

HAVERÁ MUNDOS DENTRO DE MIM: A MULHER TRANS NEGRA MACUMBEIRA NA EXPERIÊNCIA CÊNICA *ORI* – O SENTIDO DE (RE)EXISTIR¹

Amanda Vieira Ferrugem²

Universidade do Estado de Santa Catarina

Tereza Mara Franzoni³

Universidade do Estado de Santa Catarina


 DOI: doi.org/10.33871/21750769.2026.22.1.11970

¹ Pesquisa financiada pelo Programa de Bolsas de Monitoria de Pós-Graduação da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Uma primeira versão deste artigo foi elaborada para o V Seminário Latino-Americano de Estudos em Cultura (SEMLACult), realizado na cidade de Foz do Iguaçu/PR, Brasil.


² Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), no centro de Artes (CEART). Mestra em Artes Cênicas no PPGAC/UDESC/CEART e graduada em Licenciatura em Teatro na mesma universidade.

 anjosamandavf01@gmail.com.


 lattes.cnpq.br/7758172290127459.

 orcid.org/0009-0003-5642-4638

³ Professora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), vinculada a Linha de Pesquisa Imagens Política. Possui graduação em Ciências Sociais, mestrado e doutorado em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

 tfranzoni@gmail.com.

 lattes.cnpq.br/0807711190645838.

 orcid.org/0000-0003-2498-0851

Haverá mundos dentro de mim: a mulher trans negra macumbeira na experiência cênica ORI – o sentido de (re)existir

Resumo: Este artigo investiga a experiência cênica *ORI: o sentido de reexistir* (2023) como território de atuação afro centrada nas cosmologias afro-brasileiras, articulando epistemologias das macumbas com a experiência de movência de uma mulher trans negra. A pesquisa parte de uma abordagem teórico-prática, baseada nas contribuições de Onisajé para análise de um Teatro Negro de Terreiro, com o objetivo de refletir sobre como a corporeidade de atores negros, negras e negres pode poetizar os saberes e as ritualidades de terreiros afroindígenas em cena. São mobilizados conceitos como corpo-tela, tempo espiralar e corpoflor, compreendidos como forças de transfiguração e cura. O estudo evidencia que os terreiros de matriz africana, mesmo atravessados por tensões coloniais, constituem espaços de acolhimento e legitimidade para corpos trans e dissidentes. A análise, fundamentada na experiência da artista, demonstra que a presença trans em cena e nos terreiros é política, denunciando o racismo religioso e reafirmando que corpos trans também são guardiões de saberes ancestrais.

Palavra-chave: Ori; Transgeneridade; Epistemologias afro-brasileiras; Teatro Negro de Terreiro.

There Will Be Worlds Within Me: The Black Trans Woman *Macumbeira* in the Scenic Experience ORI – The Meaning of (Re)existing

Abstract: This article investigates the performance experience *ORI: The Meaning of Re-existing* (2023) as a territory for Afro-centered performance rooted in Afro-Brazilian cosmologies. It articulates the epistemologies of *macumbas* through the movement and presence of a Black trans woman. Adopting a theoretical-practical approach grounded in Onisajé's contributions to Black *Terreiro* Theater, the research reflects on how the corporeality of Black performers poetizes the knowledge and ritualities of Afro-Indigenous *terreiros* within the scenic space. Concepts such as the *body-canvas*, *spiral time*, and *corpoflor* are mobilized as vital forces of transfiguration and healing. The study reveals that *terreiros* of African matrix, even when traversed by colonial tensions, constitute spaces of legitimacy and sanctuary for trans and dissident bodies. Drawing from the artist's lived experience, the analysis demonstrates that trans presence in performance and within the *terreiro* is fundamentally political—a stance that denounces religious racism while reaffirming trans bodies as sacred guardians of ancestral knowledge.

Keywords: Ori; Transness; Afro-Brazilian epistemologies; Black Terreiro Theater.

Habrá mundos dentro de mí: la mujer trans negra macumbeira en la experiencia escénica ORI – el sentido de (re)existir

Resumen: Este artículo investiga la experiencia escénica *ORI: el sentido de reexistir* (2023) como territorio de performance afrocentrada dentro de las cosmologías afrobrasileñas, articulando las epistemologías de las *macumbas* con la movencia de una mujer trans negra. La investigación adopta un enfoque teórico-práctico, fundamentado en las contribuciones de Onisajé sobre el Teatro Negro de *Terreiro*, reflexionando sobre cómo la corporeidad de actantes negros, negras y negres puede poetizar los saberes y las ritualidades de los *terreiros* afroindígenas en la escena. Se movilizan conceptos como cuerpo-lienzo, tiempo espiral y *corpoflor*, comprendidos como fuerzas de transfiguración y sanación. El estudio evidencia que los *terreiros* de matriz africana, aun atravesados por tensiones coloniales, constituyen espacios de acogida y legitimidad para cuerpos trans y disidentes. A partir de la experiencia vivida por la artista, el análisis demuestra que la presencia trans en la performance y en los *terreiros* es política: una postura que denuncia el racismo religioso y reafirma que los cuerpos trans son guardianes de saberes ancestrales.

Palabras clave: Ori; transgeneridad; epistemologías afrobrasileñas; Teatro Negro de Terreiro

Introdução

A experiência cênica *ORI: o sentido de reexistir* (2023) constitui um campo de pesquisa prática criada com o objetivo de refletir sobre como a corporeidade de atuantes negros, negras e negres pode poetizar os saberes e as ritualidades de terreiros afro-indígenas em cena. A pesquisa foi iniciada em 2019, durante a graduação em Licenciatura em Teatro na UDESC. Posteriormente, a ação cênica tornou-se objeto de dissertação de mestrado (Ferrugem, 2024), realizada na mesma instituição.

Essa experiência cênica escapa das definições tradicionais de “espetáculo”, “obra” ou “performance”, pois a construção se dá na experiência sensorial intersubjetiva entre o público e a atriz, mediada pelo axé. Essa energia, força vital dos terreiros afro-brasileiros, é conduzida no ambiente de cena através da poesia, da dança, dos cheiros, dos olhares e das intuições ali presentes. Em *ORI*, entende-se o axé como um estado de presença alterado da presença cotidiana, sensibilizando o corpo ao acesso do que Leda Maria Martins (2021) nomeia como tempo espiralar. Um tempo que se dilata e se contrai, onde o passado e o futuro se cruzam com o presente, promovendo um estado de cura⁴.

Nas Artes Cênicas, as pesquisas sobre matrizes afro-indígenas têm se consolidado como um espaço importante para a crítica epistemológica e estética da noção ocidental de teatro que predominou por muito tempo na área. Entre os pesquisadores que contribuem nesse debate estão Zeca Ligiéro (2019), um dos principais teóricos da performance afro-ameríndia, apresentando a noção de teatro das origens. O autor sugere a ampliação da compreensão de teatralidade, trazendo para a cena práticas rituais afro-brasileiras e ameríndias. Leda Maria Martins (2021), no mesmo caminho, desenvolve pesquisas que valorizam as cosmologias e memórias afro-diaspóricas, desenvolvendo conceitos como oralitura, tempo espiralar e corpo-arquivo, em seus estudos sobre congado, ritual e performance afro-atlântica. Sua contribuição é decisiva para pensar o corpo como lugar de transmissão de saberes e de inscrição da ancestralidade. Outra referência importante é Luiz Rufino (2019), que propõe a pedagogia das

⁴ O sentido de cura nesta pesquisa refere-se a tudo aquilo que te provoca uma transformação em si mesmo. Seja no corpo, no emocional ou racional, algo que te impulsiona a ser de outra forma, a entender novos sentidos.

encruzilhadas. Esse autor toma Orixá Exu como princípio epistemológico para, segundo ele, orientar leituras não lineares e plurais da cultura. Assim, reflete sobre estéticas macumbeiras e teatralidades de terreiro. Os estudos sobre práticas performativas, nas quais ritual, ancestralidade, corporeidade e comunidade constituem dimensões estruturantes da criação artística, são fundamentos importantes para a análise de *ORI*.

Podemos dizer que existe um movimento de fortalecimento das cosmologias e práticas culturais afro-brasileiras no campo das artes cênicas. Uma das autoras que se destaca nesse sentido é a encenadora e pesquisadora Onisajé (Fernanda Júlia Barbosa), que também investiga as matrizes afro-brasileiras como fundamentos epistemológicos, estéticos e políticos da criação cênica (Barbosa, 2021). Sua produção articula pesquisa acadêmica e prática teatral a partir de referências provenientes do Candomblé, da ancestralidade e das cosmologias afro-diaspóricas, contribuindo para a formulação de um teatro de matriz africana ou, como a autora propõe, para uma teatralidade de terreiro. Em seu diálogo com a tradição intelectual afro-brasileira, a autora segue o caminho de Abdias do Nascimento, Zeca Ligiéro e Leda Maria Martins, enfatizando a centralidade da ancestralidade, do corpo e da cosmopercepção afro-brasileira, também presentes nas obras de Luiz Rufino e Luiz Antônio Simas.

A cena de *ORI* recorre a diversos elementos visuais que compõem o espaço de apresentação: ao fundo, uma armação circular de madeira com várias fitas de cetim penduradas nas cores branco, azul, amarelo e verde, que é denominado de cipó-saia; no canto esquerdo, um atabaque bege; no canto direito, um banquinho de madeira com alguns objetos embaixo; e, no proscênio, próximo à plateia, um semicírculo com várias ervas dispostas no chão. Esses elementos se transformam ao longo da cena, adquirindo novos signos e sentidos: velas acesas, pontos riscados e cantados⁵, danças que evocam a orixalidade e os guias ancestrais da Umbanda. A atriz apresenta-se vestida com uma saia-calça e um top cruzado marrom, conduzindo o público a uma reflexão cosmológica da tradição da Umbanda, refletindo a existência humana e o seu

⁵ Na Umbanda, os pontos são símbolos riscados ou cantigas utilizadas para invocar as entidades para trabalhar, bem como para outras finalidades.

propósito no mundo.

Como se observa na Figura 1, a visualidade de *ORI* propõe um ambiente minimalista e intimista, com poucos elementos distribuídos no espaço. A cena oferece elementos visuais, sonoros e olfativos que compõem com a corporalidade negra um contexto que aciona, sem reproduzir, uma gira de Umbanda. Na tentativa de fazer da cena um espaço de combate ao racismo religioso e, ao mesmo tempo, desmistificar os preconceitos estruturais, *ORI* não reproduz visualmente a gira como é costumeiramente conhecida, mas busca o sentido poético e ritualístico de cada elemento na macumba⁶ brasileira.

Figura 1 - Cena Mar é Calunga Grande, apresentação realizada em Joaçaba



Fonte: Ferrugem (2024, p. 41).

ORI manifesta-se como um “solo” teatral que entrelaça a vivência espiritual da atriz, a experiência de um corpo que vive os gestos, que traz para a cena, e a resistência cultural, utilizando a linguagem cênica como ferramenta

⁶ O termo macumba ganhou um sentido pejorativo e preconceituoso no Brasil, tornando-se uma ofensa falar que é macumba algum trabalho referente aos terreiros afro-religiosos. Porém, essa palavra está sendo assumida, inclusive por mim, para redefinir o seu sentido popular, colocando a macumba como sentido de orgulho.

de investigação e de enfrentamento ao racismo religioso. A dramaturgia tem como base a trajetória da atriz como integrante da Umbanda, com passagem pelo Terreiro Tenda da Mata do Pai Joaquim de Angola — localizado na Ilha de Santa Catarina, na cidade de Florianópolis.

Ao mobilizar a cenicidade do axé, proposta formulada por Onisajé (Barbosa, 2021) em sua pesquisa Teatro Preto de Candomblé, *ORI* também procura criar um fluxo de significados ritualísticos e poéticos com os elementos materiais e imateriais das giras de Umbanda. Dessa forma, a peça resulta do processo de construção da subjetividade negra e do diálogo com elementos simbólicos e ritualísticos que atravessam os saberes dos terreiros afro-indígenas. Símbolos, musicalidade, elementos visuais e a gestualidade do corpo negro organizam a experiência cênica.

A presença em cena é atravessada por camadas identitárias que explicitam contradições existenciais e microviolências causadas por terceiros no âmbito do teatro, da universidade e nos próprios terreiros. Esse corpo em cena não apenas carrega, mas faz emergir as vivências de uma pessoa negra que rompe com a lógica do padrão de gênero imposta pela colonialidade europeia cristã. Além de buscar a tradição negra na Umbanda, após décadas de apagamento histórico e apropriação pela população branca por meio do sincretismo forçado (Delgado, 2020), a atriz também aponta para o fato de que corpos dissidentes de gênero só não são aceitos em terreiros pela opressão conservadora na sociedade. Ao se metamorfosear, ela acessa a presença de viver e existir como quiser, escapando da artificialidade identitária da sociedade capitalista pela transfiguração (Brasileiro, 2021).

A partir dessa trajetória, a experiência cênica foi se modificando. Ao se afirmar como mulher trans negra, modificou também seu olhar sobre a Umbanda e sobre a própria teoria teatral que fazia parte de sua formação acadêmica, aproximando suas pesquisas dos estudos afrocentrados das epistemologias das macumbas (Simas, 2018). Nesse sentido, o conceito de Borigrafia, proposto por Jesse Cruz (2023), faz compreender a criação de *ORI* como um procedimento que transborda a representação. Borigrafar, em *ORI*, significa que o corpo, ao ser alimentado pela ancestralidade e vivências trans, transforma a cena em

memória viva. Assim, *ORI: o sentido de reexistir* é um assentamento poético para produzir reexistência, transformando o palco em um território de cura e afirmação do próprio destino.

2 Umbanda e Branquitude

O terreiro Tenda da Mata do Pai Joaquim de Angola, localizado na Vargem Grande, região norte da Ilha de Santa Catarina, situada no município de Florianópolis, é o espaço-tempo vivido que fundamentou a pesquisa e experiência de transformação guiada pela trajetória espiritual. Tenda da Mata é um terreiro de Umbanda Caboclo, voltado ao trabalho com as entidades espirituais — pretos velhos, pretas velhas, caboclas e caboclos, erês, exus e pombagiras — valorizando os saberes das ervas como caminhos de cura e guiança. Esse espaço fundamentou a construção artística, oferecendo não apenas referências rituais, mas também um campo de investigação sobre fé, negritude e resistência às violências históricas contra as religiões de matriz africana.

7

A trajetória nesse terreiro tem sido atravessada pelas tensões do embranquecimento da Umbanda, um fenômeno que buscou produzir uma “umbanda de todos” às custas do apagamento de suas matrizes bantu e ameríndias. Esse processo de higienização e despolitização consolidou-se na década de 1930, especialmente com a fundação da Federação Espírita de Umbanda (FEU) em 1939 e a realização do Primeiro Congresso Brasileiro de Espiritismo de Umbanda em 1941 (Negrão, 1994). Intelectuais como Lourenço Braga e Leal de Souza foram figuras centrais nesse movimento, ao buscarem aproximar a Umbanda do espiritismo kardecista, classificando práticas africanas como “baixo espiritismo” ou “magia negativa”, sob o pretexto de construir uma religião higienizada e civilizada para a elite euro centrada.

Esse apagamento, no entanto, não começou ali. Ele remonta ao período escravocrata e ao projeto de mestiçagem, que buscava apagar a raça negra e os povos originários por violentos processos de extermínio e embranquecimento.

Esse processo consolidou o racismo estrutural com o “mito da democracia racial” popularizado pela obra, *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre (2003).

O projeto de unificação do país pelo viés da mestiçagem encontrou na esfera religiosa o seu correspondente: o sincretismo religioso com o cristianismo. Essa “fusão” não apenas mascarou as divindades africanas sob nomes cristãos, mas também importou para dentro dos terreiros a moralidade judaico-cristã (Ortiz, 1978).

Contudo, os processos que são nomeados como sincretismo envolvem uma complexidade mais ampla que o projeto da mestiçagem, não podendo ser tratados como equivalentes a ele. No campo do sincretismo, muitos são os condicionantes e elementos a serem considerados, pois envolve os processos de escravização, a resistência religiosa, a criatividade ritual e a própria negociação colonial. Nesse sentido, é importante tratar a questão em sua empíria, ou seja, olhar para cada terreiro em suas particularidades. Pois muitos terreiros reinterpretem elementos cristãos de forma própria, não necessariamente adotando a moral da Igreja, com maior aceitação em relação à diversidade de gênero e sexualidade.

Nesse sentido, é importante observar que o sincretismo foi também uma estratégia de sobrevivência, uma forma de manter viva a tradição e proteger os saberes ancestrais diante da violência colonial. Esse debate, consolidado na antropologia das religiões, nos estudos afro-brasileiros e nos estudos decoloniais, permanece vivo no corpo daqueles que frequentam os terreiros de Umbanda. São eles que atualizam as reflexões trazidas por Kabengele Munanga (2004) ao discutir a tensão entre identidade nacional e identidade negra, ou a denúncia de Abdias do Nascimento (2016), ao mostrar o genocídio do povo negro no Brasil.

3 Resistência negra: fortalecer a voz nos terreiros por meio das Artes

Cênicas

Este passado pertence à Umbanda, mas também às demais práticas espirituais de matriz africana em outras instâncias. Reconhecer essa trajetória não significa impedir a transformação; ao contrário, permite falar e viver o que se tentou apagar e compreender que muitas fusões religiosas foram frutos do colonialismo e da exploração de corpos subalternizados. Os ancestrais fizeram o possível para manter viva a tradição — e cabe às novas gerações tomar decisões conscientes para construir seus próprios caminhos. Conhecer a história de formação dessas religiões é essencial para evitar a repetição das violências que as moldaram.

Repensar o sincretismo religioso, portanto, não diz respeito apenas à ruptura com o catolicismo. Refere-se a uma possível e iminente emancipação das relações dissonantes ao contexto afro-brasileiro, incluindo práticas como o universalismo espiritual, o neoxamanismo e os movimentos espiritualistas *new age*, que transmitem seus valores por meio de uma cultura material e imaterial que impacta diretamente a percepção de toda a comunidade religiosa (Delgado, 2022, p. 23).

É nesse território de disputas, silenciamentos e elaboração criativa que a presença de corpos negros e trans macumbeiros, macumbeiras e macumbeires cria fissuras (Simas; Rufino, 2020) no projeto eugenista de apagamento histórico. Se a democracia racial de Freyre (2003) e o sincretismo forçado buscavam pacificar os corpos, as memórias da transfiguração (Brasileiro, 2021) opera no sentido inverso. A presença em *ORI* defende que sua transição de gênero não é um dado biológico à parte, mas uma tecnologia de transfiguração que, ao lado da macumba, recusa a imobilidade das normas coloniais. O corpo em *ORI* é o ato de transfigurar-se e reafirma-se constantemente, provando que o projeto de miscigenação falhou – e essa falha é nossa vitória, é o nosso modo de viver em encantamento (Simas; Rufino, 2020). A reexistência, que permeia tanto o rito quanto a cena, opera, assim, como força propulsora.

Sob a ótica da epistemologia das macumbas (Simas; Rufino, 2020), o conceito de terreiro não se limita apenas aos espaços espirituais de matriz africana, mas se expande para todo lugar que estabelece o jogo da encantaria (Simas; Rufino, 2020), do axé. Uma roda de capoeira, um samba de coco, ou uma roda de samba na rua também geram a encantaria de terreiro. O conceito de encantaria é o processo de gerar encantamento, um espaço de alegria, prazer e emoção que rompe com a rotina capitalista do sacrifício, da dor e da exaustão. Ele dialoga diretamente com a ideia de tempo espiralar de Leda Maria Martins (2021). Ao gerar esse espaço coletivo de encantaria, o tempo se dilata, o amanhã e o ontem já perdem o sentido linear da racionalidade, e toma-se o espaço da troca de relações entre arte e espiritualidade.

ORI reivindica os saberes que se tentou apagar, denuncia as camadas de embranquecimento na Umbanda e revaloriza os fundamentos da espiritualidade afro-brasileira, assim, procura construir uma narrativa que é, simultaneamente, ancestral e contemporânea. Reafirma que ser negra e trans no Brasil é viver uma resistência contínua — que, mesmo atravessada por apagamentos históricos, permanece viva nas práticas culturais, espirituais e artísticas que ecoam em corpos em movimento.

4 *ORI*: Sentidos espirituais e poéticos

A peça *ORI: o sentido de reexistir* (2023) tem como eixo central o conceito de *Ôrí*, presente nas tradições de matriz africana, especialmente na cosmologia iorubá. No vocábulo “*Ôrí*” como “cabeça sagrada”, destino e conexão espiritual se alojam. Santos (2020) define *Ôrí* como o *Òrìsà* que habita dentro do crânio, de forma invisível, perceptível e absolutamente potente. *Ôrí* é considerado a centelha divina que rege o destino e a conexão espiritual do ser com o mundo.

Já Beatriz Nascimento, conforme Gerber (1989), entende *Ôrí* como uma inserção a um novo estágio da vida, a uma nova vida, um novo encontro. Está relacionado ao rito de iniciação, ao alinhamento entre o corpo e sua

ancestralidade e à articulação entre passado, presente, futuro e origem. Para Nascimento, o *Ôrí* é o núcleo que sustenta a passagem de um saber para outro, de um poder atuar para outro atuar.

Na última cena de *ORI*, a atriz veste o cipó-saia como uma grande saia de fitas e coloca em sua cabeça o *adê*⁷, feito artesanalmente de madeira, fitas de cetim e palha-da-costa. Essa ação simboliza a personificação do seu *Ôrí* em cena. Após vestir-se, começa a dançar a partir da orixalidade, mas buscando criar uma dança única do seu próprio *Ôrí*. Por mais que as imagens e signos criem referências a outros orixás, a intenção não é dançar para nenhum deles especificamente, mas sim representar a intimidade de seu próprio *Ôrí*, que utiliza o cipó-saia e o *adê*, para potencializar a força feminina do seu destino transnegro no mundo. Vestir-se de *Ôrí* é abraçar tudo o que foi experienciado durante a apresentação – os olhares, as palavras poéticas, as emoções, as conexões – e transformar tudo em dança. Como diz Leda Maria Martins, “[...] dançar é inscrever no tempo e como tempo as temporalidades curvilíneas” (2021, p. 81). De acordo com a autora, a corporalidade da dança negra evoca a força vital em que tudo existe. Nela, há a ancestralidade⁸ que fundamenta e a estrutura, através dos ritos de ascendência africana, religiosos e seculares. É por meio dessas forças que se acessam as espirais do tempo. O passado, presente e o futuro coexistem, tornam-se curva. É nesse tempo que os ancestrais descem em terra nas giras de Umbanda, e é nesse tempo que o corpo acessa seu destino. Como informa Leda Maria em seu livro:

O corpo dança o tempo. Dançar é como inscrever, que é como estar no tempo curvo do movimento. O evento criado no e pelo corpo inscreve o sujeito e a cultura numa espacialidade refletida, espelhando atemporalidade. [...] Em outras palavras: o tempo, em sua dinâmica espiralada, só pode ser concebido pelo espaço ou na espacialidade do hiato que o corpo em voltejos ocupa. Tempo e espaço tornam-se, pois, imagens mutualmente espelhadas. (Martins, 2021, p. 88)

⁷ O *adê* é a coroa que as orixás femininas usam, cobrindo o rosto como chorão (um véu de fios de miçangas ou sementes)

⁸ Aqui, ancestralidade tem um sentido maior do que antigos familiares e antepassados que já partiram. Ela se expande para novos vínculos que vão além do partilhar o sangue, funcionando como um canal, como a própria força vital, a dinâmica do ir e vir, preencher e esvaziar o espaço-tempo, a “cinesia originária sagrada” (Martins, 2021, p. 60).

Figura 2 - Personificação de Ôrí na gravação do teaser



Fonte: foto de Duda Soares, 2025.

O conceito de corpo-tela, proposto por Martins (2021), ajuda a compreender a atuação em *ORI*. Trata-se de um corpo-imagem que inscreve presenças múltiplas, transcende a linearidade do tempo colonial e se manifesta como materialidade sensorial. Em cena, o corpo nunca se restringe apenas à individualidade física. A proposta da experiência cênica busca invocar a presença dos guias e da ancestralidade para compor a apresentação através da atuação em cena, sem necessitar do ato de incorporação como nas giras de terreiro. Efetiva-se, assim, o encantamento do axé, a reexistência cultural e a cura em cena.

A incorporação é o alicerce para a compreensão da pesquisa de atuação e da construção da presença cênica. Em *ORI*, o corpo-tela revela a ancestralidade de um corpo trans que inscrevendo no tempo espiralar, suas sabenças e a força vital que tudo permeia. Através do cipó-saia, o axé se traduz – a força espiritual da ancestralidade – mediante a dança e a manipulação deste corpo-objeto. A orixalidade, personificada em *Ôrí* na última cena, transmuta-se

em energia dançante, encantando o espaço e inscreve no tempo o sentido de Kalunga no mundo.

Figura 3 e 4 – Personificação de Ôrí, apresentação realizada na UDESC



13

Fonte: foto de Julia Perosa, 2023

Kalunga, nesse contexto, é mais do que um espaço simbólico: é uma força vital que atravessa a cena e conecta ancestralidade e corporeidade. Como explica Castiel Vitorino Brasileiro, conforme Tiganá Santana (2022):

Kalunga é a força/zona ontológica da civilização Bakongo, descrita nas línguas kikongo e kikumdo. Essa força material, por ser um conjunto de forças, ora de um modo, ora de outro, garante-nos a movência, a não concentração ontológica num sujeito, numa configuração. (Brasileiro *apud* Santana, 2022, p. 56)

Assim, Kalunga é o próprio campo de movência, que impede a fixação do ser em uma única forma. Em cena, quando dança com o cipó-saia e o adê, a atriz torna-se parte dessa força que se desloca, se transforma e se expande. Kalunga, nesse sentido, é a energia que permite existir em trânsito, em metamorfose, em reexistência. É o território onde seu corpo transnegro se afirma

como potência ontológica, recusando a imobilidade colonial e inscrevendo no *tempo espiralar* a continuidade dos saberes.

Nas rodas de conversa, após as apresentações, sempre surge a mesma pergunta (geralmente é a primeira): se há incorporação em cena ou não. Esse questionamento acompanha a experiência porque há três momentos em que as presenças espirituais se manifestam de forma mais evidente. Uma delas é a cena do exu, onde a atriz recita uma poesia sobre a invasão colonial no Brasil e a dominação em massa dos povos originários e dos povos africanos. Outra é evocada com a energia de erê, trazendo ao público o recado de que a sabedoria dos ancestrais permanece viva em nossos corpos. A terceira, e talvez a mais marcante, é a cena da preta-velha, que provoca dúvidas sobre a identidade de gênero e sobre a própria presença espiritual em cena.

Na cena da preta-velha, a atriz utiliza falas do próprio Pai Joaquim de Angola (preto velho regente do terreiro Tenda da Mata), gravadas em uma gira mediante sua permissão. Nesse momento, a atriz interage diretamente com o público: junta as ervas dispostas no chão e as utiliza para benzer algumas pessoas. São instantes de grande emoção, em que a ideia de fingimento ou ficção, tão comum no teatro ocidental, não se realiza; ao contrário.

14

Figura 5 – Cena da preta velha, festival a_ponte do Itaú Cultural



Fonte: Arquivo pessoal da autora (2024)

Desde o processo de criação das cenas até a execução da experiência cênica, a presença dos guias foi imprescindível. Não houve o que chamamos de incorporação durante as apresentações, mas sim o acesso aos registros corporais memorizados nas giras de terreiro. Esses registros se consolidaram nas primeiras apresentações, quando a presença dos guias foi sentida e compreendida como possibilidades de construir uma atuação que fosse também ritual. Esse resultado, onde a incorporação não acontece, mas a presença dos guias se faz presente é fundamental é resultado dos preparativos e ritos de proteção realizados antes de cada apresentação.

Há sempre um cuidado necessário ao trazer os saberes das tradições de terreiro para o palco. A racionalidade colonial tem dificuldade em compreender isso, mas nas culturas iorubá e bantu não há como dissociar o pensamento intelectual das práticas espirituais que o acompanham nas giras e na vida cotidiana de cada macumbeira, macumbeiro ou macumbeire. Trabalhar com esses fundamentos significa compreender que Orixá existe e cobra. Por isso, é necessário ter preparo em seu *Órí* para também trabalhar cenicamente da forma que é proposto aqui.

15

Na dissertação de mestrado *Ori: o sentido de re-existir: ritualidade afro-brasileira numa experiência cênica* (Ferrugem, 2024), esse processo foi nomeado dramaturgia da camaradagem. O nome surgiu porque, tanto na incorporação quanto na criação de *ORI*, não havia, e não há, uma dominância total do seu corpo pelos guias. Há uma parceria, uma camaradagem. A dramaturgia se constrói como um corpo-tela que se inscreve no espaço, em diálogo com o cenário, figurino e atuação. *ORI* não nasceu de um texto pronto que depois virou peça; foi uma construção conjunta, na qual todos os elementos se desenvolveram de forma interdependentes.

Ao trazer a perspectiva de Onisajé (Barbosa, 2021) e sua formulação do Teatro Preto de Candomblé (pesquisa que realiza na Bahia), é possível perceber que *ORI* se inscreve no campo do Teatro Negro de Terreiro, que localiza atuação e trabalhos artísticos fundamentados nas tradições e epistemologias dos terreiros afro-indígenas brasileiros (no caso em pauta, com fundamento na Umbanda em Santa Catarina, um contexto diferente de Onisajé, mas com

processos e concepções similares na criação). A cenicidade do axé é justamente esse ato de cruzar sentidos em um mesmo elemento ritualístico: no terreiro, cada objeto ou prática possui sua função espiritual; em cena, esses elementos não perdem o sentido original, mas ganham uma camada poética capaz de gerar outros corpos-imagem e outros significados.

Assim, o *adê*, o cachimbo da preta-velha, as velas ou o cipó-saia carregam sentidos espirituais múltiplos, que em cena se expandem em imagens estéticas e poéticas. O cachimbo, por exemplo, instrumento de macumba para os pretos velhos e preta velhas, em cena produz fumaça que em contraste com a luz e o corpo gera outras imagens poéticas. Da mesma forma, elementos imateriais, como a incorporação, também podem ser trabalhados poeticamente sem perder o vínculo com os princípios da tradição.

A busca por uma atuação negra de terreiro, é também a busca por uma presença cênica que acessa registros e memórias corporais das incorporações vividas (ou das energias sentidas) nos terreiros. Em cena, o axé é colocado na presença, trazendo o passado para o presente e construindo um futuro sagrado para quem assiste e compartilha da experiência. *ORI* é, sim, uma macumba no palco.

5 Encruzilhadas de gênero: O corpo trans nas epistemologias das macumbas

O que caracteriza a binariedade moderna é a competição, ou seja, o controle e a aniquilação daquilo que se contrapõe a ela. E a competição é assumida pela modernidade, enquanto sociogênese, não como uma situação a ser resolvida, mas como um pilar ontológico, um fundamento relacional. Ou seja, viver a modernidade é viver relações inter e intraespecíficas a partir da competição. (Brasileiro, 2021, p. 92)

A travessia de uma mulher trans negra macumbeira se dá em oposição à binariedade moderna, que insiste em fixar corpos e identidades em categorias rígidas. Ao afirmar em trânsito, recusa a lógica da competição e da aniquilação, e reivindica a movência da macumba como princípio vital.

Foi no terreiro que se encontrou coragem para viver a metamorfose. O passo determinante para assumir sua forma atual foi quando estava fazendo o amaci (rito tradicional da Umbanda para alinhamento do Órí) para Oxum⁹. Na força desta Orixá, se assumiu uma mulher, em uma manhã calma, quando suas lágrimas encontravam as águas da Lagoa da Conceição, em Florianópolis, Santa Catarina. A Tenda da Mata do Pai Joaquim de Angola, foi o ambiente de acolhimento para vivenciar a transição de gênero e reconhecer sua feminilidade encoberta pelo sistema cultural. Os guias e a família de terreiro foram uma base importante para essa vivência.

Nas epistemologias das macumbas, o corpo é território de encantaria e movência. Assim como Exu, que não se fixa em uma única forma, o corpo trans também se desloca, atravessa fronteiras e recusa a imobilidade colonial. “O prefixo ‘trans’, que significa atravessar, ressoa profundamente com Exu, potência [transgressora de gênero]” (Neto; Carvalho, 2024, p. 16).

A cosmologia africana e as tradições afro-brasileiras, não têm uma noção de gênero e sexualidade rígida e imposta como nas filosofias cristãs. De acordo com Antônio Pedro Lima Júnior (2024), os orixás são exemplos dessa flexibilidade entre esses campos. Além de Exu, que por mais seja visto como homem, é a própria transgressão das normas da sociedade. Também podemos reconhecer em Logunedé, Orixá filho de Oxum e Oxóssi¹⁰, sua fluidez de gênero. De acordo com os itans, Logunedé vive metade do ano como mulher e outra metade como homem. Ao ignorar essa realidade a partir das sabedorias afro-brasileiras “[...] perde-se uma oportunidade crucial de afirmar e legitimar a presença e a dignidade de pessoas trans dentro dos terreiros” (Júnior, 2024, p. 36).

A pesquisa Jorge Aboloni (2024) também aborda alguns princípios da cosmologia afro-brasileira advindos do Candomblé sobre a inclusão de pessoas trans nos terreiros. No Candomblé, como em outros terreiros, há sim resistências para a inclusão e permanência de corpos trans em seus cotidianos, mesmo sendo um ambiente com maior probabilidade de acolhimento que outras

⁹ Orixá que representa os rios, a prosperidade e o autoamor.

¹⁰ Orixá das matas

instituições religiosas. Porém, no pensamento iorubá, o destino não se limita apenas ao indivíduo, mas está relacionado também à comunidade. Ôrí, condutor do destino de cada um, sempre está ligado aos Ôris da coletividade. Esse ato de interdependência é representado pelos conceitos “[...] Akúnlèyàn (o que se escolhe ajoelhado), Akúnlègbà (o que recebe ajoelhado) e Ayànmò (o que é destinado a alguém). A kúnlèyà sugere uma escolha ativa, onde o indivíduo conscientemente escolhe o seu destino” (Aboloni, 2024, p. 47).

A partir da junção desses conceitos, entendemos que o destino de uma pessoa não é apenas predestinado por alguma superioridade espiritual, mas também uma escolha do indivíduo antes de seu nascimento. Por isso, na tradição dos terreiros, o cuidado com o Ôrí, através de seus rituais e rezas, é fundamental para manter o alinhamento com o destino. Mesmo assim, esse caminho pode ser moldado: um Ôrí alinhado em forma e energia trilhará o caminho que for necessário para o seu benefício individual e coletivo.

Portanto, neste contexto, as vivências trans nos terreiros são a busca pelo alinhamento com o Ôrí, sabendo que o cuidado desses corpos é essencial para o cuidado da comunidade ao redor. Não é à toa que corpos trans e dissidentes se alojam nos terreiros de matriz africana. Além do motivo político (os terreiros são territórios marginalizados, situados em periferias, onde líderes religiosos compreendem o acolhimento dos seus próximos, independente da manifestação corporal de gênero e raça) há, também, o fundamento espiritual: a corporeidade é potência de força, seja qual for sua forma. Quando pedimos as forças dos orixás, pedimos a bênção das energias da natureza, que não estão presas em ideia e conceitos de identidades modernas de uma sociedade doente. O mundo é mudança constante, a natureza muda constantemente, e nossos corpos também se transformam.

A ontologia *Corpoflor*, proposta por Castiel Vitorino Brasileiro (2021), ajuda a compreender esse corpo em travessia. Nela, a hereditariedade transmite não apenas informações genéticas, mas também forças vitais que instauram experiências de liberdade e cura. A efemeridade e a imprevisibilidade são compreendidas como princípios da *transfiguração*, essa dinâmica eterna e irrevogável dos seres terráqueos (Brasileiro, 2021). O corpo em cena dialoga

com a ideia ontológica de *Corpoflor*: um corpo que floresce, transmuta e se abre para o mundo, recusando a fixidez da identidade moderna colonial e afirmando a potência da mudança.

O corpo em *ORI* é encruzilhada porque nele se cruzam ancestralidade e futuro, espiritualidade e arte, resistência e cura. Afirmar-se mulher trans negra macumbeira, inscreve-se no tempo espiralar a potência de existir em trânsito, encantamento e reexistência. Essa presença não é apenas estética, mas política: ela denuncia o racismo religioso, questiona o conservadorismo de gênero, e raça, e reafirma que corpos trans também são guardiões de saberes ancestrais.

6 Conclusão

A experiência cênica *ORI*: o sentido de reexistir se afirma como território de encantaria e resistência, onde o corpo trans negro macumbeiro se torna simultaneamente arquivo, tela e memória viva. Ao mobilizar a cenicidade do axé, conforme Onisajé, e ao inscrever-se no tempo espiralar de Leda Maria Martins (2021), *ORI* revela que a cena não é apenas representação, mas campo de experiência sensível, capaz de convocar ancestralidades e tensionar epistemologias coloniais.

A presença transnegra em cena, longe de ser apenas estética, é política e epistemológica. Ela denuncia o racismo religioso e o embranquecimento histórico da Umbanda, mas também afirma que corpos dissidentes são guardiões de saberes ancestrais. *ORI* se torna, assim, um assentamento poético que reinscreve a tradição em chave contemporânea, mostrando que a arte pode ser território de cura, emancipação e reexistência.

Reconhece-se como limitação que esta pesquisa se ancora em uma trajetória específica, vinculada à Umbanda em Santa Catarina. No entanto, essa delimitação abre espaço para futuras investigações comparativas em outros contextos e tradições afro-brasileiras, como o Candomblé, o Batuque ou a Jurema Sagrada, ampliando a compreensão sobre como diferentes práticas de terreiro dialogam com a cena contemporânea.

REFERÊNCIAS

BALONI, Jorge Alan de Souza. Akunleyan e a inclusão transgênero no candomblé: revisitando destino e identidade de gênero nas tradições afro-brasileiras. **Revista Calundu**, [s. l.], v. 8, n. 2, p. 39-61, dez. 2024. Brasília.

BARBOSA, Fernanda Júlia. **Teatro preto de Candomblé: uma proposta ético-poética afrocêntrica**. 2021. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Tornar-se Imensurável: o mito negro brasileiro e as estéticas macumbeiras na clínica da efemeridade**. 2021. 132 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2021.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da negritude**. São Paulo: Hedra, 2022.

CRUZ, da Jesse. **Borigrafia: Um procedimento contracolonial em arte e educação**. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Paraná, 2023.

DELGADO, David Dias. **Cruzes e encruzilhadas: sincretismo e identidade nos terreiros de umbanda no eixo Rio-São Paulo**. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2022 (Dissertação de Mestrado).

FERRUGEM, (Amanda Vieira) Paulo Thiago Vieira. **Ori: o sentido de re-existir: ritualidade afro-brasileira numa experiência cênica**. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas) - Udesc, Florianópolis, 2024. Disponível em: <https://repositorio.udesc.br/handle/UDESC/21168>. acesso em: 05/03/2026

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

GERBER, Raquel (Diretora). **Ôrí**. Vídeo documental da Estelar Produções Cinematográficas e Culturais, 1989.

Júnior (2024): JÚNIOR, Antônio Pedro Lima. Gênero e sexualidade nas Comunidades Tradicionais de Terreiro: tensões e resistência à cisheteronormatividade. **Revista Calundu**, [s. l.], v. 8, n. 2, p. 25-38, dez. 2024. Brasília.

LIGIÉRO, Zeca. **Teatro das origens: estudos das performances afro-ameríndias**. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NASCIMENTO, Abdias do. **Teatro Experimental do Negro: testemunhos**. Rio de Janeiro: GRD, 1966.

NEGRÃO, Lísias Nogueira. Umbanda: entre a cruz e a encruzilhada. **Tempo Social**; Ver. Socil. USP, São Paulo, v. 1-2, n. 5, p. 113-122, nov. 1994.

NETO; CARVALHO (2024): NETO, João Dantas dos Anjos; CARVALHO, Maria Meire de. Tecendo encruzilhadas: negritude e transidentidades – arte do re(existir). **Revista Calundu**, [s. l.], v. 8, n. 2, p. 09-24, dez. 2024. Brasília.

ORTIZ, Renato. **A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1978.

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

SANTOS, Nílsia Lourdes dos. **ORÍ: o orixá maior sob a perspectiva do povo Yorùbá**. Belo Horizonte:

Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Minas Gerais, 2020 (Dissertação de Mestrado).

SIMAS, Luiz Antonio. **Fogo no mato**: a ciência encantada das Macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Encantamento**: sobre política de vida. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2020.

Recebido:14/03/2026

Aceito: 26/04/2026