

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes – Campus São Paulo

MATHEUS DE SOUZA GOIS

O ator e a corporeidade ritualística como processo de especulação

São Paulo
2024

MATHEUS DE SOUZA GOIS

O ator e a corporeidade ritualística como processo de especulação

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Arte-Teatro.

Orientador: Prof. Dr. Vinicius Torres Machado.

São Paulo
2024

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

G616a Gois, Matheus de Souza (Matheus Góis), 1999-

O ator e a corporeidade ritualística como processo de especulação /
Matheus de Souza Gois. -- São Paulo, 2024.
35 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Vinicius Torres Machado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte-Teatro) –
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Artes cênicas. 2. Corpo. 3. Corpo como suporte da arte. 4. Teatro 5.
Dança. 6. Memória na arte. I. Machado, Vinicius Torres. II. Universidade
Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.028

Bibliotecária responsável: Catharina Silva Gois - CRB/8 11323

MATHEUS DE SOUZA GOIS

O ator e a corporeidade ritualística como processo de especulação

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Arte-Teatro.

Data de aprovação: 26 de novembro de 2024

Prof. Dr. Vincius Torres Machado - Orientador
Instituto de Artes - Unesp

Profa. Dra. Fernanda Carla Machado de Oliveira-
Instituto de Artes - Unicamp

Agradecimentos

Ao concluir esta etapa, olho para trás e reconheço que minha trajetória artística foi traçada por caminhos de resistência, descobertas e amor ao ofício. Trilhar pelos palcos da dança, teatro e performance foi mais que uma escolha, foi um encontro comigo mesmo e com aqueles que me precederam. Para isso, agradeço às instituições que moldaram minha formação e me ofereceram bases sólidas. À Escola Livre de Teatro de Santo André, onde a liberdade de expressão e a coletividade me mostraram os primeiros passos de um ator que se constrói em comunhão. À SP Escola de Teatro, onde a disciplina do fazer cênico me instigou a compreender as múltiplas faces da direção teatral e a experimentar a potência do coletivo. À São Paulo Escola de Dança, que me desafiou a explorar os limites do corpo como território de pesquisa e resistência. Cada uma dessas casas, mais do que escolas, foram portais para minha jornada enquanto pesquisador e artista.

À Cia São Jorge de Variedades, minha eterna gratidão por me acolher como jovem ator e dançarino em suas fileiras. Foi no espetáculo Festa dos Bárbaros que vivi a intensidade do palco e estreitei laços com uma história cênica repleta de significados. Carrego cada experiência como um marco, na certeza de que os 25 anos de sua existência vibram no corpo de cada artista que se entrega à cena.

Não posso deixar de mencionar os coletivos negros que me atravessaram e ajudaram a redefinir minha identidade artística e política. Ao Coletivo Memóri e ao Coletivo Negrura, que co-fundi com parceiros de luta e arte, meu mais profundo agradecimento. Neles, como diretor de movimento, dançarino, performer e ator, pude construir pontes de afeto, reflexão e potência, reafirmando que nossa arte é também resistência e memória.

Aos mestres que iluminaram meu caminho com generosidade: Janette Santiago e Gal Martins, minha eterna gratidão pelas trocas sinceras e pelos momentos de aprendizado que moldaram minha prática. Vocês são faróis em meio às tempestades criativas, guias de uma caminhada que me impulsiona para além do visível.

Com especial carinho, agradeço ao meu orientador Vinicius Torres Machado, que, com delicadeza e presença constante, foi luz e trouxe acalanto neste término de ciclo. À Fernanda Machado, amiga querida que me proporcionou um suporte vital nas pesquisas com a Cia São Jorge, meu reconhecimento e apreço. À Georgette Fadel, que trouxe carinho e firmeza na jornada como ator e diretor, e à Patrícia Gifford,

minha professora que, desde os primeiros passos, abriu portas de investigação na Cia São Jorge, moldando caminhos essenciais à minha pessoa.

Aos amigos, que acreditaram em minha jornada mesmo quando o horizonte se apresentava incerto, meu mais sincero obrigado. Suas palavras, sorrisos e apoio silenciosos foram o alicerce quando as forças pareciam se esvaír.

Por fim, aos meus avós, Sebastião Nogueira de Góes e Acileide Silva de Góes, dedico este momento com um amor que transborda. Vocês me deram chão quando a terra parecia faltar sob meus pés. Suas orações, sua fé e a firmeza de seus pensamentos foram bálsamos em minha caminhada. Obrigado, meus ancestrais, por me manterem de pé, com a cabeça erguida e os olhos fixos no horizonte. Este trabalho é, antes de tudo, para vocês.

Obrigado.

Resumo

Este trabalho investiga o ator enquanto corpo em transformação, explorando a corporeidade ritualística como um processo de especulação cênica e artística. A pesquisa analisa como o corpo, ao se conectar com práticas ancestrais e rituais, emerge como território de memória, sensibilidade e criação. Experiências em coletivos e práticas imersivas, ligadas a conceitos como Sankofa e banzo, são contextualizadas no teatro e na dança contemporânea. A partir desse viés, explora-se o corpo do ator como lugar de resistência, pertencimento e transgressão cultural, articulando processos de maneira decolonial e crítica na cena teatral.

Palavras-chave: corpo; ator; corporeidade ritualística; memória; decolonialidade.

Abstract

This study investigates the actor as a transforming body, exploring ritualistic corporeality as a process of artistic and scenic speculation. The research analyzes how the body, through connection with ancestral and ritual practices, emerges as a territory of memory, sensitivity, and creation. Experiences in collectives and immersive practices, linked to concepts such as Sankofa and banzo, are contextualized in contemporary theater and dance. This perspective explores the actor's body as a site of resistance, belonging, and cultural transgression, articulating processes in a decolonial and critical manner within the theatrical scene.

Keywords: body ; actor; ritualistic corporeality; memory; decoloniality.

Lista de Ilustrações

FOTOGRAFIAS

Fotografia 1	Espetáculo “Migalho” coletivo	Memorí,		15
Fotografia 2	Espetáculo “Migalho” coletivo	Memorí,		16
Fotografia 3	Espetáculo “Migalho” coletivo	Memorí,		17
Fotografia 4	Espetáculo “Migalho” coletivo	Memorí,		19
Fotografia 5	Espetáculo “Migalho” coletivo	Memorí,		20
Fotografia 6	Espetáculo “FESTA DOS BÁRBAROS”,			23
	2024			
Fotografia 7	Sala De Ensaio Coletivo Negrura, Galeria			25
	Olido, 2024			
Fotografia 8	Espetáculo “FESTA DOS BÁRBAROS”,			26
	2024			
Fotografia 9	Espetáculo “Migalho” coletivo	Memorí,		28
	2024			
Fotografia 10	Espetáculo “FESTA DOS BÁRBAROS”,			29
	2024			
Fotografia 11	Espetáculo “Migalho” coletivo	Memorí,		35
	2024			

Sumário

1 Introdução.....	11
2 O Corpo como Rito.....	13
2.1 O Corpo Negro como Território de Memória.....	14
3 O Corpo Ritual no Coletivo.....	21
4 O Corpo e a Especulação Ritualística do Ator.....	24
5 Memória Corpórea e Ancestralidade no Processo Criativo.....	31
6 Fins.....	36
Referências.....	38

1 Introdução

Especulação: O termo “especulação” convida a uma reflexão que ultrapassa a mera observação superficial, promovendo uma investigação aprofundada sobre os aspectos ocultos e invisíveis da existência. A especulação, nesse sentido, lança-se ao campo da incerteza e do mistério, na tentativa de desvelar o que não está imediatamente disponível aos olhos. Especular o corpo, portanto, consiste em percorrer um caminho sensível, onde as memórias inscritas na carne, os ritmos intrínsecos e os ritos praticados ao longo do tempo ganham visibilidade e se transformam em fontes de potência criativa. Esse corpo não é apenas matéria; é um arquivo vivo de experiências, saberes ancestrais e simbologias que atravessam a história, criando pontes entre passado, presente e futuro.

A abordagem poética deste trabalho reconhece o corpo como um veículo ritualístico, cuja presença em cena é uma celebração e, simultaneamente, uma revolução. O corpo que atua não é apenas aquele que interpreta, mas o que se entrega a um processo de reencantamento com suas próprias origens e forças. Entre o palco e o movimento, o corpo ator ressurge em um espaço de profunda reconexão com suas memórias ancestrais, revelando afetos, resistências e o potencial transformador que habita em sua corporeidade. Aqui, a dança e o teatro não são meros exercícios de técnica ou forma, mas territórios férteis onde a especulação do corpo-rito pode emergir. Esses espaços de criação tornam-se campos de fusão entre tradições longínquas e contemporâneas, onde o novo e o antigo dialogam, não apenas como modos de expressão, mas como atos de resistência e de ressignificação cultural.

Ao especular o corpo, mergulhamos em um processo de imersão que privilegia o ritual como ferramenta de criação e partilha. O rito, aqui, é entendido como uma prática artística que convoca o corpo a se relacionar com as forças invisíveis que o circundam, com as histórias que o constituem e com as comunidades que o rodeiam. Esse corpo ritualístico não pertence apenas ao indivíduo que o habita, mas à coletividade que o permeia, pois carrega consigo as marcas de vivências que são compartilhadas. É no palco que o corpo ganha a possibilidade de ressignificar suas dores, suas conquistas e seus afetos, transformando-se em um espaço de comunhão e resistência.

Em suma, a especulação do corpo-rito é uma prática artística que busca celebrar as heranças ancestrais, ao mesmo tempo que abre caminho para novas formas de expressão, de pensar e de viver o presente. O corpo especulativo, em sua essência, atua como uma ponte entre o visível e o invisível, entre o real e o simbólico, entre o eu e o outro. Ele se torna, portanto, um ato poético de criação e resistência, que convida à reflexão e ao encantamento, à celebração e à transformação.

2 O Corpo como Rito

Começamos, explorando a investigação corporal a partir da perspectiva do corpo como rito. Minha experiência no Coletivo Memóri, que desenvolveu uma pesquisa em torno de Sankofa e Banzo, foi fundamental para compreender o corpo negro como um território de memória e decolonialidade. Este processo de imersão começou com o trabalho “Migalho” (2024), no qual aprofundei a ideia do corpo como veículo de resistência e reconexão com as raízes ancestrais.

O corpo é a morada de todas as histórias que nunca foram contadas, a inscrição de vivências que resistem ao tempo. Ele carrega em seus gestos as lembranças de um mundo antigo e anuncia, em cada movimento, a possibilidade de um futuro diferente. No teatro ritual, o corpo do ator torna-se uma cartografia sagrada, uma narrativa viva que fala com os silêncios e com as sombras da ancestralidade. (Pereira, 2015, p. 112)

A partir dessas reflexões, trago a pesquisa da coreógrafa Gal Martins, com seu livro “A Dança da Indignação”, onde subverte o imaginário das danças negras. A Cia Sansacroma, dirigida por Gal, traz uma corporeidade marcada pela investigação de um corpo negro que se rebela contra as representações coloniais, e se reivindica como espaço de resistência o corpo negro não é mais apenas veículo de sofrimento, mas também de insurgência e criação.

Além disso, destaco o trabalho de Janette Santiago, atriz, professora e dançarina, que desenvolve os experimentos afrocorpóreos. Sua pesquisa convoca o corpo do ator a reencontrar a terra, a água, o fogo e o ar, num ritual de conexão com a

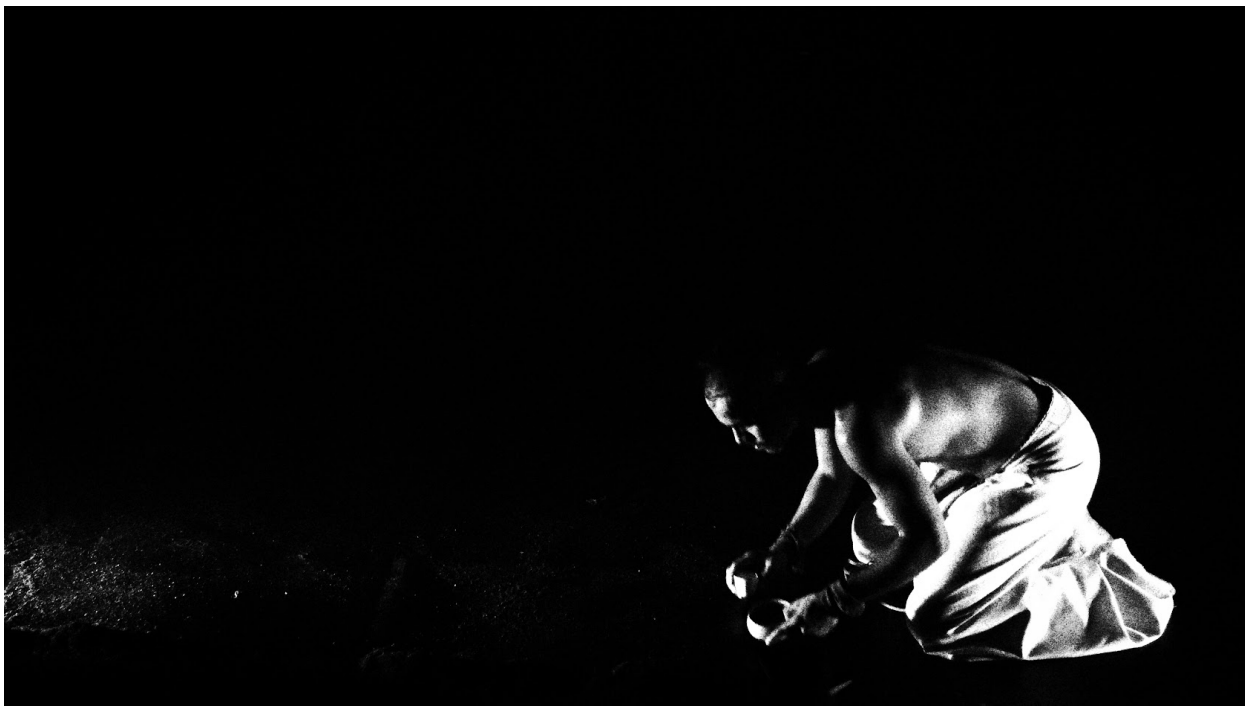
ancestralidade. Durante suas aulas, o uso do incenso marca um processo ritualístico onde o corpo se transforma em ponte entre o físico e o espiritual, criando um espaço de encontros corpóreos e afetivos.

O corpo, em sua potencialidade, se manifesta como território de inscrição de memórias, afetos e histórias. Para corpos negros, no entanto, essa manifestação transcende o físico e adentra o espaço do rito, em que o movimento se torna um portal para ancestralidades, resistências e insurgências. Em meu percurso no Coletivo Memorí, sobretudo na pesquisa em torno de Sankofa e Banzo, compreendi que o corpo negro não se restringe a uma ferramenta performática; ele é um agente ativo na preservação e renovação de memórias ancestrais, operando como um elo entre o passado e o presente, entre o visível e o invisível. O processo vivido em Migalho (2024) reafirmou essa ideia ao mergulhar na imersão corporal como forma de reivindicação da própria existência e da luta pela descolonização do corpo e do movimento.

2.1 O Corpo Negro como Território de Memória

O corpo negro, desde os tempos da diáspora africana, carrega consigo marcas indelévels da violência colonial, da opressão e do exílio forçado. Contudo, ao mesmo tempo, ele se constitui como um espaço de profunda resistência e ressignificação. Ao longo da história, as práticas corporais de resistência, como os rituais afro-diaspóricos, as danças de matriz africana e as performances negras, tornaram-se veículos fundamentais para a manutenção e a recriação de uma memória coletiva e insurgente. O termo “Sankofa”, uma palavra de origem Akan, significa “voltar e pegar”, e simboliza essa busca pela memória ancestral como forma de entendimento do presente e de construção de um futuro libertador. No trabalho desenvolvido pelo Coletivo Memorí, essa busca se deu de maneira prática e simbólica, em que o corpo funcionava como um arquivo vivo, acessando camadas de uma história apagada ou silenciada pela narrativa colonial.

Fotografia 1- Espetáculo “Migalho” coletivo Memorí, 2024.



Fonte: Winnie, 2024.

O corpo que dança em estado ritual toca o invisível, desenha histórias na poeira do tempo, faz-se ponto de encontro entre o eu e o coletivo, entre o agora e o eterno. Cada gesto é uma reverência àquilo que não vemos, mas sentimos, uma afirmação de que o corpo carrega o espírito de uma ancestralidade que o habita e que fala através dele. (Almeida, 2022, p. 103)

Fotografia 2 - Espetáculo “Migalho” coletivo Memori, 2024.



Fonte: Winnie, 2024.

A coreógrafa Gal Martins, em sua obra *A Dança da Indignação*, traz uma reflexão potente sobre a subversão do imaginário das danças negras. Segundo Martins,

o corpo negro não é mais apenas espaço de submissão ou sofrimento; ele se afirma como um corpo insurgente, um corpo que cria e reinventa suas possibilidades no mundo. Através da Cia Sansacroma, que se propõe a investigar as expressões corporais negras a partir de uma perspectiva de resistência, Gal desafia o olhar colonial e oferece uma nova epistemologia do corpo negro.

Fotografia 3 - Espetáculo “Migalho” coletivo Memori, 2024.



Fonte: Winnie, 2024.

Esse rito vai além da mera performance; ele é uma reconexão com aquilo que foi perdido, uma tentativa de reinscrever no corpo negro um pertencimento ancestral que a diáspora tentou apagar. A investigação de Santiago se articula nesse sentido, promovendo um reencontro do corpo com as forças que o nutrem e o movimentam, tanto no plano físico quanto no espiritual.

Outro aspecto que emerge dessa investigação é a capacidade de subversão que o corpo negro carrega em si. O movimento não apenas traduz um sentido estético; ele é uma insurgência, uma contestação direta às normas que tentam disciplinar e domesticar o corpo. Nas danças de resistência, nos movimentos afro-diaspóricos e na corporeidade encarnada por artistas como Gal Martins e Janette Santiago, o corpo se descoloniza através do movimento, desafia as imposições coloniais e se afirma como criador de novas narrativas.

Esse movimento insurgente pode ser visto no trabalho da própria Cia Sansacroma, que, ao longo dos anos, vem subvertendo as expectativas do que é o corpo negro na cena artística. O corpo ali não é domado, não é exotizado ou folclorizado, mas, ao contrário, reivindica uma corporeidade que é singular, política e radicalmente criadora. Martins coloca que a dança do corpo negro não se sujeita à estética imposta; ela cria suas próprias regras e se afirma como um campo de liberdade, de expressão e de autonomia.

A poética do corpo no teatro ritual é uma prática de especulação e de escuta, onde o ator acessa camadas profundas de memória e de história. O corpo é atravessado por memórias que são tanto suas quanto da coletividade que o precede e o forma. Ao se entregar ao rito, o corpo do ator se torna uma extensão de sua ancestralidade, um espaço onde as histórias e os gestos de outros tempos continuam vivos e presentes. (Almeida, 2022, p. 44)

Fotografia 4 - Espetáculo “Migalho” coletivo Memori, 2024.



Fonte: Winnie, 2024.

Assim, ao investigar o corpo como rito, compreendo que o movimento negro é, antes de tudo, um processo de ressignificação e subversão. O corpo negro, em sua multiplicidade, carrega a memória de lutas e resistências, inscrevendo-se no mundo não como um espaço de passividade, mas como um agente ativo na construção de novas narrativas e futuros possíveis. A partir das investigações de artistas como Gal Martins e Janette Santiago, emerge a certeza de que o corpo negro se constitui como uma ponte entre o passado e o presente, e, sobretudo, como um agente transformador, que se reconecta com suas raízes ancestrais e abre caminhos para a criação de novos mundos.

Fotografia 5 - Espetáculo “Migalho” coletivo Memori, 2024.



Fonte: Winnie, 2024.

Ao trazer o corpo negro para a cena, há um retorno ao espaço de resistência ancestral, onde o teatro torna-se um veículo de enfrentamento e transformação. O corpo do ator negro carrega as marcas de um passado doloroso, mas também a potência de uma cultura que resiste e que se reinventa. A presença de elementos de rituais afro-brasileiros no teatro contemporâneo permite que o corpo atue como uma ponte entre o presente e as memórias ancestrais, resgatando um passado que continua vivo e latente. (Nascimento, 2017, p. 39)

3 O Corpo Ritual no Coletivo

O teatro ritual contemporâneo propõe novas formas de entender a relação entre cena e rito, onde o corpo transcende a função de instrumento performático para se tornar um portal de expressão coletiva e ancestralidade. No Brasil, o Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa foi pioneiro ao integrar cena e rito, explorando os limites entre o teatro e as práticas espirituais. Na atualidade, coletivos como o Legítima Defesa expandem essa abordagem, subvertendo os parâmetros convencionais da cena para resgatar e insurgir identidades. Em Amefrica, espetáculo do coletivo Legítima Defesa, dirigido por Eugênio Lima, o corpo se coloca como um território de disputa, um espaço político e de memória insurgente, onde a cena e o rito se fundem com narrativas de resistência, corpo em Amefrica é insurgente, é político, é um território de disputa e de resgate ancestral.

No Negrura, coletivo do qual faço parte, essa perspectiva é fundida com elementos do teatro épico e do ritual contemporâneo, explorando as confluências entre o corpo negro e sua orixariedade, entre teatro e Candomblé. Em 2023, na SP Escola de Teatro, experimentamos essa fusão ao construir uma ponte entre o corpo negro e a ancestralidade afro-brasileira, explorando a potência ritualística da corporeidade. Na criação do espetáculo, os atores se tornaram veículos de memórias ancestrais, compondo em cena um corpo coletivo e espiritual. Assim, cada movimento, cada som e cada olhar compartilhado eram manifestações rituais da espiritualidade afro-brasileira. A presença do corpo era carregada de ancestralidade e identidade, e o próprio ato de pisar no palco era um retorno ao sagrado.

Durante minha experiência na Cia São Jorge de Variedades, essa mesma lógica coletiva e ritualística se tornou ainda mais evidente. No espetáculo A Festa dos Bárbaros, inspirado no livro A Guerra dos Bárbaros, o corpo em cena não atuava sozinho; tudo era construído em conjunto, desde os movimentos até a concepção do espaço cênico. A peça se propunha a rememorar e revisitar a história de resistência dos indígenas contra a colonização portuguesa no Nordeste brasileiro, abordando não apenas a violência sofrida, mas também a resiliência e espiritualidade dos povos originários. Nesse contexto, a cena se transformava em um espaço de resistência e de ressignificação histórica. Como coloca Turner (1982), o ritual atua como uma metáfora viva, onde o corpo em cena participa ativamente da construção e reconstrução simbólica das experiências coletivas.

Esse processo foi profundamente marcante para mim. O camarim, o palco e a bebida compartilhada não eram apenas elementos cenográficos ou práticas de bastidores, mas se tornavam, na verdade, parte do rito. Compartilhar uma bebida antes de entrar em cena, por exemplo, não era apenas um ato de descontração; era um pacto, um compromisso entre os atuentes de que entraríamos juntos naquele espaço, naqueles corpos e naquelas histórias que não eram apenas nossas, mas também dos ancestrais que evocávamos. Cada gole era uma promessa de entrega, cada movimento uma reiteração da memória que carregávamos. E ali, enquanto os tambores ressoavam, sentíamos o espírito dos povos retratados, reverberando em nossos corpos como um eco de luta e resistência.

O corpo, quando em estado de ritual, torna-se algo que transcende o humano, se une ao sagrado e ao que veio antes. Ele dança em uma poética própria, onde cada movimento revela um mundo invisível, um universo ancestral que se manifesta entre a cena e o rito, como se o tempo e o espaço não pudessem contê-lo. (Oliveira, 2020, p. 98)

Na obra de Schechner (2013), a teoria do “performance studies” ilumina esse aspecto ritual do teatro, no qual o espaço cênico se torna não apenas um local de apresentação, mas um campo simbólico, onde atuentes e espectadores são envolvidos em uma experiência sensorial e espiritual. Em *A Festa dos Bárbaros*, o palco foi transformado em um campo de batalha simbólico, onde o coletivo se colocava como um corpo uno, em consonância com o sagrado. A dança e o canto tinham caráter de invocação; a cada gesto, tínhamos a sensação de que nossos movimentos ecoavam algo mais profundo, como se invocássemos espíritos e memórias. Tudo ali era entrelaçado: o suor que escorria, o som do atabaque, o contato visual entre os atuentes, todos esses elementos se tornaram parte de uma cerimônia maior que transcendia o espaço teatral.

A experiência foi transformadora, pois permitiu que o corpo se tornasse um território ritualístico de múltiplas camadas, onde as fronteiras entre o “eu” individual e o “nós” coletivo se desmanchavam. Como descrito por Grotowski (1992), o teatro ritual é aquele que não separa o ator do espectador, mas os une em uma experiência comum, onde a comunicação não se dá apenas pela palavra, mas pela presença e pela entrega. Nesse sentido, a Cia São Jorge de Variedades resgatou para mim o potencial ritual do teatro, pois ali, o corpo em cena não era apenas expressão, mas veículo e

portal. Eu não atuava apenas para a audiência, mas junto a ela, formando uma coletividade sensível e espiritual.

Assim, a cena se converteu em uma experiência de comunhão, onde cada gesto e cada palavra ressoavam como um ato de resistência e memória coletiva. Como no Amefrica, o corpo em A Festa dos Bárbaros se afirmava como insurgente e político, mas também como um espaço de resgate ancestral. Para mim, essa experiência revelou o teatro não apenas como um lugar de representação, mas como um ato sagrado, uma comunhão entre os vivos e os mortos, onde o corpo atuante se transforma em um território de passagem, em que memória e espírito coexistem e ressignificam o presente.

Fotografia 6 - Espetáculo “FESTA DOS BÁRBAROS”, 2024.



Fonte: Ferraz, Caca. 2024.

4 O Corpo e a Especulação Ritualística do Ator

No teatro ritual, o corpo do ator assume uma postura além da performance técnica e narrativa. Ele se transforma em veículo de especulação ritualística, um território de passagem que se expande para conter memórias ancestrais e significados coletivos. Como diz o dramaturgo Abdias do Nascimento, o corpo negro é um espaço de resistência e de insurgência, um corpo que “guarda, na memória da carne, histórias e heranças que o racismo tenta suprimir” (Nascimento, 1980, p. 57). Para o ator que se entrega a essa proposta ritualística, a cena não é apenas o palco, mas uma zona de transcendência, de comunhão e de resgate, onde o corpo se torna voz do invisível.

A especulação ritualística do ator propõe um espaço de ensaio para a comunhão entre o corpo e o sagrado, explorando o potencial de cada movimento como um ato de reconexão com a ancestralidade. No coletivo Negrura, a prática teatral amefricana, tão presente no espetáculo Amefrica do coletivo Legítima Defesa, se apresenta como uma fusão de cena e rito, convocando o ator a repensar o seu corpo como território político e espiritual, o corpo insurgente de Amefrica não se limita ao ato cênico; ele se converte em um território onde a especulação se transforma em invocação, em um ato de insurgência.

Fotografia 7 - Sala De Ensaio Coletivo Negrura, Galeria Olido, 2024.



Fonte: Matheus Góis, 2024.

Essa prática ritualística também exige um esvaziamento do “eu” individual, permitindo que o ator se converta em um receptáculo do coletivo. Na especulação ritualística, o ator ressignifica seu próprio corpo, conectando-o com as histórias que carrega e com as forças que evoca, numa espécie de entrega que também é investigação. No processo criativo da Cia São Jorge de Variedades, especialmente no espetáculo *A Festa dos Bárbaros*, o corpo em cena funcionava como um receptáculo ritual, fundindo as histórias dos atuentes com a história dos povos indígenas retratados. Nesse contexto, o camarim e o palco deixavam de ser espaços separados; ambos eram templos onde o ator era ao mesmo tempo investigador e invocador, resgatando as memórias daqueles que habitavam o território brasileiro antes da invasão colonial.

Fotografia 8 - Espetáculo “FESTA DOS BÁRBAROS”, 2024.



Fonte: Ferraz, Caca. 2024.

Victor Turner (1982) descreve o ritual como um “estado liminar” onde os atuentes atravessam as fronteiras do presente para tocar dimensões espirituais e temporais paralelas. No entanto, para os atuentes negros, essa liminaridade é ainda

mais profunda, pois o corpo carrega não apenas uma história, mas uma memória inscrita na carne, que resiste e persiste. A orixariedade dos corpos que se unem no coletivo Negrura, por exemplo, é uma continuidade dessa especulação ritualística, uma tentativa de resgatar, por meio do movimento e da voz, aquilo que nos conecta aos nossos antepassados e à nossa espiritualidade. Cada gesto no palco é uma reiteração daquilo que é essencial e invisível. A boca se abre e ressoa, como um território de disputa e de resgate ancestral, um espaço onde passado e presente se entrelaçam.

Para o ator negro, a especulação ritualística no teatro é também um processo de exorcizar as marcas do colonialismo e do racismo, que tentam submeter o corpo a uma função subalterna. Nas palavras de Leda Maria Martins (1995), a performance negra é um “ritual de restituição simbólica de autonomia e humanidade”, onde o corpo se liberta das imposições e se afirma como templo de histórias que resistem e se manifestam através do rito (Martins, 1995, p. 83). Assim, a especulação ritualística do ator é também uma prática de cura, de reintegração e de insurgência; um espaço onde o corpo se transforma em território de luta e de celebração, um receptáculo do sagrado que se manifesta em cada movimento, em cada olhar e em cada suspiro.

Fotografia 9 - Espetáculo "Migalho" coletivo Memori, 2024.



Fonte: Winnie, 2024

Foto 10 - Espetáculo “FESTA DOS BÁRBAROS”, 2024.



Fonte: Ferraz, Caca, 2024.

Na especulação ritualística, o corpo deixa de ser uma superfície inerte e assume uma qualidade orgânica e cósmica, uma superfície onde se escrevem histórias não narradas e se revelam memórias que o cotidiano silencia. Na Cia São Jorge de Variedades, o processo criativo de *A Festa dos Bárbaros* reafirmou para mim essa possibilidade. Durante a encenação, éramos como os espíritos da história, recriando-a não apenas para um público, mas para nós mesmos. Cada movimento ali reverberava uma ancestralidade latente, um sentimento de pertencimento a algo maior do que nós. Nossa especulação ritualística se tornava, na verdade, uma especulação sobre a existência. O corpo de cada ator era preenchido por um passado não registrado, e a especulação do rito se misturava com a nossa busca por significado e por transcendência.

Nos dizeres de Richard Schechner (2013), o teatro ritual é “uma celebração de vida e morte, uma exaltação de histórias e esquecimentos” (Schechner, 2013, p. 56). E assim foi o processo com a Cia São Jorge, uma celebração do que fomos e do que ainda seremos, uma experiência que nos permitiu tocar o intangível e abraçar a memória. A especulação ritualística do ator não é apenas uma investigação; é uma abertura de canais que conectam o corpo ao cosmo, à história e à resistência, tornando-o um portal de passagem entre os mundos. Cada cena é um ensaio de libertação, uma especulação que dança entre os vivos e os mortos, entre o material e o espiritual, entre o político e o divino.

Em última análise, a especulação ritualística do ator é um processo que nos desafia a pensar o corpo como um espaço de trânsito, onde o sagrado e o mundano coexistem e se ressignificam mutuamente. O corpo não é mais apenas uma ferramenta do ato cênico, mas um espaço liminar que se abre para o coletivo e para o ancestral. Assim, o teatro ritual contemporâneo, ao especular sobre o corpo, também especula sobre a existência, sobre os laços que nos conectam e sobre as narrativas que, ao serem encenadas, nos libertam.

5 Memória Corpórea e Ancestralidade no Processo Criativo

Há uma força que nasce do corpo, uma resistência inata que ecoa a memória dos que vieram antes. Esse corpo, ao pisar o palco, é território insurgente e ao mesmo tempo templo onde o sagrado se revela. Cada movimento é um grito de existência, uma afirmação de que o passado está vivo e segue habitando a cena, onde histórias de dor e de força se entrelaçam e se refazem. (Nascimento, 2017, p. 63)

O corpo é um território de ressonância e lembrança, um arquivo que guarda traços da ancestralidade e, ao mesmo tempo, um espaço de especulação viva, onde o passado e o presente se confrontam e se reconfiguram. No contexto do teatro ritualístico, o corpo é mais do que um mero veículo de expressão: ele é um meio de reconexão com raízes e uma ferramenta de resistência contra o esquecimento. Como observa Leda Maria Martins (1995), a memória corpórea, especialmente no corpo negro, representa “uma presença que nunca deixa de estar, uma marca insistente de algo que sobrevive apesar de tudo” (Martins, 1995, p. 83). Dessa forma, a ancestralidade, ao se manifestar no corpo, transforma o ato cênico em um espaço de transcendência e reencontro.

O processo de especulação no teatro ritualístico permite que o corpo se transforme em um campo de experimentação onde memórias e vestígios ancestrais são trazidos à tona e reinterpretados. Essa especulação não é meramente um exercício estético; ela é uma busca ativa por um conhecimento que está latente, escondido nos gestos, nas posturas e nas pequenas nuances do movimento. Como sugere Richard Schechner (2013), o rito e o teatro se encontram nesse espaço especulativo, onde o “corpo se torna um mapa de emoções e memórias” (schechner, 2013, p. 56), revelando camadas de ancestralidade que reverberam tanto nos performers quanto nos espectadores.

O processo criativo, então, torna-se uma prática de escavação e de busca por raízes. Ao explorar essa memória corpórea, o ator desvela não apenas uma história pessoal, mas uma linhagem coletiva que o conecta a uma longa tradição de resistência e sobrevivência. A presença da ancestralidade no corpo cria um paradoxo temporal: enquanto o ator está enraizado em seu tempo e lugar, ele também é um canal para vozes que transcendem a linearidade da história. Turner (1982) descreve essa dimensão do rito como um “espaço liminar”, um lugar onde as fronteiras entre o indivíduo e o coletivo se desfazem, onde o tempo se dobra sobre si mesmo, permitindo que o passado e o presente coexistam de maneira simultânea (turner, 1982, p. 27). Essa coexistência temporal, inscrita no corpo, é o que permite ao teatro ritualístico transcender a performance e tornar-se, de fato, uma comunhão ancestral.

Nos coletivos teatrais que exploram o teatro ritualístico, como aqueles de que participamos, a ancestralidade é uma força que move e orienta cada gesto. Abdias do Nascimento (1980) pontua que o corpo negro carrega em si “as marcas de um passado que não foi contado, uma presença que se recusou a ser apagada” (nascimento, 1980, p. 57). Dessa forma, ao invés de tratar a memória e a ancestralidade como algo externo, algo que precisa ser buscado fora de si, o processo criativo no teatro ritualístico se orienta por um reconhecimento interno dessas memórias. Cada movimento torna-se uma evocação, um chamado às raízes que habitam o corpo do ator, convidando essas memórias a se manifestarem na cena de maneira crua, autêntica, viva.

Nesse espaço, o corpo não é apenas um canal de expressão, mas uma entidade viva que contém em si a continuidade de uma linhagem e a possibilidade de um futuro. A memória corpórea, ao contrário de uma memória discursiva ou linear, não depende de uma narrativa específica para existir. Ela é manifestada através de gestos, ritmos, sonoridades – uma linguagem de corpo que se move de forma silenciosa e profunda. O que emerge é uma espécie de poética ancestral, uma dança entre aquilo que o corpo sabe e aquilo que o ator está descobrindo. Ao atravessar essas camadas de memória, o ator não apenas se aprofunda em sua própria identidade, mas também acessa um estado de especulação criativa onde o próprio conceito de identidade se dilui, tornando-se uma série de gestos, vozes e ritmos herdados.

No teatro ritualístico, essa poética corpórea não se limita ao ator individual; ela reverbera em todo o coletivo. Quando o corpo se move de acordo com

essas memórias ancestrais, ele cria uma ressonância, uma rede de interconexões que ultrapassa a cena. A ancestralidade, assim, transforma o espaço cênico em um lugar onde os atores e os espectadores podem vivenciar um reencontro com suas próprias raízes. Nas palavras de Schechner (2013), “o ato performativo ritualístico é uma celebração de histórias e de esquecimentos, uma exaltação das ausências que se fazem presentes” (Schechner, 2013, p. 89). O teatro ritual, portanto, emerge como um espaço de cura, onde o corpo, ao lembrar, permite que a comunidade também lembre.

Essa prática de especulação ritualística não é apenas uma técnica performativa, mas um ato de resistência cultural. No contexto do teatro negro, a memória e a ancestralidade são práticas de luta, de reafirmação de identidade e de resistência contra as tentativas de apagamento histórico e cultural. Quando o ator acessa essa memória corpórea, ele se torna um agente de mudança, utilizando seu corpo como um veículo para a reconexão e o resgate de histórias que foram sistematicamente suprimidas. Como coloca Martins (1995), o corpo torna-se “um arquivo vivo de memórias e lutas, um território onde o passado é continuamente recriado no presente” (Martins, 1995, p. 102).

No palco, essa reconexão com a ancestralidade através da memória corpórea transforma o ato cênico em uma prática de redenção e de transcendência. O corpo do ator torna-se um espaço de pertencimento, onde o passado não é um fardo, mas uma força que impulsiona o presente. Nos movimentos, gestos e posturas, cada detalhe é carregado de uma intenção que vai além da representação teatral; é uma manifestação de uma memória coletiva que se recusa a ser esquecida. A presença ancestral é, então, uma força ativa que dá ao processo criativo um caráter de transcendência, permitindo que o teatro ritualístico alcance uma dimensão de profundidade espiritual e humana que é singular e poderosa.

Para o ator, o processo de especulação ritualística é um mergulho em um universo de sentidos que ultrapassam a lógica e a razão. Ele permite que o corpo seja um campo de exploração sensorial e espiritual, onde a memória se torna tangível e a ancestralidade, uma presença palpável. O palco, assim, se converte em um território onde o tempo se dissolve, onde o ator e o espectador podem experimentar uma reconexão com o que há de mais profundo e antigo na alma humana. É um espaço onde a memória corpórea e a ancestralidade não são meras referências ou temas, mas forças ativas que moldam e transformam a cena e a percepção.

O corpo ritualístico é um instrumento de transformação, onde a memória não é um peso, mas um motor que movimenta e transcende. Ao conectar-se com suas raízes, o ator acessa um poder silencioso, uma presença que ultrapassa a compreensão racional e que se manifesta nos gestos, no silêncio e na respiração. O palco, então, torna-se um espaço de cura, onde o corpo encontra sua plenitude ao ser parte de algo maior, algo ancestral. (Fernandes, 2019, p. 142)

Em suma, a memória corpórea e a ancestralidade são elementos fundadores do teatro ritualístico, tornando o processo criativo um ato de reconexão com raízes que o cotidiano se esforça por enterrar. Ao explorar essas memórias inscritas no corpo, o ator e o coletivo criam uma experiência onde o palco se torna um local de comunhão, de resgate e de transcendência. Nesse espaço, o corpo é mais do que um veículo expressivo; ele é uma presença, uma memória viva, uma manifestação da ancestralidade que continua a pulsar e a transformar o presente. O teatro ritualístico, assim, se converte em um espaço onde o passado e o presente coexistem em harmonia, permitindo que o corpo em cena seja, ao mesmo tempo, uma lembrança e uma promessa de futuro.

Foto 11 - Espetáculo “Migalho” coletivo Memori, 2024.



Fonte: Winnie, 2024.

6 Fins

O corpo, em sua essência ritualística, é uma escrita que insiste em se refazer, em recriar histórias e multiplicar significados. Ele é um gesto que ultrapassa o espaço e o tempo, habitando simultaneamente o ontem, o hoje e o amanhã. Neste teatro de rememorações e resgates, a corporeidade ritualística se apresenta como um elo, um território fértil onde tradição e inovação se entrelaçam, onde o passado e o futuro se encontram para construir novas formas de existência e resistência. O corpo, enquanto signo e memória, assume seu lugar central, tornando-se não apenas veículo de expressão, mas agente ativo na construção de novas narrativas. É neste contexto que vejo o potencial do corpo ritualístico: um portal para experiências mais profundas e coletivas, como pude vivenciar e testemunhar nos processos do *Memorí*, do *Negrura* e na intensa investigação de cena e rito na *Cia São Jorge de Variedades*.

Essa corporeidade é uma maneira de existir e de reexistir no palco. Com o coletivo *Memorí*, ao explorarmos *Sankofa* e *banzo*, senti o corpo em um estado de re-conexão, uma presença que não era apenas minha, mas de todos aqueles que vieram antes e de todos aqueles que estão por vir. Esse processo de (re)encontro transforma a cena, expandindo-a, tornando-a um espaço onde cada gesto é dotado de ancestralidade e futuro, onde o corpo não é limitado pela linha do tempo, mas é uma convergência de raízes e possibilidades. Essa experiência não se limitou ao campo da memória, mas desdobrou-se em uma prática de resistência que se revela no ato de dançar, de contar, de performar uma resistência contra o apagamento e, ao mesmo tempo, uma criação contínua de novas formas de expressão.

Assim, a corporeidade ritualística se configura não apenas como um resgate de memórias, mas como um espaço de insurgência e de inovação. O *Negrura*, ao tensionar a relação entre teatro épico e ritual contemporâneo, nos levou a essa intersecção de territórios e temporalidades, onde o corpo não apenas lembra, mas reinventa, refaz, reelabora. É um teatro de confronto, de resistência e de celebração, onde o corpo é insurgente e a narrativa é construída com raízes e afetos. Essa potência ritualística oferece uma nova perspectiva para o teatro, um futuro onde a cena é um lugar de construção de histórias que desafiam as normativas e as limitações impostas pela sociedade, transformando o corpo em território de disputa e de criação.

O que vislumbro, então, é um futuro onde o corpo ritual continuará a ser um ponto central para a transformação da cena contemporânea, abrindo caminhos para novas estéticas, novas vozes e novas formas de se relacionar com o mundo. O corpo, em sua dimensão ritual, carrega a força da ancestralidade e a potência do porvir, tornando-se um espaço de especulação onde o ator não apenas representa, mas vive,

experimenta, e recria. Como pude vivenciar na Cia São Jorge de Variedades, especialmente no espetáculo “A Festa dos Bárbaros”, o processo criativo torna-se um ato coletivo e ritualístico, onde cada movimento, cada gesto e cada respiração são construídos em conjunto, numa dança entre o presente e o eterno. Ali, o corpo é não apenas um lugar de expressão individual, mas um símbolo de uma resistência coletiva, uma celebração das memórias e das histórias que carregamos.

Para o futuro do teatro, a corporeidade ritualística propõe um caminho onde o palco deixa de ser um espaço de representação e passa a ser um espaço de presença, um lugar onde o corpo fala com suas próprias memórias e se conecta com o outro de maneira visceral e verdadeira. O corpo, assim, se transforma em uma narrativa em si mesmo, um espaço de renovação e de insurgência, um lugar onde a cena se torna viva, pulsante e capaz de gerar mudanças. Essa perspectiva não é apenas estética; é uma prática de transformação social, uma maneira de reafirmar a existência e a importância das histórias que habitam nossos corpos.

Se o corpo é o lugar onde a memória encontra o futuro, então o teatro ritualístico é um campo fértil para a criação de novos significados e para a construção de uma cena que celebre a diversidade e a potência das experiências humanas. No palco, o corpo continua a dançar, a resistir e a criar, perpetuando histórias e trazendo à tona um amanhã que se constrói a partir de uma ancestralidade sempre viva. Esse é o futuro que vislumbro para a corporeidade ritual: uma prática onde o corpo é simultaneamente raiz e semente, presença e possibilidade, um espaço onde o teatro encontra sua verdadeira essência como ritual de transformação e de celebração da existência humana em toda a sua profundidade e multiplicidade.

Referências

ALMEIDA, Luciana Gonçalves de. *O Corpo em Cena: Memória e Ancestralidade nas Artes Performativas*. São Paulo: Annablume, 2022.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Belo Horizonte: Nandyala, 2014.

FERNANDES, Patrícia Costa. *Ritual e Resistência: O Teatro como Espaço de Encontro e Memória*. Campinas: Papyrus, 2019.

FERRAZ, caca. *Fotografias do espetáculo Festa dos Bárbaros*. 2024. 3 fotografias.

GOMES, Nilma Lino. *O movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*. Petrópolis: Vozes, 2017.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

JESUS, Maria Carolina de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2004.

LIMA, Eugênio. *Se é para retomar, que seja logo*. Entrevista concedida a Mariana Queen Nwabasili. Teatro Jornal, 18 set. 2022. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br>. Acesso em: 3 dez. 2024.

MARTINS, Gal. *A Dança da Indignação*. São Paulo: Papel Brasil, 2017.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o repertório teatral negro no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

NASCIMENTO, Abdias do. *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

NASCIMENTO, Jorge Luiz do. *Corpo e Ancestralidade no Teatro Contemporâneo Afro-Brasileiro*. Salvador: EdUFBA, 2017.

OLIVEIRA, Ana Paula. Movimento, rito e transformação: corporeidade afro-brasileira na dança. In: BERNARDO, André Luis; PEREIRA, André Mesquita. *Corpo e cultura:*

estudos contemporâneos de cultura e corporeidade. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014. p. 137-148.

OLIVEIRA, Andréia Regina. *Teatro Ritual: Poéticas do Corpo e do Sagrado*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

PEREIRA, Maria Lúcia da Silva. *Corporeidade e Memória: O Corpo como Território Ancestral*. São Paulo: Ed. Horizonte, 2015.

SANTOS, Vera Lúcia Benedito dos. Dança dos Orixás: a corporeidade sagrada nas manifestações da dança afro-brasileira. In: FERREIRA, Jerusa Leão (org.). *Corpo e ancestralidade: fundamentos e perspectivas das danças afro-brasileiras*. Salvador: EDUFBA, 2018. p. 69-90.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. 3. ed. Nova York: Routledge, 2013.

TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Nova York: Performing Arts Journal Publications, 1982.

WINNIE. *Fotografias do espetáculo Migalhas*. 2024. 7 fotografias.