

A REINVENÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA E A HIBRIDIZAÇÃO CULTURAL E RELIGIOSA NO TEATRO NEGRO DE CALLADO: *O TESOURO DE CHICA DA SILVA E UMA REDE PARA IEMANJÁ EM CENA*

Geam KARLO-GOMES*
Clarissa LOUREIRO**

- **RESUMO:** O negro e as religiões se constituem como umas das principais temáticas das obras de Antonio Callado. Nesse trabalho, analisam-se duas peças teatrais que compõem o seu teatro negro: *O tesouro de Chica da Silva* e *Uma rede para Iemanjá*. Analisamos essas obras no intuito de evidenciar, respectivamente, a reinvenção da identidade da negra brasileira a partir da apropriação do mito da *femme fatale* e o artifício estético de sincretismos religiosos numa composição simbólica de um Auto do Natal culturalmente híbrido.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Antonio Callado. Cultura. Identidade. Teatro negro.

Abrindo as cortinas: aproximações

A história do teatro negro no Brasil é bastante recente. Inicia a partir de uma certa representatividade com a formação do Teatro Experimental Negro¹ em 1947, criado como instrumento de redenção e resgate dos valores negro-africanos (NASCIMENTO, 1980). Tratava-se de um teatro contestatório, cujo objetivo

* UPE – Universidade de Pernambuco – Grupo de Pesquisa Itinerários Interdisciplinares em Estudos Sobre o Imaginário – Recife – PE – Brasil. 50100-010 – geamk.upe@gmail.com.

** UPE – Universidade de Pernambuco – Grupo de Pesquisa Itinerários Interdisciplinares em Estudos Sobre o Imaginário – Recife – PE – Brasil. 50100-010 – clarinha.nenm@hotmail.com.

¹ Buscando a valorização social do Negro no Brasil, surge, no Rio de Janeiro, o Teatro Experimental Negro, também chamado de TEN. O seu propósito foi resgatar, por meio da cultura, da educação e das artes, os valores da pessoa humana, em especial, da cultura negro-africana. Trazer à tona o tema da formação cultural eurocêntrica, embutida pela sociedade dominante desde os tempos de colônia, além da pseudocientífica inferioridade da raça negra, constituíram-se como os principais propósitos da TEN.

fulcral era o resgate de uma tradição cultural negra, silenciada por uma hegemônica cultura “branca”, enraizada na formação da cultura brasileira. Por isso, possuiu um contundente engajamento social de reivindicação da valorização da diferença, ou seja, do reconhecimento do valor civilizatório da herança africana e da personalidade afro-brasileira. A proposta de sua ação, portanto, girava a partir do cruzamento dos três eixos: o valor cultural, o artístico e a função social (NASCIMENTO; NASCIMENTO, 2000). E a melhor ferramenta para a sua realização seria a apresentação no palco do “negro heroico”, cuja constituição de seu perfil estaria submetida aos propósitos revolucionários de desmistificação do predominante discurso de “democracia racial”, referente ao processo de colonização brasileira e, por conseguinte, da formação de sua identidade.

Apesar da simpatia com o ideário estético e ideológico do Teatro Negro Experimental, o teatro negro de Antonio Callado despe-se de um caráter marcadamente interventivo e militante. A denúncia social serve à constituição de textos reveladores de conflitos humanos mais plenos, existentes na constituição de personagens cuja densidade psíquica implode a estereotipação do negro a favor de um discurso de engajamento social, a partir de uma construção identitária homogênea e unívoca. As personagens se questionam sobre a própria existência e, neste processo, também refletem sobre a sua relação com o espaço onde vivem, demonstrando não só a sua origem africana, mas a influência da cultura ocidental em suas falas e hábitos.

As religiões também perpassam as obras de Antonio Callado. Segundo Tristão de Athayde (LEITE, 1982, p. 101), nos seus primeiros romances, prevalecem “os grandes problemas da vida e da morte, da pureza e da corrupção, da incredulidade e da fé”. O crítico se refere às obras *Assunção de Salviano* (1954), *A Madona de Cedro* (1957) e *Quarup* (1967). Além dessas, destacam-se as peças *Forró no Engenho Cananéia* (1964) e *Uma rede para Iemanjá* (1961), texto que é objeto de estudo nesse trabalho.

Nesse sentido, esse trabalho busca avaliar como as relações culturais e religiosas são problematizadas de maneiras diferenciadas nas obras calladianas: *O tesouro de Chica da Silva* e *Uma rede para Iemanjá*. Para tanto, está dividido em dois tópicos. No primeiro, apresenta-se uma discussão histórica sobre a identidade feminina negra no período colonial, a partir da problematização da identidade de Chica da Silva, que parece ora ser influenciada por discurso ideológico de branqueamento da mulher negra, ora reagir a esta manipulação cultural, incorporando traços do mito da *femme fatale*. No segundo, analisa-se como o sincretismo religioso simbólico se torna um artifício estético de recriação identitária atemporal, em que as culturas africana e cristã dialogam de tal modo a haver uma hibridização cultural.

O tesouro de Chica da Silva: entre a reinvenção da mulher fatal e a adaptação da negra brasileira

A obra *O tesouro de Chica da Silva* se apropria de fatos registrados pela historiografia e, ao mesmo tempo, convertidos em mitos na memória popular. Desta forma, há um resgate da história da resistência dos negros, comum ao Teatro Negro Experimental. Todavia, ela perde o caráter militante e pedagógico e busca problematizar a situação de entrelugar de uma “senhora” negra do Brasil Colonial, na fronteira entre sua origem escrava e a sua nova condição de amante de um estrangeiro português, detentor da exploração dos diamantes e, logo, do poder exercido sobre uma das províncias da colônia. Trata-se, portanto, de um teatro cujo discurso social serve a um tema bem mais complexo: o drama humano da constituição da identidade de Chica da Silva e a sua busca por artifícios para a sua ressignificação diante do olhar do outro. Callado, então, discute a máscara feminina como um artifício de sobrevivência social. Apresenta o jogo constante entre “quem eu sou” e “o que aparento”, problematizando, com isso, as fronteiras flexíveis entre o mito e o histórico na própria constituição da imagem de Chica da Silva no imaginário ocidental brasileiro. E faz isso apresentando duas circunstâncias, aparentemente díspares no enredo, mas necessárias para a composição da complexidade da personagem. Isso é observado quando Chica da Silva incorpora a imagem mítica da *femme fatale* diante do sujeito branco e hegemônico; e quando deixa esta máscara cair e assume a situação de ex-escrava, admitindo a sua necessidade de luta por sobrevivência e liberdade diante de um “coro” de mucamas que se comportam como seu próprio espelho.

No imaginário ocidental, o mito da *femme fatale* está relacionado ao “feminino concebido como magia ou trapaça, pressentindo ali uma armadilha para os não-iniciados.” (DOTTIN-ORSINE, 1996, p. 83). Neste sentido, o mito da mulher fatal está presente nas narrativas de comportamentos de mulheres que usam o seu corpo como um artifício de poder sobre o corpo masculino. Há, então, uma inversão de papéis: a mulher se coloca como um “sexo forte” em relação à fragilidade do sexo do homem diante de seus encantos sexuais. Desta forma, a força do feminino associa-se à sua também força sexual, que passa a ser temida, de modo que qualquer mulher é identificada com a *femme fatale*, sempre que for considerada perigosa para a saúde, fortuna, inteligência, honra ou alma masculina (DOTTIN-ORSINE, 1996). A mulher fatal assume, portanto, a condição basilar do mito, enquanto narrativa proporcionadora de modelos de comportamentos humanos (ELIADE, 1972). O que se defende neste trabalho é que esse modelo de comportamento feminino sempre foi abordado por um discurso patriarcal como um contraexemplo, ou seja, um padrão de comportamento feminino a não ser adotado para a permanência do equilíbrio social.

Entre os mitos associados à *femme fatale*, destaca-se, inicialmente, Eva, considerada a primeira mulher a agir como um *instrumentum diaboli* que causa a perdição do gênero humano (PILOSU, 1995, p. 29). A visão ocidental das mulheres recebe a influência do mito da “má Eva” e de posterior reversão desse mito pela história da “Virgem Maria”. Há, deste modo, uma oposição de condutas e modelos de comportamento. Maria seria o exemplo a ser seguido de mulher passiva e dessexualizada; e Eva, o da criatura indisciplinada, usando o sexo para seduzir o homem e para realizar suas vontades, levando-o ao precipício (HIGHWATER, 1982). Na cultura judaica, ainda se destacam duas figuras míticas femininas associadas à *femme fatale*: Dalila e Salomé. No leito sexual, Dalila usa a sedução para tirar de Sansão o segredo de sua força, levando-o a escravidão e, por conseguinte, o povo judeu. Já Salomé exhibe o poder da sedução feminina com a dança, como uma armadilha criada pelo demônio para subjugar o homem (DOTTIN-ORSINE, 1996).

Na obra *O tesouro de Chica da Silva*, a protagonista se apropria de um comportamento da *femme fatale* para subjugação masculina, que garantirá à Chica a permanência na posição de “Senhora”, espaço exclusivo da mulher branca. Assim, encena o papel do mito da mulher cujo sexo tem uma função dominadora sobre o homem, recusando-se, justamente, em oferecê-lo ao amante João Fernandes. Há, desta maneira, uma resignificação da *femme fatale*. Se, na origem do mito, a fúria sexual inesgotável é o que alimenta o domínio do corpo masculino, neste caso, a ausência é o que o sustenta. Isso fica em evidente no trecho abaixo:

JOÃO FERNANDES: – Chica. Você é a minha mulher!

CHICA: – A sua mulher está em Lisboa, eu sou sua amante

João Fernandes: - Não é mais. Se não, deixe que a ame.

CHICA: – Ame, ame à vontade (violenta) mas na minha cama não entra enquanto esse Valadares não sair do Tijuco.

JOÃO FERNANDES: – Chica, hoje é o banquete de despedida dele. Depois do banquete...

CHICA: – Depois do banquete, você fica bebendo vinho do Porto com o conde e eu vou dormir.

JOÃO FERNANDES: – Irei ter com você.

CHICA: – Não.

JOÃO FERNANDES: – Mas Chica, seja razoável. Hoje à noite...

CHICA: – Depois de amanhã, quando você voltar de acompanhar até lá fora do arraial esse salta pocinhas e truão de feira que é o conde, pode subir ao meu quarto. Espero você debaixo da colcha ainda que o sol esteja a pino e o sino da matriz badalando meio-dia. (CALLADO, 2004, p. 34-35).

No fragmento, há uma vassalagem por conta do sexo. João Fernandes coloca-se numa condição semelhante a de um trovador, implorando o corpo da amante, e Chica, na condição de “Senhora”, sabe que a abstinência do seu corpo pelo amante é uma forma de realização de seus desejos fora da cama. Neste sentido, há uma consciência da personagem da condição de sua vagina, enquanto “dentada devoradora” (NUNES, 2000) cujo prazer proporcionado suga a autonomia do sujeito ao ponto de sua ausência tirar-lhe a razão em relação à condução de sua vida. Constrói-se no texto, então, a metáforização do corpo masculino como um fantoche do sexo feminino, isto é, regulado pela mulher. Isso ocorre à medida que Chica assume a máscara da *femme fatale*. O mito, portanto, serve à figura histórica. A ex-escrava sabe que o conde Valadares pode prejudicar o amante, prendendo-o e, logo, também prejudicá-la, fazendo-a perder o conforto e, quiçá, a liberdade. Assim, usa a ausência do sexo para afastar Valadares de sua casa, distanciando também o olhar do Estado sobre a sua condição de ex-escrava.

A cama, nesta perspectiva, tem uma função muito relevante na composição de uma personagem revestida da *femme fatale*. É um espaço de encantamento onde o homem cede à sua vontade por estar à mercê do exercício do fascínio de seu corpo, tal qual esteve Sansão em relação à Dalila, na mitologia judaica. Isso fica ainda mais evidente quando Chica seduz D. Jorge, levando-o para a “cama”, ao saber que é o filho do Conde exilado, depois desse ter matado um oficial do pai por conta da paixão exercida também pelo corpo da negra. No texto teatral, cria-se um silêncio sobre o que acontece na cama. Se o jovem rapaz adormece exausto por conta dos acontecimentos bruscos dos dias, ou se adormece por conta também da força sexual da vagina da própria Chica. Acredita-se que esta lacuna, criada na própria execução teatral, alimente a dubiedade que se cria na própria construção da personagem, oscilando entre o mito poderoso e a mulher negra fragilizada pelo sistema colonial. Nesse jogo entre aparência e essência, também fica evidente em outra conversa com Valadares: “JOÃO FERNANDES: – Você não é a Chica-que-manda na boca de todo o Tijuco? / CHICA: Chica-que-manda porque manda em você”. (CALLADO, 2004, p.40).

No fragmento, a personagem sugere a consciência da necessidade da permanência de sua imagem como *femme fatale* para todos os habitantes da província Tijuco. Conforme esta perspectiva, o mito fornece um poder social que apaga a origem escrava da personagem. Chica manda no lugar porque manda no homem do lugar a ela submetido, por conta de sua força arquetípica. Há, então, uma falsa invulnerabilidade. Se o servo do sexo cai, por conseguinte, a sua máscara de poder também. E aparece a imagem da ex-escrava que é desvendada, quando conversa com suas mucamas, na posição de coro no texto, como quem se reflete diante do espelho:

MUCAMA 6: – Já vi muito fidalgo que no meio da noite ao invés de escalar sacada de patroa fica pelo pátio mesmo... Menos risco.

MUCAMA 7: – E aposto que é o mesmo petisco! (...)

CHICA: – O difícil de verdade, é quando a escrava que é quando a escrava é que sobe para a câmara de cima. Parar fidalgos que vão em busca da senhora é coisa de toda hora. Isso é feito roubar a flor do vizinho. Difícil é virar senhora. É sair do andar escuro da casa para os altos do sobrado. É deitar na cama do senhor, é como se enroscar como roseira no dossel da cama do senhor, é ser a flor do senhor.

MUCAMA 8: – Principalmente do senhor desembargador..

MUCAMA 9: – Do senhor João Fernandes...

MUCAMA 10: – Do contratador de diamantes..

ESMERALDINA: – É bem verdade que o contratador nem tem entrado no quarto da sinhá!

MUCAMA 1 (RINDO a valer): – Sinhá Chica anda feito uma freira! Bota na cadeira da porta contra o desembargador!

MUCAMA 2: (mesmo): – A cama é tão grande para uma Chica só!

Mucama 3: – O contratador dizem que não dorme, de tanto pensar em Chica só e ele também!

CHICA: – Isso é um castigo passageiro. O importante é que eu tenho contratador. (CALLADO, 2004, p. 15).

O texto apresenta uma desconstrução do discurso de democracia racial defendido por Gilberto Freyre (1995) e também do próprio mito de Chica da Silva existente no imaginário brasileiro. Sugere-se uma consciência da mulher negra ao longo do processo colonial de sua condição de objeto sexual dos colonizadores, que a usavam sem a devida relação afetiva e de cordialidade entre a “casa grande” e a “senzala”, exaltada por Freyre. Se o autor apresenta a inveja da mulher branca pela preferência pelas amantes ao ponto de torturá-las, muitas vezes, queimando seios e arrancando olhos (FREYRE, 1995), Callado sugere a angústia da mulher negra em se saber apenas um corpo proporcionador de prazer, cuja condição espacial tem uma mesma função social. A senzala sempre estará abaixo do Sobrado, tal qual a mulher negra em relação à branca nas relações com os senhores. A rivalidade entre mulheres, então, é ressignificada. Na voz de Chica, as negras buscam “roubar” a atenção dos senhores para saírem de uma invisibilidade social apenas circunstancial, já que o foco de atenção é sempre o Sobrado, onde está a mulher branca. A senzala é ainda o porto de passagem. A metáfora “tornar-se flor” é de uma inquietante sugestividade nesse sentido.

Por trás dessa fala, existe a omissão histórica de que a sedução da “compra” da alforria, por meio do poder sexual, omite a “compra de esposa” por João Fernandes, envolvendo a própria necessidade de despersonalização de Chica para se tornar a “flor” do senhor; “embranquecendo-se” a partir de uma constante busca de adaptação aos costumes brancos. É mais ou menos o que Julia Ferreira Furtado (2003) afirma quando defende que Chica da Silva adotou ao máximo os valores da elite para poder pertencer a ela de alguma forma, imitando os hábitos e costumes das mulheres brancas. Assim, reproduziu, e nunca renegou, o mundo daqueles que a submeteram à escravidão. Desta forma, a alforria não tem papel de afirmação de identidade negra, mas de inserção no mundo dos brancos. E Callado apresenta diversas circunstâncias em que esta afirmação histórica é sustentada.

Há a assimilação da crença cristã através do poder da oração e da promessa. Também ocorre a valorização do senso de hierarquia racista referente à apresentação de uma valsa de Viena como protagonista musical de uma festa, colocando o lundu como atração exótica para agradar estrangeiro e, por último, o uso do dinheiro como uma forma de afirmação da posição social de Chica. Todavia, a afirmação que melhor denota a busca incisiva de um embranquecimento da raça acontece em mais um diálogo com suas mucamas, destacando o pavor de seu filho perder a legitimidade por conta da carta avaliativa sobre a conduta de Valadares feita pelo conde ao rei de Portugal; relatando o concubinato da personagem com o comendador de diamantes: “Simão sardinha não está em Coimbra para depois voltar para cá e casar com uma mulata feito ele, não! É o morgado de João Fernandes e há de casar com uma menina dona de herdade.” (CALLADO, 2004, p. 15). O trecho comprova que, por baixo do mito da *femme fatale*, existe a consciência da ex-escrava que busca branquear o seus descendentes como forma de uma inserção mais favorável numa sociedade racista. (FURTADO, 2003).

De uma certa forma, há na fala de Chica também a reprodução do preconceito, cuja marca é a constituição de estereótipos de valorização de um grupo em detrimento de outro, consequentemente, inferiorizado (WIEVIORKA, 2007). Isso fica evidente na fala contundente de discriminação em relação à sua própria origem negra, repetindo o discurso permanente na época colonial de inferiorização do mulato, baseado no princípio racista de que a mestiçagem é fonte de decadência em relação a uma raça superior pura (WIEVIORKA, 2007). É, portanto, a mesma abordagem pejorativa dos gregos acerca do híbrido, enquanto impuro e, por isso, incapaz de procriar. Assim, a luta de Chica para que seu filho case com uma branca sugere um temor, próprio de quem carrega na face os efeitos do racismo, enquanto um conjunto de doutrinas e ideias que “naturalizam” certos grupos humanos para melhor agredir, manter à distância ou inferiorizar outros (WIEVIORKA, 2007). Este temor é alimentado pelo medo de que seus descendentes não precisem enfrentar seus confrontos bélicos para se impor socialmente por conta da cor. Trata-se, portanto, de um racismo defensivo que não é menos perigoso do que o ofensivo

de caráter ideológico universal, representado na peça pelas falas de Valadares, que exprimem a justificativa do colonizador em perseguir à ascensão social de uma mulher negra, usando um discurso moralizador cristão e patriarcal contra o concubinato e a favor da valorização da família civilizada. Entre estas falas do personagem, destaca-se a que o mito da *femme fatale* é melhor associado à imagem de Chica da Silva: “Mas temo que essa mulher o tenha enfeitiçado! Temo que seja uma bruxa.” (CALLADO, 2004, p. 126).

É certo que a comparação de Chica a uma feiticeira expressa a relação existente entre bruxa e mulher de arrojada sexualidade, arquétipo permanente no imaginário do homem ocidental medieval. É na fronteira entre estas duas concepções que está o mito da *femme fatale*, identificado à imagem da personagem negra por conta do domínio exercido sobre o corpo e a mente do contratador de diamantes. Segundo Mirelle Dottin-Orsine (1996), por trás da bela mulher fatal e de seu lindo *toilet*, há sempre uma megera a mexer um caldeirão de bruxa para realizar os seus desejos. É, portanto, uma visão medieval misógina do corpo e da beleza feminina que associava o feitiço à sedução, e cujo efeito era sempre maligno, pois acarretava o enfraquecimento do homem, sendo, muitas vezes, subjugado pela mulher e até humilhado. Callado brinca com essa perspectiva, fundindo pela última vez a imagem de Chica da Silva à da mulher fatal no desfecho da peça:

VALADARES: – Ah, sim, tenho que soltar o contratador... Vou eu mesmo, já que o Capitão... (faz um gesto em direção ao corpo). Por que me precipitei assim pondo João Fernandes a ferros?

CHICA: – Sabe-se lá! Tudo pode ter um certo motivo, neste mundo que parece tão sem razão. Não solte já o contratador.

VALADARES: – A senhora não quer que o solte?!

CHICA: – Não, solte-o amanhã, depois de dado o alarma. Não tenha grande pressa, não. (Chica se aproxima do Capitão e volta a cobri-lo com o pano). Não devem ser punidos apenas os fortes e os insolentes, como o Capitão...

CHICA: – Os mansos e os timoratos como o contratador de diamantes, merecem também o seu castigo. (CALLADO, 2004, p. 126).

O texto finda expressando um dos pilares da comédia defendidos por Aristóteles (1990): a capacidade de recriar os defeitos do que há de pior nos homens para, então, gerar-se o riso na plateia, como artifício catártico de purgação de suas próprias fragilidades. A grande ironia é que o alvo do deboche de Chica deveria ser justamente o sujeito de seu amor e respeito. É neste sentido que há completa fusão da malícia da ex-escrava com a temida crueldade da *femme fatale*. É necessário que Chica consolide a imagem mítica que a empodera, também diante do Estado, representado por Valadares. E isso só pode se realizar plenamente provando que sua

identidade é maior do que sua “vagina devoradora”, diminuindo o homem que a eleva apenas como a sua concubina, ao apresentar uma inversão de papéis.

No imaginário medieval do homem colonial, uma das formas de se inferiorizar o feminino seria a de rebaixá-lo, adequando-o a modelos de conduta. Um deles foi a constituição do estereótipo da “mulher linguaruda” (BLOCH, 1995) cuja fala era denunciadora de seu frágil caráter e também proporcionadora da ruína do homem. Na peça, quem fala demais é o comendador, revelando para Valadares que o plano de comprar a sua carta de avaliação não era apenas da negra, mas do casal. E, por conta disso, todo o império de Diamantes do casal quase desaba, sendo Chica também quase levada à senzala e colocada em ferros, numa indicação forte da crítica implícita de Callado ao preconceito racial brasileiro que, por outros subterfúgios, também tende a botar negros e descendentes acorrentados em senzalas simbólicas. Ordenar que o amante passasse a noite preso aos ferros é mais do que um castigo da mulher fatal por conta de uma fragilidade de caráter de um masculino fragilizado. É o recado da negra ex-escrava que sugere à sociedade colonial e contemporânea da peça que os “grilhões” impostos contra a sua raça podem ter uma peso bem mais forte quando também impostos contra o opressor. Nesse sentido, a personagem se impõe diante do oponente como “senhora”, cuja imponência vai além dos encantos do seu sexo, consolidando-se na capacidade de manter sua liberdade e aprisionar o amante por uma noite, subindo sozinha ao Sobrado. Dessa forma, aparência e essência se fundem, ao menos, circunstancialmente.

Uma rede para Iemanjá: uma simbolização do hibridismo cultural e do sincretismo religioso

Escrita em 1961, essa peça apresenta, como ponto central, os grandes símbolos que compõem a religiosidade afro-brasileira, num processo de sincretismo religioso que resulta numa autêntica versão afro-brasileira do Auto do Natal. No imaginário da jovem Jacira e do velho Pai do Juca, reside a Iemanjá, rainha do mar. A primeira, grávida e abandonada pelo marido, recebe ajuda do idoso quando está prestes a dar à luz. O segundo, por uma espécie de devaneio, concebe Jacira como a própria Iemanjá, aquela que outrora levou seu filho Juca para as profundezas das águas. Por meio de uma atmosfera de melancolia e ao mesmo tempo de esperança, Callado traz o tema do milagre da vida a partir da possível reencarnação de Juca e do nascimento de um filho abandonado pelo pai.

A peça inicia apresentando a personagem Jacira, grávida do seu esposo Manuel Seringueiro. Ele se vê dominado pelos artifícios da *femme fatale* Lili (sua namorada). Ao ver Lili, o personagem puxa-a para o colo e declara: “– Você serve para me botar doído, Lili. Sem você não vivo não, não posso” (CALLADO, 2004, p. 9). Para Corbett (1990), essa figura arquetípica é dotada de forte densidade emocional, capaz de ativar e transformar os conteúdos conscientes, emanando “a

satisfação consciente da beleza e da paixão em seu corpo humano” (CORBETT, 1990, p. 9). É nessa intensidade que, mesmo Manuel avistando Jacira caminhando à beira do mar, Lili o contém “tapando-lhe a boca” e o ameaça: “– Se tu não vem agora não quero mais te ver” (CALLADO, 2004, p. 15). E assim, esse arquétipo feminino da trapaça e da sedução sai de cena, deixando o rastro de desonra ao matrimônio sagrado, com uma promessa de felicidade paradisíaca: “– Vem, meu anjo. Vamos na Cinco de Julho buscar tuas coisas e, amanhã, vida nova” (CALLADO, 2004, p. 15).

Esse fato contribui para aproximar os personagens até então estranhos entre si: Jacira (jovem e loura) e o velho Pai do Juca (um mulato ou preto de meia-idade que perdeu seu filho salva-vidas para viver no reino da rainha das águas). Esse encontro é fortemente emblemático. Esperando um sinal do retorno do seu filho, outrora levado pela Iemanjá, o Pai do Juca se encontra em profunda oração na beira do mar, enquanto surge Jacira: “grávida, de branco, com um desses vestidos de duas peças que usam as mulheres grávidas. Está descalça”. Como se nota no trecho abaixo:

PAI DO JUCA – Promessa é dívida, Iemanjá... Eu prometi à Senhora uma grinalda de rosas dentro de uma grinalda de velas bem no beicho da maré se o meu Juca vier para as festas... Diga que sim, Iemanjá... Vamos... Ele já me disse que vem. [...]

– Por que a Senhora não me dá ao menos um sinal, uma esperança, uma coisinha de nada.

JACIRA – Reze por mim também. Peça duas árvores e uma rede...

(Pai do Juca levanta cabeça, fica deslumbrado ao ver Jacira e estende as flores).

PAI DO JUCA – Iemanjá...

JACIRA – Quem é Iemanjá?...

PAI DO JUCA – Iemanjá, Senhora do Mar. Rainha das Ondas... (CALLADO, 2004, p. 16-17).

Jacira desconhece a figura de Iemanjá. Segundo Kileuy & Oxaguiã (2009), essa divindade iorubana faz parte do grupo étnico da Nigéria, cultuada pelo povo Egbá. Ela é a divindade das águas salgadas, a Grande Mãe para os bantus. Com o processo de colonização e o tráfico de escravos, Iemanjá é importada para o Brasil, transformando-se na senhora dos mares, das lagoas, a mãe dos rios, chamada de odô-iyá.

Nessa peça de Callado, a constituição de objetos religiosos, repletos de significação simbólica, tanto para a cultura africana quanto para a cristã, torna-se um artifício de hibridação cultural. A grinalda de rosas e de velas ofertados pelo Pai de Juca simboliza esse sincretismo religioso. A rosa, para Chevalier & Gheerbrant

(1986), é o símbolo do amor puro; já a vela traduz a luz da alma, a pureza e a chama espiritual que sobem ao céu.

A vela possui, realmente, relevante significado. Na vida cristã, ela está presente em muitos momentos: no Batismo, no Círio Pascal, significando o Cristo Ressuscitado. As pessoas que fazem a ligação histórica e da vida com o Mistério de Cristo por este símbolo da luz captam e testemunham a presença de Deus na realidade. Para Ana Maria Galarraga, a vela “leva a pessoa a uma esperança, a um compromisso por meio de um rito que conduz símbolos [...] Tem assim uma dimensão de limitação, visto que carrega nossa humanidade em detrimento da necessidade de sermos iluminados” (GALARRAGA, 2014, p. 1285). Já no Candomblé², a vela possui a simbologia da chama que ilumina. Nessa tradição religiosa, “o ser humano representa também a luz para o seu orixá, porque é através do seu corpo que ele vê, come, dança e se comunica com os homens” (KILEUY & OXAGUIÃ, 2009, p. 228). A vela é utilizada em rituais de variadas tradições religiosas e espirituais. Na Umbanda³, que é fruto de sincretismos religiosos, a vela é um ponto de convergência entre os médiuns e consulentes. Ela “reforça a energia, a conexão, o desejo, além de fomentar a energia da vida (ígea). Ajuda a dissipar energias deletérias e, portanto, abre espaço para que as energias positivas se instaurem e/ou permaneçam no ambiente” (BARBOSA JUNIOR, 2014, p. 386).

Na tradição africana, a rosa também possui significado sagrado. Kileuy & Oxaguiã (2009) acentuam que uma das atribuições à Iemanjá, a mãe dos Orixás, são as rosas brancas. Esse simbolismo acentua o seu amor infinito, recebendo e acolhendo aqueles que foram entregues aos seus cuidados, mesmo não sendo por ela gerados. Como premissa principal, recebe o título de “mãe de todas as cabeças” (iyá ori), concedido por Olorum (o criador do Universo e de si próprio, suprema divindade do povo ioruba). Este título a torna “responsável pelo equilíbrio emocional, psicológico e espiritual do ser humano, provendo o homem da harmonia necessária para ter uma boa existência e convivência no aiê” (KILEUY; OXAGUIÃ, 2009, p. 455).

De modo semelhante, na tradição cristã, as rosas são plenas de significados. A rosa branca simboliza o primeiro axioma: “de Deus nascemos”, o que representa a força da atividade paterna (KLEIBERG, 2013). Mas, de acordo com o Evangelho de Lucas, a Virgem concebe o Cristo e a declaração de que ela seria a Mãe de Deus, “*Theotokos*”, surge no Concílio de Éfeso, em 431 da nossa era. Dessa forma, Maria

² Palavra de origem Bantu (do Kimbundu) e vem da junção das palavras KANDOMBE-MBELE que significa “Pequena casa de iniciação dos negros”. É uma religião monoteísta, cujo deus único é Olorum para toda a Nação ketu (NASCIMENTO, 2010, p.935).

³ Teve sua origem como culto, por volta das décadas de 1920 e 1930, a partir da mesclagem com as tradições religiosas afro-brasileiras (NASCIMENTO, 2010).

se torna a mediadora “fonte de nossa natureza humana, e ela roga por nós. [...] Ela recebe o título de cossalvadora” (CAMPBELL, 2015, p. 275). Na iconologia da Idade Média, foi imaginado um símbolo quaternário, tendo a coroação de Maria como representação. A Assunção da Bem-Aventurada Virgem Maria indica que, junto ao corpo, a alma de Maria foi levada ao céu. Nisso já consistia a doutrina da Igreja, embora ainda não fosse um dogma (JUNG, 2013, p. 78). Ora, desde as aparições de Nossa Senhora como Rosa Mística à italiana Pierina Gilli⁴, que tiveram início 1944, em Montichiari (Itália), a Igreja venera a Virgem Maria, invocando-a como Rosa Mística.

Através desses símbolos sincréticos, tanto Maria quanto Iemanjá remetem ao poderosíssimo arquétipo da Grande-Mãe, o grande poder feminino doador de vida e administrador da morte. (WAIBLINGER, 1986). Essas deusas de grande mistério e poder se intercambiam na peça de Callado graças à aparição de extrema brancura de Jacira grávida e da forte oração do Pai de Juca à Rainha dos Mares. Ao chamar Jacira de Iemanjá, o pai reconhece nela a figura da Compadecida, da Intercessora. No Brasil, é comum o sincretismo religioso da Iemanjá com Nossa Senhora Imaculada Conceição, Nossa Senhora da Glória, Nossa Senhora das Candeias e Nossa Senhora dos Navegantes (BARBOSA JUNIOR, 2014).

Dessa forma, esses elementos simbólicos em cena convergem para acentuar o sincretismo religioso. O Pai de Juca vislumbra a figura da Iemanjá na personagem Jacira, embora estando grávida e usando branco, o que remete à figura da Virgem. O pedido de Jacira para que orassem juntos intensifica essa aproximação cultural-religiosa. Mas o sincretismo Iemanjá/Virgem Maria se torna ainda mais explícito no discurso do Pai do Juca quando Jacira indaga sobre como ocorreu o afogamento do seu filho:

JACIRA – Seu filho Juca, Paizinho, ele estava salvando quem, quando se afogou?

PAI DO JUCA (*enérgico*) – Ah, não estava! Aí é que são elas. Se fosse um salvamento eu podia aceitar que Juca tinha falecido, ah, podia. Mas não, ele veio para a praia já noitinha. A gente de Iemanjá estava até começando a chegar na praia e o mar tome de lamber cravo branco e rosa branca. Ali da igreja na praça ia saindo um andor com a Virgem Maria, pra lutar com a Dona Janáina⁵, pois tem cara aí que pensa que elazinhas são inimigas.

⁴ Cf.: SANTAMARIA, F. X. B. **Maria Rosa Mística**. Virgem Peregrina. EUA: Plibrio, 2011. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=iVXITU8YJ0IC&printsec=frontcover&dq=a+rosa+m%C3%ADstica&hl=ptBR&sa=X&ved=0ahUKEwj90P6E7tzXAhUGhZAKHX4NBoYQ6AELJAA#v=onepage&q=a%20rosa%20m%C3%ADstica&f=false>>. Acesso em: 26 nov. 2017.

⁵ Um dos nomes de Iemanjá (CALLADO, 2004, p. 28).

JACIRA – Mas santo de Igreja é santo mesmo, Pai de Juca! E a Virgem é a Mãe de Deus.

PAI DO JUCA – É, mas não tem a das Dores, Auxiliadora, da Boa Viagem, de Fátima e do Ó? Iemanjá é a Virgem que toma banho de mar (CALLADO, 2004, p. 28-29).

Iemanjá, uma figura desconhecida para Jacira, surge no imaginário do Pai do Juca em forte devoção. Na poética de Bachelard, as águas naturais, dos rios, lagos e mares possuem metáforas lácteas de aparências leitosas. Ele utiliza a resposta de Marie Bonaparte, a psicanalista que explorou os mistérios da sexualidade feminina, para ilustrar o poder de fascínio que possui o mar: “O mar canta para eles um canto de duas pautas, das quais a mais alta, a mais superficial, não é a mais encantatória. É um canto profundo... que, em todos os tempos, atraiu os homens para o mar. [...] É a voz maternal, a voz de nossa mãe” (BACHELARD, 2013, p. 120). É num devaneio da imaginação material semelhante que o Pai do Juca acredita que a Iemanjá levou seu filho.

Devido à grandeza oceânica do Brasil, no processo de tráfico de escravos africanos, a figura da Iemanjá é importada para o Brasil e se transforma na “senhora dos mares” e “a mãe dos rios” (KILEUY & OXAGUIÃ, 2009). A metáfora do navio, desenvolvida por Gilroy (2001), serve bem para ilustrar a união entre os pontos fixos do continente separados pelo mundo Atlântico que se consubstancia no movimento e na mistura dos povos escravos vindos da África para serem escravizados no Brasil. Num panorama de pós-escravidão, essas ideias se combinam com a formação da transcultura negra, capaz de unir, relacionar e combinar as experiências de negros de todo o globo, isto é, a cultura híbrida. Ocorre, então, um processo de formação da identidade por meio da situação diaspórica.

Stuart Hall (2003) acentua que o deslocamento e a diáspora promovem identidades múltiplas. Fundamentado numa ideia que não admite uma diáspora fechada, esse jamaicano de nascimento adota, por conseguinte, a noção de identidade cultural sincretizada, a partir da noção de *différance*, anteriormente estabelecida por Derrida. Neste direcionamento, não há binarismos, porém, lugares de passagem posicionais, relacionais e significativos em situação de fruição em torno de um “espectro sem começo e sem fim” (HALL, 2003, p. 33).

Nesse sentido, a peça de Callado se utiliza de uma estética capaz de hibridizar a cultura africana e cristã. Isso acentuado pela insistência do Pai do Juca em chamar Jacira de Rainha, isto é, de Iemanjá. Quando Jacira questiona se o Juca era pescador, o pai dele logo responde: “– Pescador? Pescador de peixe não! Era pescador de gente!” (CALLADO, 2004, p. 21). É um discurso que remete à passagem bíblica dos evangelhos: “Vinde a mim, e eu vos farei pescadores de homens” (MATEUS, 4:19). Ora, o peixe é um dos primeiro símbolos cristãos. Em grego, a palavra *Ichtyis*

significa peixe, sendo também um acrônimo de *Jesus Christus Theou Yicus Soter*, ou seja. “Jesus Cristo filho de Deus Salvador”. Esse símbolo remonta à memória “a esperteza da comunidade primitiva diante das grandes perseguições”, aos cristãos presos e “impedidos de professar a fé publicamente” (GALARRAGA, 2014, p. 1285). Na tradição africana, a Iemanjá tem como principais símbolos a lua minguante, as ondas e os peixes (BARBOSA JUNIOR, 2014). Ela é a protetora de pescadores e jangadeiros. É a “Senhora dos mares, das marés, da onda, da ressaca, dos maremotos, da pesca, da vida marinha em geral”. É, portanto, a mãe dos filhos peixes (KILEUY; OXAGUIÃ, 2009, p. 140).

Mas o ápice desse sincretismo é o artifício de recriação do Auto do Natal, englobando elementos da tradição cristã e africana. O arquétipo mais simbólico nesse contexto é a Criança Divina. Jacira está prestes a dar à luz, semelhante à Maria, vestida de branco; mas é sempre referenciada como Rainha pelo Pai do Juca: “- Não é isto não, Rainha. Gente que vive n’água só sente frio da vida inteira vivida dentro d’água quando pisa terra” (CALLADO, 2004, p. 27). O termo Rainha pode convergir simbolicamente à Rainha dos Céus e à Rainha do Mar. Porém, é sobre a Rainha das águas que Jacira faz menção, como metáfora do movimento da vida no útero materno:

PAI DO JUCA – [...] O frio só passa depois de café ou de cachaça.

JACIRA – Ih, Pai do Juca, se você me der um gole de cachaça eu sou capaz de dançar na praia, apesar desse menino que toda hora dança dentro de mim. Ele dança nas minhas águas e eu danço nas águas do mar! Acho que o menino quer mesmo nascer no mar.

PAI DO JUCA – Se fosse noite de 31, que é noite de sua festa, eu dizia que sim, mas hoje não. (CALLADO, 2004, p. 27).

A simbologia do álcool toma cena como oferenda do Pai do Juca à Iemanjá. Para Bachelard, essa substância é um alimento que se instala na cavidade do peito de modo imediato, como valorização substancial capaz de manifestar sua ação a partir de pequenas quantidades. No entanto, persiste a regra dos desejos realistas que é a conservação de grandiosa potência em minúsculo volume. O álcool também é um “maldito ponche” que pode “subir à cabeça” e “levar a mil extravagâncias” (BACHELARD, 2008, p. 127). No candomblé, as bebidas alcóolicas dão vigor e força, que as divindades partilham com os homens. Por serem derivadas da natureza, “as bebidas são aceitas pelas divindades!” (KILEUY; OXAGUIÃ, 2009, p. 213). Já na maioria das religiões cristãs, do contrário, o álcool é visto como uma droga que deve ser evitada. O convite para que Jacira prove o álcool é alusivo ao sincretismo entre as figuras da Virgem Maria e Iemanjá.

Contudo, o ponto sincrético do trecho da obra de Callado acima também é a data do festejo a Iemanjá. Embora o dia em homenagem à deusa seja realizado no dia 2 de fevereiro, o dia 31 de dezembro costuma ser dia de festejos no Brasil, por conta da passagem do ano, pois se acredita que as águas benéficas de Iemanjá trarão um ano positivo (SILVA, 1994, p. 79). Mas é a imagem da criança nas águas do útero que simboliza o pertencimento à Iemanjá, graças ao elo emblemático estabelecido por Jacira, ao dançar nas águas do mar, enquanto a criança dança nas águas do útero. É a imagem arquetípica da Criança Divina, “na forma uterina, vermelha, e bem no meio desta, uma coisa clara, luminosa [...] a criança iluminada” (WAIBLINGER, 1986, p. 48).

Na Umbanda, a criança, assim como a criança interior, representa a alegria genuína, representada por “Ibejis, Ibejada, Dois-Dois, Erês”. Já na tradição cristã, a criança simboliza o arquétipo essencial para a salvação: “Então disse Jesus: ‘Deixem vir a mim as crianças e não as impeçam; pois o Reino dos céus pertence aos que são semelhantes a elas.’” (MATEUS, 19: 14). Sendo assim, tanto na cultura religiosa africana quanto na cristã, a imagem arquetípica da criança possui intensa significação sagrada. Para Jung, o exemplo do Menino Jesus permanece como uma necessidade cultural, visto que muitos ainda não conseguem assumir essa condição arquetípica para adentrar ao Reino dos Céus. Essa simbologia “fascina e se apodera do inconsciente, seu efeito redentor passa à consciência” (JUNG, 2011, p. 132).

Com efeito, o simbolismo do nascimento remete a um só destino: os braços da mãe. O sincretismo religioso se efetua, então, na espera de Jacira pelo parto, semelhante à Virgem Maria, e na espera que Iemanjá devolva o Juca ao seu pai, graças ao parto terreno da emblemática “Jacira-Iemanjá”. Isso se evidencia no desfecho da obra:

(Jacira se aconchega na rede e dorme. Baixa a luz, que agora incide sobre a sua cabeça. A cena toma um ar de presépio.).

PAI DO JUCA: *(em tom meramente explicativo e voz baixa, mas falando do seu banco para o caixote do chefe da obra)* – Meu filho desapareceu no mar há um ano, compreende, e hoje ela veio trazer meu filho de volta.

CHEFE DA OBRA – Ela? Como?

PAI DO JUCA – É o menino que vai nascer.

CHEFE DA OBRA *(Como se faz com os doidos)* – Ah, sei, é isso mesmo. Mas agora vamos calar a boca e deixar a menina descansar um pouco.

PANO LENTO

FIM (CALLADO, 2004, p. 41-42).

Nesse sentido, a peça de Callado busca fabricar um Auto do Natal, reunindo elementos do nascimento do Menino Jesus sob os traços da cultura africana. O primeiro deles é a figura do pai. Assim como José se torna a figura do pai adotivo de Jesus, assim o Pai do Juca assume essa função. Em seus devaneios, ele acredita se tratar de um nascimento que trará de volta o seu filho. Igualmente, assume a missão de encontrar uma rede para o parto de Jacira. Essa procura incansável é uma alegoria da busca bíblica de José e Maria até a manjedoura. Esses objetos se tornam o “berço” simbólico do nascimento milagroso, intemporal. O próprio título da peça ilustra esse artifício alegórico. A rede, simbolicamente, é Iemanjá, a água que refresca e ajuda na procriação de novos filhos, que protege os recém-nascidos (KILEUY; OXAGUIÃ, 2009). É também a protetora da família e, nesse sentido, a peça reúne emblematicamente a família sagrada: Jacira, o Pai do Juca e o recém-nascido. Os rapazes da obra em construção ajudam a ilustrar a cena do presépio. Podemos compará-los às figuras dos reis magos do relato bíblico do nascimento de Jesus Cristo. De forma semelhante, ao oferecer a rede para o parto de Jacira num ambiente tão improvisado, ainda em construção, os rapazes ofertam um presente; ou, simbolicamente, tornam-se a “presença” da própria generosidade.

O Auto do Natal da obra de Callado é recontado, então, numa hibridização cultural que toma raízes do próprio significado do dia 25 de dezembro. O dia em que o ovo era chocado por Alcíode, a fêmeazinha do Alcioão, a fêmea do cisne, na tradição grega. Simbolicamente, é o dia em que a lua termina sua fase no mundo dos mortos e retorna no céu em forma de um quarto crescente, “um sinal visível de esperança para a vida que retornava” (WAIBLINGER, 1986, p. 49). É, portanto, uma renovação da esperança do mais velho (Pai do Juca) e da mãe abandonada pelo esposo, graças ao instante divino do nascimento. Dessa forma, em *Uma rede para Iemanjá*, o sincretismo religioso afro-cristão se torna um artifício estético-literário responsável por constituir um processo de hibridização identitária, capaz de compor uma formação transcultural.

Considerações finais

Esse trabalho se deteve no estudo do teatro negro calladiano, demonstrando como o autor transita do local para o global sem perder o eixo comum, que é a discussão sobre o processo de hibridização cultural entre a religiosidade africana e a cultura cristã ocidental. Em *Tesouro de Chica de Silva*, notou-se a recriação da figura da *femme fatale* na imagem histórica de Chica da Silva, apresentando os conflitos da ex-escrava de aparência paradoxal, isto é, a partir de uma sexualidade forte e a frágil à mercê do preconceito de uma sociedade escravocrata. Nessa obra, é notável a relevância dos mitos ocidentais para a constituição das personagens femininas, revelando uma africanidade flexível. Em outras palavras, recria-se uma mulher que se heterogeniza, à medida que se desenvolve num contexto brasileiro

em que a cultura africana passa por relações diferenciadas com relação à cultura branca, tanto dentro da própria história como de realidades brasileiras distintas.

Já em *Uma rede para Iemanjá*, verificou-se a realização de um olhar mais atemporal acerca do processo de hibridização de aspectos da cultura afro-cristã na reinvenção de um Auto do Natal para o imaginário brasileiro, apresentando os conflitos existenciais de um pai órfão e de uma mãe abandonada, que passam a compor uma família a partir do elo entre a simbologia sagrada da Grande Mãe e da Criança Divina. Em suma, as duas peças colaboram para a reinvenção da identidade cultural afro-brasileira a partir de um viés arquetípico, atemporal, afastando-se de estereótipos ainda cristalizados na literatura brasileira.

KARLO-GOMES, G.; LOUREIRO, C. The reinvention of feminine identity and cultural and religious hybridization in the black theater of Callado: *O tesouro de Chica da Silva* and *Uma rede para Iemanjá* on the scene. **Itinerários**, Araraquara, n. 46, p. 119-137, jan./jun. 2018.

■ **ABSTRACT:** *The black man and the religions are some of the main themes of Antonio Callado's theater. In this work, two theatrical works that compose his black theater are analyzed: O tesouro de Chica da Silva and Uma rede para Iemanjá. We analyze these works with the purpose of evidencing, respectively, the reinvention of the identity of the Brazilian black woman from the appropriation of the myth of the femme fatale and the aesthetic artifice of religious syncretisms into a symbolic composition of a culturally hybrid Mystery Play.*

■ **KEYWORDS:** *Antonio Callado. Black Theater. Culture. Identity.*

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Sousa. 2. ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 1990. (Série Universitária. Clássicos de Filosofia).

BACHELARD, G. **A Água e os sonhos**. Ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antônio de Pádua Damesi. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

_____. **A Psicanálise do Fogo**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARBOSA JUNIOR, A. **O livro essencial da Umbanda**. São Paulo: Universo dos Livros, 2014.

BLOCH, R. H. **Misoginia Medieval e a Invenção do Amor Romântico Ocidental**. Tradução de Claudia Moraes. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

- CALLADO, A. **Assunção de Salviano**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- _____. **A Madona de Cedro**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1974.
- _____. **Quarup**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984
- _____. **Uma rede para Iemanjá**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- _____. **O tesouro de Chica da Silva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- CAMPBELL, J. **Deusas: os mistérios do divino feminino**. Trad. Tônia Van Ackerj. São Paulo: Athena, 2015.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A.. **Dicionários de los Símbolos**. Barcelona: Herder, 1986.
- CORBETT, N. Q. **A prostituta sagrada: a face eterna do feminino**. Trad. Isa F. Leal Ferreira. São Paulo: Paulinas, 1990. (Coleção Amor e Psique).
- DOTTIN-ORSINE, M. **A mulher que eles chamavam fatal: textos e imagens de misogonia fin-de-siècle**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- ELIADE, M. **Mito e Realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- FREYRE, G. **Casa Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime patriarcal**. 30.e.d. Rio de Janeiro: Record, 1995
- FURTADO, J. F. **Chica da Silva e o contratador de diamantes: o outro lado do mito**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- GALARRAGA, A. M. F. A comunicação da experiência religiosa através de símbolos. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA FACULDADES EST, 2., 2014, São Leopoldo. **Anais do Congresso Internacional da Faculdades EST**. São Leopoldo: EST, v. 2, 2014. p. 1278-1289. Disponível em: <<http://www.anais.est.edu.br/index.php/congresso/article/view/412/271>>. Acesso em: 26 nov. 2017.
- GILROY, P. **O Atlântico negro**. Modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2001.
- HALL, S. **Da Diáspora – Identidade e Mediações Culturais**. Liv Sovik (Org.); Trad. Adelaide La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- HIGHWATER, J. **Mito e Sexualidade**. São Paulo: Saraiva, 1982.
- JUNG, C. G. **A Criança Divina: uma introdução à essência da mitologia**. Trad. Vilmar Schneider. Petrópolis: Vozes, 2011.
- _____. **Interpretação psicológica do Dogma da Trindade**. Trad. Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 2013.

KILEUY, O.; OXAGUIÃ, V. de. **O candomblé bem explicado**: Nações Bantu, Iorubá e Fon. Marcelo Barros (Org.). Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

KLEIBERG, B. **A rosa e cabala**. Trad. Lectorium Rosicrucianum. Jarinu, SP: Lectorium Rosicrucianum, 2013.

LEITE, L. C. **Antonio Callado**: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico exercícios. São Paulo: Abril Educação, 1982.

NASCIMENTO, A. do. **Quilombismo**. Petrópolis, Vozes, 1980.

_____; NASCIMENTO, E. L. Reflexões sobre o Movimento Negro no Brasil, 1938-1997. In: GUIMARÃES, A. S. A.; HUNTLEY, L. (Org.). **Tirando a máscara**: ensaios sobre o racismo no Brasil. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 203-235.

NASCIMENTO, A. A. S. Candomblé e Umbanda: Práticas religiosas da identidade negra no Brasil. **RBSE**, v. 9, n. 27, p. 923-944, dez. 2010. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/grem/AlessandraArt.pdf>>. Acesso em: 26 nov. 2017.

NUNES, S. A. **O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha**: um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

PILOSU, M. **A mulher, a luxúria e a igreja na Idade Média**. Lisboa: Nova História, 1995.

SANTAMARIA, F. X. B. **Maria Rosa Mística**. Virgem Peregrina. EUA: Plibrio, 2011. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=iVXITU8YJ0IC&printsec=fro>>. Acesso em: 26 nov. 2017.

SILVA, V. G. **Candomblé e Umbanda**: caminhos da devoção brasileira. São Paulo: Ática, 1994.

WAIBLINGER, A. **A Grande Mãe e a Criança Divina**. O Milagre da Vida no Berço e na Alma. Trad. Tatiana Tuermorezow. São Paulo: Cultrix, 1986.

WIEVIORKA, M. **O racismo**: uma introdução. São Paulo: Perspectiva, 2007.

