quando se fala de negro? Martins (1995), traz tal questionamento:

Do que se fala, quando se fala de negro? Da cor do dramaturgo ou ator? Do tema? Da cultura? Da raça? Do sujeito? Na verdade, de tudo um pouco, ou melhor, fala-se da relação de tudo. O negro, a negrura, não traduz, neste trabalho, a substância ou essência de um sujeito, de uma raça ou cultura, nem um simples motivo temático recorrente. O termo aponta, antes de tudo, uma noção textual, dramática e cênica, representativa. Essa noção recupera o sujeito cotidiano, referencial, como uma instância da enunciação e do enunciado, que se faz e se constrói no tecido do discurso dramático e na tessitura da representação. A negrura não é pensada, aqui, como um topos detentor de um sentido metafísico, ou um absoluto. Ela não é apreendida, afinal, como uma essência, mas, antes, como um conceito semiótico definido por uma rede de relações (Martins, 1995, p. 25-26).

A autora desconstrói a ideia de que o "teatro negro" é apenas uma peça com atores negros ou sobre escravidão, elevando a negrura a uma categoria de linguagem. Assim como discutimos na mesa sobre teatros negros, quando pensamos a negritude enquanto conceito e semiótica, entendemos que a composição do teatro negro é mais profunda, desde o corpo do ator que acarreta história e sua presença, já sendo algo política. Uma das coisas mais destacadas

em manchetes de jornais e portais das cidades que circulamos, era o fato de o elenco ser formado majoritariamente por mulheres negras, aquilo ecoava de forma positiva sim, mas também como algo desafiador. Quando comecei a buscar grupos de teatro que trabalhavam somente nesta vertente de teatro, fui observando as criações e reivindicações que se relacionam com o espaço, de modo geral os grupos citados neste subcapítulo são fortemente influenciados pelo lócus de enunciação, em que a memória e o espaço se relacionam e se sobrepõem. “O dramático, como estrutura de composição, qualidade, matiz, estilo, linguagem, sobretudo performance, não tem uma natureza sólida, ... A própria ideia de performance, que, seja como prática ou como episteme, é por excelência, relacional, iterativa e inconclusiva”(Martins, 2025, p.136, 137).



Figura 09- Espetáculo O rio te Chama 2023- Caduts

Considerações Finais

Eu tinha medo de Exu, achava que ele era o diabo, pensava que sendo do axé “entregaria” minha alma para ele, e que bom, que não acreditei neste medo construído no meu

imaginário, que bom que mesmo com todas as dificuldades em ser uma mulher negra de axé e artista, ainda assim é minha melhor versão, em toda essa jornada de vida e de pesquisa em contato com a obra Exu- A boca do Universo(2014), tornou-se uma prática de fortalecimento, de mim, deste espaço enquanto vitrine para citar todos os nomes que perpassam a construção, aqui temos grupos renomados, grupos que estão iniciando, autoridades do cotidiano, do entre meio que é a academia, a arte e vida, onde o Eni okan pulsa, no início dessa trajetória falei sobre a tríade, vida, teatro e literatura, porque é neste novelo que eu me desenrolo, vou trançando os fios, reafirmando a importâncias de todas as discussões enfatizada nesta dissertação.

Segundo Nei Lopes (2004, p. 266-267), Na África e na Diáspora, independentemente do orixá a que pertença, todo fiel sempre invoca Exu para que ele não lhe cause problemas. e Exu No Haiti, é genericamente conhecido como Legbá e Legbá Petró, Maitre Carrefour dono da encruzilhada. Durante este percurso a vida foi acontecendo e Exu segue habitando o espaço da casa e da rua, fazendo o cotidiano:

Bará: Há um filho em cada pedaço de rua, em cada metro quadrado
de casa, em cada partícula de ar que se movimenta na Terra.
Enugbarijó: Um mensageiro nunca nega passar a mensagem.
Lonan: A encruzilhada nada mais é do que o poder da alma,
o palco da vida.
(Arcades, Barbosa, 2014, s/p).

Hoje, o teatro não pede licença para falar de Exu, e coletivos de teatro negro por todo o Brasil (incluindo o Piauí) colocam Exu no centro do "Universo para além do individual. Entendendo que é preciso seguir com as práticas de afirmação e celebração de Exu de todas as faces da cultura negra brasileira. Passando pelo início, a boca e o poder, concluo que todas as discussões geradas dentro da construção de Exu- A boca do Universo(2014), seguem extremamente atuais, o que me leva a entender que todos os aspectos negativos de Exu, ainda não foram superados na atualidade. Ao final da obra, Exu se apaixona por Oxum e assim vive esse romance, e como fruto deste amor, nasce Oseturá, conhecido como o mensageiro filho da Iyamí, a peça finda com o nascimento, desenhando a continuidade, fazendo-se esfera, dentro de uma proposta de início, meio e início. A circularidade que nos atravessa é a arma da não desistência, da continuidade.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozie. **O perigo de uma história única**. Palestra proferida no Ted Talk em 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg&t=40s>
- ALEXANDRE, Marcos Antônio - **Marcas da Violência: vozes insurgentes no Teatro Negro Brasileiro** R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 123-147, jan./jun. 2012. Disponível em:
- ARCADES, Daniel; BARBOSA, Fernanda. **Exu - A Boca do Universo**. Fundação Biblioteca, 2014.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Pensamento, 2006.
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 92-93.
- BARCELLOS, Mario César. **Os orixás e a personalidade humana: quem somos? Como somos?** 4. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.
- BARROS, Ariane Guerra. **Entre o corpo do ator/performer e o espaço urbano: um teatro performativo**. 195 f. 2020. Tese (Doutorado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.
- BÉWÀJÍ, J. O. **The Philosophy of Ifa**. Ibadan: Omo-Osun Books, 1988.
- BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho, **A Presença do Corpo em Cena nos Estudos da Performance e na Etnocenologia** R.bras.est.pres., Porto Alegre, v.1, n.2, p. 346-359, jul./dez., 2011. Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>
- BIÃO, Armindo. **Artes do corpo e da cena: questões de etnocenologia**. Salvador: EDUFBA, 2007.
- BISPO, Antônio. **Colonização, Quilombos: modos e significados**. Brasília/ DF: INCTI/UNB, 2015. Racial
- BITTENCOURT FILHO, José. **Matrizes religiosas brasileiras: religiosidade e mudança social**. Petrópolis, RJ: **Vozes**, 2003; Petrópolis, RJ: KOININIA, 2003.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 415.

- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CAPUTO, Stela Guedes; PASSOS, Maila. **Cultura e conhecimento em terreiros de Candomblé** – lendo e conversando com Mãe Beata de Yemonjá. **Currículo sem Fronteiras**, [s. l.], v. 7, n. 2, p. 93-111, jul./dez. 2007.
- CASTRO, Yeda Pessoa de (2001). **Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras. p. 211; 265; 284
- COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento Feminista Negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.
- CORREIA, Norton Figueiredo. **Uma educação do olhar na cidade: a escrita poética de Manuel Bandeira**. 2006. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- CORREIA, Paulo Petronilio. Encruzilhada: a boca da [r]existência. **Revista Estudos e Pesquisas sobre as Américas**, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 49-65, jul./dez. 2022. DOI: <https://doi.org/10.33054/repea.v16i2.2154>.
- COSSARD, Gisèle **Omindarewá. Awô: o mistério dos orixás**. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.
- EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2006.
- EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos quinhões de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.
- FERRETTI, Mundicarmo. **Pajelança no Maranhão no Século XIX: o processo de Amelia Rosa**. São Luís: CMF/FAPEMA, Dez/2004.
- FERRETTI, Sérgio F. **Repensando o sincretismo**. São Paulo: EDUSP, 1995.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. 19.ed. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2009.
- GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- GONZALEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. In: SILVA, Luiz A. Machado da. (Org.). **Movimentos sociais urbanos, minorias étnicas e outros estudos**. Brasília: ANPOCS, 1980. p. 207-224.
- HEUVEL, Michael Vanden. **Performing Drama/Dramatizing Performance**, *Alternative Theater and the Dramatic Text*. Michigan: The University of Michigan Press, 1993, p. 5.
- JULIA, Fernanda (Onisajé). **O Candomblé como princípio formativo do encenador**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jesus Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LOPES, Nei, SIMAS, Luiz Antonio. **Filosofias Africanas**: uma introdução. 5 ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

LUZ, Marco Aurélio. Agadá. Dinâmica da Civilização africano-brasileira. In: **Travessias**. Rio de Janeiro, (1/99): 169-181, Rio de Janeiro, set. de 2000.

MALDONADO-TORRES, Nelson. **Sobre a colonialidade do ser**: contribuições para o desenvolvimento de um conceito. 1. ed- Rio de Janeiro: Via Verita, 2022.

MARTINS, Leda Maria. **A Cena em Sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Obra fundamental para entender o corpo negro no teatro brasileiro).

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória**: O Reinado do Rosário no Jatobá. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**, 2021.

MCLAREN, Peter. **Desconstruir a condição branca, repensar a democracia**: cidadania crítica na gringolândia. In: Multiculturalismo revolucionário: pedagogia do dissenso para o novo milênio. Artmed: Porto Alegre, 2004, p. 237-289

MCLAREN, Peter. Desconstruir a condição branca, repensar a democracia: cidadania crítica na gringolândia. In: **Multiculturalismo revolucionário**: pedagogia do dissenso para o novo milênio. Artmed: Porto Alegre, 2004, p. 237-289.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude**: usos e sentidos. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012

NASCIMENTO, Abdias do. **O Teatro Experimental do Negro**: trajetória de uma consciência. Rio de Janeiro: Edições do Museu de Arte Moderna, 1966.

NASCIMENTO, Abdias do. **Sortilégio** (mistério negro). Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1959.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. Projeto História, São Paulo, n.10, p.7-28, dez.1993.

NORA, Pierre. Les lieux de mémoire, ou Comment ils m'ont échappé. In: _____. **Présent, nation, mémoire**. Paris: Gallimard, 2011a. p.400-404.

OLAJUBU, Oyeronke. **Women in the Yoruba Religious Sphere**. New York: State University of New York Press, Albany, 2011.

P.84

PARÉS, Luis Nicolau. **A formação do Candomblé**: História e ritual da nação jeje na Bahia. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

PAVIS. Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, teatro-dança, cinema. Tradução de Sérgio Sávia Coelho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAVIS. Patrice. **Do texto para o palco**: um parto difícil. In: PAVIS. Patrice. O teatro no cruzamento de culturas. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRANDI, Reginaldo. **De africano a afro-brasileiro**: etnia, identidade e religião. Revista USP, São Paulo, n. 46, p. 52-65, jun/ago, 2000.

PRANDI, Reginaldo. **Exu, de mensageiro a diabo**: sincretismo católico e demonização do orixá Exu. Revista USP, São Paulo, p. 46-65, 2001.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del Poder, Cultura y Conocimiento en América Latina. In: **Anuário Mariateguiano**. Lima: Amatua, v. 9, n. 9, 1997.

QUINTANA, Eduardo. **Èkóolé**: no Candomblé também se educa. Jundiá: Paco Editorial, 2016.

REFERÊNCIAS

REHBEIN, Franziska C. **Candomblé e salvação**: a salvação na religião nagô à luz da teologia cristã. 2. ed. São Paulo: Loyola, 1998.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa. Tomo II**: A Configuração do Tempo na Narrativa de Ficção. Tradução de Martha Kohl de Oliveira. Campinas: Papirus, 1995.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. - Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

RUFINO, Luiz. Performances afro-diaspóricas e decolonialidade: o saber corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas. **Revista Antropolítica**, Niterói, v. 55, n. 1, p. 19-38, jan./jun. 2022. DOI: <https://doi.org/10.22409/antropolitica2022.v55n1a52701>.

SÀLÁMÌ, Síkírù; RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. **Exu e a ordem do universo**. São Paulo: Oduduwa, 2011.

SARTRE, Jean-Paul. **O Existencialismo é um Humanismo**. Tradução de Vergílio Ferreira. Lisboa: Presença, 1973.

SCHMIDT, Luísa. Sociologia do ambiente: genealogia de uma dupla emergência. **Análise Social**, Lisboa, v. 34, n. 150, p. 175-210, 1999.

SILVA, Alberto da Costa e. **A manilha e o libambo**: a África e a escravidão, de 1500 a 1700. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SOUZA, Marina de Mello e. **África e Brasil africano**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2007.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Editora UFMG: Belo Horizonte, 2010.

THIONG'O, Ngũgĩ wa. **Decolonising the Mind: the politics of language in African literature**. London: James Currey, 1986.

TRINDADE, Azoilda Loretto. Valores Civilizatórios Afro-Brasileiros na Educação Infantil. **Revista Valores Afro-brasileiros na Educação**, 2005.

TRINDADE, Diamantino; LINHARES, Ronaldo Antonio; COSTA, Wagner Veneziani. **Os orixás na umbanda e no candomblé**. São Paulo: Madras, 2010.

TRINDADE, Liana. Exu: poder e magia. In. BASTIDE, Roger (*et al.*). **Olòòrìsà: escritos sobre a religião dos orixás**. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Ágora, 1981.

TRINDADE, Liana; COELHO, Lúcia. **Exu: o homem e o mito**. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo**. 6. ed. São Paulo: Corrupio, 2002.