



# Revista Brasileira de História das Religiões

ISSN  
1983-2850

SÃO LUÍS-MA | VOLUME 19 | NÚMERO 55 | JANEIRO-ABRIL 2026

**CHAMADA TEMÁTICA - Fé e festas negras e afro-indígenas**

 <https://doi.org/10.18764/1983-2850v19n55e29058>


## Da fé, da festa e dos caboclos em cenas

**Christine Douxami**

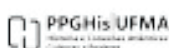
Professora Visitante na UFMG. Escola de Belas Artes,  
departamento de Teatro. Institut des Mondes Africains  
(IMAF-EHESS). De licença da Université Marie et Louis  
Pasteur.

 <http://lattes.cnpq.br/9624685045043150>

 <https://orcid.org/0000-0002-8465-3978>

 [chrislabela@yahoo.fr](mailto:chrislabela@yahoo.fr)

RECEBIDO | 9 mar. 2026 – APROVADO | 10 abr. 2025



## Resumo

A partir de uma reflexão sobre a fé e a festa como elementos indissociáveis entre si e intrinsecamente ligados à noção de beleza, o presente artigo desenvolve algumas análises em torno das manifestações cênicas, sobretudo a partir do xiré – roda pública do ritual de candomblé –, das procissões católicas através da festa de São Sebastião e dos carnavais do Rio de Janeiro e de Manaus, onde a fé, tanto na sua prática como na sua representação, é um eixo central. Além disso, considera-se o afro-indígena na sua dimensão epistemológica – considerando, em especial, a noção de caboclo – e espiritual nessas manifestações. O artigo parte, então, do exame das concepções de belo e emoção estética, para pensar as manifestações de cunho religioso, concentrando-se na festa de São Sebastião em Boipeba (Bahia). Em seguida, questiona-se o lugar da fé nas manifestações denominadas de “artísticas”, para refletir sobre o lugar das festas afro-indígenas. Por fim, investiga-se o recurso da fé afro-indígena nos carnavais das escolas de samba do Rio de Janeiro (Beija-Flor e Mangueira) e de Manaus (Reino Unido da Liberdade), onde a porosidade entre o espiritual e o performativo se manifesta.

**Palavras-chave:** caboclo; carnaval; afro-indígena.

## Faith, celebration, and the caboclos in scenes

### Abstract

Based on a reflection on faith and celebration as inseparable elements that are intrinsically linked to the notion of beauty, this article offers an analysis of various scenic manifestations, particularly the xiré – a public ritual of Candomblé –, Catholic processions during the Feast of Saint Sebastian, and the carnivals of Rio de Janeiro and Manaus, where faith, both in its practice and in its representation, is a central theme. Furthermore, the article examines Afro-Indigenous identity from an epistemological perspective -focusing particularly on the concept of the caboclo- and a spiritual perspective, within these manifestations. The article then examines with an analysis of the notion of beauty and aesthetic emotion to examine religious manifestations, focusing on the manifestation of São Sebastião in Boipeba (Bahia), and subsequently questions the role of faith in so-called “artistic” manifestations to explore the role of Afro-Indigenous manifestations. The following analysis examines the use of Afro-indigenous faith in the carnivals of the samba schools in Rio de Janeiro (Beija Flor and Mangueira) and Manaus (Reino Unidos da Liberdade), where the blurred boundaries between the spiritual and the performative are evident.

**Keywords:** caboclo; carnival; afro-Indigenous.

## De la fe, la fiesta y los caboclos en escenarios

### Resumen

Partiendo de una reflexión sobre la fe y la fiesta como elementos inseparables entre sí e intrínsecamente vinculados a la noción de belleza, el presente artículo desarrolla algunos análisis en torno a las manifestaciones escénicas, sobre todo a partir del xiré – la ronda pública del ritual del candomblé –, de las procesiones católicas a través de la fiesta de San Sebastián y de los carnavales de Río de Janeiro y de Manaos, donde la fe, tanto en su práctica como en su representación, es un eje central. Además, el artículo aborda la identidad afro-indígena en su dimensión epistemológica -teniendo en cuenta sobre todo la noción de «caboclo»- y espiritual, en estas manifestaciones. El artículo parte, pues, del análisis de la noción de lo bello y de la emoción estética para reflexionar sobre las manifestaciones de carácter religioso, centrándose en la fiesta de San Sebastián en Boipeba (Bahía), para luego cuestionar el lugar de la fe en las manifestaciones denominadas «artísticas» y reflexionar sobre el lugar de las fiestas afro-indígenas. A continuación, se analiza el recurso a la fe afro-indígena en los carnavales de las escuelas de samba de Río de Janeiro (Beija Flor y Mangueira) y de Manaos (Reino Unidos da Liberdade), donde se manifiesta la permeabilidad entre lo espiritual y lo performativo.

**Palabras clave:** caboclo; carnaval; afro-indígena.

## A festa, a fé e o belo

Como se debruçar sobre um tema tão amplo como o proposto neste dossiê? De fato, abrange uma infinidade de mundos, distintos a princípio, mas que vão se abraçando. O que nos chama mais atenção é a própria definição do conceito de festa, porque, se pensarmos no candomblé, as *festas* marcadas no calendário de cada casa não deixam de ser rituais muito elaborados e complexos, da ordem das obrigações de cada casa. Como a ponta visível de um *iceberg*, aquilo que os membros dos terreiros frequentemente denominam de *festa* corresponde, na realidade, ao xirê, isto é, à dimensão pública do ritual, que o encerra e o torna acessível aos observadores externos.

Nesse sentido, o xirê constitui a manifestação visível de um conjunto mais amplo de práticas rituais, em grande parte resguardadas ao espaço interno do terreiro. Tanto é que a dança dedicada aos orixás é “ensaiada” pela babalorixá, ou pelos seus braços direitos, antes e durante a festa, para que a *festa* seja bonita. Durante o xirê, e mais especificamente no momento em que a pessoa iniciada – sobretudo a recém-iniciada – se encontra num estado alterado de consciência, é comum ver a mesma sendo guiada por uma pessoa mais experiente, para ensinar os movimentos de dança da sua entidade a fim de agradá-la. A pessoa responsável pela condução acompanha a iniciante de maneira muito próxima, guiando fisicamente seus movimentos, ajustando os braços, o quadril e as pernas com o objetivo de orientar e “ajustar” a expressão corporal. Ou seja, a beleza e a destreza do movimento são fundamentais para a oferenda corporal em formato de dança entregue ao santo pela iniciante quando o incorpora. Os fiés procuram a beleza, afinal, a oferta tem que ser *odara* (bela, bem feita).

A partir dessa dimensão da beleza e do *belo*, podemos nos aproximar da ideia da presença de uma encenação que incorpora a necessidade do belo num sentido performativo da palavra. Ou seja, a festa do candomblé tem seus *avaliadores* tanto no mundo carnal, cujos representantes são os espectadores e os filhos e as filhas de santo, como no mundo espiritual, onde a entidade pode ficar satisfeita, ou não, com o movimento do seu filho ou da sua filha. A noção de festa levanta, logo, uma necessidade de beleza estética, que parte de várias esferas: musicais, corporais e visuais. O candomblé não fica fora dessas exigências, pois os atabaques devem ser tocados por profissionais (os ogãs), as oferendas precisam ser compostas pelos produtos mais bonitos visualmente (do galo às flores, passando também pelos quiabos), as comidas dos orixás necessitam ter o sabor mais apurado, e assim em diante.

Da mesma forma, as festas dedicadas aos santos católicos partem de uma necessidade de beleza, o que parece justificar o próprio nome de “festa”, pois a beleza é um pedido do santo e não do fiel. Os organizadores da festa realizada em homenagem a São Sebastião, por exemplo, que ocorre no vilarejo de São Sebastião, conhecido como Cova da Onça, localizado na Ilha de Boipeba na Bahia, convidam a orquestra filarmônica da cidade de Cairu para tocar na sua procissão no dia 21 de janeiro e na missa, para que a música esteja à altura do gosto do santo. A estátua muito delicada de São Sebastião é levada pela comunidade ornada de flores, chamando, aqui também, o belo e a subsequente emoção estética que ele provoca, com o objetivo de incentivar a devoção da comunidade.

Por sua vez, a comunidade coloca, nos pés do altar, flores, mas também frutas como cacau, banana, abacaxi, coco seco, uva e maçã, construindo uma imagem que se aproxima de uma pintura de natureza morta, nos mesmos moldes de oferendas que havia sido possível observar em terreiros de candomblé de caboclos no Recôncavo Baiano e no dia 2 de julho para caboclos nos

terreiros “tradicionais” que só homenageiam o caboclo nesse dia do ano. Quando perguntei o porquê desta prática das frutas a uma das devotas na festa, Dona Angélica, a mesma explicou que era para agradar o santo, pois ele gostava delas e também porque era graças a ele que a comunidade tinha essas frutas. Ela esclareceu também que o santo já tinha vinho e hóstia, mas que não era suficiente e que, devido a isso, colocavam uvas e as outras frutas típicas do lugar para agradá-lo, como pode ser visto na Fotografia 1.

Fotografia 1 – Oferenda a São Sebastião



Fonte: autoria própria (2025).

Percebemos nessa resposta uma relação carnal do santo com os devotos e uma adaptação do ritual à vivência cotidiana dessa comunidade caiçara que vive ainda distante do resto da Ilha de Boipeba. Inclusive, as pessoas usavam com orgulho as camisas com a representação do santo, incorporando o mesmo através da roupa. Além disso, é interessante observar que, nas imagens do santo nas camisas (Fotografia 2), as flechas aparecem, enquanto que as mesmas não estão presentes na estátua exposta na igreja (Fotografia 3). Para os devotos, São Sebastião não é somente homenageado, ele faz parte da comunidade de Cova da Onça. Assim, a proximidade do santo flechado com a comunidade isolada fica muito evidente.

Aliás, para muitas comunidades indígenas, o santo flechado, não é um soldado romano amarrado num tronco, mas sim, um deles, um santo caboclo, como bem demonstra André Ribeiro ao observar outros fiéis, no norte do Jequitinhonha, entre o povo Maxakali em Minas Gerais, onde o santo leva o nome de Putuxop<sup>1</sup>.

A fé e a devoção a São Sebastião são muito fortes também nas festas que ocorrem nas comunidades do sul da Bahia, como Caravelas. Foi lá, inclusive, que Cecília Mello (2003) viu o termo “afro-indígena” sendo usado pelas populações locais, sobretudo no contexto das práticas culturais do carnaval. Mas em Caravelas, em 20 de janeiro, temos também a festa dos Mouros e Cristãos homenageando a São Sebastião, e lá o santo é milagroso. A fé em São Sebastião cria, se-

<sup>1</sup> Sou codiretora de André Ribeiro na tese em cotutela com Hebe Mattos e tinha levado essa questão de São Sebastião ser venerado pelos indígenas para o André. Instigado, ele procurou saber e descobriu o culto a Putoxop numa comunidade Maxacali. Um artigo dele está no prelo e abordará esta questão: “Festas de Folias no Vale do Mucuri (MG): uma análise histórica e socioantropológica em território afro-indígena”, numa coletânea dirigida por Silvia Capanema e Adriana Facina.

gundo vários brincantes, uma emoção estética imensa ao verem a estátua do santo, em especial, aquela da igreja de São Sebastião de Barra de Caravelas. Segundo os fiéis, a estátua teria vindo de Portugal no início da colonização para essa comunidade de pescadores. Dito Melgaço, embaixador dos cristãos na manifestação dos Mouros e Cristãos de Barra de Caravelas, em entrevista concedida em 18 de janeiro de 2024, insistiu sobre a beleza da estátua e a capacidade de cura do santo. Assim, nos anos 1980, a estátua teria chorado em frente a um devoto cego que, diante desse feito, teria recuperado a visão<sup>2</sup>.

Fotografia 2 – Camisas de devotos de São Sebastião em Cova da Onça – BA.



Fonte: autoria própria (2025).

Fotografia 3 – Estátua de São Sebastião na Igreja de São Sebastião em Cova da Onça - BA.



Fonte: autoria própria (2025).

<sup>2</sup> Sobre as marujadas e as festas de Mouros e Cristãos, cf. Rosario; Silva, 2024.

Para voltar à festa de São Sebastião em Cova da Onça em Boipeba, no final da missa, um dos devotos, Jacy Bartolomeu, ofereceu um caruru para os presentes, como parte de uma tradição próxima ao que se faz no candomblé para homenagear os Ibeji, São Cosme e Damião. Uma devota me explicou que essa comida dita “baiana” é a comida que se faz para as festas, que, segundo ela, não teria vínculo com o candomblé. Porém, não deixa de ser instigante a confluência das tradições católicas e candomblecistas.

No outro dia, para arrecadar fundos para a igreja do padroeiro, os mesmos devotos que organizaram a novena antes da festa foram de casa em casa cantando e tocando sambas de roda para São Sebastião no chamado Jus da festa (Fotografia 4). Eles levaram pandeiros, agogôs, cavaquinhos e ganzás para alegrar os cantos e fogos daqueles que se acendem nas festas populares, para avisar que a festa estava acontecendo nos sete cantos da comunidade (Fotografia 5).

Fotografia 4 – Samba de roda no Jus da Festa, em Cova da Onça – BA.



Fonte: autoria própria (2025).

Fotografia 5 – Cavaquinho para alegrar os cantos no Jus da Festa.



Fonte: autoria própria (2025).

Adultos e crianças, todos devotos do santo, se encontraram perto da escola da comunidade e andaram a manhã inteira, debaixo de chuva, para ir até cada pessoa inscrita numa lista, como mostram as Fotografias 6 e 7.

Fotografia 6 – Caminhada dos devotos de São Sebastião no Jus da festa.



Fonte: autoria própria (2025).

Fotografia 7 – Visita da comunidade aos inscritos no Jus da Festa.



Fonte: autoria própria (2025).

De fato, a responsável pelo Jus da festa, Dona Juramara Silva Rodrigues Ferreira, tem um caderno com uma lista de nomes (Fotografia 8), que vai se renovando a cada ano, e as pessoas vão recebendo o grupo com comidas e bebidas em suas casas (Fotografia 9), de forma parecida com o que se faz em muitas tradições de reisado.

Fotografia 8 – Caderno com lista de inscritos no Jus da festa.



Fonte: autoria própria (2025).

Fotografia 9 – Comida oferecida pelos devotos no Jus da festa.



Fonte: autoria própria (2025).

Após o grupo chegar à casa de uma pessoa, começa um canto para abençoar a casa, a pessoa e a família. A pessoa geralmente preparou uma farofa com farinha e carne de sol ou salsichas que o grupo come com as mãos ou em um copo de plástico, e todos são servidos de bebidas alcoólicas e bebem à vontade. Só um rapaz novo não ofereceu nada ao grupo das mais de 50 pessoas. Depois, se a chuva e a configuração da casa permitir, cantam-se uma três músicas de samba de roda.

O *Jus da festa* é uma tradição muito alegre e bastante apreciada pela comunidade, como é possível ver no sorriso dos participantes registrados nas Fotografias 10 e 11. Somente os evangélicos não participam do ritual, mas não percebemos nenhuma animosidade. A princípio profano, com sua profusão de bebidas alcoólicas, esse ritual finaliza o ciclo da festa de São Sebastião na comunidade com um desfecho extremamente *sério*, que inclui a contagem do dinheiro arrecadado para o santo – oferecido à igreja – e a menção dos nomes dos próximos doadores anotados para o *Jus da festa* do ano seguinte.

Fotografia 10 – Alegria do devoto no Jus da festa.



Fonte: autoria própria (2025).

Fotografia 11 – Apreciação da comunidade no Jus da festa.



Fonte: autoria própria (2025).

A festa termina com canções dedicadas ao santo na frente da igreja, o que muda do registro das canções do samba de roda. Por toda parte, em todos os cantos, canta-se de forma afinada. Os instrumentos nem sempre acompanham os cantos e as danças, mas aqui também a beleza passa pela alegria da festa, pelos cantos e pelo corpo em movimento. Tanto é que a igreja católica na Europa, no final da Idade Média, proibiu esse tipo de evento dançado e cantado associado

à fé católica, por ter medo do transe e da desregulação social que isso potencializa. Em outras palavras, a emoção estética tem um poder indiscutível.

Através dessas rápidas colocações, percebemos que, pelo menos no nordeste do Brasil, a própria festa religiosa, seja católica ou de religião afrodescendente como o candomblé, passa claramente pela procura de um sentimento de beleza, de uma emoção estética, necessária para apelar a participação do ser humano nesses rituais. Dissociar a fé do belo, que está muitas vezes vinculado, de forma inconsciente, ao profano, ao teatral, seria um erro, já que se desconsideraria a essência do que é uma festa. Não é somente que encontramos *fé* na *festa afro-indígena*, mas sim que tem *festa* na *fé*, e essa passa pela emoção estética, não só da ancestralidade, mas também do belo. Mas como seria a *fé* na festa?

### A fé na festa é arte?

Apesar do que acabamos de evidenciar, quando saiu, em 2026, um edital da Secretaria do Estado de Cultura e Economia Criativa do Estado do Rio de Janeiro (SECEC-RJ) chamado “Cultura e Fé”, que parece estar com um viés político para favorecer as expressões culturais evangélicas, a questão se tornou mais complexa<sup>3</sup>. O edital foi nomeado da seguinte forma: “Fomento a expressões culturais religiosas materializadas em produções artísticas como música, artes cênicas, audiovisual e festejos populares.” A Petição Pública que denuncia esse edital explica:

O item 2.1.6 do edital define “Expressões Culturais Religiosas” como manifestações e costumes culturais materializados em produções artísticas que refletem práticas, experiências e crenças. No mesmo item, afirma que serão excluídas ações com finalidade exclusivamente [de] ritual, de culto ou de cunho doutrinário (PETIÇÃO PÚBLICA, 2026).

Além disso, delata o malabarismo conceitual, já que de fato é impossível separar os dois. A petição salienta também que, neste edital, existe uma limitação de 40% dos projetos serem realizados na capital, na cidade do Rio de Janeiro, para as expressões católicas, e que não tem essa restrição para os projetos evangélicos, deixando clara a preferência do edital para as igrejas evangélicas.

De fato, é legítimo perguntar-se: pode se financiar com dinheiro público a tal “festa” da fé? Mas como delimitar as fronteiras entre arte e religião quando surgem essas questões que envolvem políticas culturais, diversidade religiosa e o princípio constitucional da laicidade do Estado? Os artistas cariocas se sentem prejudicados, pois, do ponto de vista deles, esse edital iria para um setor que não seria artístico. Porém, como classificar as realizações artísticas nessas festas populares se não for como artísticas? E como apoiá-las? Como o gestor público, a fim de dar suporte a essas realizações, pode atuar num estado laico? É preciso considerar isso tudo

<sup>3</sup> Edital de chamada pública nº 07/2026 - “Cultura e Fé RJ”, lançado pela Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa, em 5 de fevereiro 2026 (Editais da SECEC-RJ). Ora, a Lei nº 12.590, de 9 de janeiro de 2012, altera a Lei Rouanet (Lei nº 8.313/1991) para reconhecer a *música gospel e seus eventos relacionados como manifestação cultural*. Neste sentido, não parece necessário um edital que favorece especificamente as manifestações religiosas evangélicas, pelo ponto de vista dos seus detratores, mas ao mesmo tempo pode se perguntar, ainda que o edital fosse justo e equitativo, o quanto pode se financiar as expressões de fé num país laico. O edital está sendo questionado desde o dia 25 de fevereiro de 2026 na Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (ALERJ).

sem esquecer da presença determinante, na atualidade, das igrejas evangélicas que tendem ao proselitismo religioso e político e à intolerância religiosa.

Assim, entendemos o questionamento da classe artística carioca através desta petição em relação ao edital “Cultura e Fé”, sobretudo quando se tem um ataque à diversidade religiosa, mas isso levanta também um questionamento mais profundo sobre as categorias envolvidas no que se trata da arte no Brasil colonial e pós-colonial. Como situar as festas ditas populares, muitas delas ligadas a uma fé religiosa, mas que não são religiosas propriamente falando? Em outras palavras, quando as manifestações acontecem dentro do calendário religioso, como a devoção a um santo, católico ou não, sem ser a parte mais ritualística da religião? Nas festas das *Marujadas* e dos *Mouros e Cristãos*, na Bahia, muitas delas ligadas ao candomblé de caboclo, nas manifestações do *Caboclinho*, em Pernambuco, vinculadas à jurema, no *Jongo*, nas *Congadas* do sudeste vinculadas frequentemente à umbanda ou à igreja católica, nas festas dedicadas aos santos padroeiros católicos que agregam a fé católica a manifestações espetaculares como o *Bumba Meu Boi para São João* no Maranhão, por exemplo, vemos manifestações histórica e intrinsecamente ligadas à religião, mas com um potencial artístico vigoroso.

Cabe indagar se a fé se configura como um elemento secundário nessas manifestações. Como explica José Ramos Tinhorão (2000, p. 8):

Mais de quinhentos anos de história do cristianismo, até o Renascimento, o antigo sentido dionisíaco das gentes constrangidas ao exercício de obediência civil ou a mortificações e abstinências em nome da fé iriam infiltrando-se pelos desvãos dos rituais civis e religiosos acabando por transformar em diversão pessoal e coletiva aquilo que lhes eram apresentados como eventos oficiais ou de devoção.

Ou será, justamente, que a fé permanece como elemento central? Em outros termos, segundo o nosso entendimento, mesmo que se tenha transformado a fé, em especial a fé cristã, numa forma mais leve, incorporando um lado dionisíaco, convertendo-se numa diversão que se afasta da rigidez religiosa inicial, sobretudo cristã, a presença da fé permanece para os brincantes que, na sua grande maioria, se definem, antes de mais nada, como devotos. Por exemplo, na festa de Cova da Onça, em Boipeba, evocada acima, um grupo de devotos foi de trator da cidade de Boipeba Velha até Cova da Onça. Eles participaram com devoção da procissão e da missa, mas terminaram bebendo e cantando sambas de roda, até no trajeto de trator de volta à cidade, sem que tal prática pusesse em xeque a sua fé católica. Essa mesma devoção ficou clara também quando os devotos praticaram, no outro dia, o *Jus da Festa*.

Entretanto, o paradigma das Belas-Artes europeias e os critérios estéticos que o sustentam contribuíram para a exclusão das expressões relacionadas à fé religiosa do reconhecimento enquanto expressão artística. Dividiram conceitualmente expressões e manifestações cênicas e gráficas dos povos indígenas e africanos entre o que seria da ordem do religioso e o que seria ligado às artes, até nas demonstrações do catolicismo popular. Engessaram as apresentações artísticas das colônias num molde europeu, tanto nas Belas-Artes como nas representações corporais da dança e do teatro, colocando cada manifestação em sua “caixinha” respectiva, considerando a fé como um fator externo à expressão artística.

O próprio Tinhorão, para justificar o empoderamento e a autonomia dos afro-indígenas nas festas, coloca a participação dos mesmos nas manifestações como uma subversão à religião, o que não corresponde necessariamente à realidade. A nosso ver, eles transformaram a festa,

mas não deixaram de ser devotos. Todavia, no interior do processo de transformação dessas manifestações, o que se mobiliza são formas de arte, e não um artesanato concebido de maneira pormenorizada. Mas isso não foi, até hoje, valorizado pelo colonizador, que não dimensiona o aporte estético das populações afro-indígenas e, dessa forma, o mesmo ainda não aparece na sociedade brasileira.

Porém, como salienta Tinhorão (2000, p. 8), as manifestações ibéricas impuseram-se pela força, o que pode explicar também a fé dos atuais devotos, por terem sido obrigados a acreditar na fé do colonizador, e o difícil reconhecimento da sua arte:

De fato, o que a documentação coesa disponível revela é, da parte das autoridades e dos colonos brancos, a tendência à reprodução dos modelos europeus de hábitos pessoais e sociais, e, da parte dos jesuítas encarregados da evangelização da gente da terra, a imposição não apenas da “fé católica” sob as novas regras da Contra-Reforma do Concílio de Trento (reunido de 1545 a 1563), mas de todo o ritual criado para a encenação do culto, a reprodução exata da sua música e dos seus canto chãos. A principal característica dessa transposição de informações e valores civilizatórios ibero-europeus para a nova realidade da colônia americana seria, pois, a sua implantação de forma autoritária, ordenada de cima para baixo. E isso sem qualquer concessão à cultura preexistente das populações indígenas, ou à que adviria da rica mistura étnico-cultural branco-africano-crioula ao longo de toda costa e, logo, em pontos distantes do interior, após a ocupação do estuário do Amazonas.

No entanto, se formos na linha do pensamento europeu, partindo das festas dionisíacas, admiravelmente analisadas por Jean-Pierre Vernant (1992), vemos que nas origens do teatro no ocidente está a festa religiosa e, principalmente, o transe de veneração a Dioniso e a sua estranheza. Conforme assinalam os diferentes estudos reunidos na obra organizada por Ghiron-Bistagne (1988), as configurações estéticas dessas práticas dionisíacas – tanto no plano musical quanto no coreográfico, com destaque para o papel estruturante da percussão – caracterizam-se por regimes rítmicos sincopados e por formas percebidas como estranhas, sem sequer mencionar a estranheza inerente à própria experiência do transe. Esses elementos estruturantes das artes da cena não chegaram até o novo mundo com os portugueses, sobretudo os seus vínculos com a estranheza e o transe, característicos de inúmeros rituais afro-indígenas. Tampouco ficou a lembrança do que estruturou o teatro através dos mistérios da Idade Média, na frente das igrejas católicas, ou seja, o fundamento religioso cristão na própria manifestação cênica do período medieval. Em outras palavras, se isso foi o fundamento do teatro no ocidente, por que não reconhecer como artes os elementos cênicos afro-indígenas ligados a rituais? Parece que atualmente a presença da fé nas manifestações cênicas – e nas afro-indígenas em especial –, seria totalmente “a-artística” nos critérios contemporâneos, como podemos perceber, em certa medida, na reação dos artistas cariocas frente a um edital que junta “cultura e fé”.

Lembramos, porém, que os jesuítas, percebendo a importância e a potência das formas dançadas e cantadas para os indígenas, criaram encenações teatrais para evangelizar os mesmos. Como interpretar, nesse quadro histórico, a recusa colonial em reconhecer as produções artísticas dos colonizados enquanto arte legítima? E, acima de tudo, como justificar teoricamente, e de igual modo na prática, o não reconhecimento artístico destas manifestações hoje, num país independente desde 1822? A presença da corte portuguesa no Brasil no século XIX deve ter agravado essa percepção das artes afro-indígenas, já que se constituíram na época as aca-

demias de Belas Artes no Brasil, prorrogando uma visão europeia das artes no continente<sup>4</sup>. Um exemplo disso encontra-se no fato de os atores negros e mestiços terem sido retirados de cena para serem substituídos por atores brancos de sotaque português<sup>5</sup>. Aliás, o mesmo movimento de desmoralização da cultura do colonizado aconteceu em Moçambique e as escolas de teatro de Maputo também lutam atualmente pelo reconhecimento das performances locais muitas vezes ligadas à religiosidade ancestral<sup>6</sup>. O Haiti, por sua vez, foi precursor nestas questões de reconhecimento, em especial nas belas-artes, do aporte do Vodou às estéticas haitianas<sup>7</sup>.

Até hoje essas festas afro-indígenas, ou com fortes influências afro-indígenas como é o caso de muitas festas do catolicismo popular, estão num “não lugar” artístico, o que tem um impacto concreto sobre os brincantes, já que o cachê fica reduzido por não serem consideradas como expressões artísticas. Embora Mário de Andrade e o modernismo brasileiro e as futuras políticas públicas, tanto do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) como do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) posteriormente, tenham pensado essas formas populares da fé como sendo a concretização da originalidade artística brasileira e o lugar de inspiração dos artistas, o espaço dessas expressões é vulnerável. Isso fica ainda mais difícil hoje com a concorrência das realizações evangélicas que competem na esfera política de conquista de poder, revertendo o linguajar artístico ao seu favor, e sendo apoiadas desde 2012 com a modificação da lei Rouanet, que incorpora a música gospel, e seus eventos relacionados, a uma manifestação cultural.

### **O papel da fé na manifestação cênica afro-indígena: o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro e de Manaus**

Não sobra dúvida sobre o fato de que existe um impacto da fé e da espiritualidade nas festas afro-indígenas no Brasil, sejam elas relacionadas à fé católica, ao candomblé, à umbanda ou à jurema, sobretudo nas manifestações cênicas, muitas delas denominadas de patrimônios imateriais. Mas que tipo de fé está em jogo, capaz de orientar as práticas rituais e performativas, e que modalidades de transformação corporal ela produz? Envolve momentos de transe, de forma voluntária ou involuntária? Em que tipo de palco isso acontece? Na rua, nos sambódromos, nos terreiros ou nas igrejas – e dentro ou fora delas? Os grupos podem entrar na igreja e sair dela andando de costas?

Ademais, como isso se concretiza numa festa profana como o desfile das escolas de samba na Sapucaí no Rio de Janeiro ou no sambódromo de Manaus? Como compreender em que medida a dimensão espiritual influencia os desfiles, tanto no plano dos conteúdos quanto nas formas de representação da fé, particularmente no que diz respeito às figuras dos orixás

<sup>4</sup> Sobre a presença da corte portuguesa, cf. Douxami, 2022. Sobre os patrimônios imateriais cênicos afro-indígenas, cf. Douxami, 2021.

<sup>5</sup> Sobre a retirada dos atores negros das cenas brasileiras, cf. Douxami, 2001.

<sup>6</sup> Angelina Ruben Chavango Cavele, professora na Universidade Eduardo Mondlane em Maputo, nos passou informações sobre a dificuldade de passar movimentos em sala de aula ou nos palcos que lembrem rituais religiosos ditos “étnicos”, numa palestra no Núcleo de Estudos de Performances Afro-Ameríndias (NEPAA), da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), em 19 de dezembro de 2024.

<sup>7</sup> Cf. Célius, 2015.

oriundos do candomblé, bem como aos pajés e às entidades cultuadas tanto no Rio de Janeiro como em Manaus?

Além disso, como compreender os rituais que antecedem e/ou acompanham os desfiles enquanto dispositivos performativos que ativam regimes de corporalidade, de fé e de presença no espaço público que representam as passarelas? No Rio de Janeiro, por exemplo, temos a lavagem da Sapucaí feita pelas baianas das escolas de samba, pelas mães de santo e pelos grupos religiosos de matriz africana e Afoxés (como os Filhos de Gandhi) com ervas de cheiro, atabaques, lembrando a lavagem das escadas da Igreja do Bonfim na Bahia. Existem também rituais próprios a cada escola antes de pisar na avenida. Por exemplo, no desfile das Campeãs de 2026, a escola de samba Imperatriz Leopoldinense, que homenageava Ney Matogrosso esse ano, pediu a benção de Ogum e de São Jorge através do seu presidente da agremiação.

No que se refere à elaboração dos enredos e à configuração dos desfiles, a fé e a dimensão espiritual configuram um eixo estruturante das temáticas mobilizadas pelas escolas de samba, frequentemente ancoradas em referências cosmológicas e religiosas. Através de três exemplos principais de desfiles fundamentados neste tema, vamos analisar a seguir a presença e as formas de fé afro-indígenas nestas manifestações.

Tanto no Rio de Janeiro como em Manaus, as entidades afrodescendentes têm um papel central, mesmo que, aos poucos, estejam entrando entidades declaradas como afro-indígenas. Em 2025, criou-se até uma polêmica com um carnavalesco, branco, que trabalhava na época para a escola Vila Isabel, Paulo Barros. Ele criticou, numa entrevista à Folha de São Paulo<sup>8</sup>, a “obrigatoriedade” de se apresentar uma temática afro-referenciada no carnaval carioca, que tornariam os desfiles “todos iguais”. Ele criticou a presença central da religiosidade afro, através dos orixás, que, segundo ele, não são de fácil compreensão para o público do desfile, falando até de “confusão danada”. As declarações tiveram uma forte repercussão na época no meio do movimento negro e do samba, até porque o carnavalesco na sua escolha estética para a Unidos de Vila Isabel quis representar a fé da cultura popular nos Estados Unidos, como a crença em bruxas. De qualquer forma, a polêmica mostrou o quanto a presença da religiosidade afrodescendente estava forte na avenida.

## A Beija-Flor

Apesar dessas críticas à “obrigatoriedade” da temática afro, a Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis-RJ apresenta temáticas fortemente ligadas ao movimento negro, como indicou a frase “vidas negras importam” estampada na própria roupa dos seus integrantes em 2022, além do enredo deste mesmo ano chamado “Empretecendo o Pensamento é Ouvir a Voz da Beija-Flor”, por exemplo. A Beija-Flor dedicou seu enredo, em 2026, ao Bembé do Mercado, tradição ligada ao candomblé, em Santo Amaro, no Recôncavo na Bahia. Desde 1889, a tradição acontece anualmente a cada 13 de maio, para comemorar a abolição da escravidão, que ocorreu nesta data no ano de 1888. O Bembé do Mercado começou em 1889 com a iniciativa de João Obá, que festejou a ocasião por 3 dias, em praça pública, com cerimônias de candomblé ao céu aberto, culminando com a entrega dos presentes à mãe d’água na praia mais próxima de Santo Amaro, em Itapema.

<sup>8</sup> Cf. LIMA, 2025. O desfile da Vila Isabel chamava: “Quanto mais eu rezo, mais assombrações aparecem”. A comissão de frente se destacava com a presença de um fantasma encabeçado por uma abóbora tipo a de *Halloween*, que depois voava, levantada por um drone, num efeito visual ímpar.

A manifestação foi declarada patrimônio imaterial em 2012 pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC) e em 2019 pelo IPHAN. A escolha da Beija-Flor foi colocar a fé como tema central do desfile e do enredo, colocando sacerdotes, nesta condição na vida real, para pisar na avenida ou para ocupar os carros alegóricos, evidenciando a porosidade das fronteiras entre o profano e o sagrado na avenida.

O desfile da Beija-Flor iniciava com um barco que se transformava numa imensa estátua de lemanjá, com a própria mãe d'água encarnada por uma bailarina vestida de branco, dançando na parte traseira da nau, com efeitos de luzes reproduzindo ondas, com fumaça e danças estilizadas dedicadas aos orixás por parte dos bailarinos da comissão de frente, todos de branco, cor do axé. O desfile ganhou o segundo lugar na Sapucaí, reivindicando a centralidade da espiritualidade negra. O atual representante espiritual do Bembé do Mercado, Pai Pote de Ogum, desfilou, abrindo o caminho da comissão de frente, como apresentador da mesma, dando legitimidade espiritual ao desfile. Os carros alegóricos reproduziram elementos dos terreiros, tanto objetos – o cajado de Oxalá, por exemplo – como personagens – iniciados saindo da camarinha no processo de iniciação, os oris iniciados, ambos representados no primeiro carro da escola.

Como demonstra o livro *Abre-Alas* no site da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA)<sup>9</sup>, onde consta o roteiro e as explicações do desfile de cada escola, no que se trata da apresentação da Beija-Flor, o texto explica que a maioria do carros e das alas tinham referências espirituais fortes, como o terceiro carro intitulado “a arte preta de terreiro” e o terceiro setor do desfile que falava do *Nego Fugido* e das carretas de Acupe, que a escola chamou de “teatro”. Porém, nesses vários elementos ditos “teatrais”, que se encontram também nos momentos festivos do Bembé do Mercado, a fé anda muito presente: o transe no *Nego Fugido*, por exemplo, passa por uma ancestralidade peculiar ao quilombo de Acupe e levanta toda uma espiritualidade vinculada aos ancestrais que trabalharam na fazenda de Acupe em péssimas condições, com muitos maus-tratos, deixando certos lugares da antiga fazenda mal-assombrados segundo o que me contaram os membros do grupo em julho de 2018 quando fiz um trabalho com eles em Acupe<sup>10</sup>. Nesse sentido, o *Nego Fugido* lembra o que Queiroz (2014, p. 14) escreve sobre o Bembé, como bem poderia descrever a trajetória da Beija-Flor: “(...) o toque daqueles tambores sagrados dava dimensão à vida e à liberdade. Em meio aos batuques, cantos, orações e danças, as pessoas se aproximavam e traduziam a alegria de poder demonstrar ao mundo a sua crença, a sua fé”.

O quarto carro foi denominado “a rua virou Bembé”. É importante salientar que, nas pesquisas feitas pelo IPAC na Bahia<sup>11</sup>, os responsáveis do Bembé notificaram que não se tratava de “candomblé de rua” e sim de “candomblé” cujos rituais tinham que acontecer na rua em determinados momentos. Com o nome “a rua virou Bembé”, a escola segue a ordem espiritual dos sacerdotes. O quarto carro alegórico era uma homenagem aos orixás com seus signos representativos: com presentes as Yabás nas escadas e com representações dos xaxarás de Omolu, de palha da costa, e dos ibiris (cetros) de Nanã nas laterais. O último carro andava com as próprias

<sup>9</sup> O livro *Abre-Alas* é dividido em três volumes, um para cada dia de desfile na Sapucaí. Nele, as escolas de samba disponibilizam, para os jurados e para o público em geral, um material sobre suas apresentações (justificativa, enredo, fantasia, carros alegóricos, etc.). Cf. LIESA, 2026.

<sup>10</sup> Sobre o *Nego Fugido*, cf. Douxami, 2022.

<sup>11</sup> Cf. Queiroz, 2014.

lideranças do Bembé do Mercado, ou seja, as fronteiras entre o profano e o espiritual estavam entrelaçadas.

De maneira surpreendente, aparecem representações dedicadas a Nossa Senhora da Purificação no penúltimo carro, chamado “sob as bênçãos da Purificação e de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos”, mesmo com um enredo altamente dedicado à ancestralidade africana e ao candomblé. Inclusive, o cortejo da procissão ritual do Bembé do Mercado dá sempre três voltas ao redor da igreja dedicada a Nossa Senhora da Purificação antes de seguir para a entrega dos presentes às águas, no mar de Itapema. O carro alegórico tinha como objetivo reproduzir o imaginário católico popular, através da Nossa Senhora da Purificação e de Nossa Senhora do Rosário (igreja onde a cerimônia do Bembé inicializa), vinculado ao da ancestralidade afro-indígena na região. Colocaram também, na parte traseira do carro, o altar de Dona Canô – mãe de Caetano Veloso e Maria Bethânia. Assim, buscavam dar uma visão mais ampla do cotidiano da religiosidade do Recôncavo, apesar de pouca referência explícita ao candomblé de caboclo, altamente presente na região, com suas fronteiras porosas, aqui também, com o samba de roda. Este último foi evocado durante o desfile no primeiro setor, mais especificamente na ala das baianas – “as tias do samba e a força da tradição” –, e também no terceiro setor, na ala 8, chamada de “samba de roda, ancestralidade afro-baiana em celebração”<sup>12</sup>.

O samba de roda é muito forte no terceiro dia do Bembé do Mercado e é certamente ligado ao candomblé de caboclo. Como explica o documento de registro da celebração, realizado pelo IPHAN (2019), o próprio Bembé do Mercado é um candomblé de caboclo por reverenciar entidades brasileiras, como os caboclos. Não deixa de ser interessante notar que não se tem referência explícita ao caboclo no desfile da Beija-Flor, nem nos carros nem no chão. Nesse documento do IPHAN, as lideranças do Bembé reivindicam o aspecto espiritual da festa e rejeitam o nome “festa de largo” que tornaria o evento mais profano, pois tem preceitos na festa. Ao ler o documento, percebemos que o ritual do Bembé é um cerimonial de proteção da própria cidade de Santo Amaro, vinculada às forças da terra e das águas, para evitar enchentes, por exemplo. No documento do IPHAN (2019, p. 79), há a seguinte explicação:

A festa do Largo do Mercado de Santo Amaro apresenta, ao mesmo tempo, espetáculo e devoção. Mas vai além. O Bembé evoca poderosamente o fim da escravidão (esta é a sua definição primeira como comemoração ao “Treze de Maio”). É uma manifestação da luta do povo negro, ancorado nas lógicas da resistência e da religiosidade de matriz africana pela ocupação festiva do espaço público da cidade de Santo Amaro pelas comunidades de terreiro. Por fim, o Bembé é, mais do que tudo, axé.

Ao se interessar pelo Bembé, a escola Beija-Flor abriu os horizontes dos rituais afro-indígenas do país, casando fé e festa de forma inseparável, tanto na realidade santamarense como na avenida.

## A Mangueira

Tomamos agora um exemplo também bastante claro de dedicação à fé e, desta vez, mais declaradamente afro-indígena: a recente apresentação da Estação Primeira de Mangueira, que

<sup>12</sup> Sobre o vínculo entre samba de roda e candomblé de caboclo, recebemos pela Rede de Estudos dos Patrimônios Afro-indígenas na América Latina o pesquisador Michael Iyanaga no dia 27 de novembro de 2024. Cf. Iyanaga, 2024b; id., 2024a.

chegou no sexto lugar no carnaval de 2026. A escola dedicou seu desfile a um curandeiro amazônico do Amapá, Raimundo dos Santos Souza, mais conhecido como Mestre Sacaca, com o tema “Mestre Sacaca do Encanto Tucuju – O Guardião da Amazônia Negra”, denominado no enredo de “Xamã Babalaô”, juntando a expressão do pajé indígena com o sacerdote do candomblé.

Esse tema revela o interesse crescente do movimento negro, tanto no âmbito cultural quanto no político, em incorporar a questão afro-indígena como parte de uma mesma formação histórica marcada por experiências compartilhadas de dominação, racialização e subalternização. No ano de 2024, a escola Acadêmicos do Sanguêiro homenageou a causa indígena e os Yanomamis com o tema “Hutukara”, inspirado na obra de Davi Copenawa, denunciando a situação sanitária e o garimpo ilegal e reverenciando a ancestralidade yanomami.

Entretanto, o aspecto mais interessante deste ano reside no fato de que a Mangueira decidiu valorizar a fé amazônica e o seu aporte afro-indígena.

Véronique Boyer explica num artigo de 1999 que a identidade do caboclo como entidade aparece desde o início do século XX nas descrições de Nina Rodrigues, Manuel Querino, Arthur Ramos, René Ribeiro e Edson Carneiro. Ela descreve a coexistência do candomblé “tradicional” e do candomblé de caboclo e a presença dos caboclos também nos candomblés tradicionais, como no Gantois, um dos mais tradicionais candomblés baianos, por exemplo. Contudo, o mais instigante do artigo reside na identidade negra dos caboclos, não apenas porque eles teriam inicialmente nomes de orixás ou associados aos orixás, mas, sobretudo, pelo fato de que existiriam duas categorias de caboclos:

Edson Carneiro foi o único da sua geração de pesquisadores a apontar para esse fenômeno. Em artigo publicado pela primeira vez em 1953, o autor mostra grande perspicácia quando sugere que, nos cultos, a categoria caboclo pode ser dividida em dois subgrupos. Encontrando um cântico em que a divisão parece implicitamente aceita, Carneiro dissocia os caboclos que têm “mirongas”, ou segredos, os quais seriam uma representação do “índio de romance”, dos caboclos que têm “dendê”, os quais seriam “negros por baixo da roupagem do índio convencional” (1964:145). Pode-se objetar que a divisão operada tem pouco valor heurístico, já que tanto “mironga” quanto “dendê” provêm de um fundo linguístico africano. Mas esta crítica reforça, na verdade, a associação inelutável entre índios e negros na categoria caboclo (Boyer, 1999, p. 35).

Como vamos analisar mais à frente, o Grêmio Recreativo Escola de Samba Reino Unido da Liberdade de Manaus, durante o carnaval de 2026, fez questão de associar cada caboclo a um orixá específico.

Além disso, a associação do afro e do indígena em termos de fé, como descrita pelo Edson Carneiro, indica que essa articulação no âmbito da fé afro-indígena antecede em quase um século as formulações do próprio movimento negro, que apenas nos últimos anos passou a afirmar de maneira mais explícita a convergência histórica e política entre essas duas populações.

Paralelamente, seria interessante examinar a expressão afro-indígena, pois os termos “caboclo”, “kaboko”, ou “negro-índio”, como vimos sendo mencionados em algumas palestras da rede de estudos dos patrimônios afro-indígenas na América Latina<sup>13</sup>, seriam muito mais adequa-

<sup>13</sup> José Sena apresentou o termo “Kaboko” no 14º Seminário de Estudos dos Patrimônios Imateriais Afro-indígenas em 12 de junho de 2024. O termo “Negro-Índio” foi exposto no 19º Seminário, que ocorreu no dia 26 de março de 2025, por Maria Madalena dos Santos, oriunda do quilombo maranhense Itamoari, situado na fronteira com o Pará. Cf. Kalepensi, Vitor; Sena, 2024; Carmo, 2025; Sena, 2023.

dos à realidade afro-indígena em campo. A formulação afro-indígena parece não ser uma categoria endêmica, fora o caso de Caravelas na Bahia, referido acima, pois os indígenas tampouco se identificam com essa formulação. Aliás, eles preferem a expressão “indígena-afro”, como explicou Dasu Inu Bake Hunikui, numa palestra da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE) de 2025 em Ouro Preto. Veremos, mais adiante, seu uso militante pela escola de samba da Mangueira.

Além disso, na região Norte, se formos nos interessar pelo termo *caboclo*, esse opera como uma categoria nativa de grande plasticidade semântica, cuja historicidade remonta ao período colonial e cujos sentidos continuam a se reconfigurar na contemporaneidade. Como observa Véronique Boyer no artigo anteriormente citado, trata-se de uma noção relacional, situada na interface entre classificações sociais e regimes cosmológicos, podendo designar, conforme o contexto de enunciação, tanto entidades espirituais quanto sujeitos coletivos ou individuais no plano social. A autora mostra também o quanto essa identidade varia na região Norte entre os que estão na zona urbana, rural, ou na floresta, tendo sentidos distintos, em função do local. Ela aponta igualmente para os esforços de intelectuais da região Norte que, no contexto da crise econômica decorrente da queda do preço da borracha, procuraram revalorizar a região ao destacar o papel e o valor social, histórico e cultural de sua população cabocla. Sendo assim, historicamente, a palavra *caboclo* não teria um sentido fixo, mas sim variado, como mestiços, indígenas, negro-indígena, pessoa da zona rural, etc. Portanto, o significado fixado hoje, parecido com o de afro-indígena, seria também uma construção semântica mais contemporânea.

Da mesma forma, Véronique Boyer (1999) explica que a pajelança nas cidades nortistas de Belém e Manaus foi vista, no início do século 20, como feitiçaria e deturpação das atividades que os pajés praticavam nas suas aldeias de origem, mas a antropóloga mostra que isso também foi evoluindo com o tempo. Ademais, no que diz respeito às entidades espirituais, os sentidos associados variam em função das regiões: a imagem do *caboclo* invisível, que tem uma fama positiva no Nordeste, ligada à representação de um indígena de saia, seria distinta da do Norte, onde o *caboclo* poderia representar tanto a filha do Rei Turco, Mariana, que se encantou, como o indígena, ou ainda como o Rei Sebastião de Portugal. Mas o *caboclo* como encantado representa uma figura central. Podemos concluir, desse modo, que as escolas de samba, ao se referenciar a fé dos encantados e dos *caboclos*, reativam a união afro-indígena evocada pelos estudiosos do início do século XX e a valorizam, para uma encenação de uma identidade afro-indígena positiva que vai além do aspecto da fé.

No livro *Abre-Alas* da LIESA, mais especificamente na parte sobre o desfile de domingo de carnaval, dia em que a Estação Primeira de Mangueira se apresentava, lemos que esta escola inicia com o histórico do enredo. Nele, fica claro que o interesse sobre o afro-indígena já tinha sido contemplado no último desfile da agremiação através do seu último carro:

No carnaval do ano passado, em 2025, a Estação Primeira de Mangueira encerrou o seu desfile sobre a história dos povos bantos no Rio de Janeiro apresentando a relação entre esse relevante segmento da negritude carioca com as comunidades indígenas, promovendo a ideia de um futuro ancestral agregador às formas de vida originárias e à relevância da natureza (...). Para o ano de 2026, como continuidade do trabalho desenvolvido pela agremiação, entende-se ser necessário enunciar uma temática que apresentasse de forma ainda mais contundente o entrelaçamento desses repertórios socioculturais indígenas e negros (LIESA, p. 253).

Através da identificação da expressão de Ailton Krenak (2022) “futuro ancestral”, percebemos a fé associada à natureza, já presente nos cultos de candomblé com a presença dos elementos da natureza, como as águas, o arco-íris e as folhas, mas de forma mais contundente quando se refere à fé dos povos originários. Inclusive, a valorização desta fé é vinculada a uma verdadeira necessidade vital para a sobrevivência do planeta, devida à mudança climática atual, que, por sua vez, é uma consequência, em grande parte, do desrespeito à natureza. Tanto no desfile da Mangueira como naqueles de muitas escolas em Manaus, essa interpretação prevalece na avenida: é pelo respeito à fé nos elementos da natureza que o desregulamento atual pode cessar.

Ao continuar a apresentação do seu desfile no livro *Abre-Alas*, a escola da Mangueira esclarece porque adota o termo afro-indígena:

Essas afinidades, seja pela negação colonizadora ou pela afirmação de suas vivências, resultam em possibilidades de aproximações diretas e indiretas entre os povos negros e indígenas do Brasil. Neste desfile, compreendemos essas características partilhadas dentro de um guarda-chuva denominado afro-indígena, como qualificamos a presente narrativa (LIESA, p. 256).

Trata-se de uma escolha política, militante, como explica a seguir:

Logo, a apresentação mangueirense será pautada em características históricas, políticas e estéticas que sejam parte do repertório negro, do repertório indígena ou, concomitantemente, do repertório afro-indígena amazônico, considerando os aspectos fundamentais das populações tradicionais amapaenses, formadas por esses diferentes alicerces que compõem a Amazônia Negra. Esse território afro-indígena amapaense é detentor de tradições, culturas e saberes, majoritariamente formado por uma população autodeclarada preta, parda e indígena, evidenciando uma valorosa estrutura social contrária à branquitude e, em especial, ao projeto político de embranquecimento nacional (LIESA, p. 256).

Essa escolha do termo afro-indígena pela Mangueira corresponde à terminologia adotada estrategicamente pelos movimentos negros e por parte dos movimentos dos povos originários, para se posicionar frente à branquitude, mas também para valorizar uma realidade histórica, que passa por entrelaçamentos reais tanto no âmbito dos quilombos como nas várias escravizações e, claro, nos territórios da fé<sup>14</sup>.

A escola decidiu homenagear Raimundo dos Santos Souza, dito Sacaca, de origem afro-indígena. O nome de Sacaca, segundo o material da escola disponibilizado no livro *Abre-Alas*, é dado pelos indígenas aos pajés e xamãs pelos seus conhecimentos dos princípios ativos das plantas. O livro prossegue elucidando o vínculo do mestre com a espiritualidade:

Essa ligação profunda com a natureza, intrinsecamente reverenciada pelas populações tradicionais, faz parte da cosmopercepção de diferentes povos afro-indígenas, que, a partir de uma percepção horizontal sobre a vida, compreendem o outro e o ambiente em que estamos inseridos tão valorosos quanto nós mesmos. Tendo em vista a sua relação tão íntima e espiritualizada com a natureza, ainda foi apelidado como Preto Velho do Amapá, em alusão a essa entidade das religiões afro-brasileiras, interpretado como uma figura sábia, iluminada e com habilidades de cura e manuseio de ervas (LIESA, p. 258).

<sup>14</sup> Sobre a questão epistemológica do termo afro-indígena, cf. BRASILEIRO; DOUXAMI, 2024.

Aqui vemos novamente a valorização da natureza como elemento característico dos povos originários. Mas o texto realiza a junção com as entidades de preto-velho da Umbanda, regularmente associadas na história e em vários locais aos caboclos, como evocado acima por Veronique Boyer. Além dessas referências afro-indígenas, o quarto carro reverencia um catolicismo popular negro com uma referência à Missa dos Quilombos realizada no evento criado por Sacaca, chamado “encontro dos tambores”.

O mestre é homenageado também pela sua atuação como militante do movimento negro e pelo seu engajamento na cultura popular como Rei Momo do carnaval durante 20 anos. A sinopse do carnaval é dividida em cinco “encantos” que seriam os cinco setores, característicos da vida do mestre. A fé é o que guia a organização como bem mostra o termo “encanto”. Nesta valorização do saber de Sacaca, o terceiro setor, chamado de “o poder da cura na ciência do encanto”, apresentou o terceiro carro alegórico com o título: “engarrafa a cura, vem alumiar” (Fotografia 12). Ele representava remédios para a cura, com numerosas garrafas gigantes, etiquetadas com nomes de doenças, indo de “tosse” à “úlceras”, ou ainda garrafas para engravidar, além de velas e caldeirões.

Fotografia 12 – Terceiro carro alegórico: a cura.



Fonte: autoria própria (2026).

O segundo carro, intitulado “serpenteando pelos rios Oiapoque e Jari” (Fotografia 13), apresentado no setor chamado “mergulho nas afluências”, homenageava as águas que permitem a junção entre os povos do Amapá através dos barcos e dos seres mitológicos, com destaque para a grande serpente, mitologicamente presente na origem do mundo de acordo com vários povos originários:

Dentro desse cenário, acentua-se uma série de narrativas remanescentes do vínculo entre as comunidades tradicionais e os afluentes. Costumeiramente a figura da cobra é associada a essas mitologias, principalmente para os povos indígenas, como os *Galibi Kali'na*, *Galibi Marworno*, *Karipuna* e *Palikur* – todos esses também vivendo em comunidades ligadas pelos rios (LIESA, p. 264 – grifos do autor).

Fotografia 13 – Segundo carro alegórico: as águas e as serpentes mitológicas.



Fonte: autoria própria (2026).

A comissão de frente iniciou o desfile com os saberes originários presentes no *Turé*, um ritual tradicional específico dos povos da região do Oiapoque, no Amapá – distinto do *Toré*, comum entre etnias do Nordeste brasileiro –, mostrando representações de animais da floresta e danças.

Eles se originam, fundamentalmente, para saudar o que os povos indígenas chamam de “*Karuãna*”, “*Bichos*” ou “*peçoas de Outro Mundo*”. Nas suas descrições, essas energias ganham uma conotação ao mesmo tempo animal e humana, indicando uma relação de integração dessas forças à natureza (LIESA, p. 262 – grifo do autor).

Reverenciando os seres invisíveis, do qual *Sacaca* passou a fazer parte depois de ter se “encantado” em 1999, a comissão de frente, além das danças inspiradas por movimentos mais aterrados, contou com a participação de mamulengueiros que manipulavam com movimentos dançados, horizontais, suaves e acertados os bonecos de tigrés. Mostrou também um tripé construído para representar uma árvore florida imensa com raízes profundas (*Samambaia*) e que tinha, ao seu lado, um curandeiro indígena que, ao bater as mãos, criava uma luz e, em cima, uma sacerdotisa que parecia ser do *candomblé* (Fotografia 14).

Fotografia 14 – Árvore da comissão de frente com a sacerdotisa em cima.



Fonte: autoria própria (2026).

Inicialmente, os bailarinos rodiavam a árvore e jogavam pipocas de uma cuia, como se costuma fazer em um ritual a Omulu, o orixá da cura. Como a escola da Mangueira explica: “é um momento de celebração aos seres de Outro Mundo, vivenciado pelo transe do caxixi” (LIESA, p. 267 – grifo do autor). Tanto é que o primeiro carro se chamava “no ritual do turé, a presença do invisível” e representava o Turé, como é possível ver na Fotografia 15 a seguir:

Fotografia 15 – Primeiro carro alegórico: “no ritual do turé, a presença do invisível”.



Fonte: autoria própria (2026).

A respeito dessas semelhanças entre a apresentação de dança e o ritual religioso, o livro *Abre-Alas* comenta: “Tal cerimônia indígena é realizada como forma de agradecimento e enaltecimento aos espíritos invisíveis – como o próprio Xamã Babalaô, invocado pela Mangueira neste ritual” (LIESA, p. 287). E, na descrição que a Estação Primeira de Mangueira faz do carro alegórico, insistem nos elementos representativos do Turé:

Inspirados no multicolor presente nas artes indígenas tradicionais e contemporâneas desse ritual, os bancos de cobras, jacarés e pássaros utilizados no *Turé* são espalhados pelo carro, pintados com grafias dos povos originários do extremo norte do Brasil. No primeiro chassi, eles também estão ao entorno do *laku* – estrutura de característica circular, com um mastro central, sob a qual se realiza o *Turé* (LIESA, p. 287 – grifos do autor).

Colocam, inclusive, grandes maracás, usados na cerimonia do Turé, também como representações de elementos celestes, criados pelo artista contemporâneo indígena Yermollay Caripoune. Desse modo, o artista reivindica a junção da sua imaginação e a realidade da cosmologia do povo Uaçá de forma extremamente criativa.

## Manaus

Queremos, brevemente, para finalizar este ensaio, pensar na visão do carnaval de Manaus sobre estes temas da fé afro e afro-indígenas na passarela. Infelizmente, não temos fotos do evento, pois como fui jurada do carnaval de 2026 não pude fotografar os desfiles. Contudo, foi possível observar como, no carnaval de Manaus, é muito comum valorizar a fé de origem africana. Em 2026, tanto na escolas de acesso A e B como nas do grupo especial, houve referências claras aos orixás nos enredos e também às sabedorias da floresta, em suas diversas formas, sem tocar necessariamente na espiritualidade, e sim na abundância da floresta e na sua necessidade de preservação.

Por exemplo, a escola Samba do Amor, do grupo de acesso B de Manaus, em 2026, homenageou Maria Bibiana do Espírito Santo, a Mãe Senhora, Oxum Muiwá, da Bahia, com o tema “Mãe Senhora de Oxum – a mãe preta do Brasil”. No mesmo grupo, o Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos da Cidade Nova desfilou com o tema “No reino do Norte, Xangô é fogo e justiça”, que juntou a temática do Norte com a do candomblé num enredo afro-indígena. No grupo de acesso B, composto por nove escolas, somente duas tocaram no tema da fé afrodescendente e cinco abordaram a questão amazônica – sendo três através da preservação da natureza e duas por meio do papel social da mulher amazônica.

É valioso ressaltar, ainda assim, que as escolas provenientes de meios mais populares, as do acesso B, com uma população mais desfavorecida, tendem a valorizar a fé afro-descendente. Por isso, seria interessante aprofundar as pesquisas sobre a origem de cada comunidade e, sobretudo, a importância das migrações na época da borracha em cada uma delas, para analisar o aporte nordestino em especial.

No grupo de acesso A deste ano, não teve referência à espiritualidade afrodescendente, e sim ao Amazonas e também à mulher. Já no grupo especial, das oito escolas representadas, apenas a Reino Unido da Liberdade desenvolveu um tema vinculado à espiritualidade afro-indígena, dessa vez, com o título: “Salve os caboclos da floresta! Da coroa de vodum aos contos

do Mestrinho”. Seu enredo celebrou os encantados e os orixás através de um narrador, Mestre Mestrinho, personagem real, igual vimos com Mestre Sacaca, que seria tanto um mestre dos saberes do samba, chamado de “caboclo do samba”, como um mestre espiritual. A comissão de frente desta escola reproduziu, com a ajuda de vários tripés, um terreiro, com danças que juntavam movimentos reconhecidos como “afro” e movimentos do toré indígena mais enraizados. Inclusive, a escola Reino Unido da Liberdade surgiu neste terreiro, dedicado a Iansã, e criado por Mãe Zulmira.

A publicação *Carnaval na Floresta 2026* sobre o grupo especial do desfile das escolas de samba de Manaus traz a seguinte explicação a respeito da temática escolhida pela Reino Unido da Liberdade:

No enredo, uma Gira de caboclos acontece, com danças, cantos e incorporação. No barracão central, Mãe Zulmira passa ensinamentos para João Thomé Mestrinho, o caboclo do samba, que conta os saberes e fazeres dos caboclos da Umbanda, Candomblé de caboclo, Caboclos da Jurema, voduns, encantados e os caboclos do samba (Amazonas, 2026, p. 152).

A seleção da escola é inclusiva: reverenciar a todos os caboclos, oriundos de diversas tradições. Aqui também se procura uma porosidade nas fronteiras entre o sagrado e o profano. Por exemplo, os tocadores do primeiro setor, chamados de “Curimbas”, são ogãs na vida real e a escola faz questão de salientar esse aspecto. O histórico do enredo também expressa que os autores, brincantes e sambistas da escola são de religiões “afro-amazônicas”.

Na comissão de frente, o texto valoriza a “incorporação” dos participantes, o casal de mestre-sala e porta-bandeira participa do final da comissão e o mestre-sala, igualmente chamado de “Caboclo Tupinambá” neste caso, leva um maracá em cada mão, homenageando, assim, a fé indígena.

Ainda na comissão de frente, vemos tanto filhos de santos como caboclos vestidos de pena ou caboclos da linha dos Turcos. Esses últimos aparecem também numa outra manifestação de patrimônio imaterial chamada de Luta dos Mouros e Cristãos, sendo que, na maior parte das apresentações, o Rei dos Mouros, ditos Turcos, é quem faz uma aliança com o inimigo católico para assegurar a paz. Na versão amazônica desta manifestação, as três filhas do rei chegam ao Brasil e se encantam. As três são veneradas até hoje como caboclas. Justamente, nesta etapa do desfile, a Mãe Zulmira recebe Herondina, uma das três filhas do Rei Mouro. Segundo a lenda, Herondina se encantou numa onça pintada ou numa onça preta.

Nesta forte referência à invasão moura na península ibérica, encontramos também a figura do rei Sebastião que desapareceu com sua corte após uma batalha contra os mouros entre 1557 e 1578, e teria se encantado e reaparecido nos Lençóis Maranhenses com toda sua corte. Ele é uma das figuras veneradas no enredo: “Eu vi princesas turcas no meu pavilhão, o touro encantado é Sebastião” (GRES Reino Unido da Liberdade, 2025). O segundo carro alegórico é dedicado a essa entidade, que é ilustrada saindo do mar, em cima de uma tartaruga, cercado por bois encantados – tão presentes e dançados na região – e diante de um castelo da Idade Média que flutua, representando o castelo de areia onde teria reaparecido, e do qual, por sua vez, sai um polvo gigante.

No histórico do enredo, a escola descreve Mãe Zulmira da seguinte maneira:

Zulmira Gomes, uma filha de Iansã, da Cabocla Herondina e do Caboclo João de Lima, o Rei dos Botos, figura forte, destemida, portentosa e indomável como este orixá quando toma forma de um búfalo; sutil e doce quando *engerada* em borboleta, nunca foi esquecida e jamais será. Feroz e ligeira como a onça pintada ou preta em que Herondina, a filha do Rei da Turquia, se ajuremou (Amazonas, 2026, p. 145 – grifo do autor).

O boto foi representado num carro alegórico do segundo setor e os bonecos eram manipulados como títeres por artistas de Parentins, para animá-los, pois o boto como protetor da floresta é muito popular e o encontramos em diversas escolas de Manaus. A quadra da Reino Unido da Liberdade leva o nome da Zulmira e ela é protetora de toda a escola. Entretanto, Zulmira é igualmente protetora, com os outros caboclos, do planeta, segundo a fé dos membros da escola: “Em uma época de enfrentamento dos desequilíbrios climáticos, em suas urgências e emergências, é tempo de olhar para as caboclas e os caboclos da floresta, e compreender que somente com a vida ancestral em pertencimento mútuo com a natureza é que o planeta poderá sobreviver” (Amazonas, 2026, p. 145). Como em outras escolas de Manaus, encontramos a fé na natureza e nos encantados como proteção ao planeta, como bem explicam Davi Kopenawa e Bruce Albert no livro *A queda do Ceu* (Kopenawa; Albert, 2015), os próprios indígenas, em muitos casos se colocam neste lugar de defesa da terra.

Depois de evocar Exu, invocar as encruzilhadas e ouvir as gargalhadas dele, a escola termina:

Em 2026, tomados de muita alegria e asé, saudaremos os caboclos da umbanda, os caboclos da encantaria, os caboclos da jurema, os caboclos de vodum, o candomblé de caboclo, o caboclo ribeirinho e os caboclos do samba, um okê, para essas grandes entidades protetoras da floresta e do conhecimento da vida (Amazonas, 2026, p. 146 – grifos do autor).

Dessa maneira, finalizamos nosso ensaio, mostrando o quanto na celebração afro-indígena não se separa a vida, a fé e a festa. Estas são indissociáveis da existência de cada um, tanto no mundo carnal quanto no espiritual e cósmico. Tentamos, neste curto artigo, vincular as representações de si mesmo para cada indivíduo, através tanto das festas católicas, umbandistas, candomblecistas, como dos carnavais nas avenidas do Rio de Janeiro e de Manaus, como também uma ligação comunitária que passa por obliterar as fronteiras entre o sagrado e o profano numa fé que permita um “futuro ancestral”, para retomar a expressão de Ailton Krenak (2022), tanto para os membros das comunidades como para o planeta.

## REFERÊNCIAS

- AMAZONAS (Estado). Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa. **Carnaval na Floresta 2026**: desfile das escolas de samba de Manaus – grupo especial. Manaus: SEC, 2026.
- BOYER, Véronique. O pajé e o caboclo: de homem a entidade. **Revista Mana**: Estudos de Antropologia Social, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 29-56, 1999.
- BRASILEIRO, Jeremias; DOUXAMI, Christine (org.). Dossiê: Patrimônios imateriais afro-indígenas na América Latina: invisibilidades, história, lutas por direitos e novas pistemologias. **Locus**: Revista de História, Juiz de Fora, v. 30, n.2, p. 3-10, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/issue/view/1875/695>. Acesso em: 2 mar. 2026.
- CARMO, Maria Madalena dos Santos do. Ancestralidade negra e indígena no Quilombo Itamoari-PA. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS DOS PATRIMÔNIOS IMATERIAIS AFRO-INDÍGENAS, 19., 2025. [S.l.]: Rede de Estudos dos Patrimônios Imateriais Afro-indígenas, 26 mar. 2025. 1 vídeo (136 min). Disponível em: <https://pt.ird.fr/patrimonio-imaterial-afro-indigena-e-politicas-publicas-na-america-latina>. Acesso em: 2 abr. 2026.
- CÉLIUS, Carlo Avierl. Quelques aspects de la nouvelle scène artistique d'Haïti. **Gradhiva**: Revue d'anthropologie et d'histoire des arts, Paris, n. 21, p. 104-129, 2015.
- DESFILE das campeãs 2026: veja a ordem e o que esperar da noite das vencedoras do carnaval na Sapucaí. G1, Rio de Janeiro, 21 fev. 2026. Disponível em: <https://g1.globo.com/carnaval/2026/noticia/2026/02/21/desfile-das-campeas-2026-veja-a-ordem-e-o-que-esperar-da-noite-das-vencedoras-do-carnaval-na-sapucaia.ghtml>. Acesso em: 19 fev. 2026.
- DOUXAMI, Christine. Des théâtres populaires et contemporains dans un Brésil historiquement sous tensions coloniales: quelle(s) voix aujourd'hui? **Cahiers de Littérature Orale**, Paris, n. 91, p. 71-102, 2022. Disponível em: <http://journals.openedition.org/clo/9854>. Acesso em: 2 mar. 2026.
- DOUXAMI, Christine. Danse-théâtre et anthropologie : un rapport dialogique entre soi et l'autre. **Études Théâtrales**, Louvain-la-Neuve, n. 49, p. 191-198, 2010.
- DOUXAMI, Christine. **Le théâtre noir brésilien, un processus militant d'affirmation de l'identité afro-brésilienne**. 2001. Tese (Doutorado em Antropologia Social e Etnologia) – École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Paris, 2001. Orientador: Maurice Godelier.
- DOUXAMI, Christine. Os patrimônios imateriais cênicos afros: obras de arte, fora dos padrões coloniais no Haiti e no Brasil? In: BENICIO, Eliane (org.). **Matrizes estéticas na cena contemporânea**: diálogos entre culturas, práticas, pesquisas e processos cênicos. Salvador: EDUFBA, 2021. p. 31-42.
- GHIRON-BISTAGNE, Paulette (org.). Transe et théâtre. **Les Cahiers du GITA**, Montpellier, n. 4, dez. 1988. 248 p.
- GOLDMAN, Marcio. A relação afroindígena. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 23, p. 213-222, 2014. Disponível em: [https://revistas.usp.br/cadernosdecampo/pt\\_BR/article/view/98442](https://revistas.usp.br/cadernosdecampo/pt_BR/article/view/98442). Acesso em: 2 mar. 2026.
- GRES REINO UNIDO DA LIBERDADE. **Salve os caboclos da floresta!** Da coroa de Vodum aos contos de Mestrinho (Samba-enredo). Compositores: Luciano de Sá, Alexandre Pimentel, Nego Jânio, Bambi do Samba, Jean Jogador, Jair Tapajós, Myngauzinho, Diego Nicolau e Jotaërre. Manaus, 2025. 1 vídeo (7 min 21 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=od1qL4OSbaw>. Acesso em: 9 abr. 2026.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (Brasil). Instrução Registro Bembé do Mercado: processo de instrução de registro 01450.004789/2014-46 para reconhecimento patrimonial da celebração Bembé do Mercado por meio de execução TED IPHAN/UFRB. Brasília, DF: IPHAN, 2019. Disponível em: [https://bcr.iphan.gov.br/wp-content/uploads/taianacan-items/65968/66551/Bembe-do-Mercado\\_de\\_Dossie\\_Bembe\\_do\\_Mercado\\_.pdf](https://bcr.iphan.gov.br/wp-content/uploads/taianacan-items/65968/66551/Bembe-do-Mercado_de_Dossie_Bembe_do_Mercado_.pdf). Acesso em: 3 abr. 2026.
- IYANAGA, Michael. Ancestrality, Affliction, and Catholic Song: Resonances of Africa in Alternative Caboclo Cosmology in Bahia, Brazil. **Journal of Africana Religions**, [S. l.], v. 12, n. 1, p. 53-85, 2024a. Disponível em: <https://scholarlypublishingcollective.org/psup/africana-religions/article-abstract/12/1/53/387521/Ancestrality-Affliction-and-Catholic-Song?redirectedFrom=fulltext>. Acesso em: 2 mar. 2026.
- IYANAGA, Michael. Sobre o vínculo entre samba de roda e candomblé de caboclo. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS DOS PATRIMÔNIOS IMATERIAIS AFRO-INDÍGENAS, 18., 2024b. [S.l.]: Rede de Estudos dos Patrimônios Imateriais Afro-indígenas, 27 nov. 2024. 1 vídeo (151min). Disponível em: <https://pt.ird.fr/patrimonio-imaterial-afro-indigena-e-politicas-publicas-na-america-latina>. Acesso em: 2 abr. 2026.

- KALEPENSI, Vitor; SENA, José. No ritmo do pau e corda: o carimbó como saber caboko na Amazônia. *In*: SEMINÁRIO DA REDE DE ESTUDOS DOS PATRIMÔNIOS IMATERIAIS AFRO-INDÍGENAS, 14., 2024. [S. l.]: Rede de Estudos dos Patrimônios Imateriais Afro-indígenas, 12 jun. 2024. 1 vídeo (133min). Disponível em: <https://pt.ird.fr/patrimonio-imaterial-afro-indigena-e-politicas-publicas-na-america-latina>. Acesso em: 2 abr. 2026.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do Céu**, São Paulo, 2015.
- KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2022.
- LIGA INDEPENDENTE DAS ESCOLAS DE SAMBA (LIESA). **Abre-Alas**. Rio de Janeiro: LIESA, 2026. 3v. Disponível em: <https://liesa.org.br/carnaval/livro-abre-alas.html>. Acesso em 2 mar. 2026.
- LIMA, Ana Cora. Paulo Barros diz que pensou em se aposentar do Carnaval, mas voltou atrás: “Resgatei a alegria”. Carnavalesco fala sobre enredo “mal assombrado” da Vila Isabel, e dos planos fora da Sapucaí. **Folha de São Paulo**, São Paulo, fev. 2025. Seção Alalaô. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/celebridades/carnaval/2025/02/paulo-barros-diz-que-pensou-em-se-aposentar-do-carnaval-mas-voltou-atras-resgatei-a-alegria.shtml>. Acesso em: 2 mar. 2026.
- MATTOS, Hebe; DOUXAMI, Christine. Os processos de patrimonialização dos patrimônios imateriais afro-indígenas na América Latina: lutas e resistências. **Pluriversos de la Comunicación**, Salta, v. 3, n.3, p. 143-155, 2025.
- MATTOS, Hebe; DOUXAMI, Christine. Patrimonio afrodescendiente y resiliência. *In*: RODRÍGUEZ, Yoselin; CRISTOFOLETTI, Rodrigo (org.). **Atlas del patrimonio latino-americano**. [S. l.]: UNESCO, 2025. p.109-116. Disponível em: [https://qr.scanned.page/uploads/pdf/md0liC\\_d1e7d14c797fd71f.pdf](https://qr.scanned.page/uploads/pdf/md0liC_d1e7d14c797fd71f.pdf). Acesso em: 2 mar. 2026.
- MELLO, Cecília Campello do Amaral. **Obras de arte e conceitos**: cultura e antropologia do ponto de vista de um grupo afro-indígena do sul da Bahia. 2003. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.
- MELLO, Cecília Campello do Amaral. **Política, meio ambiente e arte**: percursos de um movimento cultural do extremo sul da Bahia (2002-2009). 2010. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.
- PETIÇÃO PÚBLICA. Pela impugnação do edital Cultura e Fé “Fomento a expressões culturais religiosas materializadas em produções artísticas como música, artes cênicas, audiovisual e festejos populares” da SECEC-RJ. Disponível em: <https://peticaopublica.com.br/pview.aspx?pi=BR157464>. Acesso em: 2 mar. 2026.
- QUEIROZ, Hermano Fabrício Oliveira Guanais e. Patrimônio cultural imaterial, afro-brasilidade e a política de Salvaguarda. *In*: BAHIA. Secretaria de Cultura. Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia. **Bembé do Mercado**. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2014, p. 13-19. (Cadernos do IPAC, 7).
- ROSARIO, Rosildo do; SILVA, Adilson da Conceição. As manifestações das cheganças e dos Mouros e Cristãos. *In*: SEMINÁRIO DE ESTUDOS DOS PATRIMÔNIOS IMATERIAIS AFRO-INDÍGENAS, 17., 2024. [S.l.]: Rede de Estudos dos Patrimônios Imateriais Afro-indígenas, 30 out. 2024. 1 vídeo (143min). Disponível em: <https://pt.ird.fr/patrimonio-imaterial-afro-indigena-e-politicas-publicas-na-america-latina>. Acesso em: 2 abr. 2026.
- SENA, José (org.). Raça e Amazonidade. **Revista África e Africanidades**, [S. l.], n. 46, 2023. Dossiê. Disponível em: [https://africaeaficanidades.com.br/documentos/Dossie\\_Ra%C3%A7a\\_e\\_Amazonidades.pdf](https://africaeaficanidades.com.br/documentos/Dossie_Ra%C3%A7a_e_Amazonidades.pdf). Acesso em: 2 mar. 2026.
- SILVA, Cesar Agenor Fernandes da; CARVALHO, Luiz Henrique da Silva. Memória e história pública na avenida: sambas enredo e as questões étnico-raciais no carnaval carioca de 1988 e 2018. **Aedos**, Porto Alegre, v. 16, n. 38, p. 191-211, jan./jun. 2025. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/view/140379/95189>. Acesso em: 2 mar. 2026.
- TINHORÃO, José Ramos. **As festas no Brasil colonial**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- VERNANT, Jean-Pierre, **La Grèce ancienne**: rites de passage et transgressions. Paris: Le Seuil, 1992. v.3.