



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
ESCOLA DE TEATRO

FERNANDA JÚLIA BARBOSA
(ONISAJÉ)

TEATRO PRETO DE CANDOMBLÉ:
UMA CONSTRUÇÃO ÉTICO-POÉTICA DE ENCENAÇÃO E ATUAÇÃO
NEGRAS

Salvador
2021

FERNANDA JÚLIA BARBOSA
(ONISAJÉ)

TEATRO PRETO DE CANDOMBLÉ
UMA CONSTRUÇÃO ÉTICO-POÉTICA DE ENCENAÇÃO E ATUAÇÃO
NEGRAS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas da Universidade Federal da Bahia como requisito para
obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas.
Orientador: Prof. Dr. Luiz Marfuz

Salvador
2021

Barbosa, Fernanda Júlia.

Teatro preto de candomblé: uma construção ético-poética de encenação e atuação negras / Fernanda Júlia Barbosa (Onisajé). - 2021.

246 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Luiz César Alves Marfuz.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2021.

1. Teatro negro. 2. Negros nas artes cênicas. 3. Criação (Literária, artística etc.). 4. Representação teatral. 5. Candomblé. 6. Siré Obá - A festa do Rei (Peça de teatro). 7. Oyaci - A filha de Oyá (Peça de teatro). 8. Traga-me a cabeça de Lima Barreto (Peça de teatro). 9. Ogun - Deus e Homem (Peça de Teatro). 10. Pele Negra, máscaras brancas (Peça de teatro). 11. Teatro Preto de Candomblé. I. Marfuz, Luiz César Alves. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. III. Título.

CDD - 792.028

CDU - 792.028

FERNANDA JÚLIA BARBOSA
(ONISAJÉ)

TERMO DE APROVAÇÃO

Fernanda Júlia Barbosa

**TEATRO PRETO DE CANDOMBLÉ: UMA CONSTRUÇÃO ÉTICO-POÉTICA
DE ENCENAÇÃO E ATUAÇÃO NEGRAS**

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

Aprovada em 21 de dezembro de 2021.



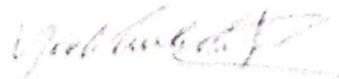
Prof. Dr. Luiz César Alves Marfuz (Orientador)



Prof. Dr. Evani Tavares Lima (PPGAC/UFBA)



Prof. Dr. Denise Carrascosa França (PPGLitCult-UFBA)



Prof. Dr. Noeli Turle da Silva (UNIRIO)



Dr. Gustavo Melo Cerqueira (Universidade do Texas/Austin)

ADUPÉ! (Obrigada!)

A Olodumare, meu Ori, Exu, Ogun, Oyá, Oxossi, Oxum, Omolú, Yemanjá, Oxalá, Xangô todos os babá Eguns, a todas as Yamis, aos demais Orixás, Inkisses, Voduns e Encantados. A padilha Pedra Dourada e a padilha Bonita, a Seu Laje Grande, Seu Rompe Nuvem, Seu Boiadeiro. Ao Ilê Axé Oyá L´adê Inan, a mãe Rosa d´Oyá, aos meus filhos de axé, por serem minha fortaleza identitária e terem me escolhido para com arte poder mostrar ao mundo a grandiosidade e a força do Candomblé. Sinto-me honrada por ser a mensageira do mensageiro.

A meu pai Omolú, ao processo do meu odun iká (obrigação de 14 anos), meu querido irmão, ogan Domingos de Oxaguian, minha yalorixá mãe Rosa d´Oyá e minha terapeuta Tania Bispo, fundamentais para a minha saúde espiritual, física e emocional. Me cobriram de muito amor, e o diálogo axé e terapia me fizeram olhar para mim mesma e caminhar.

A minha família: minha mãe Rosa d´Oyá, meu pai Justino Júlio, meus irmãos Nando Zâmbia, Fabíola Nansurê e meu filhote Tauan Reis. Base, chão firme, que me auxilia nas caminhadas da vida, cobrem-me de amor, proteção e me fizeram ser quem hoje sou.

A saudosa e inesquecível Luiza Bairros por ter salvado a minha vida.

A toda história teatral do Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas – NATA, ao aprendizado, as conquistas e fracassos. Foram 20 anos de vida intensa.

A Licko Turle, Alexandra Dumas e a toda equipe (incluindo as pesquisadoras) do espetáculo *Pele Negra, máscaras brancas*, pela convocação, incentivo e por termos juntos construído um espetáculo que tanto nos realiza e nos orgulha.

A Iléa Ferraz, Denise Carrascosa, Lucélia Sérgio, Tina Mello, Edleuza Santos, Manu Moraes, Matheuzza Xavier, Zebrinha, Luiz Marfuz, Gustavo Melo, Lázaro Ramos, Nando Zâmbia, Ângelo Flávio, Thiago Romero, Victor Edvani, e o elenco do espetáculo *Pele Negra*, pelas entrevistas e depoimentos que muito contribuíram para a elaboração deste trabalho.

A meu orientador, amigo, mestre, Prof. Dr. Luiz César Alves Marfuz, por mais uma navegação no oceano da vida, da arte e da pesquisa, que com muito amor, cuidado e sensibilidade me conduziu pelos caminhos desta escrita, com suas colocações, proposições, críticas e puxões de orelha, que me fizeram concluir tão lindamente este ciclo. Um encontro de almas, profundo aprendizado e generosidade.

A Prof^a. Dr^a. Evani Tavares, Prof.^a Dr.^a Denise Carrascosa, Prof. Dr. Licko Turle e Prof. Dr. Gustavo Melo pela honra concedida de comporem esta banca de defesa e pelas preciosas e desafiantes contribuições nos exames de qualificação.

A Luiz Marfuz e Hilton Cobra por terem cancelado, à revelia da minha vontade de diretora, aquele ensaio do espetáculo *Traga-me a cabeça de Lima Barreto* e me obrigado a não desistir do doutorado.

A meu filho de axé Oluomin (Yan Sant´ana) pelas aulas de inglês para a seleção do doutorado, e ao lado de Diandra Souza pela tradução para o inglês do resumo da tese. E a Dominique Faislon, no auxílio para a organização das imagens deste trabalho.

Ao CNPQ, que, por meio de seu Programa de Bolsas, financiou esta pesquisa. Viva a Universidade Pública! Viva a pesquisa científica! Continuemos acreditando e defendendo os espaços institucionais públicos de produção de conhecimento!

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC /UFBA pelo fortalecimento na busca por conhecimento e pela ampliação de horizontes teóricos e práticos, em especial às professoras doutoras Meran Vargens e Denise Coutinho, respectivamente coordenadora geral e coordenadora pedagógica do PPGAC durante boa parte de minha passagem pelo programa.

A Escola de Teatro da UFBA, todas as professoras e todos os professores, que passaram em minha vida acadêmica nestes quinze anos, meus sinceros agradecimentos.

A todos os funcionários da Escola de Teatro e do PPGAC, aos secretários Leandro Dias e Iale Nascimento, todos os colegas de turma, todos os espaços por onde passei e pude aprender mais e melhor sobre ser artista.

Aos mestres da cena, grandes pepelês (altar onde ficam os símbolos dos orixás) de inspiração: Abdias Nascimento, Bando de Teatro Olodum, Cia Abdias Nascimento – CAN, Cia dos Comuns, Luiz Marfuz, Marcos Barbosa, Márcio Meirelles, Roberto Lúcio, Hilton Cobra, Jarbas Bittencourt, Ângelo Flávio, Lázaro Ramos, Elísio Lopes, Chica Carelli, Evani Tavares, Cristiane Sobral, Gustavo Melo, Fernando Guerreiro, ao Fórum Nacional de Performance Negra, ao Fórum Negro de Arte e Cultura da UFBA – FNAC e a todos os grupos, coletivos e artistas negros.

A meu querido Tio Zebrinha que, como ogan e coreógrafo, conduz-me num aprendizado profícuo na busca pelo equilíbrio entre ser sacerdotisa e encenadora. Agradeço por todas as palavras e exemplos de incentivo, provocações e reflexões.

A amizade, companheirismo e sensibilidade fotográfica de Adeloyá Oju Bará. Meus agradecimentos também a Thalita Andrade, Jô Stella, Adriano Machado, Diney Araújo, Totinha, Vanderlei Soares e José Jackson, pela cessão das imagens que ilustram este trabalho.

A todos os amigos que por mim torceram e torcem, a cada desafio vencido, a cada superação, a cada novo sonho almejado. Com carinho a Susan Kalik, Thiago Gomes, Francisco Xavier, Rita Rebouças, Luiz Guimarães, Mariana Damásio.

A todos os diretores e a todas as diretoras de teatro com quem tive a honra de trabalhar como assistente e operadora de som e luz, atividades nas quais pude burilar meus conhecimentos e aprimorar os aprendizados.

Aos atuantes que tive a honra de treinar e dirigir. A todas e todos os artistas, produtores e técnicos que tive o prazer e a honra de liderar.

E, por fim, a todas e todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para o meu processo de formação como pessoa e artista.

Oríkì fún Orí¹

“Ori lo nda eni

Esi ondaye Orisa lo npa eni da

O npa Orisa da

Orisa lo pa nida

Bi isu won sun

Aye ma pa temi da

Ki Ori mi ma se Ori

Ki Ori mi ma gba abodi”

“Ori é o criador de todas as coisas

Ori é que faz tudo acontecer, antes da vida começar

É Orisa que pode mudar o homem

Ninguém consegue mudar Orisa

Orisa que muda a vida do homem como inhame assado

Aiyê, não mude o meu destino

Para que o meu Ori não deixe que as pessoas me desrespeitem

Que o meu Ori não me deixe ser desrespeitado por ninguém

Meu Ori, não aceite o mal.”

Ori ô! Ori coborê, colorê! Ori fu!!!!

¹ Oriki (poesia em exaltação ao orixá) recitado nas cerimônias de Bori no Ilê Axé Oyá L’adê Inan.

BARBOSA, Fernanda Júlia (Onisajé). **Teatro Preto de Candomblé: uma construção ético-poética de encenação e atuação negras** (Doutorado em Artes Cênicas)
Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 2021.

RESUMO

Esta pesquisa se inscreve em um contexto poético-reflexivo no cruzamento de três campos: Processos Criativos, Candomblé e Teatro. O objeto disparador são as aproximações, tensões, reflexões e problematização do binômio Candomblé-Teatro, estabelecida na trajetória poética da pesquisadora que, em mais de dez anos de prática teatral no cenário profissional, gerou nove montagens: *Siré Obá – A Festa do Rei*; *Ogun – Deus e Homem*; *Oyaci – A filha de Oyá*; *Exu – A Boca do Universo*; *Kanzuá – Nossa Casa*; *Macumba – Uma Gira sobre poder*; *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*; *Oxum*; *Pele Negra, máscaras brancas*, todas derivadas da pesquisa cênica Ativação do Movimento Ancestral e que resultaram na criação do Teatro Preto de Candomblé. Nesse itinerário formativo e criativo, buscou-se realizar um estudo auto etnográfico sobre encenação e atuação negras e identificar e examinar como os cruzadores teóricos da cena – Ancestralidade, Afrocentricidade e Encruzilhada – aliam-se aos princípios orientadores da poética teatral da encenadora – Narrativas mito-poéticas, Teatro Ritual e Tradição na Contemporaneidade – e constituem a sua poética cênica. Nesse contexto, apresenta-se antes um breve estudo sobre ritualidade, antropologia e história do Candomblé e suas relações com o teatro por meio de uma abordagem compreensiva em diálogo com autores como Denise Carrascosa, Eduardo Oliveira, Leda Maria Martins, Luiz Rufino, Molefi Kete Asante, e o pensamento de Sotigui Kouyaté, Carlos Vaz, Peter Brook, Eugenio Barba, Inaicyra Falcão, Juana Elbein Santos, Marco Aurélio Luz, Luis Nicolau Páres e Renato da Silveira. A estes se somam entrevistas de artistas de referência do teatro brasileiro como Evani Tavares, Lucélia Sérgio, Iléa Ferraz, Lázaro Ramos, Ângelo Flávio, Zebrinha, Gustavo Melo, Luiz Marfuz dentre outros. Na pesquisa, cinco espetáculos são examinados à luz dos pressupostos do Teatro Preto de Candomblé: *Siré Obá – A festa do Rei*; *Oyaci – A filha de Oyá*; *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*; *Ogun - Deus e Homem* e *Pele Negra, máscaras brancas*, sendo este último, e mais recente espetáculo, e foco de convergência entre os processos criativos, os cruzadores teóricos e a poética da encenadora. Os resultados apontam as correlações entre o Teatro e Candomblé e destacam os aspectos críticos e reflexivos na construção de uma ética e poética negras, presentes nas práticas artísticas e cerimoniais.

Palavras-Chave: Teatro Negro. Candomblé. Processos Criativos. Encenação. Teatro Preto de Candomblé.

BARBOSA, Fernanda Júlia (Onisajé). **Candomblé Black Theater: an ethical-poetic construction of black stages and performance** (Doutorado em Artes Cênicas)
Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 2021.

ABSTRACT

This research is part of a poetic-reflective context at the intersection of three fields: Creative Processes, Candomblé and Theater. The triggering object is made up of the approximations, tensions, reflections and problematizations of the Candomblé-Teatro binomial, established in the researcher's poetic journey, who, in more than ten years of theatrical practice in the professional scene, delivered nine productions: Siré Obá – A Festa do Rei; Ogun – Deus e Homem; Oyaci – A filha de Oyá; Exu – A Boca do Universo; Kanzuá – Nossa Casa; Macumba – Uma Gira sobre poder; Traga-me a cabeça de Lima Barreto; Oxum; Pele Negra, máscaras brancas, all derived from the scenic research Ativação do Movimento Ancestral and which resulted in the creation of the Teatro Preto de Candomblé poetics. In this formative and creative itinerary, we aimed at carrying out a study on Afro-diasporic staging and acting and to identify and examine how the theoretical cruisers of the scene – Ancestrality, Afrocentricity and Crossroads – combine with the guiding principles of the stage director's theatrical poetics – Myth-poetic Narratives, Ritual Theater and Today's Tradition – and generate the guiding procedures for scenic creation. In this context, a brief study on Candomblé rituality, anthropology and history is presented, considering its contribution to the poetic construction of Teatro Preto de Candomblé, through a comprehensive approach and a critical ethnography in dialogue with authors such as Denise Carrascosa, Eduardo Oliveira, Leda Maria Martins, Luiz Rufino, Molefi Kete Asante, and the thought of Sotigui Kouyaté, Carlos Vaz, Peter Brook, Eugenio Barba, Inaicyra Falcão, Juana Elbein Santos, Marco Aurélio Luz, Luis Nicolau Páres and Renato da Silveira. In addition, there are interviews with important names in Brazilian theater such as Evani Tavares, Lucélia Sérgio, Iléa Ferraz, Lázaro Ramos, Ângelo Flávio, Zebrinha, Gustavo Melo, Luiz Marfuz, among others. In the research, five shows are examined in the light of the construction of the assumptions of Teatro Preto de Candomblé, namely: Siré Obá – A Festa do Rei Oyaci – A filha de Oyá; Traga-me a cabeça de Lima Barreto; Ogun - Deus e Homem e Pele Negra the latter being the main focus of convergence between the creative processes, the theoretical cruisers and the director's poetics.

Keywords: Black Theater. Candomblé. Creative Processes. Staging. Black Theater of Candomblé.

BARBOSA, Fernanda Júlia (Onisajé). **Teatro Negro Candomblé: una construcción ético-poética de etapas y performance negros** (Doutorado em Artes Cênicas) Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 2021.

RESUMEN

Esta investigación se enmarca en un contexto poético-reflexivo en la intersección de tres campos: Procesos Creativos, Candomblé y Teatro. El objeto desencadenante son las aproximaciones, tensiones, reflexiones y problematización del binomio Candomblé-Teatro, establecido en la trayectoria poética del investigador que, en más de diez años de práctica teatral en la escena profesional, generó nueve producciones: Siré Obá - A Festa do Rei; Ogun - Dios y Hombre; Oyaci: la hija de Oyá; Exu - La Boca del Universo; Kanzuá - Nuestra casa; Macumba: una Gira sobre el poder; Tráeme la cabeza de Lima Barreto; Oxum; Piel negra, máscaras blancas, todo derivado de la investigación escénica Activación del Movimiento Ancestral y que dio lugar a la creación del poético Teatro Preto de Candomblé. En este itinerario formativo y creativo, buscamos realizar un estudio sobre la puesta en escena y la actuación afro-diaspórica e identificar y examinar cómo los cruces teóricos de la escena – Ancestralidad, Afrocentricidad y Encrucijada - se combinan con los principios rectores de la poética teatral del director de escena - Narrativas mitopoéticas, Teatro ritual y Tradición en la Contemporaneidad - y generan los procedimientos rectores para la creación escénica. En este contexto, se presenta un breve estudio sobre la ritualidad, antropología e historia del Candomblé, considerando su aporte a la construcción poética del Teatro Preto de Candomblé, a través de un abordaje integral y una etnografía crítica en diálogo con autores como Denise Carrascosa, Eduardo Oliveira, Leda Maria Martins, Luiz Rufino, Molefi Kete Asante, y el pensamiento de Sotigui Kouyaté, Carlos Vaz, Peter Brook, Eugenio Barba, Inaicyra Falcão, Juana Elbein Santos, Marco Aurélio Luz, Luis Nicolau Páres y Renato da Silveira. A estos se suman entrevistas con artistas de referencia en el teatro brasileño como Evani Tavares, Lucélia Sérgio, Iléa Ferraz, Lázaro Ramos, Ângelo Flávio, Zebrinha, Gustavo Melo, Luiz Marfuz, entre otros. En la investigación se examinan cinco espectáculos a la luz de la construcción de los supuestos del Teatro Preto de Candomblé, a saber: Siré Obá - A festa do Rei; Oyaci: la hija de Oyá; Tráeme la cabeza de Lima Barreto; Ogun - Dios y hombre y piel negra, máscaras blancas, siendo esta última y más reciente muestra el principal foco de convergencia entre los procesos creativos, los cruceros teóricos y la poética del director.

PALABRAS CLAVES: Teatro Negro. Candomblé. Procesos creativos. Puesta en escena. Teatro Negro del Candomblé.

BARBOSA, Fernanda Júlia (Onisajé). **Itage Dudu Candomblé: itumọ ti aṣa-ewi ti iṣeto dudu ati iṣe** (Doutorado em Artes Cênicas) Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 2021.

ÁLJĚBRÀ

Iwadi yii jẹ apakan ti orọ aṣoye-orinrin ni ikorita ti awọn aaye meṣa: Awọn ilana Ṣiṣeṣe, Candomblé ati Itage. Ohun ti o nfa ni isunmọ, awọn aifokanbale, awọn iṣaro ati iṣoro ti binomial Candomblé-Itage, ti iṣeto ni itọpa ewi ti oluwadii ti o, ni diẹ sii ju ọdun meṣa ti iṣe iṣe iṣere ni aaye oṣogbo, ti ipileṣe meṣan awọn iṣelọpọ: Siré Obá – Asé Obá; Ogun – Olorun ati Eniyan; Oyaci - Omobinrin Oyá; Eṣu - Eṣu Agbaye; Kanzuá – Ile wa; Macumba – Okan irin ajo nipa agbara; Mu mi ori Lima Barreto; Osun; Awọ dudu, awọn iboju iparada funfun, gbogbo re wa lati inu iwadi iwoye ti Iṣiṣe ti Iṣipopada Ancestral ati eyiti o yorisi eḍa ti awọn ewi Itage Dudu Candomblé. Ninu ọna ọna igbekale ati iṣeḍa, a wa lati se ikekọ lori iṣeto ati iṣe afro pipinka ati se idanimọ ati ṣayewo bii awọn awakọ oju-omi kekere ti iṣeḍa naa - Awọn baba-nla, Afro-aringsungbun ati ikorita - darapọ pelu awọn ilana itonisona ti awọn ewi ti tiata ti oludari - Awọn itan-akọṣe Adaparọ-ewi, Itage Irubo ati Ibile ni imusin – ati se ipileṣe awọn ilana itosona fun eḍa oju-aye. Ni aaye yii, iwadi ṣoki kan lori aṣa aṣa, imọ-jinle ati itan-akọṣe ti Candomblé ni a gbekale, ni ironu ipa re si iṣelọpọ ewi ti Itage Dudu Candomblé, nipase ọna ti o wa ni okeere ati imọ-orọ ti o se pataki ni ibaraenisoro pelu awọn onkọwe gegebi Denise Carrascosa, Eduardo Oliveira, Leda Maria Martins, Luiz Rufino, Molefi Kete Asante, ati ero ti Sotigui Kouyaté, Carlos Vaz, Peter Brook, Eugenio Barba, Inacyra Falcão, Juana Elbein Santos, Marco Aurélio Luz, Luis Nicolau Páres ati Renato da Silveira. Si iwonyi ni a ṣafikun awọn iforowanilenuwo pelu awọn osere itokasi ni ile itage Brazil gegebi Evani Tavares, Lucélia Sérgio, Iléa Ferraz, Lázaro Ramos, Ângelo Flávio, Zebrinha, Gustavo Melo, Luiz Marfuz, laarin awọn miiran. Ni awọn iwadi, marun fihan ti wa ni ayewo ninu ina ti awọn ikole ti awọn awqñ ti Itage Dudu Candomblé, jije wọn: Siré Obá – Asé Obá; Ogun – Olorun ati Eniyan; Oyaci - Omobinrin Oyá; Mu mi ori Lima Barreto; Awọ dudu, awọn iboju iparada funfun, ifihan ti o kehin ati aipe julọ jẹ idojuko akokọ ti isodokan laarin awọn ilana iṣelọpọ, awọn okọ oju-omi kekere ati awọn ewi oludari.

AWỌN ORỌ -ORỌ: Itage Dudu, Candomblé, Awọn ilana iṣeḍa. Iṣeto, Itage Dudu Candomblé.

LISTA DE IMAGENS

- Figura 1 – Equipe completa do espetáculo Pele negra, máscaras brancas – Teatro Martim Gonçalves – 2019 – Foto: Adeloyá Oju Bará.....41
- Figura 2 – Visão externa da entrada do ilê nlá (barracão) do Ilê Axé Oyá L´adê Inan – Alagoinhas BA – Foto Gilson Rodrigues.....54
- Figura 3 – Visão interna do ilê nlá (barracão) do Ilê Axé Oyá L´adê Inan – Alagoinhas BA – Foto: Adeloyá Ojú Bará54
- Figura 4 – Egbé Ilê Axé Oyá L´adê Inan e atuantes do espetáculo Pele Negra, máscaras brancas, reunida em reverência a Oyá – 2018 - Alagoinhas BA - Foto: Adeloyá Ojú Bará.....55
- Figura 5 – A yawô Onisajé no dia do ritual de apresentação pública do urukó de Omolú – Ilê Axé Oyá Ni - Alagoinhas – 1997 - Foto Maria Clara Cavalcanti.....70
- Figura 6 – A recém confirmada yakekerê Onisajé no dia da sua apresentação pública – 2013 - Ilê Axé Oyá L´adê Inan - Alagoinhas - Foto: Thiago Gomes.....71
- Figura 7 – Onisajé em sua peça de estreia O Seco da Seca – 1998 – Centro de Cultura de Alagoinhas – Foto: Totinha.....72
- Figura 8 – O atuante Gilmar Feitosa em cena no espetáculo Guarda-roupa íntimo – 1999 – Centro de Cultura de Alagoinhas – Foto Totinha.....73
- Figura 9 – O atuante Reinaldo Alves em cena no espetáculo Axé! Origem, encanto e beleza – Laguna Shopping – Alagoinhas BA – 2000 – Foto Vanderley Soares.....74
- Figura 10 – Os atuantes Angela Maria, Antonio Marcelo e as dançarinas em cena no espetáculo Senzalas – A história, o espetáculo – Centro de Cultura de Alagoinhas BA – 2002 – Foto Robério Souza.....75
- Figura 11 – Os atuantes Liliana Mattos e Fernando Santana em A última batalha – 2007 – Antigo galpão de cenografia do Centro Técnico do Teatro Castro Alves – Foto José Jackson.....76
- Figura 12 – Onisajé dirigindo o atuante Akueran – Espetáculo Pele Negra, máscaras brancas – PAF V Campus de Ondina UFBA – 2019 – Foto Adeloyá Ojú Bará.....77
- Figura 13 – Nivalda Costa – Foto retirada do Portal Literafro: o portal da literatura afro-brasileira.....82
- Figura 14 – Banco e vaso, peças encontradas em escavações no Egito, sobretudo a partir da criação do Instituto Francês de Arqueologia Oriental do Cairo – 1880 – Foto: Louvre85
- Figura 15 - Colar para o orixá Yemanjá - Acervo do Ilê Axé Oyá L´adê Inan – Foto Nando Zâmbia.....86
- Figura 16 – Em cena os atuantes Val Perré e Clara Paixão no espetáculo Ogun – Deus e Homem – Teatro Martim Gonçalves – 2010 – Foto Agnes Cajaíba.....89

Figura 17 – Os atuentes Fernando Santana, Daniel Arcades, Antonio Marcelo, ao fundo Sanara Rocha e Fabíola Nansurê em cena no espetáculo Exu – A Boca do Universo – Espaço Cultural da Barroquinha – BA – 2014 – Foto: Adelayá Ojú Bará.....	96
Figura 18 – Os atuentes Val Perré e Jhe Oliveira em cena no espetáculo Ogun – Deus e Homem – Teatro Martim Gonçalves BA – 2010 – Foto: Lab Foto: Agnes Cajaíba.....	98
Figura 19 – Aтуantes do NATA: Fernanda Silva, Fabíola Nansurê, Ive Carvalho, Tati Dias, Thiago Romero, Daniel Arcades, Nando Zâmbia, Antonio Marcelo no espetáculo Oxum – 2018 – Teatro Vila Velha – Foto: Adelayá Ojú Bará.....	100
Figura 20 – Atuante Antônio Marcelo em cena no espetáculo Siré Obá – A festa do Rei no Ilê Axé Ijifaromim – Feira de Santana BA – 2012 – Foto Jô Stella.....	104
Figura 21 – Daniel Arcades, Vânia Santana, Fabíola Nansurê, Deise Vieira e Antonio Marcelo – Primeiros ensaios do espetáculo Siré Obá – A festa do Rei – 2009 – Barracão do Ilê Axé Oyá L´adê Inan – Foto: Andréa Santos.....	119
Figura 22 – Fabíola Nansurê, Nando Zâmbia, Antonio Marcelo, Daniel Arcades e Vânia Santana – Espetáculo Siré Obá – A festa do Rei – Estreia no Teatro Vila Velha – 2009 – Foto: Thalita Andrade.....	120
Figura 23 – Aтуantes Daniel Arcades e Vânia Santana em cena no espetáculo Siré Obá – A festa do Rei – 2009 – Teatro Vila Velha – Salvador BA – Foto: Pedro Rodrigues.....	122
Figura 24 – Aтуantes Nando Zâmbia, Daniel Arcades, e Antonio Marcelo em cena no espetáculo Siré Obá – A festa do Rei – 2013 – Sala do Coro do Teatro Castro Alves – Salvador, Bahia – Foto: Adelayá Ojú Bará.....	123
Figura 25 – Ritual do Olubajé no Ilê Axé Oyá L´adê Inan – agosto de 2019 – Alagoinhas – Foto: Adelayá Ojú Bará.....	126
Figura 26 – Os atuentes Fernando Filho, Jane Santa Cruz, Thiago Romero, Marilza Oliveira, Fernando Santana e Edeise Gomes em cena no espetáculo Oyaci – A filha de Oyá – Teatro Vila Velha – Salvador Bahia – 2012 – Foto: Adelayá Ojú Bará.....	131
Figura 27 – Cena inicial – Paó de abertura – Oyaci – A filha de Oyá – Teatro Vila Velha – 2012 – Foto: Onisajé.....	133
Figura 28 – Barravento em cena no espetáculo Oyaci – A festa de Oyá – Cena o despertar de Oyá – Teatro Vila Velha – 2012 – Fotos: Onisajé.....	135
Figura 29 – A atuante Marilza Oliveira em cena no espetáculo Oyaci – A filha de Oyá – Dobale para Oyá – Teatro Vila Velha – 2012 – Foto: Onisajé.....	136
Figura 30 – A encruzilhada – Imagem retirada do clipe: Pra que me chamas? de Xênia França – 2018 – Print – Onisajé.....	138
Figura 31 – Estudo cenográfico do espetáculo Ogun – Deus e Homem – Concepção cenográfica e desenho Yoshi Aguiar.....	145
Figura 32 – Composição cenográfica do espetáculo Ogun – Deus e Homem – Teatro Martim Gonçalves – Salvador BA – 2010 – Foto: Lab Foto: Agnes Cajaíba.....	145

Figura 33 – Imagens inspiradoras e figurinos definidos das personagens Ogun e Exu no espetáculo Ogun – Deus e Homem – 2010 – Pesquisa e concepção de figurino: Thiago Romero.....	146
Figura 34 – O encruzilhamento da iluminação no espetáculo Ogun – Deus e Homem – Teatro Martim Gonçalves – Salvador Bahia – 2010 – Foto: Lab. Foto: Agnes Cajaíba..	147
Figura 35 – Hilton Cobra em cena no espetáculo Traga-me a cabeça de Lima Barreto – Cena: Saudação a mãe – Teatro Vila Velha – 2017 – Foto: Adeloyá Ojú Bará.....	154
Figura 36 – Hilton Cobra em cena no espetáculo Traga-me a cabeça de Lima Barreto – Cena: Saudação a ancestralidade, fala com a bisavó – Teatro Vila Velha – 2017 – Foto: Adeloyá Ojú Bará.....	155
Figura 37 – Formas como aparecem em cena a cabeça-cabaça de Lima Barreto no espetáculo Traga-me a cabeça de Lima Barreto – Teatro Vila Velha – 2017 – Foto: Adeloyá Ojú Bará.....	157
Figura 38 – Panorâmica do cenário do espetáculo Traga-me a cabeça de Lima Barreto e os elementos de cena (cadeira, aperê e balaio) – Teatro Vila Velha – 2017 – Foto: Adeloyá Ojú Bará.....	158
Figura 39 – Figurino base da personagem Lima Barreto em Traga-me a cabeça de Lima Barreto! – Teatro Vila Velha – 2017 – Foto: Adeloyá Ojú Bará.....	159
Figura 40 – Figurino de Lima Barreto na cena final do espetáculo Traga-me a cabeça de Lima Barreto! – Temporadas 2017/2018 – Fotos: Adeloyá Ojú Bará.....	160
Figura 41 – Figurino de Lima Barreto na cena final do espetáculo Traga-me a cabeça de Lima Barreto! – Temporada 2019 – Fotos Adeloyá Ojú Bará.....	160
Figura 42 – Ebó para Oyá – Ilê Axé Oyá L´adê Inan – Alagoinhas BA – 2015 – Foto: Adeloyá Ojú Bará.....	161
Figura 43 – Traga-me a cabeça de Lima Barreto – Cena o Ebó da obra – Teatro Vila Velha – 2017 – Foto: Adeloyá Ojú Bará.....	161
Figura 44 – Elenco do espetáculo Gusmão: O anjo negro e sua legião – Teatro Martim Gonçalves – 2017 – Foto: Diney Araújo.....	168
Figura 45 – Plateia da segunda sessão do espetáculo Pele negra, máscaras brancas no projeto Domingo no TCA. Palco principal do Teatro Castro Alves – 2019 – Foto: Adeloyá Ojubará.....	170
Figura 46 – Ebós de empretecimento das personagens Júlia, Taiwô e Kuti – Teatro Castro Alves – 2019 – Foto: Adeloyá Oju Bará.....	178
Figura 47 – Cenografia do espetáculo Pele Negra – Sesc Belenzinho São Paulo – 2020 – Foto: Onisajé.....	189
Figura 48 – Espaço do aiyê (plano da realidade) no espetáculo Pele Negra, máscaras brancas – Sesc Belenzinho SP – 2020 – Foto: Onisajé.....	191

Figura 49 – Plano do órun (Plano da espiritualidade ancestral negra) no espetáculo Pele Negra, máscaras brancas – Teatro Castro Alves – 2019 – Foto: Adeloyá Ojubará.....	192
Figura 50 – Focos individualizantes da iluminação do espetáculo Pele Negra, máscaras brancas – Sesc Belenzinho SP – 2020 – Foto: Adriano Machado.....	193
Figura 51 – Espetáculo Pele Negra, máscaras brancas – Em cena os atuentes Akueran ao centro, a direita Manu Moraes e a esquerda Iago Gonçalves – Teatro Castro Alves – 2019 – Foto: Adeloyá Oju.....	194
Figura 52 – Figurinos das personagens Fanon – Em cena os atuentes Matheuzza Xavier e Victor Edvani – Teatro Castro Alves – 2019 – Foto: Adeloyá Oju Bará.....	196
Figura 53 – Elementos de composição do figurino e figurino final das personagens Umoyas – Em cena os atuentes Igor Nascimento e Juliete Nascimento – Teatro Castro Alves – 2019 – Foto Adeloyá Oju Bará.....	197
Figura 54 – Figurino das personagens Taiwô e Kuti – em cena os atuentes Thallia Anatália e Matheus Cardoso – Teatro Castro Alves – 2019 – Foto: Adeloyá Oju Bará.....	199
Figura 55 – Figurino das personagens Taiwô e Kuti – Em cena os atuentes Thallia Anatália e Matheus Cardoso – Teatro Castro Alves – 2019 – Foto: Adeloyá Oju Bará...200	
Figura 56 – Figurino das personagens (da esquerda para direita) Mayote Capécia, Jean Venuse, Júlia, Antonio. – Em cena os atuentes Manu Moraes, Iago Gonçalves, Rafaela Tuxá, Akueran Neiji – Teatro Castro Alves – 2019 – Foto: Adeloyá Oju Bará.....	200
Figura 57 – Figurinos de empretecimento das personagens Mayote, Jean, Júlia e Antonio. Em cena os atuentes da esquerda para a direita Iago Gonçalves, Matheuzza Xavier, Victor Edvani, Akueran Neijí, Rafaela Tuxá, Manu Moraes – Teatro Castro Alves – 2019 – Foto: Adeloyá Ojú Bará.....	201
Figura 58 – Atuentes do Pele Negra (Matheus Cardoso, Igor Nascimento, Rafaela Tuxá, Thallia Anatália, Victor Edvani, Manu Moraes e Juliete Nascimento) no ritual do fogo – Sala 104 PAF V Campus de Ondina UFBA – 2019 – Foto: Licko Turle.....	214
Figura 59 – Atuentes do Pele Negra (Rafaela Tuxá, Thalia Anatália, Akueran Neiji, Matheus Cardoso, Iago Gonçalves, Victor Edvani, Igor Nascimento, Matheuzza Xavier, Manu Moraes) no ritual do ar – Sala 104 PAF V Campus de Ondina UFBA – 2019 – Foto: Licko Turle.....	215
Figura 60 – Atuentes do Pele Negra (Igor Nascimento, Akueran, Thallia Anatália) no ritual da água – Sala 104 PAF V Campus de Ondina UFBA – 2019 – Foto: Licko Turle.....	216
Figura 61 – Atuentes do Pele Negra em seu figurino de ensaio – Sala 104 PAF V Campus de Ondina UFBA – 2019 – Foto: Adeloyá Ojú Bará.....	218
Figura 62 – O corpo enquanto altar vivo do orixá – Manifestação do orixá Omolú, dançando em cerimônia no Ilê Axé Oyá L´adê Inan – Alagoinhas – 2015 – Foto: Adeloyá Oju Bará.....	223

Figura 63 – Os atuentes Fabíola Nansurê, Thiago Romero e Nando Zâmbia, exemplos de corpo-narrador e corpo-irradiado-irradiador, em cena – Espetáculo Siré Obá – A festa do Rei – Teatro Vila Velha – 2018 – Foto: Adelayá Ojú Bará.....226

Figura 64 – Tabela final dos orixás das personagens – Processo de montagem do espetáculo Pele Negra – 2019.....233

TEATRO PRETO DE CANDOMBLÉ
UMA CONSTRUÇÃO ÉTICO-POÉTICA DE ENCENAÇÃO E ATUAÇÃO
NEGRAS

ORÍKÈÉ/SUMÁRIO

1	MOJUBÁ ONAN! OS CAMINHOS DA PESQUISA.....	22
1.1	– ONAN OKÀN – OS PRIMEIROS PASSOS.....	22
1.2	– KÍ NÌDÍ ONAN? – POR QUE CAMINHAR?.....	26
1.3	– NIWAJU NINU WIWA – ADIANTE NA PESQUISA: POR QUE TEATRO PRETO DE CANDOMBLÉ? E ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O GÊNERO NA ESCRITA E USO DO IDIOMA YORUBÁ.....	35
2	– AVAMUNHA DE ABERTURA: O CANDOMBLÉ COMO EPISTEMOLOGIA DE VIDA E CENA.....	42
2.1	– IRANTI: O MUNDO DO CANDOMBLÉ: BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO.....	43
2.2	– AJOSEPO BABA: RITO E TEATRO: UMA RELAÇÃO ANCESTRAL.....	57
2.3	– SIATÁ DUDU: O TEATRO NEGRO BRASILEIRO E O CANDOMBLÉ: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS.....	62
2.4	– DUDU IPELE ALUFA: UMA SACERDOTISA-ENCENADORA PRETA...69	
2.5	– DUDU IWOYE: ENTRE CANDOMBLÉ E TEATRO: A CENICIDADE DO AXÉ.....	84
3	– IBARABÔ AGÔ! GIRANDO O SIRÉ – DO TERREIRO PARA A CENA: MONTAGENS E EXPERIMENTAÇÕES NA RELAÇÃO TEATRO- CANDOMBLÉ.....	108

3.1 – ÌBÀBÁ: A BUSCA PELA ANCESTRALIDADE.....	109
3.1.1 – Siré Obá – A festa do Rei: o aperfeiçoamento da Ativação do Movimento Ancestral.....	116
3.2 – AGBAYE: AFROCENTRICIDADE: TIRANDO O CANDOMBLÉ DA MARGEM.....	125
3.2.1 Oyaci – A filha de Oyá – O Candomblé no centro.....	130
3.3 – IKORITA: O X DA QUESTÃO: AS ENCRUZILHADAS DE <i>OGUN – DEUS E HOMEM E TRAGA-ME A CABEÇA DE LIMA BARRETO</i>	138
4 – O RUM: TODOS DANÇAM – O TEATRO PRETO DE CANDOMBLÉ NA PRÁTICA CÊNICA: ANATOMIA DO ESPETÁCULO <i>PELE NEGRA, MÁSCARAS BRANCAS</i>.....	164
4.1 – IPILEŞE: A GÊNESE DA MONTAGEM.....	164
4.2 – ONAN ISETO: OS CAMINHOS DA ENCENAÇÃO.....	171
4.2.1 – Atin odarê ô – Sopros de criação: a concepção cênica do espetáculo <i>Pele Negra, máscaras brancas</i>.....	171
4.2.2 Órun-ayê – Entre humanos, antepassados e divindades: a construção do tempo-espaço-ação, do cenário, figurino, maquiagem, iluminação em <i>Pele Negra, máscaras brancas</i>.....	179
4.3 – ONAN SISE: OS CAMINHOS DA ATUAÇÃO.....	203
4.3.1 – Orí-ará-emí: em busca do atuante.....	203
4.3.2 – Ominira: atuante em processo de descolonização: povoamento imagético e os rituais instauradores.....	208
4.3.3 – Iho ekuru: poeirão cênico: a construção de uma atuação irradiada.....	219
4.3.4 – Ohùn ara: corpo-voz: a trama ancestral da expressão.....	222
4.3.5 – Iwa: personagem tem orixá?.....	231
4.3.6 – Awọn iduro: posturas, ranhuras e pertencimentos na prática cênica do Teatro Preto de Candomblé.....	234

5	— PAÓ FINAL – TEATRO PRETO DE CANDOMBLÉ: UMA POÉTICA EM CONSTRUÇÃO.....	239
6	— AWỌN ITỌKASI / REFERÊNCIAS	245

1 – MOJUBÁ ONAN! OS CAMINHOS DA PESQUISA

1.1 – Onan okàn – Os primeiros passos

Nascida na cidade de São Paulo em 27 de novembro de 1979, mudei-me para Alagoinhas em 1991, aos onze anos de idade. Uma mudança que me levou ao encontro da minha ancestralidade negra baiana uma vez que meus avós, pais e tios haviam nascido no município de Inhambupe (localidade próxima a Alagoinhas, cidade que integra a região do litoral-norte da Bahia) e meus pais e tios migraram para São Paulo no êxodo rural dos anos de 1970. O retorno às origens familiares me fez crescer imersa na ritualidade do Candomblé, pois tanto minha avó materna, quanto minha mãe são yalorixás (mãe do orixá). Minha avó Maria Sicomira dos Santos faleceu em 2003 e deixou para a minha mãe a missão de conduzir a herança religiosa da família. Ogun, orixá da minha avó, nosso patrono, a escolheu como continuadora da nossa tradição.

Em Alagoinhas vivi toda a minha adolescência, juventude e parte da minha vida adulta. Lá iniciei meus primeiros passos nas artes cênicas. O Candomblé me levou para a cena, pois Ori, Ibarabô, Pedra Dourada, Omolú, Yemanjá, Oxaguiã, Xangô, seu Rompe Nuvem e Ouro da Terra (divindades, encantado e entidades que formam o meu eledá, ou seja, o conjunto de energias que regem a minha cabeça no Candomblé) ouviram meus pedidos para descobrir meu caminho profissional. Com dezessete anos (1997), me iniciei no axé; ao sair do resguardo da iniciação, fui praticamente direto para a cena, pois retornei à escola, a fim de concluir o ensino médio em março de 1998, e em outubro deste mesmo ano, estreei no palco. Onze meses depois de ter me repatriado africanamente, de ter renascido no axé, nasci na cena, nasci no teatro, e desde então, esses dois campos não mais se separaram. Na sinuosidade do tempo, o Candomblé me fez encontrar o Teatro².

² Para colocar os termos Candomblé e Teatro Negro numa expressão de afirmação, eles serão cunhados sempre com maiúsculas. Trata-se de um posicionamento político de visibilizar a relevância de ambos para esta pesquisa e para o teatro brasileiro como um todo.

Meu encontro com a direção teatral foi aos dezenove anos, em 1999. E de lá até 2004, (ano em que me apresentei em Salvador pela primeira vez), montei onze espetáculos³, entre o teatro estudantil e o teatro amador de Alagoinhas. Entrei no curso de Direção Teatral na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia – UFBA em 2006, e antes mesmo de me formar, estreei na cena profissional de teatro em 2009 com o espetáculo *Siré Obá – A festa do Rei*. Em 2008 minha mãe, Roselina Barbosa, mãe Rosa de Oyá, como é conhecida no Candomblé, fundou o Ilê Axé Oyá L’adê Inan, espaço sagrado onde fui escolhida por Oyá (orixá da minha mãe) para ser a segunda sacerdotisa, a yakekerê (mãe pequena) da comunidade. Me graduei em Direção Teatral em 2010 com o espetáculo *Ogun – Deus e Homem*. E antes de mergulhar nas águas insondáveis da pesquisa acadêmica na pós-graduação, dirigi mais seis espetáculos.⁴ Entre o mestrado e o doutorado, período que vai de 2014 a 2021 estreei mais seis montagens⁵. A cada ciclo de vida iniciado e finalizado encenei espetáculos; a direção teatral é o espaço de expressão que permeou e permeia minha história e é nesta função que consigo servir melhor ao teatro. Encenar, para mim, é respirar.

Quando enceno, se estabelece a minha melhor forma de comunicação, consigo explicar de maneira mais efetiva como enxergo o mundo, como sinto a dureza e as emoções da vida. O Candomblé é a lente mestra por meio da qual enxergo, compreendo e apreendo a existência. O sacerdócio no axé transformou em missão a construção de montagens que valorizem a ancestralidade negra. Nestes vinte e quatro anos de axé e carreira teatral, a cada montagem, a cada percurso concluído dos estudos acadêmicos em artes, pude amalgamar este encontro, tecendo-o, tramando-o e vivendo-o. Quando me iniciei no axé, nasci no teatro, quando me formei diretora, fui consagrada sacerdotisa: neste processo encruzilhado me fiz pessoa, mulher negra e artista.

No trajeto de ser uma encenadora, desde o teatro estudantil até o doutorado em artes cênicas, encontrei em meu caminho muitas pessoas que inspiraram, estimularam e orientaram o prazeroso e conflituoso labor de ser artista. Nesta escrita dos primeiros

³ Os espetáculos foram: *O guarda-roupa íntimo; O feio que não adormece; Tá na cor* – 1999; *Axé – Origem encanto e beleza, Axé!* – 2000; *E você o que faz?* – 2001; *Senzalas – A história, o espetáculo* – 2002; *Fashion – Porque viver é fashion; Dois perdidos numa noite suja* – 2003; *Perfil – Só vendo para crer* – 2004; *A eleição* – 2005.

⁴ São eles: *Pavio curto* – 2011; *Oyaci – A filha de Oyá; Po poesia, pa pa criança* – 2012; *Adupé!* – 2013; *Exu – A Boca do Universo; Kanzuá – Nossa Casa* – 2014.

⁵ Foram: *Erê* – 2015; *Macumba – Uma Gira sobre Poder* – 2016; *Traga-me a cabeça de Lima Barreto* – 2017; *Oxum* – 2018; *Pele Negra, máscaras brancas* – 2019 e *Bigchop – Uma ebó feminegra* – 2021.

passos, acho fundamental perenizar essas presenças e contribuições, além de manifestar minha profunda gratidão. No universo do teatro estudantil no Colégio Estadual Polivalente de Alagoinhas, encontrei nas professoras Bené Souza, Iara Ornellas, Isaura Strappa, Lígia Freire, Maria das Neves, Sandra Verbena, Telma Araújo, os primeiros estímulos e impulsos para o teatro, pois reconheceram em mim potencialidade cênica. Estas mestras, ao lado da minha mãe e dos meus irmãos, me deram aquele famoso empurrão, que todo artista em início de carreira precisa para não se perder, ou desistir.

No teatro amador os incentivos foram de Berna Alves, primeira atuante⁶ negra que vi em cena num famoso espetáculo espírita da cidade, a peça *Quem trai, atrai*⁷, cuja autoria é de outro artista alagoinhense o professor e ator Antonio Mário e a direção é de Roque Lázaro, ator negro, também de Alagoinhas, primeira pessoa a me presentear com um livro de teatro: *A preparação do ator* de Constantin Stanislavski. O Bando de Teatro Olodum, o Teatro Vila Velha – TVV em Salvador com o projeto Teatro de cabo a rabo,⁸ foram essenciais para uma grande virada em minha trajetória, pois o TVV foi a escola de teatro que acessei após anos no teatro estudantil e amador, antes de adentrar na graduação em Direção Teatral na Escola de Teatro da UFBA.

A graduação em Direção Teatral abriu os caminhos para a profissionalização artística e desde 2006 até o momento em que escrevo essas linhas, afirmo que numerosas referências do axé e do teatro me inspiram, estimulam e orientam. Nesta espiral do tempo negro, minha mãe e irmãos que sempre apoiaram a minha escolha profissional, tornaram-se parceiros de criação, pois mãe Rosa atuou em espetáculos como *Siré Obá*, *Onan yá – A caminhada da sacerdotisa* e *Big chop – Uma ebó femenegra*, e meus dois irmãos: Nando Zâmbia e Fabíola Nansurê integraram durante dezoito anos o elenco do Núcleo

⁶ Termo adotado para designar aquele que atua na cena. Com isso, busco uma alternativa ao uso dos termos ator, atriz, intérprete, performer e suas variantes no teatro contemporâneo. Os encenadores Jerzy Grotowski e Augusto Boal adotam também esta terminologia, mas admitem as mais usuais.

⁷ Espetáculo do Grupo Espírita de Alagoinhas, apresentado na cerimônia de premiação do I Festival Teatro em Destaque em 1998, no Centro de Cultura de Alagoinhas. A peça se passa num consultório médico, onde a médica (Berna Alves) recebe em seu consultório um homem com diversas enfermidades, enquanto ele relata suas dores percebe-se que as dores que sentia eram frutos de um espírito obsessivo que o está punindo por ter traído a esposa.

⁸ Projeto idealizado pelo Teatro Vila Velha, que consistia em circular pelo interior da Bahia com uma comitiva de artistas levando espetáculos e oficinas formativas, além de selecionar grupos locais para a mostra O Teatro do interior na capital. Em 2004 essa comitiva passou por Alagoinhas e além da troca entre os artistas selecionou o NATA para apresentar-se em Salvador.

Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas – NATA, grupo que dirigi durante vinte anos. Portanto em minha casa, se faz axé e teatro.

A orientação, inspiração, oportunidades de crescimento e amadurecimentos pessoais, intelectuais, espirituais e artísticos dados por personalidades teatrais como José Carlos Arandiba, mais conhecido como Zebrinha, Hilton Cobra e Luiz Marfuz, somam-se aos impulsionamentos dados por Ana Flávia Magalhães Pinto, Adeloyá Ojú Bará, Ângelo Flávio, Antonio Marcelo, Carol Vieira, Cristiane Sobral, Chica Carelli, Denise Carrascosa, Daniel Arcades, Diana Ramos, Edleuza Santos, Evani Tavares, Fernanda Paquetet, Francisco Xavier, Gustavo Melo, Jarbas Bittencourt, Jessé Oliveira, Lázaro Ramos, Leda Maria Martins, Licko Turle, Luiz Guimarães, Luiza Bairros, Mabel Freitas, Makota Valdina, Marcelo Jardim, Márcio Meirelles, Marcos Barbosa, Marilza Oliveira, Pedro Henriques, Rita Rebouças, Roberto Lúcio, Rodrigo dos Santos, Sanara Rocha, Sonia Rangel, Susan Kalik, Tata Anselmo, Tatiana Tibúrcio, Thiago Gomes, Thiago Romero, Tania Bispo, Tina Melo, Vanda Machado, Vilma Reis, e os grupos teatrais Bando de Teatro Olodum, Cia dos Comuns e Cia Abdias Nascimento – CAN; pessoas de axé, artistas e demais pesquisadores das questões de negritude que impulsionaram e impulsionam meu trajeto pessoal, religioso e artístico. Para a elaboração desta escrita precisei rememorar meu encontro com cada um deles. Além dos processos internos, no fortalecimento da minha subjetividade, foi no encontro com cada uma dessas pessoas que consegui construir esta sacerdotisa-encenadora-preta.

Além da construção da sacerdotisa-encenadora-preta, existe também a pesquisadora que sou. E neste processo de imersão na linguagem do Teatro Negro, encontrei nas criações e pesquisas de outros artistas e grupos cênicos negros, identificação, inspiração, orientação e motivação, pois assim como eu, eles têm o Candomblé como fonte, disparador e ponto de partida poéticos para a criação cênica. Essas experiências reforçam ainda mais a pertinência desta pesquisa. As contribuições de grupos como o Poste Soluções Luminosas⁹ da cidade do Recife, o grupo História Encena

⁹ O grupo O Poste Soluções Luminosas surgiu no ano de 2004 como grupo de Iluminação Cênica e durante a sua trajetória assessorou tecnicamente companhias e grupos. No ano de 2009 com a montagem do espetáculo Cordel do Amor sem Fim, de Claudia Barral, o grupo ampliou seu campo de atuação, tornou-se também um grupo de produção artística. Assim o grupo vem desde lá, em atividade de pesquisa tendo as matrizes africanas como base da ancestralidade corporal e vocal pelo viés artístico teatral, traçando um paralelo entre as incorporações dos Orixás nos terreiros de Candomblé e Umbanda, procurando aproximar essa investigação aos processos de Michael Chekhov, Vsevolod Meyerhold, Eugenio Barba e Jerzy Grotowski.

Coletivo de Teatro Afro – HECTA¹⁰ da cidade de Aracajú, as montagens *Orirê – Saga de um herói que confrontou a morte*¹¹ com direção de Gustavo Melo, *Sete Ventos* com direção de Débora Almeida¹², e as pesquisas acadêmicas de Daniela Beny¹³ (com mestrado e doutorado cuja temática é a relação Candomblé-Teatro) em sua recente publicação *Do Terreiro ao Teatro: em busca da gestualidade ancestral – artigos reunidos de 2015 a 2020*, são fortalecedoras e ajudam a substanciar este trabalho.

1.2 – Kí nìdí onan? – Por que caminhar?

Esta pesquisa tem como tema de investigação acadêmica o diálogo entre Candomblé e Teatro a partir da expressão das matrizes culturais do Candomblé na construção da cena teatral. O trabalho é ancorado num estudo sobre encenação e atuação negras que levam à construção da poética cênica Teatro Preto de Candomblé, termo criado por mim para designar o conjunto de princípios e procedimentos desenvolvidos em dez anos de investigações teatrais por meio da pesquisa cênica Ativação do Movimento Ancestral¹⁴. Trata-se de um laboratório de investigação concebido por mim desde 2007, que visa desenvolver a criação e a formação teatral por meio do encontro de atuantes negros e demais artistas da cena com a ancestralidade negra, tendo os orixás como grandiosos vetores e instauradores da relação Candomblé-Teatro.

¹⁰ O Coletivo História Encena de Teatro Afro (H.E.C.T.A) surgiu em 2008 com uma proposta de utilizar a estética do Teatro Negro pelo viés do Teatro de Terreiro como método de ensino/diálogo/reflexão. Recentemente num evento promovido pelo Conselho Estadual de Cultura de Sergipe recebeu o diploma de Mérito Cultural. Tem no seu bojo de trabalho mais de seis espetáculos e duas oficinas conseguindo atingir cerca de 8 mil pessoas, entre festivais, mostras, eventos culturais e etc.

¹¹ O espetáculo é a epopeia de um homem em busca de um mundo aparentemente inacessível, que dialoga com a morte e vive experiências inimagináveis. Uma proposta cênica que reúne a corporeidade dos Orixás, o samba de roda do Recôncavo Baiano e a potencialidade dramaturgica dos itans – contos africanos correlatos – misturados às tragédias gregas clássicas.

¹² Espetáculo solo baseado em depoimentos de mulheres negras e no mito de Iansã. A narrativa acompanha a história de Bárbara, escritora negra, que, junto ao público, conta e revive as histórias das personalidades femininas que a influenciaram.

¹³ Daniela Beny é atriz, encenadora, produtora e dramaturga da Invisível Companhia de Teatro e Yá-Criadeira em processo de consagração como Yalorixá do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás.

¹⁴ Termo que será aprofundado no capítulo 3 deste trabalho.

A Ativação do Movimento Ancestral busca investigar a relação epistemológica, artística e antropológica da construção de um fazer cênico a partir da ritualidade pública do Candomblé. Trata-se de um grande laboratório de preparação e formação de atuentes negros que parte das memórias cotidianas e míticas para provocar os corpos a ativarem suas expressões cênicas e atuarem a partir de plataformas negras, num processo de descolonização mental, corporal, espiritual, poética e estética na qual é acessada e ativada a ancestralidade por meio do diálogo com os elementos do Candomblé. É uma proposta negrorreferenciada de formação e criação, que desde 2009 vem orientando as montagens que encenei.

Tomo como base uma escrita compreensiva e afetiva para narrar a constituição e os elementos que compõem esta poética cênica, investigando as pistas encontradas em nove montagens teatrais construídas por meio da Ativação do Movimento Ancestral, pesquisa que me fez identificar os princípios ori-entadores¹⁵ da minha prática cênica¹⁶ que são: as Narrativas mito-poéticas, o Teatro Ritual e a Tradição na Contemporaneidade.

Narrativas mito-poéticas – Conjunto de elementos mitológicos fundantes de uma comunidade, que orientam sua forma de ser e estar no mundo, suas memórias, valores, éticas sociais. Por se tratar de algo vasto, para a aplicação no Teatro Preto de Candomblé, faço um recorte nas narrativas míticas estabelecidas no Candomblé de Ketu (nação étnica da comunidade yorubá à qual pertence o Ilê Axé Oyá L'adê Inan, terreiro de que faço parte e onde desenvolvi a maioria das montagens estudadas), assim as narrativas míticas estabelecidas pelos itans (lendas, mitos dos orixás), orikis (poesia em exaltação aos orixás) adurás (preces aos orixás) e orins (cantos sagrados em louvor aos orixás) são os elementos que escolhi para estudar a cosmologia do povo yorubá. São narrativas **mito-poéticas** pois saem do espaço da liturgia religiosa e vão para a criação da cena, tendo a mitologia como fio condutor. Dessa forma, itans, orikis, adurás, orins são disparadores para a criação dramaturgica, preparação vocal e corporal, atuação; ou seja, para o desenvolvimento poético, plástico e estético da cena.

Teatro ritual é o entrelaçamento rito e cena. Para esta pesquisa é entendido como o cruzamento dos elementos da ritualidade pública do Candomblé com a ritualidade primitiva do Teatro. Trata-se de um teatro atávico, primevo, ancestral, no qual rito e cena estão em espaço fronteiro e de encruzilhamento. Wole

¹⁵ O termo princípios ori-entadores está grafado desta maneira para visibilizar que na construção da minha prática cênica a orientação vem da visão de mundo negra, onde Ori (cabeça) é o guia. No Candomblé Ori é um orixá, nossa cabeça é uma divindade. Por isso empreteço o termo princípios ori-entadores evidenciando a relação com Ori.

¹⁶ Os termos Narrativas mito-poéticas, Teatro Ritual e Tradição na Contemporaneidade, aqui apresentados em uma primeira definição para situar o leitor, serão mais desenvolvidos no subitem 2.5 – Dudu iwoye: entre Candomblé e Teatro: a cenicidade do axé.

Soyinka, escritor nigeriano, Nobel de Literatura em 1986, em seu livro *Mito, Literatura e o mundo africano*, traz uma definição apropriada do termo:

O teatro ritual, estabelece o meio espacial não apenas como uma área física para eventos simulados, mas como uma contração gerenciável do envelope cósmico dentro do qual o ser humano – não importa quão profundamente enterrada essa consciência tenha se tornado ultimamente – temerosamente existe. E essa tentativa de administrar a imensidão de sua consciência espacial torna manifestadamente, o teatro ritual, um paradigma para a condição humana cósmica. O teatro ritual visa refletir, através de meios físicos e simbólicos, a luta arquetípica do ser mortal contra forças exteriores. (SOYINKA, 1976, p. 4-5).

Em sua análise, o Teatro põe em reflexão a luta arquetípica do ser humano contra forças exteriores. É um teatro que atravessa as várias dimensões da existência, acessa a relação da comunidade com suas memórias e narrativas míticas. É o local em que o corpo e toda sua potência expressiva são os condutores, e a racionalidade não se impõe sobre a criação; é uma potente forma de erguer uma cena imantadora, com atmosferas construídas de modo a tornar a cena sensorial, sinestésica e sinérgica e, no caso do Teatro Negro, potencializar a ativação das memórias guardadas pelas mitologias e liturgias negras, uma vez que este teatro, acolhe em sua linguagem o encruzilhamento entre religiosidade e teatro.

Tradição na Contemporaneidade – é o encruzilhamento dos elementos plásticos, linguísticos, sonoros, visuais, filosóficos e éticos da tradição do Candomblé com os elementos de criação da cena teatral contemporânea, que busca a criação de pontes de comunicação entre os atuantes, os espectadores e a obra. É a construção de portas de compreensão dos espetáculos para quaisquer espectadores e não apenas aos iniciados no Candomblé, num processo de atualização da tradição negra africana na contemporaneidade.

O objetivo maior dessa pesquisa é estudar as encruzilhadas entre Teatro e Candomblé, problematizar suas intersecções, fricções e aproximações com vista à criação do projeto poético Teatro Preto de Candomblé. Trata-se de uma reflexão crítica acerca do meu processo de criação enquanto encenadora¹⁷ teatral, por meio de estudos sobre o encontro entre Candomblé e Teatro, orientadores da minha formação pessoal, artística e social. Uma formação marcada por questionamentos sobre a importância da formação e do processo de criação do artista negro brasileiro e seu contato com as expressões culturais do país. Procuro compreender como esse encontro, suas aproximações,

¹⁷ Neste trabalho, não há distinção no uso do termo diretor e encenador, ambos indicam a mesma função. Essa acepção está de acordo com a concepção de Walter Lima Torres em seu artigo: *Introdução histórica: o ensaiador, o diretor e o encenador*, publicado na revista Folhetim, nº 9, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, 2001, p. 60-71.

distanciamentos, tensões, problematizações, reflexões e diferenças refletiram, e ainda refletem, em meu fazer artístico e contribuíram na construção da pesquisa cênica Ativação do Movimento Ancestral e da construção da poética cênica Teatro Preto de Candomblé.

Investigar encenação e atuação dentro do contexto do Teatro Negro tornou-se uma necessidade após os estudos realizados no mestrado, quando, ao pesquisar como o Candomblé contribuiu para a formação da encenadora que sou, pude perceber o quanto são enriquecedoras, necessárias e urgentes pesquisas acadêmicas ou não, no campo da investigação de linguagens artísticas. Como encenadora negra, todas as vezes que tive a oportunidade de ser entrevistada ou questionada publicamente sobre o meu fazer artístico, sempre fui muito inquirida a respeito dos aspectos temáticos da obra e muito pouco sobre os elementos poéticos e estéticos que a compõem. Isso me causou, e ainda me causa, um grande incômodo, uma vez que esse fato sempre ocorre com espetáculos com temática, poética e estética negras, como se as obras não despertassem curiosidade cênica, mas apenas social, antropológica e histórica. Esses elementos são importantes, porém o excesso de atenção que recebem, negligenciam as contribuições que artistas e coletivos negros deram e ainda darão para o teatro brasileiro e mundial. Experimentações e avanços teatrais que vão desde a formação e preparação de atuantes, passando pela dramaturgia e encenação.

Nestes vinte e quatro anos de carreira, assisti a diversos espetáculos do Teatro Negro, como *Cabaré da Rrrrrraça*, do Bando de Teatro Olodum; *Bakulo – Os bem lembrados e Silêncio* da Cia dos Comuns; *A Casa dos espectros e O dia 14* da Cia Abdias Nascimento – CAN; *O topo da montanha* de Lázaro Ramos; *Hamlet sincrético* do grupo Caixa Preta; *Vaga carne* da Grace Passô; *Orirê* de Gustavo Melo; *Sete ventos* de Débora Almeida; *Casa de ferro* de Maurício Assunção; *Sangoma* da Cia Capulanas de Arte Negra; *Musical Ivone Lara – Um sorriso negro* de Elísio Lopes, só para destacar algumas montagens. Ao final das apresentações, eu refletia sobre os seus processos, especificidades criativas, as interrelações com os elementos das matrizes culturais negras e como essas colaboraram para o aprofundamento criativo dessas obras. Movida por essa curiosidade, propus ao meu orientador Luiz Marfuz, que os estudos do doutorado pudessem ser uma ótima oportunidade de investigação, tanto do meu fazer artístico, quanto da construção de uma linguagem cênica negra.

Reitero que os conteúdos temáticos são de suma importância, mas o exame sobre a forma deste teatro também é de grande relevância. Esta inquietação acadêmica não concluída no mestrado trouxe-me até o doutorado com o intuito de analisar minha linguagem artística e por meio desta reflexão tocar em pontos fundamentais de uma concepção cênica do Teatro Negro. Tomo minha trajetória teatral como mais um disparador para problematizações, discussões e estudos sobre encenação e atuação afrodiáspóricas.

Desse modo, além de querer compreender como o Teatro Negro elabora a encenação e a atuação, passei a me fazer as seguintes perguntas: Como construir um projeto poético para a cena teatral a partir da vivência no Candomblé e da absorção de seus elementos plásticos, sonoros, temáticos, linguísticos e ritualísticos, sem que isso fira e interfira nos fundamentos e preceitos da comunidade religiosa? Quais as contribuições que o Candomblé pode dar ao artista no campo da formação e da prática cênica? Quais as tensões e conflitos estabelecidos a partir do encontro entre Candomblé e Teatro? À procura de compreender essas questões, busquei subsídios teóricos para refletir sobre o modo como a prática cênica, desenvolvida nas encenações de 2009 a 2019, podem dar algumas respostas a essas inquietações.

Das primeiras cenas como atuante, até o momento de encenar e buscar uma assinatura cênica, pude compreender, que dentre muitos fatores que me fascinavam no teatro, o maior deles era o fato de poder colocar em cena o meu ponto de vista diante do mundo, o fato de poder contar e plasmar em cena as histórias dos meus antepassados, histórias que me constituíram enquanto pessoa. O teatro é uma linguagem artística complexa, sua constituição perpassa por diversas camadas de composição. Essas camadas são para mim a preservação de reminiscências, de memórias atávicas, geratriz de pensares éticos, filosóficos que integram a criação do imaginário simbólico de uma comunidade. A partir desta premissa, é urgente compartilhar no espaço-encontro-ritualístico da cena teatral as histórias que me perfizeram.

Compartilhar histórias por si só já é enriquecedor e transformador, mas devido à urgência da construção de narrativas contra hegemônicas, que busquem a visibilidade e preservação de um legado cultural ancestral africano e afro-brasileiro, existe a necessidade de um compartilhamento mais interacional, uma vez que considero o teatro um excelente espaço para a expressão dessas contra narrativas, mesmo ciente do poder

de comunicação e perenização que a sociedade midiática possui. Contudo, o teatro, dentre outras coisas é o espaço do encontro, do ao vivo, do ver e ser visto. Ao constatar tudo isso, entendi o fascínio que tive quando pela primeira vez atuei e assisti a um espetáculo teatral. Foi nesta ordem que tudo aconteceu: primeiro experimentei o teatro na carne e na cena e depois passei a fruí-lo como espectadora.

Nestes anos que se seguiram, cada montagem que vi e encenei me fizeram concordar com a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie quando ela afirmou:

Histórias importam. Muitas histórias importam. Histórias têm sido usadas para expropriar e tornar maligno. Mas histórias podem também ser usadas para capacitar e humanizar. Histórias podem destruir a dignidade de um povo, mas histórias também podem reparar essa dignidade perdida. (ADICHIE, 2010)¹⁸.

Em sua célebre palestra *O perigo de uma história única*, Adichie explanou sobre o quão perigoso é a criação e a perenização de uma história única sobre alguém ou uma comunidade. Ela cria estereótipos, caricaturas, deprecia, perverte. Trata-se de uma violência simbólica das mais devastadoras, pois expropria e torna destrutiva as relações entre indivíduos e sociedades. A multiplicidade de histórias, ou seja, de falas, vozes, pontos de vista, cosmo-percepções podem fazer o contrário e afirmar pessoas e sociedades. Mas afinal de contas o que o teatro tem a ver com isso?

Assim como Chimamanda Adichie, acredito na importância de contar histórias, de mostrar outros pontos de vista sobre temas e questões da nossa sociedade. Para tanto parto da ideia de que a força da cena teatral pode potencializar o processo de afirmação e valorização da comunidade negra. O teatro afeta quem o faz e quem o assiste. Para mim, esse afetar-se está ligado ao atravessamento das subjetividades, ao fato de ativar nossa ligação enquanto humanos. Deste modo, venho procurando fazer um teatro que traga para a cena a memória ancestral negra, que conte outras histórias, outros pontos de vista sobre essa comunidade e sobre a nossa contribuição ao processo civilizatório do Brasil.

Por isso, como mulher negra, lésbica, candomblecista, artista, periférica, do interior, assumo tanto meu “lugar de fala” (RIBEIRO, 2017), quanto o meu “lugar de existência” (CARRASCOSA, 2021); este último trata-se de termo cunhado pela professora-doutora em crítica literária e cultural Denise Carrascosa:

¹⁸ ADICHIE, Chimamanda Ngozie. *O perigo de uma história única*. Palestra proferida no Ted Talk em 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg&t=40s> Acesso: 08 de outubro 2021.

O lugar de existência que proponho como contraponto a lugar de fala, na minha percepção, amplia a posicionalidade das nossas existências como mulheres negras, para além da fala. Pensa a cosmogonia ancestral que está implicada em nossas existências, que estão nas falas, mas também, nas movimentações corporais, nas línguas que falamos, nas traduções decoloniais das línguas que falamos. Estão também no modo como desenvolvemos uma cultura a partir do corpo, não só do corpo físico, mas do corpo ancestral – esse corpo que se movimenta através dos tempos e através dos espaços, encruzilhando a cultura afro-ancestral. Pensar as artes negras a partir desse trançamento, parece-me de uma potência imensa. Porque cada corpo negro carrega, não somente fala, carrega escuta. O corpo negro carrega memórias traumáticas transgeracionais e memórias ancestrais de resistência. (CARRASCOSA, 2021).

Neste contraponto complementar de Carrascosa ao pensamento de Ribeiro, percebi que em vinte quatro anos de criações no teatro, procurei e procuro ocupar os dois lugares, tanto o de fala, quanto o de existência. Concordo e reitero com a argumentação que Carrascosa expõe, e penso que ao objetar o pensamento de Djamila Ribeiro, ela o amplificou, tornou complexos ambos os termos. Percebo que “lugar de existência” engloba “lugar de fala”, por conta dessa intersecção de vetores de identificação.

Devido aos muitos lugares de onde falo e existo, senti-me convocada por minha ancestralidade africana a também construir uma contra narrativa cênica, para me somar às redes de valorização e afirmação da comunidade negra. Para isso, busco em minha poética evidenciar a existência, a história e as contribuições do povo negro na constituição do país. Com foco neste processo de valorização e afirmação negras, tornei-me encenadora, desenvolvi a pesquisa cênica Ativação do Movimento Ancestral e agora navego nas águas caudalosas da pesquisa em artes cênicas com o objetivo de investigar meu processo criativo como encenadora e assim, apresentar e compreender as relações, tensões, problematizações e reflexões advindas do diálogo Candomblé-Teatro, e como essa relação deu as bases para a criação da poética cênica Teatro Preto de Candomblé.

Para a realização deste intento, ancorei-me em três epistemologias negras, aqui entendidas como cruzadores teóricos, assim nomeados devido ao termo “cruzo” (RUFINO, 2018), utilizado por Luiz Rufino em sua obra e que define as relações estabelecidas a partir da encruzilhada. Os cruzadores teóricos realizam efetivamente um cruzamento com os princípios ori-entadores da prática cênica: Narrativas mito-poéticas, Teatro ritual e Tradição na Atualidade citados anteriormente.

Este “cruzo” estabelece a relação prático-teórica desta pesquisa, sua sustentação reflexiva e problematizadora a partir da: **Ancestralidade**, segundo a concepção de Eduardo Oliveira em sua obra *Filosofia da Ancestralidade* (2007), na qual ele defende

Ancestralidade como epistemologia, um movimento de reestruturação social, cultural, política, uma reconfiguração da existência negra na diáspora africana no mundo. Para ele, Ancestralidade é “conceito e prática ao mesmo tempo – atua como ideia, móbil de ação e carretel para a costura”. (OLIVEIRA, 2007, p. 246). Desse modo a Ancestralidade será observada nesta pesquisa como “um instrumento ideológico de representações, que serve para construções políticas e sociais” (OLIVEIRA, 2007, p. 257). Ouso acrescentar: construções poéticas.

A **Afrocentricidade** é vista a partir do pensamento e convocação de Molefi Kete Asante em seus escritos e problematizações, especialmente na obra *Afrocentricidade: a teoria da mudança social* (2014), na qual o autor nos convoca a compreender a urgência de colocar no centro o pensamento, a vivência, os interesses, valores e perspectivas africanas e da sua diáspora, como forma de evidenciar as contribuições dos povos africanos nas concepções e execuções dos projetos civilizatórios do mundo. Apesar de algumas polêmicas a respeito desta acepção epistemológica e de realizar um recorte no Candomblé, elegendo-o como minha África possível, vejo neste cruzador teórico uma possibilidade de colocar o Candomblé em espaço de centralidade e visibilizar suas contribuições para a formação do povo brasileiro, e por conseguinte, do artista negro, levando em conta que a Afrocentricidade é “um agente transformador, através do qual as noções velhas se tornam novas, e produz uma transformação de atitudes, crenças, valores e comportamentos” (ASANTE, 2014, p. 5).

E, por fim, a **Encruzilhada** - vista a partir das definições de Leda Maria Martins em sua célebre obra *Afrografias da memória: o reinado do rosário no Jatobá* (1997) e dos estudos e fabulações feitas por Luiz Rufino em seu livro *Pedagogia das Encruzilhadas* (2018). A força da Encruzilhada na acepção negra, no espaço epistemológico do Candomblé, é um ponto de partida para ampliação das definições de visão de mundo, alteração das rotas de criação da cena e consciência do encruzilhamento ao qual a pessoa negra está vinculada. A Encruzilhada é um espaço de poder e de reconhecimento identitário, implicação crítico-política que questiona o estabelecido, como enfatiza Rufino:

A Encruzilhada mundo em que vivemos lança a nós uma questão: como combater o desperdício, a escassez e o desencante propagado por um regime contrário a vida? Reafirmo mais uma vez, a encruzilhada é o lugar onde se engole de um jeito para cuspir de maneira transformada. Assim, lançando mão de uma Pedagogia das Encruzilhadas, projeto/poético/ético que tem Exu como fundamento teórico/metodológico e compreende uma série de conceitos

comprometidos com ações político/epistemológicas antirracistas/decoloniais e ampliando a noção de terreiro para pensarmos o mundo, eu digo: educação é axé que opera na vitalização dos seres; contudo, assim como o fundamento do axé, necessita das proezas de Exu, movimentos e cruzos. (RUFINO, 2018, p. 270).

Tomo as provocações de Rufino no campo da educação para pensar a criação de uma poética teatral atravessada por reflexões e problematizações advindas de uma criação e teorização encruzilhada. Assim como a educação é axé que revitaliza, o encruzilhamento entre Candomblé e Teatro é axé que impulsiona uma criação poética para a cena, irradiado por Exu que reescreve, redefine, ressemantiza e reterritorializa o teatro, enegrecendo-o. Esses cruzadores teóricos são os alicerces, sustentáculos que orientaram o aprofundamento teórico da prática cênica desenvolvida nos espetáculos estudados, e serão abordados mais especificamente no Capítulo 3 deste trabalho.

Além dos cruzadores teóricos e das demais referências utilizadas para a elaboração desta escrita, a pesquisa terá como base metodológica uma abordagem etnográfica. Tal abordagem consiste no entrecruzamento de alguns campos do conhecimento como: Antropologia, História e Artes Cênicas; um entrecruzamento que contribuirá e oferecerá pistas para melhor fundamentação da pesquisa, em convergência com o pensamento de Fábio Dal Gallo, expressa em *A etnografia na pesquisa em Artes Cênicas*.

Ao mesmo tempo em que se encontram artistas e pesquisadores que preferem criar e analisar uma obra artística baseando-se em fundamentações teóricas pertinentes ao campo da arte, existem também autores e artistas que evidenciam como a obra artística seja uma expressão complexa do ser humano que envolve processos históricos, físicos, cognitivos e afetivos pelos quais é valioso utilizar metodologias de pesquisa articulando diferentes áreas de conhecimentos. Esse pensamento permite então, interpretar a etnografia como uma série de possibilidades teóricas que consentem ao pesquisador, e ao artista, dialogar com os múltiplos paradigmas da contemporaneidade e com os conflitos entre métodos quantitativos e qualitativos derivantes da competição entre as correntes positivista e naturalista, que dividem pesquisadores, fazendo de modo que a etnografia se torne um instrumento valioso para a pesquisa em Artes Cênicas. (DAL GALLO, 2012, p. 2-3).

Por ser a etnografia um instrumento valioso para a pesquisa em artes cênicas, como afirma Dal Gallo, pretendo, por meio de uma etnografia confessional e crítica, analisar e tratar sobre minha trajetória de encenadora, preparadora e formadora de atuantes, investigando os espetáculos que encenei, os escritos e vestígios dos processos criativos, entrevistas com artistas envolvidos nas montagens, com artistas de referência para o Teatro Negro, além do estudo de obras importantes sobre Teatro, Negritude,

Candomblé, Teatro Negro, dentre outras¹⁹. Viso ainda investigar e buscar responder as questões geradoras desta pesquisa, através de um estudo sobre o tema proposto por meio de uma coleta de dados cuidadosa e um olhar ampliado sobre as questões que orientam o presente trabalho.

Reconheço que a base desta pesquisa tem sua fundamentação na etnografia por se tratar de um estudo que objetiva revelar, descrever e analisar o processo de construção do meu itinerário criativo nas artes cênicas e a problematização deste trajeto. Os campos Candomblé e Teatro serão encruzilhados, além de tensionados e analisados criticamente. Instrumentos metodológicos como estudo de caso (análise do processo criativo dos espetáculos *Siré Obá – A Festa do Rei*, *Oyaci – A filha de Oyá*, *Ogun – Deus e Homem*, *Traga-me a cabeça de Lima Barreto!* e *Pele Negra, máscaras brancas*), observação participante (meu trajeto criativo de 2009 a 2019), como foco de estudo, análise do itinerário artístico (quais foram as conclusões possíveis, que este itinerário chegou ao buscar responder as questões que geraram esta pesquisa?), serão basilares para a composição desta escrita.

Olhar os rastros de processo criativo deixados ao longo de dez anos de criações cênicas no teatro profissional é também um instrumental metodológico valioso, pois ao analisar os escritos de processos, as imagens, vídeos, relatórios analíticos de montagens, críticas de espetáculos, isso reaviva as reminiscências e ativa a reflexão. Por tudo isso se faz muito importante afirmar que esta é uma reflexão militante, pois sou uma pesquisadora implicada com o tema da pesquisa e com os sujeitos que estão nela implicados.

1.3 – Niwaju ninu wiwa: Diante na pesquisa – Por que um Teatro Preto de Candomblé? E considerações metodológicas e formais.

Cena Eu²⁰

Os Fanons, entram em cena lentamente, param no centro do palco e encarando a plateia falam:

FRANTZ FANON – De um dia para o outro, os pretos tiveram que se situar diante de dois sistemas de referência! Seus costumes foram abolidos porque estavam em contradição com uma civilização que não conheciam. (*tom*)

¹⁹ Além das três obras fundamentais citadas nesta introdução, reporto-me a todas as obras que se encontram no item REFERÊNCIAS do presente trabalho.

²⁰ ANUNCIAÇÃO, Aldri. *Pele Negra, máscaras brancas*. (Texto teatral, fragmento), Salvador, 2019.

Técnicas de sobrevivência para manter viva a referência de origem por entre a referência imposta. Existe algo mais nessas relações de negritude! Talvez seja algo entre economia... cultura... subjetividade. Tudo imbricado por uma situação colonial sem fim! Isso talvez contemple o entendimento dos danos psíquicos causados em gerações negras. (*rindo*) Não! Isso não se resolve somente com um divã! Mas talvez com uma reorganização cultural... e econômica. Novas leis sociais?! (*tom*) Atitude de recriminação em relação ao passado... desvalorização de si... impossibilidade de ser compreendido como gostaria. O problema da colonização tem a ver não apenas com as condições objetivas e históricas, mas também com a atitude do homem diante dessas condições! Qual a minha atitude diante disso? (*tom*) Acredito sinceramente que uma experiência subjetiva pode ser compartilhada por outra pessoa! O problema do negro não é um problema só meu! Mas alguém aqui já tentou sentir de verdade... de dentro... o desespero da mulher e do homem pretos? (FANON, 2008, p. 86).

O fragmento acima expressa parte da violência do processo de dominação impetrado pela colonização europeia. Num estalar de chicote, na explosão do tiro de uma baioneta e nos diversos ardis elaborados para a invasão do continente africano, das américas e do tráfico negreiro, se concebeu e executou a dominação dos povos brancos sobre os povos negros. Fanon nos pergunta qual a nossa atitude diante disso. A luta segue árdua para a superação das heranças coloniais e seu racismo pungente. E no afã de contribuir nesta luta por liberdade, igualdade de direitos, e responder de forma ativa à provocação fanônica, venho durante a minha carreira tentando responder às seguintes problematizações: como as artes da cena podem colaborar na construção de respostas ou de elaborar novas perguntas que possam trazer possibilidades de saída para os impasses culturais, sociais e econômicos da população negra? Como o Teatro e o Candomblé unidos numa composição cênico-poética podem interferir no processo imprescindível de descolonização do pensamento, dos corpos e no processo do fortalecimento da representatividade negra e da igualdade de presença dos artistas negros brasileiros?

Como proposição ativa para responder essas perguntas, percebi a necessidade da criação de um teatro de reconhecimento e de atualização da memória negra africana e afro-brasileira. Um fazer cênico que pudesse reelaborar a ritualidade do Candomblé e assim empretecer o ritual do teatro. Por isso, proponho nesta pesquisa o projeto poético Teatro Preto de Candomblé, que para além do emprego dos elementos sinestésicos, sinérgicos, sonoros, linguísticos, mitológicos, intelectuais, rituais e plásticos inerentes a ritualidade do axé, é um teatro que toma como paradigma para a construção da cena, a história de luta, resistência, ressignificação, representação e reterritorialização construída pelo Candomblé. Objetiva ser um teatro polissêmico, multilingual, que se apresenta como

mais uma possibilidade poética no vasto campo de possibilidades do Teatro Negro. Como um ebó (oferenda, presente), ele oferta representatividade e igualdade de presença negra, criatividade e memória, preserva a existência de um universo negro, místico, mítico e espiritual na cena teatral atual. Pretende-se um teatro de reunião de memórias. A memória ritual negra encontra-se com as memórias ancestrais do teatro e deste encontro nasce uma trama potente de linguagens, tecidas pela ancestralidade no terreno das fronteiras identitárias. Um teatro mergulhado no ritual e com a força transcendental que emana de múltiplas manifestações culturais e de variadas expressões artísticas que se atravessam nas dimensões do humano e do sagrado. Um atravessamento de almas com o poder de invocação das energias das naturezas e das espiritualidades negras.

Trata-se de um projeto complexo que, alicerçado em suas bases, estará sempre em construção, desenvolvimento e progressiva revisão, e que encontrou na elaboração desta escrita, espaço para robustecer-se, além de registrar as descobertas realizadas no desenvolvimento das montagens que serão analisadas. É um Teatro Preto, por reconhecer a necessidade de ênfase na afirmação da existência do povo negro:

A palavra “negro” diz de pronto sobre o fenótipo: pele escura, cabelo crespo, nariz largo, lábios carnudos e história social. Variações nesses itens são infinitas. “Afro” não necessariamente incorpora tal fenótipo, sobre o qual incide a insânia branca do racismo. Branca porque é dos brancos. Um “afro” pode ser branco. Há milhões deles. No “afro”, o fenótipo negro se dilui. É por isso que o jogo semântico-ideológico tem se estabelecido e o sutil combate à palavra “negro” vem se operando, pois ela não encobre o racismo, além disso lembra reivindicação antirracista. Tais reivindicações contestam a base sobre a qual se erige o racismo no mundo: a ilusão de superioridade congênita dos povos despigmentados, aqueles que descendem dos grupos que, há milênios, migraram do interior da África para as regiões mais frias do planeta. (CUTI, 2010, p. 1).

A fim de enfatizar o fenótipo negro, pele escura, cabelo crespo, nariz largo, lábios carnudos e história social, tal como descrito pelo escritor e dramaturgo Luiz Silva, mais conhecido como Cuti, em seu artigo, *Quem tem medo da palavra negro?* (2010) é que intitula esta poética de Teatro Preto. O preto é um pleonasma afirmativo da existência negra, da forte presença da melanina, que é a característica principal da discriminação do racismo à brasileira. Para Cuti, “a prática do racismo desagrega a sociedade e impede seu potencial humano de se manifestar plenamente” (Ibidem). Utilizar o termo preto é para não deixar dúvida de que desenvolvo um fazer teatral focado no artista negro, prioritariamente naqueles que são retintos. Considero uma atitude política e protetiva,

uma vez que o Candomblé apesar de ser uma religião negra, recebe pessoas de quaisquer etnias. O Teatro Preto de Candomblé visa provocar, fomentar e potencializar a formação e a criação de artistas negros, fundamentalmente os mais retintos, pois estes, na maioria das vezes, ficam relegados à figuração da cena, alijados de protagonismo, além de estereotipados de maneira contumaz e violenta.

Cuti faz uma crítica ao não uso da palavra negro, em substituição ao termo afro, ou termos que invisibilizem o fenótipo da pessoa negra retinta e a reivindicação antirracista presente na palavra negro. Creio não estar corroborando com a ação que ele problematiza, substituo o negro por preto e não por afro, em momento algum estou buscando eufemismos racistas, mas sim potencializar o posicionamento dele. Nesse sentido, enquanto o termo negro enfatiza o fenótipo e a luta antirracista, o termo preto não deixa dúvida da ênfase na presença da melanina e no respeito as mulheres e homens retintos que sofreram e sofrem literalmente na pele a ação racista. Ambos os termos têm pontos de cruzamento e equivalência e assim serão utilizados neste trabalho.

A denominação Teatro de Candomblé é justamente por reconhecer nesta matriz cultural o alicerce fundante para a sua elaboração e existência. O Candomblé como elemento de empatecimento, de enegrecimento cultural, político e principalmente artístico. Por essas razões acredito ser o Teatro Preto de Candomblé uma proposta ancestral, afrocêntrica e encruzilhada de criação e formação cênica para o Teatro. O Candomblé, como dito anteriormente, é a minha África possível. Foi o modo como acessei e reconheci minha origem, minha herança negra africana. Deste modo, o Candomblé é colocado em posição de centralidade e seus elementos filosóficos, éticos, litúrgicos, estéticos, linguísticos são base de sustentação para a construção da cena.

No que se refere à linguagem utilizada para a elaboração desta escrita é relevante dizer que o idioma yorubá tem uma contribuição ativa na construção dos pensamentos e argumentações apresentadas, em reconhecimento a sua contribuição na formação do português falado no Brasil, de sua forte presença em nosso vocabulário; portanto, será grafado em pé de igualdade com a língua portuguesa, ou seja, não estará em itálico ou outro destaque diferenciado, pois trata-se de uma das línguas ancestrais do Brasil. Além de língua ancestral do povo negro brasileiro, sua presença nesta escrita ultrapassa a tradução simples de um idioma pelo outro e materializa a filosofia, a ética e as epistemologias negras presentes nele. Para tanto, o resumo deste trabalho será traduzido

também para o idioma yorubá, além do inglês e espanhol. De modo que as palavras em yorubá utilizadas neste trabalho foram escritas a partir do conhecimento adquirido pelo Candomblé e também do *Dicionário Yorubá-Português* de autoria de José Beniste²¹. Tradução entre parênteses serão utilizadas quando o termo for citado pela primeira vez.

E por estar em consonância com os esforços e avanços na adequação e reconhecimento da diversidade de gênero no tocante a linguagem, farei o que for possível para manter esta diversidade na escrita de modo que não embarace a fluência da leitura e não deixe a escrita truncada, por isso em alguns casos essa adequação não se fará. Quanto à utilização das imagens, estas serão colocadas no trabalho com duas finalidades: a de ilustrar o texto, e para isso serão citadas no corpo da escrita, e como materialização poética dos processos criativos que dirigi, pois considero a imagem como narrativa. Neste sentido nem sempre serão citadas no corpo do texto, mas estarão ali como texto imagético, comentário visual ou narrativa visual dos processos e montagens teatrais.

Após apresentar os caminhos iniciais e os porquês dessa pesquisa, apresento um breve resumo de cada capítulo do trabalho.

Visando a espelhar o processo de construção de um modo de pensar prático-teórico, a tese é composta de cinco partes, incluindo esta Introdução: **Mojubá onan! os caminhos da pesquisa**. Na segunda parte, **Avamunha de abertura: o Candomblé como epistemologia de vida e cena**, tenho como objetivo: introduzir o leitor, mesmo que de forma breve, na história e importância do Candomblé, além de sua vultosa contribuição na constituição do processo civilizatório do Brasil; demonstrar a relação ancestral do teatro com a ritualidade; apresentar minha biografia cênica, mostrar como o encontro com o Candomblé modificou minha percepção artística e quais foram as questões que fizeram surgir a encenadora-sacerdotisa-negra que sou; evidenciar a relação profunda do Teatro Negro com o Candomblé e como essa relação o potencializou política, poética, estética e identitariamente, Por fim, demonstrar o que vem a ser a cenicidade do axé e quais as tensões, críticas e reflexões advindas da relação Candomblé-Teatro.

Na terceira parte: **Ibarabô agô! girando o siré – do terreiro para a cena: montagens-experimentações da relação Teatro-Candomblé**, apresentam-se os cruzadores teóricos: Ancestralidade, Afrocentricidade e Encruzilhada, que por meio do

²¹ Por essas mesmas razões, ousou colocar um dos resumos em yorubá para inserir a língua no mesmo padrão de reconhecimento acadêmico das demais.

entrançamento com os princípios ori-entadores da minha prática cênica: Narrativas mitopoéticas, Teatro Ritual e Tradição na Contemporaneidade, demonstrarão como se deu o processo de desenvolvimento prático e teórico da presente pesquisa. Desse modo o cruzador teórico Ancestralidade é examinado por meio da análise do espetáculo *Siré Obá – A festa do Rei*, enquanto o cruzador teórico Afrocentricidade é relacionado ao processo de montagem do espetáculo *Oyaci – A filha de Oyá e* o cruzador teórico Encruzilhada é visto pela intersecção realizada entre as montagens *Ogun – Deus e Homem e Traga-me a cabeça de Lima Barreto!* A análise de cada montagem demonstra como os cruzadores teóricos e os princípios ori-entadores fortalecem a poética do Teatro Preto de Candomblé, como desenvolveu os procedimentos de criação, a minha trajetória artística, a relação da encenadora com a pesquisadora, o quanto cada uma atravessa a outra e como esses cruzamentos da religiosa, da artista e da pesquisadora se imantam na criação cênica.

Os cruzadores foram identificados durante os estudos do doutorado. Encontrei nestas epistemologias negras os fundamentos e assentamentos teóricos para robustecer a prática teatral. Analisar as montagens à luz deles, oportuniza apreendê-los e ampliá-los. Como se trata de uma construção teórica que nasce de uma prática cênica e que dialoga com os referenciais de uma manifestação cultural negra como o Candomblé, eu segui um pouco a trilha do caminho artístico, onde as leis que regem o processo artístico nascem enquanto o processo se faz. Esse modo de pensar encontra amparo no pensamento de Luigi Pareyson sobre a dinâmica do processo artístico:

A arte é uma atividade na qual execução e invenção procedem pari passu, simultâneas e inseparáveis [...] nela concebe-se executando, projeta-se fazendo, encontra-se a regra operando, já que a obra existe só quando é acabada, nem é possível projetá-la antes de fazê-la, só escrevendo, ou pintando, ou cantando é que ela é encontrada e é concebida e é inventada. (PAREYSON, 1997, p. 26).

Trata-se de um processo cíclico, de vai e vem entre a prática e a teoria, entre a liberdade e o rigor, a inventividade e a norma. Uma gangorra da prática para a teoria e vice-versa. Ao fazer a prática estou fazendo teorias, articulando teorias, e essas teorias nutridas nas práticas vão gerar outras teorias. Cada vez que eu volto para a prática eu nutro a teoria e vou voltar para uma nova prática, que gerará novas teorias. É o processo pendular e espiralado de prática que robustece a teoria e a problematiza.

Na quarta parte: **O rum: todos dançam – O Teatro Preto de Candomblé na prática cênica: análise do espetáculo *Pele Negra, máscaras brancas***, realizo uma

investigação verticalizada sobre o processo criativo da montagem *Pele Negra, máscaras brancas*, afim de demonstrar como a relação Candomblé-Teatro, os cruzadores teóricos e os princípios ori-entadores da prática se materializam na cena por meio dos procedimentos cênicos gerados neste diálogo. Ao analisar esta montagem também procedo um estudo sobre encenação, concepção cênica e atuação dentro da visão do Teatro Preto de Candomblé. Nesta análise, procuro demonstrar como cada etapa desta poética foi construída e como ela se processa. É um capítulo que apresenta reflexões, tensões, descobertas sobre a relação Candomblé-Teatro trazendo as vozes dos demais artistas colaboradores da montagem.

Por fim na quinta parte: **Paó final – Teatro Preto de Candomblé: uma poética em construção**, apresentarei as possíveis conclusões acerca da relação Candomblé-Teatro, e as respostas possíveis às questões geradoras da pesquisa, além da reflexão sobre limites e alcances deste trabalho e os apontamentos para futuras imersões acadêmicas;

Finalizada esta introdução, peço permissão aos orixás e que o siré do pensamento comece! Axé!!!!



Figura 1 – Equipe completa do espetáculo *Pele negra, máscaras brancas* – Teatro Martim Gonçalves – 2019 – Foto: Adeloyá Oju Bará.

2 – AVAMUNHA DE ABERTURA: O CANDOMBLÉ COMO EPISTEMOLOGIA DE VIDA E CENA

O sol se põe no horizonte, os convidados vão chegando, a egbé (terreiro, comunidade de axé) já está pronta, arrumada, revestida do branco de Oxalá, afinal teremos uma saída de yawô (pessoa iniciada, que entra em transe ritual do orixá e ainda não passou pela cerimônia dos sete anos de iniciação). As mais velhas orientam as mais novas a se vestirem, e a yalorixá (mãe do orixá, líder da comunidade) ainda não está pronta, encontra-se no ronco (quarto sagrado onde ficam os que serão iniciados), junto a yajibonan, (mãe que cuida, orienta a pessoa no ronco e faz todos os ensinamentos durante a iniciação) finalizando os fundamentos da yawô.

Os ogans (assistentes cerimoniais masculinos) já afinaram os atabaques, o ogan de Yemanjá, alagbe (maestro cerimonial) mais velho da roça, aproveita que a yalorixá ainda não tocou o adjá (sineta que invoca os orixás) e ensina ao ogan de Oxossi o toque do opanijé, pois a yawô que será apresentada à comunidade na festa de hoje é uma filha de Omolú e este é um dos toques em homenagem ao senhor rei da Terra.

Um corre-corre, todos se ajeitam, os cheiros de folhas, pipoca e vatapá espalham-se no ar. A yakekerê (mãe pequena, segunda sacerdotisa da casa) chama a ekedi (assistente cerimonial feminina) de Nanã e pede para que ela conduza a todos os convidados para o interior do barracão, a cerimônia vai começar.

O gan (sineta de marcação de ritmo) inicia a avamunha (ritmo tocado na abertura das cerimônias dos terreiros de ketu) o ogan de Xangô acende os foguetes, todos ficam de pé, ouve-se próximo a porta de entrada do barracão o adjá da yalorixá. Uma fila por ordem de iniciação forma-se atrás dela. Todos bem-vestidos, engomados na brancura negra de Oxalá. O rum (atabaque maior) chama o rumpi (atabaque médio) e o lé (atabaque pequeno), estes respondem de volta e complementam o chamamento. Harmonicamente a avamunha se estabelece, podendo ser ouvida ao longe. Os corações aquecem-se, uma parte dos familiares da yawô encontram-se na fila atrás da yalorixá e outra parte dentro do barracão aguardando a noviça, a linda yawô que aparecerá em público depois de três meses de recolhimento, no interior do útero sagrado que é o ronco.

A yalorixá entra puxando a roda, a assistência se levanta, e bate palmas no ritmo marcado pelo gan. A ekedi de Oxum, esconde uma lágrima de emoção: hoje é a saída da sua primeira filha pequena, e logo de Omolú, pensou. Logo este orixá que eu sempre tive tanto medo. Ahh meu pai!!! Depois de lhe ver nascer no ori (cabeça) desta menina, todo o meu medo do senhor foi embora. Dê saúde a todos aqui, pediu em seu ori a ekedi de Oxum, já que o senhor é o dono da vida e da morte, da doença e da saúde.

A roda girou, reverenciando Ogun, Oxossi, Ossãe... Oxumarê, Xangô, Oyá, Obá, Nanã... Exu fora reverenciado mais cedo perto do meio-dia, antes de todos os orixás, ele é sempre o primeiro a ser reverenciado, se não, não há siré (festa, celebração). O alagbé de Yemanjá, cantará para Omolú próximo do fim da cerimônia, este será reverenciado antes de Oxalá, pois em transe ritual, uma filha

dele irá saltar do chão, assim estará entre o órun (plano da imaterialidade) e o aiyê (plano da materialidade) e irá repatriar-se africanamente, ao soltar seu urukó (nome de repatriamento africano) fará o barracão vibrar e invocará as demais divindades para dançarem com ele na roda. E assim aconteceu. A yalorixá vem à frente de sua yawô, ela em casamento ritual com seu orixá, dança devagar, cabeça baixa, ao carregar em seu pescoço a aliança, a joia do rei, seu lindo kelê (colar sagrado que representa a iniciação) demonstra para todos que agora são apenas um.

A essa altura a família da yawô que está no barracão acompanha, com os olhos marejados, as mãos abertas em sinal de reverência, os demais que fazem roda, dançam, cantam com alegria, estão suados, entregues à cerimônia. Um nascimento, um casamento, um repatriamento negro estão prestes a acontecer. A yalorixá entrega o adjá a eke di de Omolú da casa do seu irmão de axé o Babalorixá (pai do orixá, líder da comunidade) de Oxum. A eke di de Omolú muito feliz e honrada dá seu braço a yawô, três voltas são dadas pelo barracão, olha a yawô e faz seu discurso de agradecimento àquele ilê axé (casa de axé, mesmo que terreiro) e diz: Em nome de Orumilá, de Yemanjá, de Ajalá e Oxalufan urukó yawô!!! A yawô gira sobre seu próprio eixo, dá um salto e diz lindamente o seu urukó, o barracão vibra, treme, todas as yawôs presentes entram em transe ritual, as divindades se fazem presentes, os alagbes tocam com mais vontade, as eke dis correm de um lado para outro auxiliadas pelas egbomis (mais velhas) para amparar as yawôs que acabam de entrar em transe. A música e a dança tomam tudo, e neste momento eu que também danço nesta roda, só consigo pensar, que espetáculo lindíssimo!!!!

2.1– Iranti: o mundo do Candomblé: breve contextualização

O Candomblé é o oceano onde mergulho para nutrir minha criação teatral. E para ampliar a compreensão quanto à escolha por um Teatro Preto de Candomblé, apresento um pouco da história dessa manifestação religiosa e cultural, em breve contextualização histórica.

A colonização europeia no Brasil firmou um de seus mais fortes pilares de dominação na escravização de mulheres e homens, desde quando os portugueses aportaram no país em 1500 e iniciaram um processo de domesticação e dizimação dos povos originários, os primeiros a serem escravizados quando se adotou no Brasil Colônia, a partir de 1530, o sistema das capitanias hereditárias e a exploração do pau brasil e da cana de açúcar. Os escravizados africanos chegaram ao Brasil em 1538 no rastro de uma política internacional de utilização de mão de obra escravizada para a agricultura de países como

Inglaterra, Estados Unidos, dentre outros. E o nosso país foi o último a abolir, em lei, a escravatura, após inúmeras pressões internas e internacionais²².

A sanha escravista branca e seu mercantilismo desmedido retirou de milhares de pessoas negras a dignidade, a subjetividade, o território, toda e qualquer materialidade de existência; e, mesmo ao tirar-lhes a vida, o colonizador não conseguiu arrancar sua identidade. Coisificados, animalizados e violentados, os escravizados encontraram força nos poderes advindos da sua cultura, que os auxiliaram a lutar e resistir durante os séculos de escravização, como mostram as pesquisas dos autores Ana Maria Gonçalves (2006); Leda Maria Martins (1995); Cheikh Anta Diop (1974); Marco Aurélio Luz (2000); Renato da Silveira (2006).

No combate à crueldade imperialista, diversas estratégias de resistências foram desenvolvidas por africanas e africanos e por negras e negros nascidos no cativeiro. Uma das mais importantes foi o Candomblé. Esta resistência não só é comprovada ao longo da história por autores como Pares (2006) e Santos (2012), mas é também o modo como vivo e vejo hoje, quando muitas práticas persecutórias ou de ódio e racismo religioso ainda persistem, como a invasão e assédio aos terreiros, violação de bustos e estátuas em homenagem às mulheres e aos homens de axé, como Mãe Stella de Oxossi, mãe Gilda de Ogun etc.²³. Em contraponto, novas estratégias de resistência vão sendo empreendidas como modo de enfrentamento.

A importância do Candomblé transcende o recorte religioso empregado no Brasil e atravessa os limites da vida social, política, econômica e espiritual de negras e negros na diáspora brasileira. Foi ele que uniu e reuniu comunidades étnicas africanas diferentes para a construção e execução de estratégias de reexistência em terras brasileiras.

²² Como evidencia as obras: GIL, Tiago Luís. *História e historiografia da escravidão no Brasil*. Intersaberes: Curitiba, 2019; PINTO, Ana Flávia Magalhães. *Escritos de liberdade: literatos negros, racismo e cidadania no Brasil oitocentista*. 1 edição, Editora Unicamp, Campinas, 2018.

²³ O busto que homenageia Mãe Gilda, localizado no Parque do Abaeté, no bairro de Itapuã, em Salvador, foi vandalizado em 15 de julho de 2015. Segundo a Polícia Militar, o suspeito foi levado delegacia. Em 2016, o o monumento da Ialorixá também foi alvo de vandalismo e precisou ser reformado. Notícia disponível: <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2020/07/15/busto-de-mae-gilda-e-alvo-de-vandalismo-em-salvador-suspeito-foi-levado-para-delegacia.ghtml> Acesso 12/12/2021;

Inaugurado em 9 de abril deste ano, o monumento em homenagem a Mãe Stella de Oxóssi, amanheceu na quinta-feira 19 de setembro de 2019, com sinais de vandalismo, segundo as imagens da TV Bahia. Além de pichações, a placa com a marca da prefeitura foi arrancada. O vereador Sílvio Humberto (PSB) denunciou o ato criminoso. A estátua está localizada na entrada da avenida que leva o nome da líder religiosa falecida em 2018. Notícia disponível em: <https://www.cms.ba.gov.br/noticias/vandalismo-em-monumento-de-mae-stella-de-oxossi> Acesso: 12/12/2021.

Religião de matriz africana, o Candomblé surgiu na Bahia, em meados do século XVII. A etimologia da palavra Candomblé, contam os mais velhos do axé e escreveu o babá Fernando de Oxaguia²⁴, vem da corruptela da frase em quimbundo Ka Nzo Ndombe que significa Pequena Casa de Negros ou Pequena Casa de Nativos. O Ka é utilizado como diminutivo; Nzo significa Casa (vide o nome de diversos terreiros de origem Angola, que carregam em seus nomes a palavra Nzo) e, por fim, Ndombe (negro/nativo). Assim, o Ka Nzo Ndombe tornou-se Ka Ndombe, até popularizar-se como conhecemos e falamos hoje: Candomblé. Os espaços de louvação às divindades africanas que remontam aos primórdios do Candomblé na Bahia foram pequenos casebres localizados em quilombos, nas periferias dos vilarejos, ou em zonas rurais, em casas de negras e negros libertos, ou espaços de trabalhos para negros como casas de farinha, lavanderias coletivas e depósitos de grãos, onde se agrupavam os africanos e nativos.

Segundo contam os mais antigos do Candomblé, e conforme o historiador Renato da Silveira, foi a partir dos Calundus, espaços importantes de organização e adaptação dos rituais negros africanos na diáspora brasileira, que provavelmente surgiu a primeira tentativa de uma construção cultural religiosa negra no Brasil, que derivou na configuração cerimonial do Candomblé atual. Ainda sobre a etimologia do termo, Silveira lembra a associação que outros autores e autoras fazem com as palavras de origem quimbundo e quicongo:

Antes de mais nada, definamos calundu, procurando inicialmente sua origem africana, segundo informação do pesquisador angolano Oscar Ribas, vem do quimbundo kilundu, derivado de kulúndula (herdar), “alusão ao modo de transmissão”; com um complemento: Representam almas de pessoas que viveram em épocas remotas, numa distância de séculos. (...) Até meados do século XVIII, era o mesmo que Candomblé ou macumba, festa religiosa dos africanos escravizados, com canto e dança ao som de batuques. E a etnolinguista Yeda Pessoa de Castro: A mais antiga denominação de culto afrobaiano, registrada no século XVII na poesia de Gregório de Mattos, e em 1710 seguida por uma descrição de Nuno Marques Pereira em *Peregrino da América*”. A expressão teria vindo de Kalundu, termo quicongo, quanto quimbundo que significa “obedecer a um mandamento, realizar um culto invocando os espíritos com música e dança. O mais antigo Calundu brasileiro foi encontrado em Porto Seguro na capitania de São Jorge dos Ilhéus, em 1646. Seu animador era um liberto chamado Domingos Umbata, ex escravizado de um capitão do exército colonial. (SILVEIRA, 2006, p. 177-178).

“Pequena casa de negros”; “obediência a um mandamento”; “realização de um culto invocando os espíritos com música e dança”; Kandombe; Kalundu – o Candomblé é uma

²⁴ Disponível em: <https://ocandomble.com/autor/fernandodosogiyam/>. Acesso em: 23 de abril. 2019.

religião negra, calcada na memória, no conceito totêmico de pertença, de origem, de conter e estar contido na natureza (ponto de partida da construção divina) e na ancestralidade. Como ocorreu no continente africano, no Brasil, as comunidades de axé são formadas por nações étnicas diferentes; as mais conhecidas são o Candomblé de Angola de origem bantu, o Candomblé de Jeje de origem fon e o Candomblé de Ketu de origem yorubá.

As divindades (Inkisses, nação Angola; Voduns, nação Jeje; Orixás, nação Ketu) são ancestrais míticos, primordiais, que geraram todos os outros ancestrais. Trata-se de um conjunto complexo de preceitos que reuniu e ainda reúne o povo negro em estado de resistência contra o domínio do colonizador para manter as tradições africanas e afro-brasileiras vivas, reinventar e adaptar preceitos e preservar a memória das suas culturas: falamos de um continente que possui meia centena de países e milhares de línguas, costumes e valores.

O Candomblé é um fenômeno civilizatório, um grande instrumento de resistência, tanto do ponto de vista energético-espiritual, quanto prático, na luta do dia a dia de negras e negros contra a escravização, como destaca Marco Aurélio Luz:

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

A religião, o culto às divindades e antepassados permitiram a continuidade dos valores africanos na diáspora negra forçada. Sua constituição criou chão sólido para o fortalecimento da relação com o continente africano pelo viés da ancestralidade e da herança cultural legadas por nossos antepassados negros. Ao irradiar os valores, a filosofia, a cultura e o pensamento africano, o Candomblé comprova a capacidade do povo negro de resistir, suas estratégias de luta e conservação da memória e dos costumes. Ele é resultado da união de comunidades étnicas africanas diferentes e de seus descendentes nascidos no cativeiro. Africanos de diversas nações passaram por cima de suas diferenças étnicas, religiosas, econômicas, filosóficas, intelectuais, políticas e se aliaram com negras e negros nascidos durante o regime escravista para encontrar formas de resistência.

O Candomblé se traduz em uma elaboração religiosa e cultural afro-brasileira que não reflete apenas um único ponto de vista, uma vez que no continente africano cada comunidade étnica era regida por uma ou mais divindades, mas, no entanto, elas não se encontravam organizadas num panteão e reunidas num mesmo espaço geográfico, no caso, o terreiro. Esta construção singular surge no Brasil, onde os africanos escravizados foram misturados para evitar a organização da resistência, mas isso não impediu que a ancestralidade e a religiosidade se tornassem um caminho de unidade que fez com que as comunidades étnicas rivais esquecessem as diferenças e se unissem. A escravidão era o inimigo e toda força era necessária para potencializar a luta e as resistências.

Este período da nossa história – que atravessou séculos, de XVI ao século XIX e deixou fortes vestígios em nossa sociedade moderna – foi aterrorizante, mas infelizmente ainda não impressiona e nem mobiliza a sociedade o quanto deveria impressionar e mobilizar, por mais que se fale sobre o tráfico negreiro e o longo período em que a escravização de pessoas negras foi o sistema econômico e político predominante no Brasil. Na verdade, em muitas situações o conhecimento acerca deste período torna-se munição para o fortalecimento do imaginário subalternizante ao qual o povo negro é submetido ainda hoje.

Porém a escravidão negra no Brasil (como citado anteriormente, último país do mundo a aboli-la)²⁵ é, sem sombra de dúvidas, o maior ato terrorista e genocida de todos os tempos, como expressa o babalorixá e antropólogo Wilson Caetano Junior (2007), em depoimento ao documentário *Povo de Santo*²⁶ “O tráfico negreiro foi muito pior que a segunda guerra mundial, foi muito pior que o nazismo, foi muito pior que os campos de concentração ou outras barbaridades que o mundo condena”. Para Caetano Júnior, além de ter durado cerca de quase quatrocentos anos, e mesmo após o fim do tráfico e a abolição da escravatura, persiste uma herança perversa, ou seja:

os ecos, rastros e reincidências do racismo estrutural e epistêmico e da construção e manutenção do imaginário da inferioridade do povo negro que orientam e organizam as instituições públicas e privadas, a elaboração e execução das leis e a construção do imaginário simbólico da sociedade mundial” (CAETANO JÚNIOR, 2007).

²⁵ A Inglaterra aboliu a escravidão em 1833, os EUA em 1865, mas no Brasil isso só veio a ocorrer em 1888, após fortes pressões internacionais.

²⁶ O documentário “Povo de Santo” direção de Manoel Passos Pereira (Manuca) e de Wilson Militão; encontra-se disponível em <https://youtu.be/rfX2uKJ-4xs>. Acesso em 03 de janeiro de 2019.

O Candomblé reagiu e reage contra o racismo. Ele é o demarcador de uma luta que atravessa séculos de afirmação da comunidade negra. Como sacerdotisa de axé, posso afirmar que o Candomblé é um espaço de religiosidade, de epistemologias, de manutenção das tradições ancestrais, de afirmação espiritual, emocional, intelectual, cultural, econômica, política e social. E é sobretudo um espaço de empoderamento negro formado por um rico tecido, no qual convivem culturas e memórias diversas. O ogan do Terreiro do Cobre e professor do curso de Direito da Universidade Federal da Bahia, Samuel Vida, em depoimento ao já citado documentário *Povo de Santo* destaca matrizes dessa força:

O Candomblé é uma cosmopercepção, é um projeto civilizatório de matriz africana, que se reproduziu e que se reinventou no território brasileiro adquirindo novas feições e mantendo essencialmente as tradições e referências éticas desenvolvidas pelas civilizações africanas, criando um projeto civilizatório para o país, que respeita a diversidade e que aposta na inclusão”. (SAMUEL VIDA, 2007).

Essa afirmação de Samuel Vida evidencia as várias contribuições do Candomblé nas diversas esferas de convivência. Como um projeto civilizatório africano, uma cosmopercepção, ou ainda mais, uma cosmo-percepção o Candomblé representa uma possibilidade de existência com dignidade para muitas negras e negros, uma expressão religiosa pragmática, não catequética, que aposta na inclusão, na liberdade do ser, e que respeita a diversidade. Ao longo de séculos, ele vem devolvendo a subjetividade e a individualidade de cada pessoa negra, rompendo o processo de animalização realizado pela colonização e restabelecendo o orgulho da negritude.

São inúmeras as estratégias para a sobrevivência do culto e dos costumes do povo negro afrodescendente no Brasil. Apesar de toda repressão e perseguição histórica vivida até os dias atuais, o Candomblé fortaleceu-se, fundou diversas egbés pelo Brasil afora, adentrou em espaços dantes impensados, letrou-se²⁷ sem perder a força da oralidade e domou o código dominante (a língua portuguesa) para chegar ao século XXI como grande

²⁷- Um grande exemplo deste processo de letramento do axé é a yalorixá Maria Stella de Azevedo Santos, mais conhecida como Mãe Stella de Oxossi (1925 – 2018), sendo Odé Kaiodê seu nome africano dentro da religião. Mãe Stella, dentre várias personalidades da comunidade negra, é a primeira yalorixá a assumir assento na Academia Baiana de Letras; com livros publicados, sua figura pode ser tomada como desembocadouro das lutas e vitórias de diversas mulheres e homens negros, que através da liderança de terreiros de Candomblé e das reflexões sobre as religiões de matriz africana, empreenderam conquistas significativas na legitimação do culto aos Orixás, Inkisses (divindades da nação Angola) e Voduns (divindades da nação Jeje).

espaço de empretecimento, de repatriamento africano-brasileiro, de fortalecedor das identidades negras.

Faz-se muito pertinente chamar a atenção para a contribuição civilizatória negra na formação do Brasil. Essa contribuição não foi apenas no modo braçal, mas se deu em muitos campos: nas engenharias, na medicina, na urbanização, na irrigação urbana e rural, na metalurgia, na agricultura, na pecuária, na moda, na língua, nas artes, nos costumes, na culinária, só para citar alguns.²⁸. Reinos africanos foram fundados neste país e a elaboração complexa de suas culturas nutriram, moldaram e formaram o que hoje chamamos de Brasil, de modo que o Candomblé é uma dessas expressões culturais complexas que fazem do Brasil a exuberância cultural, intelectual e científica que é, como fundamenta Luis Nicolau Pares:

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

Pares avança na questão e nos convoca a perceber o surgimento do Candomblé para além da oposição de classes ou como resposta de resistência, mas como um atracadouro de estratégias que congregaram e congregam uma solidariedade grupal de existência de valores culturais ancestrais formadores da identidade brasileira. Nesse sentido, o Candomblé deve ser visto para além da expressão religiosa, o que não minimizaria sua ação, pois, para o povo africano, a religião está contida em todas as instâncias da vida. Ele se torna um grande patrimônio material e imaterial brasileiro, promovedor de éticas, culturas, artes, medicinas, políticas e economias.

A partir dos Calundús, o Candomblé instituiu-se em todo o Brasil, e até em outros países, surgiram egbés, comunidades negras que atualizam a todo momento a tradição do axé na contemporaneidade. O culto às divindades africanas recebeu diversos nomes, alguns ligados às etnias das quais originaram-se, a exemplo de: Candomblé na Bahia, Xangô em São Paulo e Rio de Janeiro, Batuque no Recife, Tambor de mina e Omolokô

²⁸ Para maior informação sobre esse tema, ver as pesquisas realizadas e publicadas por Marco Aurélio Luz (2000) e Renato da Silveira (2006).

no Maranhão, vodu no Haiti, Santeria em Cuba, Obeah e Kumina na Jamaica, e o Winti no Suriname, dentre outros. Na nação Ketu de origem étnica yorubá são cultuadas diversas divindades chamadas de orixás, consideradas por Santos (2012, p. 16) como “forças sobrenaturais, divindades, princípios simbólicos reguladores dos fenômenos cósmicos, sociais e individuais”.

Outra definição foi a revelada a mim pela yalorixá Mãe Rosa de Oyá, durante o meu processo de iniciação. Mãe Rosa de Oyá é minha genetriz, minha irmã e consultora de axé para as montagens que venho realizando desde 2009. Com ela, tive o primeiro contato com o universo do Candomblé ao acompanhá-la, enquanto ela dava assistência a minha avó, também yalorixá. Mãe Rosa fundou o Ilê Axé Oyá L’adê Inan, na cidade de Alagoinhas, em 16 de fevereiro de 2008, onde sou yakekerê. Sua história se confunde com a história das diversas mulheres negras deste país, que se deparam com a missão de criar e educar sozinha seus filhos. Mas foi dentro do Candomblé que ela encontrou força, impulso e respaldo para se fortalecer enquanto mulher negra e yalorixá. Numa de nossas conversas após a cerimônia do b’adurá (rezar), ela me ensinou que orixá pode ser definido por: “ori = cabeça, xá = energia, ou seja, energia que sai da cabeça, ou que vai para cabeça, ou que mora na cabeça” (MÃE ROSA DE OYÁ, 1997).

Energia que mora, vai ou sai da cabeça, ancestrais míticos, forças elementares da natureza – os orixás, os inkisses e voduns fazem parte de um complexo cosmogônico africano de suma importância para a formação cultural da sociedade brasileira. Com muita luta e estratégias de resistência negra, que vão da camuflagem das divindades africanas em santos católicos por meio do sincretismo no período da escravização²⁹, ao processo de des-sincretização liderado por yalorixás contemporâneas como mãe Stella de Oxossi, o culto aos orixás e as diversas divindades dos panteões banto e jeje chegaram aos nossos dias com grande força. Algumas delas grassam uma popularidade que ultrapassa o limite da diferença religiosa, a exemplo de Yemanjá, divindade celebrada pelos pescadores no 2 de fevereiro e saudada na passagem do ano nas praias do Brasil durante o réveillon,

²⁹ Durante o período da escravidão, mulheres e homens negros desenvolveram algumas estratégias para poderem cultuar suas divindades, dentre elas uma das mais conhecidas foi o processo de camuflar as divindades negras com santos católicos por meio da identificação de características da personalidade ou da mitologia destes santos com as divindades, por exemplo: Oyá – Divindade feminina, guerreira, senhora das tempestades e dos raios, sua cor é o vermelho; Santa Bárbara – Conhecida como protetora contra os relâmpagos e tempestades e é considerada a padroeira dos artilheiros, dos mineiros e de todos quantos trabalham com fogo.

quando pessoas que não têm nenhuma ligação com a tradição do Candomblé a reverenciam e a saúdam nestes dois rituais públicos.

Como se vê, mesmo com todo racismo religioso e as tentativas de embranquecimento de suas cerimônias, da sua imagem e simbologia no Brasil, Yemanjá é celebrada e reverenciada. Yemanjá, divindade intitulada rainha do mar, é a padroeira dos pescadores e dos trabalhadores do mar, aquela que zela pelo equilíbrio psíquico da humanidade, responsável ainda por proteger a criança desde o nascimento à aquisição da linguagem, divindade criadora e a mãe de diversos orixás como Exu, Ogun, Oxossi e Xangô. Ao me referir a Yemanjá, percebi que seria pertinente apresentar aqui as divindades da nação Ketu que são cultuadas no país e suas respectivas funções rituais. Abaixo segue uma relação das divindades mais conhecidas no Brasil, descritas a partir da tradição do Ilê Axé Oyá L'adê Inan:

ORIXÁS	PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS DAS DIVINDADES MAIS CONHECIDAS
EXU	O grande mensageiro, aquele que estabelece a comunicação entre os diversos planos da existência, das divindades com Olodumare (Deus supremo), das divindades entre elas, e delas com a humanidade e da humanidade com os diversos seres. Senhor do movimento do universo, do prazer, da celebração da vida e grande fiscalizador da verdade;
OGUN	Divindade da tecnologia, o grande engenheiro do universo, senhor da guerra, da luta pela expansão e evolução da existência. Orixá ligada a grande pulsão da edificação, modernização e do trabalho;
OXOSSI	O caçador, o grande provedor, senhor da mesa farta, protetor das florestas e de tudo que nela habite, orixá que traz os alimentos da floresta;
OSSÃE	Divindade da cura, senhor da flora, junto com Oxossi é quem protege as florestas, senhor dos remédios à base de plantas;
OMOLÚ	Senhor da terra, da sabedoria, da vida e da morte, orixá da cura e da doença, possui o título de onixegun, o médico dos orixás;
OXUMARÊ	Divindade da transformação, da prosperidade, transportador das águas do firmamento para o aiyê e do aiyê para o firmamento;
XANGÔ	Um dos reis do império yorubá, cuja capital ficava localizada em Oyó, atual Nigéria, protetor dos intelectuais, é senhor da justiça, da política, do fogo e dos trovões;
IROKO	Divindade árvore, senhor do tempo cronológico e simbólico, é um dos orixás mais antigos, além de representar o tempo, rege a ancestralidade. Foi a primeira árvore plantada na terra, portal de materialização dos orixás no aiyê, por este motivo é o líder de todos os espíritos das árvores sagradas;

LOGUN	Pulsão masculina de Oxum, divindade da abundância e da beleza, é um orixá caçador e guerreiro da cidade de Edé na Nigéria;
OYÁ	Divindade dos ventos, raios e tempestades, senhora que domina e controla os espíritos dos mortos e os conduz, mãe dos nove planos da existência;
OXUM	Divindade da beleza, das artes, do amor e da maternidade, senhora que zela pela criança do momento da fecundação do óvulo até o nascimento;
OBA	Senhora das águas revoltas, divindade líder da sociedade Elekô (Sociedade secreta de mulheres guerreiras, amazonas e caçadoras) representa todas as mulheres caçadoras e guerreiras que chamam para si funções sociais, políticas, culturais e religiosas;
EWÁ	Divindade da sensibilidade, do mistério, e da vidência;
NANÃ	Divindade relacionada com a origem do humano na Terra, senhora da justiça, da vida e da morte, responsável pelos portais de entrada (reencarnação) e saída (desencarne);
IBEJI	Divindade criança, que protege todos os gêmeos, rege a alegria, a inocência, a ingenuidade;
OXALÁ	O grande orixá, senhor da criação da vida humana e de todos os seres vivos no aiyê, o grande modelador de gente.
DIVINDADES MENOS DIFUNDIDAS	
ODUDUWÁ	Oduduwá – poder feminino da criação, divindade que criou o aiyê, ou seja, o mundo material ao qual habitamos;
OKÓ	Divindade protetora das plantações, orixá da agricultura;
YAMI OXORONGÁ	As mães ancestrais, o poder feminino;
ONILÉ	Divindade chão, é a mãe terra, a profundidade;
OLOKUN	Divindade oceano, pai e mãe de Yemanjá;

As divindades apresentadas formam o panteão do Candomblé de nação Ketu de origem étnica yorubá. Além delas e de suas mitologias, o Candomblé é composto, em sua organização prática, pelo espaço sagrado do terreiro e por sua comunidade religiosa. Partindo da minha vivência como omon orixá iniciada há vinte e quatro anos, faço uma breve descrição do que compõe este espaço religioso, cultural e, na minha percepção, também artístico. Iniciarei o espaço do terreiro e sua importância para a comunidade de axé e em seguida me debruçarei sobre a comunidade e suas respectivas funções rituais.

Na diáspora, a geografia da África genitora e seus conteúdos culturais foram transferidos e restituídos no terreiro, que concentra, num espaço geográfico limitado, os principais locais e as regiões onde se originaram e onde se praticam os cultos da religião

tradicional africana. Os orixás, cujos ritos estão disseminados nas diversas regiões do continente africano e da etnia yorubá, cultuados em vilas e cidades, separadas e às vezes distantes, são concentrados no terreiro nas diversas casas-templos, chamadas de ilê-orixás (casa dos orixás); pode-se dizer que cada ilê-orixá é um fragmento de cidades diferentes do continente e que o todo do terreiro seria um todo simbólico do continente africano, como explica Juana Elbein Santos em seu livro *Os nagô e a morte*:

Resumindo, o terreiro é um espaço onde se organiza uma comunidade – cujos integrantes podem ou não habitá-lo permanentemente – no qual são transferidos e recriados os conteúdos específicos que caracterizam a religião tradicional negra-africana. Nele encontram-se todas as representações materiais e simbólicas do aiyê e do órun e dos elementos que os relacionam. (SANTOS, 2012, p. 38).

O terreiro é a grande casa-templo do Candomblé, o território de interação entre a comunidade de axé e as divindades, espaço de culto e de formação educacional preta; é o local físico onde se pode estabelecer o encontro com o sagrado e com todos que compõem a egbé. Para Muniz Sodré, jornalista, sociólogo, tradutor e professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, o terreiro é “a forma social negro-brasileira por excelência, porque além da diversidade existencial e cultural que engendra, é um lugar originário de força ou potência social para uma etnia que experimenta a cidadania em condições desiguais”. (SODRÉ M, 2002, p, 20).

Espaço de enegrecimento racial, cultural, político e de potencialização da subjetividade negra, o terreiro é composto pelos ilê-orixás, pelas dependências domésticas como cozinha, refeitório, dormitórios, banheiros, dispensa e depósitos, o terreiro inclui ainda o ilê nlá (o barracão, Figuras 2 e 3), onde são realizadas as cerimônias públicas; o sabají, espaço reservado para vestir as divindades nos festejos públicos; o roncó, espaço sagrado utilizado para o processo iniciático, e por fim o espaço do mato, local de preservação da natureza, onde estão plantadas árvores e as demais plantas sagradas utilizadas nas cerimônias e também alguns assentamentos (representação simbólica) de orixás.



Figura 2 – Visão externa da entrada do ilê nlá (barracão) do Ilê Axé Oyá L'adê Inan - Alagoinhas BA – Foto Gilson Rodrigues.



Figura 3 – Visão interna do ilê nlá (barracão) do Ilê Axé Oyá L'adê Inan - Alagoinhas BA – Foto: Adelojá Ojú Bará.

Além das dependências físicas a egbé é também e principalmente composta pelas pessoas, seus orixás, seus antepassados espirituais, os antepassados consanguíneos e de axé. Trata-se da convivência plena e interacional com os planos do visível e do invisível, ou seja, dos encarnados e dos espíritos e divindades. Ela, a egbé, preserva as tradições, os mitos, os costumes, os cantos, as danças, as comidas e as roupas sagradas. É na egbé que o indivíduo iniciado será integrado, formando uma família, na qual adquirirá mães, pais, irmãos, avós, sobrinhos e afilhados de axé, um parentesco ancestral e espiritual.

Essa é uma das grandes forças da egbé, uma vez que no decorrer dos séculos de escravização, diversas pessoas negras, além de desterritorializados, foram separados de suas famílias. A egbé lhes restituiu território e família, e ainda hoje o faz, recebendo pessoas as mais diversas, unidas pelo parentesco do axé. É composta pela yalorixá ou babalorixá, que é a liderança da comunidade, detentora, produtora e transmissora do axé recebido dos orixás e antepassados; pelos egbomis, filhos mais velhos que auxiliam a yá e o babá na gestão espiritual e material da comunidade; pelos assistentes cerimoniais ekedis e ogans, pelos yawôs, abians e os cargos e conselhos consultivos constituídos dentro de cada egbé, seguindo suas especificidades e necessidades.



Figura 4 – Egbé Ilê Axé Oyá L´adê Inan e atuantes do espetáculo *Pele Negra, máscaras brancas*, reunidos em reverência a Oyá – 2018 - Alagoinhas BA - Foto: Adeloyá Ojú Bará.

A yalorixá é uma figura muito importante na constituição do Candomblé, uma vez que foi a partir de matriarcados que a religião se afirmou e se espalhou pelo Brasil. Não se despreza a participação dos homens negros neste processo, mas foram as mulheres negras que organizaram o culto. Prova disso é o fato de que as três tradicionais egbés mais conhecidas do Brasil, o Ilê Axé Yá Nassô Oká, conhecido como Terreiro da Casa Branca, o Ilê Iyá Omi Axé Iyamassê, conhecido como Terreiro do Gantois, e o Ilê Axé Opô Afonjá foram fundadas por yalorixás. E ainda hoje, pelo menos no Brasil, a maioria das comunidades de axé são lideradas por mulheres negras.

A história guarda nomes de grandiosas sacerdotisas que fizeram do Candomblé e de seus terreiros espaços de revolução e grandes conquistas históricas. É o caso de Mãe Aninha, fundadora do Ilê Axé Opô Afonjá; Mãe Senhora e Mãe Stella também do mesmo Ilê Axé; Yá Nassô; Yá Adetá e Yá Kalá, fundadoras do Ilê Axé Yá Nassô Oká, Terreiro da Casa Branca; Marcelina da Silva, a Yá Obá Tossi, também da Casa Branca; Mãe Menininha do Gantois; Mãe Kissasse fundadora do Unzó Bandalecongo, Mãe Valnázia do Terreiro do Cobre, Mãe Rosa de Oyá fundadora do Ilê Axé Oyá L´adê Inan, Mãe Maria do Rosário (Otampe Ojaro) seu nome africano, fundadora do Ilê Maroialaji, Mãe Olga do Alaketo, também do mesmo ilê axé; Mãe Beata de Yemanjá fundadora do Ilê Omiojuarô; Mãe Ilza Mucalê yalorixá do Terreiro Matamba Tombeci Neto, que está em sua quinta geração; Mãe Obá, fundadora do Ilê Axé Obá Inan.

Outro elemento de grande importância para a egbé é o axé, visto por Mãe Rosa de Oyá (1997) como “a energia vital, força realizadora/modificadora, força fundamental de vida e de sua evolução”. O conteúdo mais precioso do terreiro, depois das divindades e dos antepassados é o axé, a força que assegura a existência dinâmica, que permite o acontecer e o devir. Está presente em tudo e em todos, é a energia que move o terreiro, que move a egbé. A yalorixá e o babalorixá são os detentores do axé, líderes responsáveis por transmiti-lo, produzi-lo e preservá-lo. Para Juana Elbein Santos, o axé é o princípio vital:

Sem axé, a existência estaria paralisada, desprovida de toda possibilidade de realização. É o princípio que torna possível o processo vital. Como toda força, o axé é transmissível; conduzido por meios materiais e simbólicos e acumulável. É uma força que só pode ser adquirida pela introjeção ou por contato. Pode ser transmitida a objetos ou seres humanos. Este termo designa em nagô a força invisível, a força mágico-sagrada de toda divindade, de todo ser animado, de toda coisa. Mas esta força não aparece espontaneamente: deve ser transmitida. Todo objeto, ser ou lugar sagrado só o é através da aquisição do axé. Compreende-se assim que o terreiro, todos os seus conteúdos materiais e seus iniciados devem receber axé, acumulá-lo, mantê-lo e desenvolvê-lo. (SANTOS, 2012, p. 40).

Força mágico-sagrada, vital, propulsora e que consagra a palavra, os desejos, preces e evocações. Axé também quer dizer “que se faça!” “que assim seja!” “que aconteça!”. Sua força reveste tudo e a tudo mobiliza. Numa tradição totalmente pragmática, na qual as divindades são as que guiam seus filhos até uma egbé, o axé é a potência, a célula nuclear que faz girar a roda da existência. É poder, poder negro:

Receber axé significa incorporar os elementos simbólicos que representam os princípios vitais e essenciais de tudo o que existe, numa particular combinação que individualiza e permite uma significação determinada. Trata-se de

incorporar tudo o que constitui o aiyê e o órun, o mundo e o além' (SANTOS, 2012).

Uma vez que não se pretende realizar uma pesquisa extensiva sobre a história e a antropologia do Candomblé, e que há muitas publicações que o fizeram de modo histórico, investigativo e antropológico e encontram-se disponíveis³⁰, busquei apresentar, de modo breve, alguns traços históricos e característicos relevantes para o entendimento da poética que investigo e que tem seu alicerce nos princípios e procedimentos litúrgico-rituais do axé. Outros elementos do Candomblé serão abordados, mas já em diálogo com os elementos do Teatro, quando se pretende tecer a trama que orienta esta pesquisa e seus desdobramentos teóricos e práticos na configuração da cena.

2.2 – Ajosepo baba: ritual e teatro, uma relação ancestral

Do encontro com o ritual o Teatro foi e continua a se constituir, como um espaço que pode reunir os planos da existência, a ancestralidade, as forças espirituais da vida e as dimensões da experiência humana. Para Shusterman (2008, p. 82) “a arte emergiu em tempos antigos do mito, da magia e da religião, e desde então ela mantém seu poder arrebatador por meio de sua aura sagrada. Como objetos de culto de adoração, as obras de arte tecem uma extasiante magia sobre nós.” Para ele, ainda que possam se opor à ordem material do cotidiano, as obras de arte têm esse “vívido poder espiritual” que “produz um senso elevado do real e sugere realidades mais profundas que as transmitidas pelo senso comum e pela ciência.” (ibidem) Um “poder espiritual” que atravessa eras e interliga manifestações e expressões do mito e da realidade.

São tempos antigos que remontam ao momento em que a humanidade foi construindo seus imaginários e formando os valores que organizaram as culturas. Ao tentar definir a relação entre rito e teatro, uma imagem que sempre vejo é a de um vasto leito de rio: o teatro é o leito e o ritual é um de seus afluentes, o leito recebe as águas dos afluentes e juntos desembocam no oceano da vida. As águas do ritual conduzem ainda hoje o teatro. Com as correntezas mais caudalosas, ele explode margens que por algum

³⁰ Consultar referências já citadas no presente trabalho: LUZ, Marco Aurélio de Oliveira. *Agadá: Dinâmica da civilização africano-brasileira*. 2ª edição; Salvador: EDUFBA, 2000; PARES, Luis Nicolau. *A formação do Candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia*. São Paulo/ Campinas: Editora da Unicamp, 2006. SODRÉ, Muniz, *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Imago Ed.; Fundação Cultural do Estado da Bahia, Salvador, Bahia, 2002.

motivo venham comprimir as forças de suas corredeiras. Neste espaço liquefeito, as civilizações construíram suas expressões artísticas. A arte teatral banha sua origem no ritual, nestas camadas líquidas insondáveis que geram profundas realidades e vivências experienciais poderosas.

Tais realidades e vivências são presentes na grande maioria das civilizações. Carlinda Fragale Nuñez, em seu livro *O teatro através da história* (1994) diz: “O teatro sempre esteve presente no contexto das representações religiosas das mais antigas civilizações, quer ocidentais, quer orientais. Na Índia, desde o século XVI a.C. atribuíam-se a paternidade do teatro litúrgico a Brahma”. E complementa: “O budismo instituiu, na China antiga, um verdadeiro teatro religioso. O Egito realizava um teatro cujos temas centrais eram a ressurreição de Osíris e a morte de Hórus”. (NUÑEZ, 1994, p. 17-18).

O historiador de teatro Nelson de Araújo acentua o pensamento de Nuñez ao afirmar o lugar do rito na origem do teatro:

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

Apesar de o autor apontar que não é uma unanimidade a compreensão de que o teatro nasceu do ritual, alio-me àqueles que partem da concepção de que o teatro nasceu e se formou no interior dos rituais religiosos, no processo de constituição das civilizações. Araújo fala de *religere*³¹, religião no sentido lato que compreende o ato de religação, de conexão com as diversas manifestações da existência. A relação entre vivos e mortos, ancestrais e descendentes, material e imaterial, entre público e atuantes, o ipadê (encontro) de um público e um espetáculo vivo. Nos tempos imemoriais, na formação da compreensão do mundo, nasceram ritos de comunhão da comunidade e a partir destes a arte do teatro se configurou, robusteceu-se e transformou-se até à contemporaneidade.

“O Teatro é uma expressão tão velha quanto a própria humanidade.” – afirma o escritor, jornalista e dramaturgo preto guineense Carlos Vaz em seu livro *Para um conhecimento do Teatro Africano* (1978). Ao investigar a origem do Teatro, vemos que ele tem uma essência mimético-mágico-religiosa, que adquiriu com o passar do tempo

³¹ Do latim *religere* significa ligar novamente no sentido de retornar às origens, ou seja, ao criador.

diversas formas autônomas. O animismo e a magia, que estão relacionados ao início da arte teatral, constituíam-se do ritmizar de gestos de animais e de movimentos imitados de determinado indivíduo real ou imaginário. Mas, se por um lado, a necessidade de sobrevivência leva o ser humano desde cedo a fazer imitações (uma das formas de representar), não é só nesse aspecto que a natureza desafiou o humano a encontrar novas formas de expressão. Por exemplo, com a descoberta do fogo, quando a comunidade se reúne, as sombras facilitam o mistério, e o movimento das chamas convidavam o corpo a dançar, enquanto sobre as faces os reflexos modelam uma máscara. A roda em torno do fogo, o mais velho que reúne os mais jovens, também em círculo e em volta do fogo e conta/mostra/dança as histórias ancestrais da comunidade isso já é teatro – é o que nos mostra Carlos Vaz (ibidem).

Os ritos de celebração, casamento, colheita, funeral, ciclos do desenvolvimento do indivíduo são os elementos que estão na base do surgimento das artes e em especial o teatro. Ao reafirmar que o teatro sempre pertenceu a todos os povos e todas as épocas, Vaz chama a atenção para a relação entre corpo e linguagem:

O humano serviu-se então do corpo para comunicar-se com o grupo e viver as emoções coletivas, e os seus movimentos criaram a linguagem. Há que fazer referência à máscara, elemento importante do teatro primitivo, que para os povos africanos significa a presença divina, o instrumento que domina o sobrenatural e os espíritos malignos. Podemos afirmar que o teatro, sob forma de imitação e mimetismo existiu sempre para todos os povos e em todas as épocas. (VAZ, 1978, p. 16).

A necessidade de se expressar para comer e existir obrigou os seres humanos a desenvolverem formas de comunicação. Essas formas se foram elaborando à medida que a linguagem era desenvolvida e à medida que os ritos iam sedimentando a cultura da comunidade. Nesse trajeto de constituição de linguagem e expressão, da necessidade de comunicação com os diversos níveis da existência e principalmente para compreender a Natureza, e a natureza de si mesmo, o humano criou o teatro.

O teatro e o rito são elementos importantíssimos no desenvolvimento da linguagem das comunidades primitivas. Na acepção de Vaz, os rituais criaram os valores das comunidades e desenvolveram sua capacidade de expressão, para ele e também para mim essa capacidade pode ser chamada de teatro. Ele não está considerando o teatro a partir do que o pensamento ocidental constituiu como arte teatral, embora muitos autores ocidentais convirjam com essa ideia quando associam a origem do teatro ao rito e mais especificamente ao rito dionisíaco.

Margot Berthold, por exemplo, lembra que a forma e o conteúdo da expressão teatral são condicionados pelas necessidades da vida e pelas concepções religiosas. Dessas concepções extraiu-se as forças elementares que transformam o homem (e a mulher) em um meio capaz de transcender-se e a seus semelhantes. Berthold também faz uma relação entre a pré-história, o teatro e a religião ao destacar a relação entre o homem, a natureza e a representação:

O homem personificou os poderes da natureza. Transformou o Sol e a Lua, o Vento e o Mar em criaturas vivas que brigam, disputam e lutam entre si e que podem ser influenciadas a favorecer o homem por meio de sacrifícios, orações, cerimônias e danças. Não somente os festivais de Dioniso da antiga Atenas, mas a Pré-história, a história da religião, a etnologia e o folclore oferecem um material abundante sobre danças rituais e festivais das mais diversas formas que carregam em si as sementes do teatro. (BERTHOLD, 2004, p. 2).

Acessar a origem ritualística do teatro é abrir novas/antigas possibilidades da cena. Outras narrativas com gêneses e mitologias diferentes da narrativa oficial são possíveis, além de processos de criação pautados na imersão da espiritualidade do indivíduo e visões de mundo cujos paradigmas se somam e até se opõem à utilização apenas lógica, racional e mimética da inteligência humana para a criação teatral. Olhar para os elementos do ritual e todo o caminho percorrido até a compreensão de teatro que temos na contemporaneidade é fundamental para perceber que não basta o teatro imitar a vida, mas reinventá-la.

No campo da ritualidade, pode-se destacar os estudos de Victor Turner (2015, p. 110), que aponta os aspectos sinestésicos, integrativos e modificadores do ritual, definido por ele como um “comportamento formal prescrito para ocasiões fora da rotina tecnológica e que se referem a crenças em seres ou poderes invisíveis, considerados as causas primeiras e finais de todos os efeitos”. Ele ressalta ainda a função do ritual como paradigmática e transformadora na sociedade:

O ritual é uma sinfonia mais do que a música em si. Ele pode ser – e muitas vezes é – uma sinfonia, ou um ensemble sinestésico de gêneros culturais expressivos, ou uma sinergia de várias operações simbólicas. Em seu fluxo performático pleno, o ritual não apenas tem vários níveis como também, quando está sob condições de mudança na sociedade, é capaz de sofrer modificação criativa em todos ou quaisquer de seus níveis. Por ser tacitamente compelido a comunicar os valores mais profundos do grupo que o executa regularmente, o ritual tem função “paradigmática”. (TURNER, 2015, p. 111 – 112).

O autor apresenta complexas camadas de significados em sua definição. Uma complexidade que demonstra a importância cultural e social de reavermos percepções mais profundas da vida, da natureza e da nossa constituição enquanto seres vivos e em

estado de sociabilidade. O ritual, enquanto sinfonia, orchestra diversas camadas sinestésicas e sinérgicas na construção do conhecimento e do ato de conhecer o mundo ao redor e a si mesmo. Desse modo, o teatro ritual acumula e eleva à máxima potência a ideia de encontro, inerente a uma das definições e funções do fazer teatral.

O ritual se constitui em paradigma para a cena na medida em que possibilita o mergulho nas profundezas do ser, do sentir, do imaginar, de acessar o passado, das memórias atávicas, dos tempos insondáveis da constituição dos diversos planos da existência. O teatro ritual se configura assim numa ponte entre os tempos, as memórias e as reflexões sobre a existência humana e demais seres no universo. Há uma dilatação das possibilidades de ser e estar. Ambos, ritual e teatro, reúnem os elementos fundamentais da Natureza aos elementos da cultura e assim tece-se a trama de existir e representar.

Ao se concentrar no estudo do teatro ritual na África e nas Américas, Leda Maria Martins (a partir de W. Soyinka), em seu livro *A cena em sombras*, mostra que o teatro ritual é um espaço para o fortalecimento identitário, devido ao seu poder de convocação e aglutinação comunitárias, e de invocação do mundo espiritual:

O Teatro ritual, na África e nas Américas, assenta-se em uma premissa básica: o poder de invocar. Segundo Olivier Jackson, esse teatro é mágico, porque “procura produzir modificações de comportamento, através do uso combinado do poder da palavra, do poder da dança, do poder da música.” E é também, sagrado, pois busca realizar e cumprir uma função espiritual. Seu projeto último é constituir-se como uma força que promulga o bem-estar e a saúde da comunidade. (MARTINS, 1995, p. 40).

Com poder de invocar, de ser mágico, sagrado e de procurar produzir modificações de comportamento, o ritual torna-se um afluente neste grande leito de rio que é o teatro. Este afluente tem a responsabilidade de nutrir este leito com o imagético, o místico, o mítico. Suas águas revolvem o fundo do rio e trazem a superfície riquezas submersas. Suas pororocas renovam as águas, alargam as margens, fertilizando-as. Ritual e Teatro estão tecidos desde eras imemoriais e este talvez tenha sido o primeiro encontro do teatro; dele surge o Teatro-Ritual, um dos princípios orientadores da prática cênica no Teatro Preto de Candomblé.

2.3 – Siatá Dudu: o Teatro Negro brasileiro e o Candomblé: algumas considerações históricas

Detenho-me agora na relação entre Candomblé e as poéticas do Teatro Negro no Brasil. Porém, é pertinente localizar a qual Teatro Negro me refiro. Temporalmente, menciono o Teatro Negro do início do século XX, nos anos de 1940, quando Abdias Nascimento, junto a pensadoras e pensadores pretos, funda o Teatro Experimental do Negro – TEN, que tinha como objetivo a valorização do negro no teatro, a criação de uma nova dramaturgia e uma encenação feita por artistas pretos.

Contemporâneo do grupo Os Comediantes³², companhia com a qual realiza intercâmbios, o Teatro Experimental do Negro atua no nascimento do teatro moderno e estende sua ação em direção à cidadania do ator, por meio da conscientização social e da alfabetização do elenco³³, recrutado entre operários, empregadas domésticas, moradores de favelas sem profissão definida e modestos funcionários públicos. A companhia inicia suas atividades em 1944, colaborando com o Teatro do Estudante do Brasil (TEB) na encenação da peça *Palmares*, de Stella Leonardos. Quando decide montar um espetáculo próprio, Abdias constata que não há textos na dramaturgia brasileira que sirvam aos objetivos do TEN. Ele, então, resolve encenar a peça *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill, um retrato mais aproximado da situação do negro após a abolição da escravatura.³⁴

³²A companhia consolida o movimento de teatro amador que desde o final dos anos 1920 procura transformar o panorama teatral no Rio de Janeiro, onde predominam montagens comerciais de comédias de costumes. Com a encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, sob a direção de Ziembinski, Os Comediantes inauguram a modernidade no teatro brasileiro. A companhia nasce da inquietação de um grupo de intelectuais interessados na entrada, mesmo que tardia, do teatro brasileiro no movimento iniciado pela Semana de Arte Moderna. Amadores, Os Comediantes intentam modificar o panorama do teatro que se faz na época, dominado pelo teatro de revista. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399356/os-comediantes> Acesso: 25 de novembro de 2021.

³³ A maioria dos atores do TEN vinha da classe trabalhadora, em sua maioria analfabetos ou semianalfabetos, dessa forma o grupo realizava o processo de alfabetização dos atores, para depois iniciar o processo de formação artística. Ver: LIMA, Evani Tavares. *Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum*. Tese (Doutorado em Arte e Sociedade) UNICAMP – Campinas, SP, 2010.

³⁴ A peça conta a história de Brutus Jones, um afro-americano cheio de recursos e autoconfiante e ex-carregador Pullman, que mata outro negro em um jogo de dados, é preso e mais tarde foge para uma pequena ilha caribenha, onde se torna imperador. A peça reconta sua história em flashbacks enquanto Brutus abre seu caminho pela selva em uma tentativa de escapar de ex-súditos que se rebelaram contra ele. Originalmente chamada de *The Silver Bullet*, a peça é uma das principais obras experimentais de O'Neill, misturando expressionismo e realismo. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/teatro-experimental-do-negro-ten> Acesso em: 17 agosto de 2019.

O Teatro Negro produzido neste período lutava para reempregar³⁵ o teatro, e também para reaver a humanidade, o protagonismo e a subjetividade negras, com o propósito de levar à cena, dramas, mitos, forma de existência e organização social do universo negro. O TEN teve uma importância basilar nesta luta e o teatro foi um *front* fundamental para a materialização dessas reivindicações.

Ao fim do século XX e início do século XXI diversos grupos e coletivos como o Bando de Teatro Olodum, a Cia dos Comuns, os Crespos, a Cia Abdias Nascimento – CAN, as Capulanas Cia de Arte Negra, o Caixa Preta, o Poste – Soluções Luminosas, o HECTA, o Nós de Teatro, o NATA, dentre outros, e os artistas negros e negras independentes e pesquisadores – só para citar alguns com quem eu convivi artisticamente – a exemplo de Zebrinha, Tatiana Tibúrcio, Gustavo Melo, Rodrigo dos Santos, Débora Almeida, Jarbas Bittencourt, Denise Carrascosa, Jessé Oliveira, Valmir Ferreira, Edleuza Santos, Marilza Oliveira e Tania Bispo - são frutos desta relação íntima de resistência e reexistência do Candomblé e suas irradiações para a cena artística.

Para melhor compreender a relação do Candomblé com os Teatros Negros feitos no Brasil, utilizo uma contextualização histórica realizada pela atriz, pesquisadora e professora doutora da UFBA, Evani Tavares Lima, que em sua tese de doutorado *Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum*, aborda o período histórico que antecedeu o nascimento do TEN e as violências que motivaram o surgimento de um teatro de afirmação racial:

Entre 1937 e 1945, a era da ditadura do presidente Getúlio Vargas, começa a ser desenvolvida, particularmente, uma ideia de nação e sua constituição enquanto cultura e identidade (TAVARES, 1988). Pensamentos que serão definitivos para o fortalecimento do ideal de embranquecimento no país. Ideal, esse, que já vinha sendo disseminado desde a promulgação da Lei Áurea. Apesar de ter-se valido das mãos negras para se erigir enquanto país, o Brasil temia tornar-se uma nação de pretos. Assim, afirma Silva Jr. (2000), desde cedo foram feitos esforços para prevenir tal condição. Como não se podia eliminar os negros que aqui estavam uma solução seria o branqueamento físico e ideológico dos brasileiros. Fisicamente falando, estabeleceu-se uma prioridade para entrada de imigrantes brancos no país e, ideologicamente, todo um pensamento baseado em valores da eugenia

³⁵ Teatro que já havia sido empretecido, pois contava com a forte presença de pessoas negras, vide a potência de companhias teatrais como a Cia Brasileira de Revistas, primeira companhia de teatro formada por atores negros, fundada em 1926 por De Chocolat, nome artístico de João Cândido Ferreira (Salvador, 18 de maio de 1887 – Rio de Janeiro, 27 de dezembro de 1956). Informação retirada de: NEPOMUCENO, Nirlene. *Testemunhos de poéticas negras: De Chocolat e a Companhia Negra de Revistas no Rio de Janeiro (1926-1927)*. (Dissertação), Programa de Pós-Graduação em História Social da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo PUC-SP São Paulo, 2006.

(doutrina que prega a pureza étnica) passou a ser cultivados nas escolas. É nesse período, que vai do final de 1930 a 1950, que todo esse discurso vai se consolidar de modo definitivo enquanto ideal nacional. Para tanto, outro ideário será fortalecido: o ideal da democracia racial e a crença na “ausência de preconceitos e de discriminação racial e existência de oportunidades econômicas e sociais iguais para brancos e negros” (TAVARES, 2000, 83). Sentenças essas que, como ressalta a filósofa Sueli Carneiro: “além de estabelecer uma falsa consciência sobre as relações raciais no Brasil, impediu por quase um século que as práticas de discriminação racial fossem criminalizadas” (LIMA, 2010, pg.59-60).

Desde sua gênese, a ideia de nação brasileira exclui os indivíduos pretos, alija-os dos direitos mais fundamentais e, de forma violenta, apaga a contribuição dos povos africanos e seus descendentes na constituição do país e principalmente do seu processo civilizatório. Além disso, o fortalecimento do ideário de uma democracia racial no Brasil, invisibilizou as discussões e lutas contra o racismo e durante muito tempo inviabilizou as medidas de reparação racial pelos danos causados pela escravidão, como prossegue Tavares (2000, p. 83), ao destacar a análise da filósofa Sueli Carneiro que chama a atenção para o “estabelecimento de uma falsa consciência sobre as relações raciais no Brasil, que impediu por quase um século que as práticas de discriminação racial fossem criminalizadas” (LIMA, 2010, p. 59-60).

Apesar da luta de afirmação da comunidade negra, o ideal de democracia racial potencializa o racismo brasileiro e consolida seu formato estrutural, sistêmico e institucional, como apontam os estudos de Denise Carrascosa (2014) e Sílvia Almeida (2018). E é exatamente para combater o racismo, reivindicar o protagonismo em cena, destruir estereótipos sobre a população negra e evidenciar a potência criativa da arte e dos artistas negros, que os coletivos e artistas negros vêm a cada dia investigando e renovando a linguagem do teatro que fazem. Um fazer teatral que reconhece a diversidade cultural do país, dialoga com as diferentes matrizes da cultura popular do Brasil, com sincretismos que evidenciam e não apagam nossa descendência indígena-afro-lusitana.

A contextualização de Evani Tavares Lima ajuda a compreender alguns dos fatores que mantêm o racismo no Brasil e a importância artística, política, cultural, social e econômica de um teatro que plasme na cena a vida da pessoa preta brasileira. Lima (2010) reconhece que, no Brasil, as concepções de Teatro Negro abrangem três grandes categorias ou modos (Presença negra, Temática negra e Estética negra) mas que, em sua concepção, Teatro Negro é “aquele que pressupõe uma base fundamental que é a

afirmação da identidade negra associada a proposições estéticas de matrizes africanas, embasadas em questões existenciais e político-ideológicas negras”. (LIMA, 2010, p. 16).

O ator, diretor, cineasta, escritor e apresentador Lázaro Ramos³⁶ traz uma contribuição para a definição de Teatro Negro, ponderando, inclusive, a dificuldade de categorizá-lo em modos, ao tempo em que inclui sua subjetividade na discussão quando diz que o Teatro Negro é:

...algo de intuitivo, que faz com que a negritude se faça presente no teatro, mesmo quando isso não vira um debate teórico. É importante falar sobre isso, porque o Bando de Teatro Olodum nasceu um pouco desse lugar. A teoria não é o mais debatido, mas as temáticas negras, como: exclusão social, exclusão geográfica, racismo, ascensão social. Se formos falar do Teatro Experimental do Negro, já é um outro lugar. Em alguns momentos foi ocupar com corpos negros obras teatrais que eram feitas por brancos, e isso ainda assim é Teatro Negro. Por isso que eu acho que Teatro Negro não dá para colocar apenas numa caixa. Ele é um conjunto de expressões e desejos que vem do criador negro. Faço esse discurso meio amplo, porque é um pouco o lugar que eu me coloco também enquanto criador. Minha tentativa é ser sempre um ator-criador-negro, e isso não é uma prisão, isso é uma potência, eu entendo que existem características minhas que são inerentes à minha vivência, então eu tento usar tudo isso como potencializador de tudo o que eu faço! (LÁZARO RAMOS, 2020).

Nesta análise, Ramos define Teatro Negro como um conjunto de expressões e desejos que vêm do criador negro e o analisa em várias dimensões. Essa ampla dimensionalidade retira o Teatro Negro do singular e o coloca no plural: Teatros Negros. A constituição de sua linguagem perpassa uma diversidade de instâncias: da intuição à teorização, do empretecimento de obras clássicas ocidentais, até a autonomia criativa, a expressão dos desejos do criador negro e a potencialização da identidade negra e suas reverberações na cena. Trata-se de um regato a sustentar o leito de um rio.

Já para a atriz, cantora, diretora e escritora Iléa Ferraz,³⁷ o Teatro Negro seria aquele realizado por artistas e produtores negros, incluindo toda a cadeia produtiva da criação:

O domínio da produção para mim tem que estar todo nas mãos de artistas e produtores negros. Se artistas e produtores negros estiverem gerindo, isso para mim é Teatro Negro. Pois se o artista negro não dominar os meios de produção, essa é uma grande questão. O monetário tem que estar na mão do artista negro. Porque se não estiver, chegará um momento em que ele não estará lá, entendeu? E eu vivenciei isso muitas vezes na vida ao longo da minha carreira, de estar trabalhando com um elenco de artistas negros, mas na verdade, quem

³⁶ Um dos maiores atuantes do teatro, tv e cinema no Brasil, encenador de montagens como *Namíbia não!*, *O Jornal – The Rolling Stone*, e o *Topo da montanha*, além da autoria do livro *Na minha pele* e a direção do longa metragem *Medida provisória*.

³⁷ Fundadora da Cia Black & Preto (Rio de Janeiro), Iléa Ferraz é também, produtora, ilustradora e cenógrafa.

mandava, quem dominava, quem dizia para onde as coisas iriam, quem pagava a conta, eram os brancos. E em casos como esses, o espetáculo pode ser excelente, pode estar fazendo um trabalho de visibilidade, mas se o artista negro não detém os meios de produção, ele está refém do produtor branco, do diretor branco, do dono de teatro branco, da empresa branca, ou seja, da ideologia branca. (ILÉA FERRAZ, 2020).

Ferraz introduz a necessidade da produção teatral ser constituída por negros na construção de linguagem artística para definir esse modo teatral. Uma questão que pode ser controversa, mas não sem pertinência. A autoria perpassa também pelo uso do capital financeiro. A definição de Ferraz é bastante abrangente e atualiza o papel da arte e do artista nas relações de poder econômico, além do social, cultural, artístico e político.

Nutrida pelas definições apresentadas, reúno-as para estabelecer pontos de contato com esta pesquisa e a partir delas entender o Teatro Negro como aquele que abrange o conjunto de expressões espetaculares negras, originadas no continente africano ancestral ou contemporâneo e nas diásporas africanas pelo mundo, que lança mão do repertório cultural, ético, poético e estético de matrizes africanas e afro-brasileiras, como meio de expressão dos desejos do criador e da criadora negra, além de ser veículo de recuperação, resistência e/ou afirmação da cultura negra. Em resumo, um teatro idealizado, concebido, dirigido, escrito, executado e produzido por pessoas pretas, e que coloca em protagonismo a história e as contribuições culturais, sociais, econômicas, intelectuais, artísticas, éticas e filosóficas desta comunidade³⁸.

Uma vez localizado no tempo e definido a qual Teatro Negro a presente pesquisa se refere, passo a mostrar a relação histórica, poética e estética do Teatro Negro com a religiosidade de matriz africana. O Candomblé é historicamente considerado um espaço de reafirmação, uma possibilidade de materialização dos valores éticos africanos preservados por antepassadas e antepassados negros. A utilização cênica dos elementos rituais do Candomblé na cena do Teatro Negro no Brasil foi, e ainda é, um modo de afirmação de humanidade e subjetividade negras.

Christine Douxami no artigo intitulado: *La religion afro-brésilienne comme critère d'authenticité du théâtre noir?* traça um breve histórico, no qual afirma que “a religião afro-brasileira no Teatro Negro é usada, não apenas pelo seu aspecto espetacular,

³⁸ O fazer teatral que se afastar ou se aproximar desta definição deixará evidente o grau de implicação e empredimento defendido pelo pensamento apresentado.

mas como um dos elementos distintos que reivindicam uma alteridade específica, o que viabiliza a existência de um teatro diferente do clássico”. (DOUXAMI, 2008, p. 2).

A autora refere-se ao teatro construído a partir dos elementos artísticos da poética europeia. Fala de uma cena clássica que se distancia do Teatro Negro por não ter como elementos fundantes a fusão das linguagens (narração, dança, canto, música e visualidades), a não hierarquização nem diferenciação entre elas, e o ritual como potência criadora. Essa distinção, para mim, começa pela busca da ancestralidade negra, passa pela afirmação de um legado negro africano no Brasil e desagua na resistência contra a dominação colonialista na contemporaneidade; marcas dos trajetos que o Teatro Negro herdou e encontrou no Candomblé, como destaca Douxami:

A presença de rituais afro é geral no teatro da diáspora. O teatro de negritude de Aimé Césaire, por exemplo, usa elementos do vodu do Haiti na tragédia de *King Christopher* (1963). As peças do teatro uruguaio de Andrés Castillo, como *El Negrito del pastoreo*, mistura crenças cristãs e africanas e também usa a presença de rituais afro. O próprio teatro norte-americano trouxe alguns elementos do vodu ou pelo menos um olhar para o ritual decretado africano como nas peças *O Imperador Jones* de O'Neill ou na *Canção inacabada: reflexões em vozes negras* (1970) de Glenda Dickerson ou outras peças de Leroy Jones ou de Ed Bullins. O teatro negro de Cuba é muitas vezes uma estilização da "Santería", uma versão da religião afro cubana perto do Candomblé brasileiro onde encontramos alguns orixás como, Xangô e Yemanjá em particular. (DOUXAMI, 2008, p. 3).

A presença de rituais afros é dominante no teatro da diáspora negra. Essa presença é um dos indicadores que legitimam a negritude deste teatro, firmam as bases de origem africana, sem reconstruir uma África mítica (idealizada, romantizada que não corresponda a sua inserção na realidade política, social e cultural do mundo contemporâneo), mas a partir do legado que os africanos deixaram no Brasil, do qual o Candomblé é fonte inesgotável. É o que argumentava Abdias Nascimento, afirma Douxami, quando diz que “O candomblé não pode ser entendido como uma simples expressão do folclore brasileiro, os cultos afro-brasileiros não são meras manifestações do folclore, ou melhor, elas seriam folclore na medida em que as religiões católica e muçulmana o seriam também”. (NASCIMENTO apud DOUXAMI, 2008, p. 2-3).

O babalorixá, atuante, diretor, performer e pesquisador Gustavo Melo sublinha que não foram apenas a autenticidade negra e a potência plástica e sensorial que o Teatro Negro encontrara no Candomblé, mas sim referências de lutas e de resistência:

Quando trazemos o Candomblé dentro desta perspectiva, talvez o que interesse mais, seja justamente essa história política que o Candomblé tem. Quando nos lançamos na referência, na utilização ou produção de elementos poéticos e estéticos a partir do Candomblé para o Teatro Negro, considerando sobre

maneira ou preponderantemente a relevância e dimensão política que o Candomblé possui para a população negra, acho que é o momento em que começamos a diferenciar a utilização do Candomblé de forma exótica, do Candomblé realmente como a ética sobre a qual construímos a nossa estética. É uma diferença sutil, nem sempre eu acho que o público vai perceber. Mas creio que diferencia na produção, diferencia no que se leva para a cena. Creio que seja isso que faz a diferença da reprodução do ritual em cena e entre fazer uma reelaboração a partir do ritual. (GUSTAVO MELO, 2020).

A partir da argumentação de Melo, pode-se expandir a relação Candomblé e Teatro Negro para além da utilização dos elementos plásticos, sensoriais e sonoros, e ampliar e associar essa relação a uma história de luta e resistência. As narrativas geradas pelo Candomblé empretecem a cena, mas não somente ela, e sim, principalmente, os artistas e os contextos construídos por estes em seus trabalhos artísticos. O termo empretecer tem conexão direta com a ideia de origem, pertencimento, valores culturais éticos negros. Por isso, o Candomblé nutriu e nutre as diversas poéticas do Teatro Negro, sejam aquelas que o trazem quase literalmente para a cena ou as que o reelaboram, como é o caso das montagens que encenei nos últimos doze anos, nas quais ele se faz alicerce firme de emanções, inspirações e reflexões para uma construção cênica negra como a poética do Teatro Preto de Candomblé.

O Candomblé é, por si só, assim como o Teatro, um espaço epistemológico. Nele estão contidas as narrativas mito-poéticas de comunidades étnicas africanas, como a banto, a yorubá e a fon, dentre outras. Este é um pequeno fragmento da diversidade da herança cultural africana presente no cerne da constituição do país. E como espaço epistemológico, o Candomblé gera conteúdos, princípios e procedimentos para diversas áreas do conhecimento, incluindo a criação artística. Esta epistemologia negra reintroduz, ressemantiza, descoloniza o indivíduo negro (e o indivíduo não negro), abre caminhos para sua emancipação e a reivindicação de sua subjetividade e dignidade humanas.

Orientada pelo contexto histórico apresentado, por toda vivência ético-religiosa dentro do Ilê Axé Oyá L'adê Inan, pela representatividade negra que essa tradição religiosa comporta, pela vivência teatral nas montagens dos últimos nove espetáculos que encenei, por minha vivência religiosa e artística e pelos aprendizados desenvolvidos nos estudos do mestrado e agora do doutorado, sinto-me autorizada a construir um projeto-político-poético que tem a ética do axé como condutora de sua construção estética.

2.4 – **Dudu ipele alufa: uma sacerdotisa-encenadora-preta**

No Candomblé sou omon orixá Omolú (filha do orixá Omolú), elegun (pessoa que entra em transe do orixá) e yakekerê do Ilê Axé Oyá L'adê Inan. Ao ser iniciada no axé recebi o urukó de Onisajé. Minha cerimônia de repatriamento africano aconteceu em 30 de novembro de 1997 (aos 18 anos de idade). Nesta cerimônia fui apresentada à comunidade do Candomblé como yawô, havia passado meses “recolhida”, no fundamento do axé, no útero ancestral, no roncó. Ali morri simbolicamente e deixei de ser Fernanda Júlia Barbosa para ser Onisajé, nome que quer dizer “a divindade que sabe aguardar”. Onisajé é um fragmento do nome completo do orixá Omolú, o nome do orixá é um elemento de grande profundidade, pois revela a especificidade da divindade que é dona do meu ori (cabeça). O nome completo de Omolú em meu ori deve ser mantido em segredo, é autorizado apenas para utilização cotidiana o fragmento Onisajé.

Nesta morte simbólica que é o processo iniciático, somos conduzidos pelas mãos da yalorixá a nos conectarmos com o tronco matriz da nossa existência, o nosso orixá. Passei por diversos rituais em que a ética e a estética africanas e afro-brasileiras foram as orientadoras do processo. Não é uma simples mudança de nome, mas sim um reencontro com o elo fundamental despedaçado com o sequestro dos meus antepassados e o seu embarque nos navios negreiros. É a reconstituição de parte da identidade negra e do conhecimento dos elementos culturais originais que me formam.



Figura 5 – A yawô Onisajé no dia do ritual de apresentação pública do urukó de Omolú – Ilê Axé Oyá Ni - Alagoinhas – 1997 – Foto Maria Clara Cavalcanti.

Em 11 de maio de 2013 (aos 33 anos de idade) a comunidade candomblecista se reuniu para mais um ciclo ritual da minha caminhada no axé. Neste dia foi celebrado minha confirmação, cerimônia que me apresentou ao terreiro como yakekerê do Ilê Axé L'adê Inan. No Candomblé, a yakekerê é a mãe pequena da comunidade. É aquela que reúne os atributos de mestra e fiscalizadora dos ensinamentos ancestrais e determinações da Yalorixá. “Divide com ela (a yalorixá) ombro a ombro, as responsabilidades civis e religiosas. Ela deve ser o cartão de visitas do axé. No impedimento ou ausência da Yalorixá responde pelos destinos do terreiro”, descreveu a yalorixá Mãe Stella de Oxossi em seu livro *Meu tempo é agora*.

Nesta cerimônia recebi o meu odun ejé (ritual dos sete anos de iniciação, que dá maioria ritual aos iniciados no axé). A Oyá de mãe Rosa de braços dados comigo me apresentou aos presentes como sua mãe pequena, como a sua segunda sacerdotisa. Um novo mundo se descortinava. Após anos de aprendizado como filha, chegara o momento de aprender como mãe e poder passar o que aprendi aos mais novos, de auxiliar a yalorixá e os egbomis do terreiro, de orientar e ajudar as ekedis e ogans em seu processo de formação e de fundamentalmente auxiliar a yalorixá nas futuras iniciações. De yawô para yá, de noviça a sacerdotisa.

Ser uma yakekerê é ser uma sacerdotisa de axé, é receber a missão de manter vivo e salvaguardado um legado construído por nossos antepassados africanos, resultado da resistência contra a escravização. É manter abertos quilombos urbanos e rurais, onde pessoas negras possam encontrar parte de suas histórias originais e reconectar-se com suas antepassadas e antepassados míticos e encarnados. O terreiro é um lugar de reconstrução e reconexão e as sacerdotisas são mediadoras desse processo. Mensageiras do mensageiro (Exu), elas são ponte entre os humanos e as divindades. Uma líder que precisa ensinar do mesmo modo que aprendeu, por meio da ação ritual. E são esses aprendizados obtidos no axé como yawô e depois como sacerdotisa que nutrem e organizam o teatro que venho fazendo e o que busco fazer. A sacerdotisa educa, orienta, provoca, questiona e impulsiona a encenadora. A encenadora também instiga, orienta, provoca e divulga a sacerdotisa e seu sacerdócio.



Figura 6 – A recém confirmada yakekerê Onisajé no dia da sua apresentação pública – 2013 - Ilê Axé Oyá L´adê Inan - Alagoinhas - Foto: Thiago Gomes.

No Teatro comecei como atuante em 1998; meu nascimento para a cena aconteceu imediatamente após meu renascimento no axé. Não seria absurdo afirmar que saí do ronco direto para a cena, uma vez que, ao subir no palco pela primeira vez estava recém-saída dos resguardos rituais, com cabelos ainda bem curtos e usando contraeguns e umbigieira (adereços de proteção para a yawô). Num trânsito do terreiro para a escola encontrei o teatro.



Figura 7 – Onisajé em sua peça de estreia *O Seco da Seca* – 1998 – Centro de Cultura de Alagoinhas – Foto: Totinha.

Estreei no espetáculo *O seco da seca*, montagem criada para representar o Colégio Polivalente de Alagoinhas no I Festival Teatro em Destaque. Este festival foi concebido pela professora Fátima Salles que, incomodada com a ausência do teatro no interior dos colégios, criou um festival competitivo entre as escolas da cidade de Alagoinhas. Com texto e direção de Isis Coutinho o espetáculo abordava os efeitos psicológicos da falta de água na população do Nordeste. Atuei como uma mãe que tem seu filho assassinado. O espetáculo foi bem recebido e ganhou o festival nas categorias melhor espetáculo, melhor cenário e maior público. Esta montagem fundou o Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas – NATA, grupo que dirigi durante vinte anos, de 1999 a 2019.

Em 1999 sai de cena a atuante e surge a encenadora. Como encenadora fui aos poucos descobrindo qual teatro queria construir e o que significava uma mulher preta e de Candomblé concebendo e assinando montagens teatrais. Passei a encenar um ano depois de ter começado a atuar, mas foi nesta função que percebi onde poderia servir melhor ao Teatro, a mim mesma, e aos outros.



Figura 8 – O atuante Gilmar Feitosa em cena no espetáculo *Guarda-roupa íntimo* – 1999 – Centro de Cultura de Alagoinhas – Foto Totinha.

Estreei como encenadora e dramaturga com o espetáculo *Guarda-roupa íntimo*, uma montagem bem-humorada para falar de amor homoafetivo e homofobia. Com boa receptividade junto ao público e à crítica, e muita polêmica, ainda representando o Colégio Polivalente de Alagoinhas, ganhamos a segunda edição do Festival Teatro em Destaque nas categorias melhor espetáculo júri oficial e júri popular, melhor ator para Anderson Araújo, melhor ator coadjuvante para Gilmar Feitosa e melhor figurino para Lisette Cardoso.

O surgimento da encenadora me levou a ocupar espaços de liderança fora dos muros do terreiro, fazendo com que uma mulher, preta, lésbica e de axé pudesse expressar suas visões de mundo para a sociedade. “Quando a mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela” – anuncia Angela Davis (2016, p. 23). Quando uma mulher encena, ela cria fissuras nas estruturas de dominação que são ocupadas pela presença e pelo pensamento patriarcal, branco e capitalista uma vez que plasma na cena um coro de vozes, que constrói ou reconstrói narrativas divergentes das reconhecidas como oficiais.

Infelizmente, mesmo após a consagração de muitas encenadoras no Brasil e no mundo, o número de mulheres na direção é ainda menor em relação aos homens. Nos livros de teatro é dominante a expressão “um homem de teatro”. Para mim, seria muito mais coerente com os tempos atuais a utilização da expressão “pessoa de teatro”, pois mulheres cis, mulheres trans e travestis, desempenham com excelência essa função. E quando se fala dos “encenadores”, este plural é mais associado ao gênero masculino, e não remete diretamente à figura das encenadoras. O reconhecimento e o tratamento na

sociedade não são iguais para as mulheres nos diversos espaços e, por conseguinte, na arte. Ainda não estamos de forma equitativa nos compêndios e tratados sobre encenação. Imaginemos então o estranhamento que pode causar uma mulher preta encenadora, melhor ainda, uma sacerdotisa-encenadora-preta?

O guarda-roupa íntimo (1999), minha montagem de estreia como encenadora no circuito estudantil de teatro, não abordava em instância nenhuma o Candomblé, mas apontava uma nítida inclinação para a ritualidade na cena, ainda que fosse como artifícios na criação da atmosfera e da pulsação rítmica do espetáculo. A primeira montagem em que o Candomblé surgiu como uma possibilidade criativa foi *Axé! Origem, encanto e beleza* (2000), uma peça curta, encomendada pela Coordenação Regional da Federação Nacional do Culto Afro-brasileiro – FNACAB em homenagem às comemorações do aniversário da cidade de Alagoinhas. Ao receber o convite para criar uma peça num evento como este, aproveitei a oportunidade e busquei mostrar a beleza e grandiosidade do Candomblé denunciando o ódio religioso existente em nossa cidade.



Figura 9 – O atuante Reinaldo Alves em cena no espetáculo *Axé! Origem, encanto e beleza* – Laguna Shopping – Alagoinhas BA – 2000 – Foto Vanderley Soares.

Já *Senzalas – A história, o espetáculo* (2002), foi a montagem que me fez sair do circuito estudantil para o circuito amador de teatro de Alagoinhas; foi a segunda vez que construí uma cena a partir dos elementos do axé. A montagem abordava as prisões psicológicas criadas pelo racismo. Alguns elementos do Candomblé estavam presentes

na obra, mas foi mostrado em cena de forma ainda muito superficial, colonizada e bastante televisiva, reproduzindo modelos pré-existentes.



Figura 10 – Os atuentes Angela Maria, Antonio Marcelo e as dançarinas em cena no espetáculo *Senzalas – A história, o espetáculo* – Centro de Cultura de Alagoinhas BA – 2002 – Foto Robério Souza.

Porém, foi no terceiro semestre do curso de Direção Teatral da Escola de Teatro da UFBA, que, ao encenar a última cena da *Medéia* de Eurípedes utilizando como provocação, preparação e concepção cênica o Maculelê³⁹, que efetivamente compreendi em que medida Candomblé e Teatro estariam na cena. Surgia então os primeiros exercícios e procedimentos que viriam a integrar a pesquisa cênica denominada Ativação do Movimento Ancestral.

O experimento intitulado *A última batalha* foi a montagem da cena final da *Medéia* de Eurípedes resultado da mostra didática do semestre 2007.1. Essa cena foi resultado de uma provocação feita para a minha turma do curso de Direção Teatral, no qual o professor do semestre questionou a ausência das manifestações da cultura popular brasileira como disparadora de formação, preparação de atuentes e construção de

³⁹ O Maculelê é uma dança/luta originalmente praticada por negros e indígenas do recôncavo baiano, que simula uma luta com bastões de madeira, ao som de atabaques e cânticos. No século XX, alguns praticantes passaram a usar facões em lugar de bastões, em apresentações culturais. Acredita-se que essa manifestação cultural exista, na Bahia, desde o século XVIII, onde chegou por meio dos africanos escravizados, que incorporou elementos indígenas. Hoje, o Maculelê é muito praticado por grupos baianos de Capoeira. Ver: BACELAR, Jonildo. *Guia geográfico da Bahia: maculelê, origens, história do Brasil*. Disponível em: <https://www.historia-brasil.com/bahia/maculele.htm>. Acesso em: 27 de julho de 2020.

espetáculos. Deste modo eu e José Jackson, meu colega no curso, dirigimos a cena final de *Medéia*, (ao assassinar os filhos, Medeia tem seu último embate com Jasão e foge no carro do Sol), estudando o Maculelê como ponto de partida para a criação, desde a preparação dos atuantes até a encenação como um todo.

Após a montagem do fragmento de *Medeia*, me fiz uma pergunta: como seria se, ao invés do Maculelê, fosse o Candomblé a orientar a criação cênica? A partir desta questão, da minha trajetória com os dois campos, das questões filosóficas, culturais e políticas que envolvem o Candomblé e o Teatro surge a necessidade de desenvolver uma pesquisa cênica que envolvesse diretamente esse encruzilhamento.

Embora já tivesse experimentado de forma incipiente essa relação em montagens anteriores, foi só quando montei o espetáculo *Siré Obá – A festa do Rei* (2009), minha estreia no circuito profissional de teatro, que pude de maneira consciente, entrelaçar o Candomblé na construção da cena. *Siré* (montagem a ser abordada no capítulo três desta tese) foi a montagem que se seguiu após *A última batalha*, e neste processo aprofundi a relação Candomblé-Teatro.



Figura 11 – Os atuantes Liliana Mattos e Fernando Santana em *A última batalha* – 2007 – Antigo galpão de cenografia do Centro Técnico do Teatro Castro Alves – Foto José Jackson.

“Toda ética gera uma estética. A estética é a concreção, a materialização dos valores que formam e orientam o pensamento e o comportamento de um indivíduo. Ao se concretizar, a ética torna-se estética.” – assim afirma o artista, professor e pesquisador

Licko Turle (2019) ⁴⁰. Sou uma sacerdotisa-encenadora preta que busco materializar a ética do Candomblé na construção estética do teatro que venho desenvolvendo. Desde a infância, acompanho rituais, e quando na adolescência ingressei no Teatro, estes rituais ganharam ainda mais beleza e significado aos meus olhos. As cerimônias do Candomblé, me levam ao encontro da antiguidade do Teatro, me conectam com os elementos fundantes dessa arte. Tanto o ritual quanto o teatro têm a capacidade de estabelecer encontros, de mobilizar energias, de fazer acreditar em fatos e circunstâncias incognoscíveis, de colocar o ser humano num mergulho insondável de si e do outro, fazendo aflorar os sentimentos de união, colaboração e identificação entre nós e a natureza.

Por meio do encontro, convívio e diálogos com yalorixás, babalorixás e omon orixás, eleguns ou não, de artistas-pesquisadores do Teatro Negro e não negro e dos diversos coletivos de Teatro Negro foi se constituindo a sacerdotisa-encenadora preta Onisajé.



Figura 12 – Onisajé dirigindo o atuante Akueran Neiji – Espetáculo *Pele Negra, máscaras brancas* – PAF V Campus de Ondina UFBA – 2019 – Foto Adeloyá Ojú Bará.

Quando a encenação surgiu em meu caminho percebi que este era, sim, um espaço para ser ocupado: ocupar espaços de poder e representatividade; contribuir para a construção de imaginários afirmativos sobre a população negra e suas culturas africanas e afro-brasileira; divulgar e valorizar o Candomblé como lugar de construção de

⁴⁰ Licko Turle é professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UNIRIO, foi ator do grupo Tá na Rua sob a direção de Amir Haddad. É diretor, escritor e pesquisador do Teatro de rua e do Teatro do Oprimido, onde trabalhou com Augusto Boal. Foi professor visitante da Escola de Teatro entre 2019 a 2020 e é codiretor do espetáculo *Pele Negra, máscaras brancas*.

conhecimento e arte; compreender o teatro como espaço de encontro, empoderamento, expressão e elaboração simbólica e imagética para pretas e pretos e, por fim, colocar a visão de mundo das mulheres negras de axé em destaque. Esses são os objetivos que fizeram com que eu me assumisse uma sacerdotisa-encenadora-preta.

Ser uma mulher, sacerdotisa e encenadora preta me coloca diante do empoderamento que reflete como nós mulheres feministas negras temos usado “o poder recém-adquirido nas sociedades ocidentais para transformar o que antes eram vistos como os problemas particulares das mulheres em questões públicas”. (OYĚWÙMÍ, 2004, p. 2), como sabiamente pontuou a pesquisadora feminista nigeriana e professora de sociologia na Universidade Stony Brook, Oyèrónké Oyěwùmí em seu artigo *Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas*.

Numa mesma mulher preta estão reunidos os atributos de yakekerê e de artista, trançados, tecidos, tramados, amalgamados para ocupar espaços de concepção, discussão e mídia. Em um processo criativo, não é possível para mim olhar a arte e o Candomblé em separado, um contagia e contamina o outro, um é a lente do outro. Enxergo o Candomblé, dentre outras funções, como um espaço profundo de arte afrodescendente e vejo o Teatro como um espaço sagrado, de possíveis renascimentos e reconexões.

Muitas são as vezes que desempenho no terreiro funções de encenadora e na sala de ensaio as de sacerdotisa. Por exemplo: em sala de ensaio estou sempre atenta às questões energéticas dos atuantes, leio/percebo quais elementos da natureza vibram mais em suas personalidades e quais estão em baixa. Se uma atuante se expressa de maneira muito leve, sem enraizamento, é o elemento terra que deverá ser trabalhado com ela; ou se para ela tudo é reto, duro sem sinuosidade, são os elementos água e ar que deverão ser estimulados em sua composição expressiva. Ou então, perceber alguns casos em que o processo de ativação da memória negra ancestral, estimulado durante os ensaios provoca no atuante o transe ritual do orixá, ou seja, a manifestação de alguma divindade. Neste momento a sacerdotisa faz os encaminhamentos com a divindade, escuto-a, e converso com ela. Quando o atuante desperta, digo-lhe, quando é apropriado, e se for pertinente no momento, o que seu orixá orientou.

No terreiro, muitas são as dificuldades de alguns yawôs e abians de se expressarem, ficam acanhados para dançar e cantar. Neste momento valho-me dos aprendizados adquiridos em sala de ensaio na condução de atuantes e realizo exercícios cênicos que vão deixá-los mais à vontade, e aos poucos vou facilitando o processo de

aprendizagem das danças e cantos rituais. É importante dizer que em ambos os casos, se trata de pessoas, cujas subjetividades precisam ser fortalecidas antes da cobrança técnica, no caso do teatro, e ritual, no caso do terreiro.

Apreendi com o Candomblé que a subjetividade, a individuação vem antes do apuro técnico. Um bom exemplo é o processo realizado com os abians quando estes estão recolhidos para o processo da iniciação. Refiro-me ao perfuré, ensaio em yorubá. Os perfurés são cerimônias de preparação para os futuros yawôs onde os mais velhos ensinam os mais novos a dançarem e a cantarem e na maioria das vezes estes não estão em transe e vão conhecendo de maneira mais técnica as danças e cantos, a relação com o atabaque, as lendas narradas pelas coreografias sagradas dos orixás.

Nos ensaios rituais, a história e as artes do axé são compartilhadas com os futuros yawôs. Rememorar o perfuré me faz pensar no atuante que também precisa de ensaios, preparação técnica e rememoração para ativar o seu transe cênico. Assim como o futuro yawô precisa de perfuré para melhor liberar seu corpo, mente e espírito para a manifestação do orixá, os atuantes precisam de ensaios para prepararem seus corpos, mentes e espíritos para o transe da cena.

Perfuré e ensaio, dois ritos que proporcionam e potencializam escuta, troca, diálogo e construção de narrativas. Neles, como uma sacerdotisa-encenadora-preta que sou, trabalho as dificuldades, ansiedades, desejos, contribuições, dos futuros iniciados no axé e dos atuantes teatrais. Candomblé e Teatro se trançam com a minha presença em dois rituais, dois espaços, uma vez que lido tanto com abians quanto com atuantes.

No terreiro o abian é acolhido, levado a conhecer aos poucos as divindades que o cercam e, durante a iniciação no axé, é conduzido a conhecer com profundidade a divindade à qual pertence, a olhar para sua herança negra, a identificar-se com ela, para mais adiante poder realizar as cerimônias e a convivência ritual com tranquilidade e segurança. Para mim, na sala de ensaio, a subjetividade dos atuantes, suas dores emocionais precisam ser, na medida do possível, sanadas e seu processo de individualidade requer um fortalecimento, pois um corpo confortável em sua pele-identidade, com noção de origem, pertencimento, estará mais apto a expressar-se cada vez mais e melhor. Técnica é o trilho, o atuante é o trem, um complementa o outro, porém o mais importante é o trem, pois ele sobrevive sem o trilho (pode até deixar de ser trem, transforma-se em espaço cultural, um depósito de materiais) agora para que serve um trilho sem trem? O trilho sem o trem não se transforma em nada, é apenas trilho.

Portanto, esse encruzilhamento de funções traduz bem a liminaridade à qual estou circunscrita, entre a tradição afro-brasileira e a arte. Trata-se de fronteira tênue, complexa. Deste diálogo surge um terceiro elemento que venho poeticamente chamando de Teatro Preto de Candomblé. E para a sua condução faz-se necessária a conjunção de sacerdotisa e encenadora e o levantamento de questões: como definir uma sacerdotisa-encenadora preta? Será ela uma sacerdotisa artista? Ou uma encenadora missionada? Não seria a arte também uma forma de sacerdócio?

Essa são questões que venho procurando responder com essa pesquisa. Em tese, são dois campos distintos de atuação (o terreiro e a cena), mas que na prática apresentam muitas intersecções, às vezes fricções; um exemplo é o processo de formação dos indivíduos que compõem uma egbé, ou um elenco. A formação abrange elementos éticos, filosóficos, culturais e políticos e em ambos (terreiro e cena), as lideranças do Candomblé ou do Teatro, conscientes ou não, desempenham papel importante de provocação, problematização, mediação, preservação de costumes e de valores significativos para o bem-estar do coletivo.

Coletividade é outro ponto em comum; tanto a sacerdotisa, quanto a encenadora lidam, de maneiras distintas com a coletividade na construção de um processo talhado em diversas mãos, cabeças e bocas. Ambas, sacerdotisa e encenadora são pontes, mediadoras, regentes e problematizadoras, mas é a capacidade da sacerdotisa de comunicar-se com o plano imaterial e mediar a comunicação entre as diversas dimensões da existência que tendem a potencializar a encenadora preta que sou.

Ser uma sacerdotisa-encenadora-preta é uma forma complexa de olhar. É complexa porque dialoga com diferenciados planos e dimensões de existência, acessa oráculos e consciências as mais diversas. É a composição de uma transcendência objetiva. Enxergo em primeiro plano a subjetividade, a individualidade dos artistas que compõem as equipes de criação dos espetáculos que enceno e depois de fortalecidas, dirijo meu olhar para sua arte. A técnica e a criatividade não estão separadas da pessoa que perfaz uma atuante, ou uma cenógrafa. Esse olhar encruzilhado que atravessa de modo transversal a mim e aos artistas que trabalham comigo, toca e modifica nossa ética e, portanto, nossa poética e estética.

Noções como origem racial, cultural, pertencimento, representatividade negra são elementos presentes no Candomblé que são levados para o espaço do Teatro e potencializados por ele. É uma relação pujante, mas também conflituosa, quando as

fronteiras entre Candomblé e Teatro se aproximam. Onde começa um e termina o outro? Não é resposta fácil. Por isso, realizo esta pesquisa.

Ao mesmo tempo, afirmo que desenvolvo uma expressão artística, faço arte, uma arte integralizada com a filosofia e os princípios éticos do Candomblé. A liturgia e a religiosidade do Candomblé são balizadores, mas disponho de liberdade poética, pois não há nenhum desejo de transposição dos rituais religiosos da tradição do Candomblé para a cena. Trata-se de uma inspiração, de elementos disparadores, de fundamentos éticos que orientam uma criação estética. Arte e religiosidade dialogam, mas também se afastam em certa medida; fazer com que as memórias e narrativas pretas ocupem o centro desta encruzilhada é desafiador e descolonizante.

Sacerdócio e encenação são duas missões trançadas numa só. Ambas nasceram da inquietação e da necessidade de ver nos palcos e nas plateias pessoas pretas conhecedoras e orgulhosas de suas histórias, dos seus artistas e da sua cultura, descobrindo suas heroínas e heróis, reformulando o imaginário simbólico sobre si mesmas e sobre os outros; aumentando as vozes negras a substituir os gritos de dor e sofrimento, por berros de vitória, sonhos realizados, de vida e não de morte. De poder mostrar para pessoas negras⁴¹ e não negras o valor de nossa contribuição na construção do Brasil, desarmando o racismo e toda forma de preconceito e discriminação, trazendo para o centro o Candomblé e suas tradições, filosofias e epistemologias.

Trata-se de uma representatividade negra que segue como luta contínua, pois percebo ainda uma grande dificuldade para a visibilidade das narrativas negras no cenário teatral brasileiro. No caso soteropolitano, há um exemplo, entre inúmeros outros, que chama à atenção: o processo de invisibilidade e deslegitimação da trajetória da encenadora, escritora, atriz e cineasta Nivalda Costa (19 de maio de 1952 – 09 de julho de 2016).

Ao longo de sua vida, Nivalda foi pesquisadora, escritora, poetisa, contista, dramaturga, roteirista de especiais e programas televisivos), diretora, atriz, antropóloga, professora de roteiro e de artes cênicas; coordenadora pedagógica de projetos de extensão e de centros culturais; assessora de comunicação social, videomaker, redatora de publicidade; produtora executiva e consultora de programa televisivo. Com amplo currículo de contribuições e trajetória artística diversificada, Nivalda Costa não obteve o

⁴¹ Devido a diversas questões históricas, várias pessoas negras ainda não se reconhecem negras e desconhecem a importância e as contribuições da comunidade negra na concepção do Brasil, por isso os espetáculos encenados e a presente pesquisa almejam alcançar essas pessoas.

reconhecimento merecido por todas as suas contribuições⁴², inclusive no teatro de vanguarda que se fazia na época; sua história caiu no limbo do apagamento racista.

Recentemente a trajetória, as obras e contribuições dessa multiartista foram alvo de pesquisas, como a dissertação de Débora Souza defendida no curso de Letras no Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da UFBA, em 2012, com o título *Aprender a nadar e anatomia das feras, de Nivalda Costa: processo de construção dos textos e edição*, e a tese: *Série de estudos cênicos sobre poder e espaço, de Nivalda Costa: arquivo hipertextual, edição e estudo crítico-filológico*, também de autoria de Débora Souza. É um rico e apurado trabalho de uma pesquisadora negra falando de uma artista negra, cujo resultado visibiliza peças, fotos, textos, encenações, críticas e reportagens de um mundo inexplorado de criações estéticas de Nivalda Costa.



Figura 13 – Nivalda Costa – Foto retirada do Portal Literafro: o portal da literatura afro-brasileira.

Outro exemplo relevante: somente em 2019, uma encenadora negra dirigiu a Cia de Teatro da UFBA, fundada em 1981, cujo repertório consta de cinquenta e três peças, apenas duas são negrorreferenciadas. *Gusmão: O anjo negro e sua Legião*, escrita e dirigida por Osvanilton Conceição e *Pele negra, máscaras brancas* encenada por mim. São apenas dois exemplos, dentre outros possíveis, que mostram o processo de invisibilização de encenadoras pretas em nosso cenário, o que pode ser tomado como

⁴² Para conhecimento sobre o acervo de Nivalda Costa, de onde extraí essas informações, ver o site: <http://acervonivaldacosta.com/>. Acessado em: 05 de agosto de 2019.

referência para se pensar este processo de apagamento no Brasil e no mundo. Ser uma sacerdotisa-encenadora-preta é uma reação contra essa invisibilidade, contra esta violência racial e de gênero. A dupla função que exerço pretende tornar-se fonte e ponte para mais formação de artistas e criação de espetáculos.

A sacerdotisa-encenadora-preta que sou almeja utopias possíveis (termo que utilizo para orientar os temas e discussões das montagens que enceno) para a comunidade negra e enxerga na relação Candomblé-Teatro um importante portal de criação dessas utopias possíveis. É a busca por uma forte identificação negra no processo de fruição artística e um modo de enxergar e vivenciar um espetáculo, que me mobiliza, me leva à emoção, à reflexão e à ação, me conduz a querer fazer algo na direção e na busca de uma arte para a cultura preta. Fruir um espetáculo do Teatro Negro provoca em mim uma identificação comovedora, que co-move, ou seja, move com, é mobilizadora, libertadora, não dogmática, que não leva nem ao “terror” e nem à “piedade”⁴³, mas à afirmação, identificação, atitude e empoderamento de mulheres e homens pretos e não pretos em busca de uma sociedade democrática, diversa e equilibrada.

Pude sentir o poder desta identificação com o Teatro Negro ao assistir aos espetáculos *Cabaré da Rrrrraça*, *Relato de uma guerra que ainda não acabou*, *Bença*, *A casa dos espectros*, *O dia 14*, *Bakulo – Os bem lembrados*, *Silêncio*, *Sete Ventos*, *Orirê*, *O subterrâneo jogo do espírito*, *O topo da montanha*, *Isso é um negro?*, *Medéia Negra*, *Dona Ivone Lara – Um sorriso negro*, *Elza – O musical*. Nessas montagens, e ainda na teledramaturgia de Shonda Rymes, nas séries *Scandall* e *How to get away with murder*, (que não é da sua autoria, mas tem sua orientação e produção), a arte não mais imita a vida e sim a reinventa. Ser uma sacerdotisa-encenadora-preta é para mim reinventar realidades, ampliar suas perspectivas, compartilhar utopias possíveis e reexistências.

⁴³ Os termos “terror” e “piedade”, também traduzidos por “temor” e “compaixão” estão na base da definição aristotélica da tragédia. Para o filósofo grego, “a tragédia é a imitação de uma ação elevada e completa [...] que se serve da ação e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões.” (ARISTÓTELES, 2008). ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Ana Maria Valente. Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 2008.

2.5– **Dudu iwoye: entre Candomblé e Teatro: a cenicidade do axé**

Foi assim... Ao som do adjá, dos atabaques, do agogô, das palmas e das vozes daqueles que compõem a egbé, que pouco a pouco foi se formando o meu olhar e o meu sentir sobre o mundo. Através do contato com os mais velhos e observando o processo dos mais novos, pude ampliar horizontes, perceber o mundo à volta, compreender e refletir sobre a vida dentro e fora da egbé, aprendendo lá e cá.

Um dos aprendizados foi o da sensibilidade da fruição artística que o Candomblé proporciona. Durante o processo, nem se percebe e nem se discute isso como arte na acepção que usualmente se classifica como experiência estética, área de conhecimento ou linguagem; é uma consciência que vem com o tempo, o amadurecimento e/ou o fazer artístico. Há uma relação ancestral e íntima entre a religiosidade e as artes (no caso, o teatro). Os cantos, narrativas, rezas, poesias em exaltação às divindades, danças, músicas, ritmos, as vestimentas cerimoniais e das divindades, os adereços rituais, as ferramentas dos assentamentos colocados nos altares, o uso das cores e das formas, os movimentos, os ritmos, os sabores e a potência visual – tudo é símbolo de comunicação entre os humanos e as divindades, e são ao mesmo tempo, expressões artísticas de múltiplas linguagens.

Todos esses elementos constituem o que chamo poeticamente de cenicidade do axé, ou seja, elementos que por si só trazem cenicidade, nos remetem à possibilidade de expressão estética, mesmo inseridos em contexto litúrgico religioso. Juana Elbein Santos vê esses elementos em sua totalidade orgânica ritualística e estética do seguinte modo:

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

Ao vivenciar uma íntima relação dos elementos rituais do Candomblé com as manifestações artísticas, posso afirmar que o contato com a sensorialidade dos rituais, suas cores, texturas, sons, cheiros, sabores e poesia foi desenvolvendo a minha sensibilidade, a minha forma de percepção do mundo, a forma de percepção da minha

própria percepção. Esse aprendizado é resultado da experiência, é acumulativo, diário, profundo e indelével. Há no contato com o Candomblé, um ajuntamento de informações que tomam corpo e alma. Cantar, tocar, narrar, comer, rezar, dançar, ofertar, vestir e celebrar trazem uma conjunção de informações plásticas, sensoriais que guiam a construção poética das encenações que venho desenvolvendo. A cenicidade está contida no axé, assim como a ritualidade, espiritualidade e sacralidade estão contidas no teatro.

Cenicidade do axé nada mais é do que o conjunto de elementos artísticos que compõem sua organização ritual. Há uma trama profunda no interior dos elementos cerimoniais e organizacionais do terreiro, desde as narrações mitológicas sobre as divindades, passando pelas danças sagradas, cantos, vestimentas, adereços e paramentas rituais, chegando às esculturas, estamparias e elementos plásticos diversos que compõem as ornamentações das cerimônias, o interior dos ilês orixás e a culinária ritual. Os objetos são ao mesmo tempo funcionais e obras artísticas; por exemplo, um colar ao mesmo tempo que adorna é um talismã ritual e protege quem o usa; e um banco de madeira é um banco, e ao mesmo tempo uma escultura. Na concepção da cultura tradicional africana o mesmo vaso que ornamenta é uma expressão da presença do ancestral.



Figura 14 – Banco e vaso, peças encontradas em escavações no Egito, sobretudo a partir da criação do Instituto Francês de Arqueologia Oriental do Cairo – 1880 – Foto: Louvre⁴⁴.

⁴⁴ Imagens retiradas do CRV Educação. Disponível em crv@educacao.mg.gov.br. Acessado em 12 de abril de 2019.



Figura 1 – Colar para o orixá Yemanjá - Acervo do Ilê Axé Oyá L´adê Inan - Foto Nando Zâmbia.

O Candomblé, herdeiro brasileiro da cosmopercepção africana, traz em sua constituição esse princípio de integralização que alimenta minha visão de mundo como encenadora. E é por meio de uma visão de mundo que encenadoras e encenadores podem se comunicar e se posicionar. Quanto mais enriquecida e dilatada for essa visão de mundo, mais colocará em questão seu tempo, sua arte, seus conceitos, seus conflitos e seus posicionamentos. No entanto, ao estudar o Candomblé como omon orixá e como artista-pesquisadora, considero importante que se compreenda a impossibilidade de dar conta do todo que o configura. Essa compreensão só foi ficando nítida para mim no decorrer das montagens e durante esta pesquisa. Por isso, recortes foram realizados aos poucos, com exclusões de situações que tratavam de questões fundamentais para o axé, a exemplo das cerimônias e dos fundamentos internos, os segredos e tabus rituais.

Há também de se reconhecer o medo constante e legítimo das comunidades de axé verem suas ritualidades colocadas em cena de qualquer maneira, além da necessidade de evidenciar que o que realizo é uma obra artística e não uma cerimônia religiosa; um teatro ritualizado, orientado por princípios éticos do axé, mas ainda assim teatro. Veja-se: o Candomblé, além de religião é uma tradição, a continuidade da percepção de mundo, dos costumes e dos valores africanos e afro-brasileiros, constituídos na diáspora forçada. Sua dimensão é imensurável e insondável, é algo que extrapola o plano da manifestação da religiosidade e expande-se para a compreensão de um patrimônio cultural afro-diaspórico brasileiro. Por isso, numa pesquisa cênica orientada pelos princípios do Candomblé considero necessário distinguir alguns princípios, uma vez que é impossível abarcar este amplo universo.

Durante a construção das montagens, e depois estudando-as na pesquisa do mestrado, e agora no doutorado, pude perceber quais eram os princípios recorrentes que

orientaram meus processos criativos. E identifiquei os seguintes: a noção de origem, pertencimento e a construção da identidade negra; o respeito a senioridade e a antiguidade; a multidimensionalidade – relações entre os planos da materialidade e da imaterialidade, o visível e o invisível, o humano e a divindade; o poder da palavra e da oralidade, a narratividade expressa pela contação, a troca direta, a conversa; o poder do círculo e a constituição de uma hierarquia não piramidal mas circular; a reconexão com os elementos fundamentais da natureza e o reconhecimento da relação conter e estar contido; a encruzilhada compreendida como o ponto neutro onde se estabelece a relação com Exu enquanto comunicação e orixá bússola; a encruzilhada como uma forma de ser e estar no mundo e, por fim o awô (segredo), como delimitador do “o que” e do “como” os elementos do axé são tratados no processo criativo, na cena e nas ações de comunicação da montagem.

Esses elementos, embora aparentem ser o todo do Candomblé, são apenas alguns dentre a grandeza do axé. Não são abordados cenicamente, por exemplo, a relação com a morte, seja ela a morte física, ou simbólica (a iniciação), nem os elementos das cerimônias internas e dos fundamentos relacionados ao culto de ori, o orô (transmutação animal alimentar), o oráculo, e as danças e cantos de alto fundamento. Apenas os elementos das cerimônias públicas e os princípios filosóficos que orientam a ética do terreiro são os que se tornam ponto de partida para a formação e para a criação teatral nesta pesquisa.

Os elementos apresentados acima foram responsáveis por organizar os princípios orientadores da minha prática cênica: Narrativas mito-poéticas, Teatro Ritual e a Tradição na Contemporaneidade. Estudados durante o Mestrado, esses princípios são apresentados a seguir. Eles se unirão aos cruzadores teóricos Ancestralidade, Afrocentricidade e Encruzilhada na construção ético-poética do Teatro Preto de Candomblé.

Narrativas mito-poéticas

O mito é uma das unidades moleculares que dão o ponto de partida para a minha construção cênica. Entender a importância da mitologia e sua influência na criação do universo simbólico do indivíduo fez com que compreendesse de modo mais profundo quanto relevante se faz uma pesquisa sobre o manancial mitológico africano; no caso a

mitologia de origem yorubá, que na Bahia concentra-se nas comunidades de axé de nação Ketu, da qual faço parte. Para tanto, se faz relevante conhecer e compreender algumas noções de mito como a apresentada por Mircea Eliade, em seu livro *Mito e Realidade*:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*. O mito fala apenas do que *realmente* ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos, sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no mundo. (ELIADE, 1963, p. 10).

Essa noção reforça meu entendimento a respeito da importância do conhecimento da cosmologia do Candomblé, pensar os mitos, os ritos, toda simbologia presente no cotidiano, o poder dos itans (lendas), orikis (poesia em exaltação), adurás, (rezas), orins (cantos), as regras de organização hierárquica, a compreensão e entendimento das dimensões do visível e do invisível. Enfim, tudo o que é manifestação das mitologias africanas e afro-brasileiras, que contribuem para a construção do imaginário simbólico dentro e fora da egbé.

Para Campbell (1990, p. 17), mitos são “pistas para as potencialidades espirituais da vida humana. Eles ensinam que você pode se voltar para dentro, e você começa a captar a mensagem dos símbolos (...) O mito ajuda a colocar sua mente em contato com essa experiência de estar vivo”. Em seu livro *O poder do mito* (1990), ele considera que o mito nos apresenta visões de mundo, os “comos” e os “porquês” da criação; e descreve quais seriam as quatro dimensões do mito: a mística, que dá conta do nosso olhar sobre o universo; a cosmológica, da qual a ciência se ocupa mostrando qual a forma do universo; a sociológica, que dá suporte e validação de determinada ordem social e a pedagógica, que mostra como viver uma vida humana sob qualquer circunstância.

Para Leda Maria Martins, as narrativas mito-poéticas, evidenciam as quatro dimensões citadas por Campbell; em nosso caso, pelo viés da cultura negra, isso não se restringe apenas a conhecer a biografia das divindades, mas abraçar uma cosmo percepção, um modo de saber de um povo, conforme assinala Leda Martins (2016) em

seu parecer de qualificação para a minha dissertação de mestrado, do qual tomo a liberdade de citar um trecho. Para ela, as narrativas mito-poéticas:

Constituem um sistema de pensamento no qual a religião é um desdobramento e um dos modos de processamento e de expansão desse pensamento, inclusive filosófico. As narrativas mito-poéticas são, portanto, fundadoras de uma *gnosis*, de uma cosmopercepção, de um saber cognitivo que alicerça e opera suas múltiplas formas de assentamento, inclusive a metafísica, instituindo uma ideia de ser e de existir na qual prevalece uma noção de complementariedade necessária entre todos os âmbitos e dimensões da natureza cósmica que anela todos os elementos. (MARTINS, 2016)⁴⁵.

Por concordar com a dimensão e a complexidade dessas narrativas negras expressas na argumentação da professora Leda Martins, precisei deter-me apenas na investigação dos itans, orikis e adurás (narrar, recitar e rezar), dos orins (cantar, tocar e dançar), para a construção das dramaturgias a partir dessa mitologia. Através deles pude conhecer as histórias, os feitos, as personalidades, os cantos, as orações, preces, os ritmos, a musicalidade, as danças e as principais personagens que constituem o universo afro-mitológico, que formam o panteão de divindades cultuadas pelo Candomblé, seja ele de nação Ketu, Angola ou Jeje.



Figura 16 – Em cena os atores Val Perré e Clara Paixão no espetáculo *Ogun – Deus e Homem* – Teatro Martim Gonçalves – 2010 – Foto Agnes Cajaíba.

⁴⁵ Fragmento do parecer avaliativo de Leda Maria Martins, exposto durante o exame de qualificação da pesquisadora para o mestrado. Escola de Teatro da UFBA, 19 de janeiro de 2016.

Um exemplo da utilização desta mitologia na cena está expresso na figura 16, uma cena do espetáculo *Ogun – Deus e Homem*, construída a partir do itan *A Conferência dos Orixás*, onde Ogun vai apresentar o metal para Nanã, e ela, revoltada, com a substituição do barro pelo metal, discute com ele e nega-se a usar tal elemento.

As narrativas mito-poéticas são “fontes que se tornam pontes”⁴⁶ para a materialização das histórias e estórias do povo negro no Brasil e no mundo. Tive acesso a esse legado cultural de três formas:

- a) Dentro do *Ilê Axé Oyá L’adê Inan*: nesse espaço, além da convivência ritual, o contato com os itans, orikis, adurás e orins são materiais de primeira ordem para a compreensão da vida no interior do terreiro, da importância de cada ritual e as orientações para o dia a dia dentro e fora da egbé;
- b) Por meio de estudos, ensaios, pesquisas e publicações impressas e/ou digitais sobre o tema;
- c) Em contato e vivência com a cultura da oralidade, ou seja, na relação da boca para o ouvido, em conversas e convivências ritualísticas e artísticas com personalidades importantes do Candomblé que também são artistas, como o ogan, coreógrafo, encenador, diretor artístico do Balé Folclórico da Bahia, também coreógrafo e um dos coordenadores artísticos do Bando de Teatro Olodum, Zebrinha; o babalorixá, ator, performer, diretor e pesquisador Gustavo Melo e a egbomi, dançarina, coreógrafa e terapeuta Tania Bispo; além de autoridades no axé, essas pessoas são também personalidades importantes no cenário da dança e do teatro.

Esses espaços/encontros/leituras, além da minha vivência em diversas comunidades de axé e do meu percurso como omon orixá, são responsáveis pelo aprendizado sobre o universo mitológico do Candomblé. A palavra permeou os encontros e esta palavra, carregada de ancestralidade, conduz a criação dramaturgica do meu fazer, a palavra como sopro e som materializador da ação, como traduz a reflexão proposta por Leda Martins ao destacar o poder da palavra e da oralidade:

Na África tudo começa e tudo termina pela palavra e tudo dela procede, e é pela palavra ritual que se fertiliza o ciclo vital fenomenológico, consenso dinâmico entre o humano e o divino, os ancestrais, os vivos, os infantes e os que ainda vão nascer, num circuito integrado de complementaridade que assegura o próprio equilíbrio cósmico e telúrico. Por isso, a palavra, como sopro, dicção, não apenas agencia o ritual, mas é como linguagem, também

⁴⁶ “Fontes que se tornam pontes”: frase proferida pela professora doutora Cecília Maria no VII Seminário de Pesquisas do PPGAC-UFOP, na mesa-redonda Empoderamento e práticas de encenação de quatro diretoras brasileiras contemporâneas. Seminário realizado virtualmente pela plataforma do Zoom reunindo diretoras de São Paulo, Salvador, Cariri e Ouro Preto em maio de 2021.

ritual. E são os rituais de linguagem que encenam a palavra, espacial e atemporalmente aglutinando o pretérito, o presente e o futuro, voz e ritmo, gesto e canto de modo complementar. (MARTINS, 1997, p. 148).

Nessa descrição estão expressos o valor e o significado da palavra para a cultura africana e afro-brasileira. A palavra conduz o processo de aprendizagem e de transmissão de conhecimentos, criando uma dinâmica interacional potente e deixando o conhecimento vivo e ativo. A fala converte-se em ação. Por meio dela (a palavra), também fertilizamos o teatro, encenamos nossas questões, histórias, vitórias e desafios, colocando no centro da cena a nossa herança cultural negra. Eis aí a potência da oralitura, termo cunhado por Leda Maria Martins em seu artigo *Oralitura da memória* (2001).

Dessa forma, as narrativas mito-poéticas (itans, orins, adurás e orikis) assim são chamadas por se tratar de narrativas míticas que substanciam a criação artística. O termo poética evidencia que as narrativas míticas desembocarão no processo de expressão e orientam a formação de uma dramaturgia negra. Essa noção guiou a construção dos textos dos espetáculos, redefiniu o conceito de personagem e marcou a concepção da cena.

Dessa forma, foi se moldando na minha prática uma dramaturgia imagético-sensorial, que desliza entre as dimensões do visível e do invisível, remetendo-nos a um tempo mítico que acentua nas encenações as atmosferas de ritualidade, tal como a dramaturgia utilizada pelo djeli, nome dado aos narradores africanos, artistas das memórias, mestre da palavra, “ator, cantor, bailarino e músico, fonte de armazenamento e transmissão de contos iniciáticos, anedotas e provérbios, através dos quais o africano, de qualquer idade, aprende sobre si mesmo, sobre os outros e sobre o mundo”, conforme assinala BERNAT (2013. p 20). Dieli, ou djeli vem do bambara e significa sangue, segundo Amadou Hampâté Bâ, são: “de fato, tal como o sangue, eles [os dielis, ou griots] circulam pelo corpo da sociedade, que podem curar ou deixar doente, conforme atenuem ou avivem os conflitos através das palavras e das canções”. (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p. 204).

Sendo assim é por meio da narração das lendas e das poesias e cantos em exaltação aos orixás e ancestrais que me propus construir uma cena mítica, mística, lírica e ritualizada, tal como exemplificado no fragmento do texto teatral do espetáculo *Ogun – Deus e Homem* de minha autoria e do atuante e dramaturgo Fernando Santana:

CENA 4 – OGUN HUMANO⁴⁷

(Ogun caminha para frente.)

OGUN – Humano

O sangue percorre as veias.

O ar sagrado de Olodumare entra e sai.

Ainda no ventre, é legado a ele o direito e o dever do seguimento.

Sonhar, perder, sofrer.

O impulso e a ambição de modificar, de inventar.

Humano.

Materialização da autonomia da criação.

Altar vivo no qual pode ser invocada a presença do Orixá.

O corpo quente e cheio de divindade.

Partículas... poros... ancestre.

Humano.

Pés e mãos na terra, no ar, na água, no fogo.

Feitos de partículas elementares, formam, deformam, constroem, destroem e nascem.

Humano.

Corpo quente, alma pulsante.

Ancestre. Humano.

Outro ponto significativo na dramaturgia negra que adoto é o estudo e o emprego do idioma yorubá. Língua é poder, afirmam os mais antigos do Candomblé. Além de ser considerado sagrado para o povo do axé (assim como o kimbundo, kikongo e o fon), o yorubá corresponde a uma das línguas ancestrais do povo brasileiro, é o idioma falado pelas divindades da nação Ketu e pelos antepassados. Esse idioma continua vivo no continente africano e espalhado pelo mundo. Para o povo de axé de ketu é a língua dos tempos antigos, a língua raiz, o que oferece mais um viés de comunicação e encontro com as matrilinearidades africanas e suas diásporas. Sua presença na dramaturgia intensifica a pesquisa sobre a herança cultural negra na constituição do Brasil e modifica a plataforma melódica, etimológica e semântica dos espetáculos. Veja-se um fragmento do texto teatral de minha autoria *Rosas Negras*⁴⁸:

Escuridão, público já acomodado, um grito/canto rasga o silêncio. Uma forte vocalização toma o espaço, Fabíola surge em cena, traz consigo uma panela de barro grande. Dança com ela. Toma acento num aperê (pequeno banco), assenta a panela num pano vermelho, que já estará aberto sobre uma esteira, este pano envolverá a panela. Fitas pretas e largas de cetim estão dispostas sobre a esteira. Fabíola vai lentamente saindo da vocalização e passa a cantar a saudação as Iamis (Mães Ancestrais). Enquanto canta vai desenrolando as fitas pretas e colocando-as na panela de barro de forma a deixar parte das fitas para o lado de fora da panela por sobre o pano vermelho. Trata-se de um ritual de invocação do poder feminino.

⁴⁷ BARBOSA, Fernanda Júlia; SANTANA, Fernando de Jesus. *Ogun – Deus e Homem*. (Texto teatral, fragmento), Salvador, 2010.

⁴⁸ BARBOSA, Fernanda Júlia. *Rosas Negras*. (Texto teatral, fragmento), Salvador, 2017.

Fabíola canta:

Iya , sugbɔn ti
 Tara atilẹyin aye
 Omiran ile ti gbogbo ipilẹṣẹ
 Mo kí o! Mo kí o!
 Iya ile ká ọmọ , sugbɔn ti
 Iya lagbara sé
 Sé ile ti ile gbogbo Agbaye
 Mo kí o! Mo kí o!
 Iya , sugbɔn ti abo agbara
 onihumọ , eleda, eye
 Mo kí o! Mo kí o!
 Mãe Ancestrais.
 Senhoras sustentadoras do mundo
 Útero gigante que a todos gerou
 Eu te saúdo! Eu te saúdo!
 Mães Ancestrais placenta da Terra
 Mulheres ventres fortes
 Ventres casas que abrigou todo universo
 Eu te saúdo! Eu te saúdo!
 Mães Ancestrais poder feminino
 Inventoras, criadoras, pássaras
 Eu te saúdo! Eu te saúdo!

Assim, as narrativas mito-poéticas, ao serem transpostas para a cena, são afirmativas sobre a comunidade negra, sua visão de mundo e os elementos culturais que a organizam e a sustentam. Essa afirmação potencializa a representatividade de modo a povoar o imaginário negro e não negro de imagens, histórias que enfatizam feitos, conquistas e qualidades do povo preto, além de desenvolver minha construção de linguagem artística, política e social. Existe nesse processo a explicitação dos dotes intelectuais negros, ou seja, a nossa capacidade de gerar epistemologias as mais diversas.

O Teatro ritual

O ritual é um disparador poético que me conecta com a antiguidade do Teatro, seus elementos fundantes e sua capacidade de estabelecer encontros, de mobilizar energias, de nos fazer acreditar em fatos e circunstâncias inacreditáveis, de colocar o ser humano num mergulho insondável de si e do outro. Com isso, o ritual faz aflorar os sentimentos de união, colaboração e identificação entre nós e a natureza.

Rituais são memórias em ação, que estabelecem fluxo e contrafluxo dos planos do presente e do passado em vislumbre de um olhar para o futuro. É da roda do *siré*, deste ritual negro que retiro fragmentos, sons, cantos, cheiros, ritmos, texturas sonoras e visuais, movimentos, gestos, danças e sabores que passados por um processo de elaboração cênica, culminam em espetáculos. Na criação cênica, o Teatro Ritual define procedimentos ligados à preparação corpo/vocal dos atuentes, a construção da música e da dança, e da visualidade geral do espetáculo no que concerne cenário, figurino, maquiagem e iluminação.

Em relação à preparação corpo/vocal dos atuentes, o ritual orienta um procedimento poético que realizo no início do processo criativo para colocar o atuante e a equipe criativa em imersão no terreiro em contato direto com as dinâmicas do Candomblé. Nomeei este procedimento de Rituais Instauradores, uma convivência sensorio-espiritual-artística, realizada no interior do Ilê Axé Oyá L'adê Inan, na cidade de Alagoinhas, sob a minha condução e a de Mãe Rosa de Oyá.

Esses rituais têm por objetivo realizar as cerimônias propiciatórias para a construção das montagens. Momento importante para o processo criativo, as cerimônias-cênicas incluem oferendas rituais, banhos energizadores, pedidos de autorização para as divindades e experimentações cênicas realizadas a partir da relação íntima dos atores com os quatro elementos essenciais da natureza, terra, fogo, água e ar. O objetivo é colocar os atuentes em contato com as energias, as cores, as danças, os cantos, as músicas, as lendas, as poesias, os alimentos das divindades e as reverberações energéticas de cada elemento primordial da natureza presente na personalidade de cada orixá.

Além de propiciar um contato mais próximo com o dia a dia da comunidade de axé, os atuentes podem observar e aprender mais sobre a cosmologia da cultura ancestral negra. Por meio dessa imersão, procuro despertar nos atuentes e demais artistas criadores imagens e sensações que serão matéria-prima para a construção cênica na sala de ensaio,

discutir questões éticas e litúrgicas que orientam a abordagem dos elementos fundamentais do axé na montagem e definir quais serão as diretrizes para o espetáculo.

Quanto aos elementos visuais (cenário, figurino, maquiagem e iluminação), o Teatro Ritual conduz a construção do que chamo de Ipadê visual, que constrói o diálogo entre esses elementos nos espetáculos. A palavra Ipadê vem do yorubá e quer dizer reunião, encontro. No ambiente ritualístico do Candomblé, é uma reunião para estabelecer um encontro com os antepassados por meio da invocação do orixá Exu. No processo criativo, é o diálogo estabelecido entre os elementos visuais do espetáculo. Assim como nos rituais públicos nos barracões das comunidades de axé, onde a ritualidade está presente desde a ornamentação do terreiro, sua iluminação, nas roupas dos omon orixás, das egbomis, adereços e vestimentas das divindades, construo as montagens colocando esses elementos visuais em profunda integração.

Dessa maneira, a iluminação também é cenografia e trabalha para acentuar as atmosferas ritualísticas das cenas; o cenário também é luz e contribui para intensificar as formas construídas no jogo com a iluminação; as cores, formas, modelagens, texturas dos figurinos e das maquiagens são pensadas para transportar o espectador o mais próximo possível do universo das divindades e evidenciar a exuberância, complexidade e diversidade da visualidade africana e afro-brasileira e da sua cultura como um todo.

Ao assistir a uma cerimônia de axé, há quem se arrepie com as faíscas da espada de Ogun. Ou com os encantos da dança sinuosa de Ewá. Ou ainda com os mistérios contidos nas palhas do azé (capuz de palha) de Omolú. Inspirado por essa magia impregnada de todos os elementos que compõem a visualidade das cerimônias públicas do Candomblé, o Ipadê visual compõe e organiza a cenografia, o figurino/maquiagem e a iluminação dos espetáculos.

O ritual é sem sombra de dúvida um assentamento para a criação. Voz ritualizada, cena ritualizada, corpos ritualizados – este é o grande desejo: poder proporcionar montagens vibrantes, multilinguais, que transportem os espectadores para as várias dimensões da existência. O ritual elabora, liquefaz elementos simbólicos, criando espaços de trânsitos entre artistas e público. Numa simbiose, os diversos corpos materiais e imateriais dialogam, construindo um tecido de vidas. Quem assiste a um espetáculo ritualizado, aprecia uma obra, mas principalmente experiencia encontros.

Assim, levo para a cena as sensações do vento provocado pelas saias de Oyá, ou o brilho do abebé de Oxum, ou os sabores apimentados da comida e da bebida de Exu, quando explodem na língua e queimam a garganta. Almejo construir uma cena saborosa,

erótica, profusa, densa e onírica. Dos atuentes e dos espectadores almeja-se atingir o impulso, a intuição, a imaginação, o sonho. Ritualizar para estabelecer comunicação. Fontes que são pontes e coloca em conversação a tradição negra com a contemporaneidade, atravessam as dores, dissabores, preconceitos, violências e plasman imagens de vitória, de amor, harmonia e esperança. Importante ressaltar que esses elementos visuais e sensoriais advindos do axé estão intrincados no tecido da peça e não são mostrados apenas pela beleza ou modo de impactar pela forma. Eles se trançam na junção dramaturgia-encenação-visualidade, são textos cênicos.



Figura 17 – Os atuentes Fernando Santana, Daniel Arcades, Antonio Marcelo, ao fundo Sanara Rocha e Fabíola Nansurê em cena no espetáculo *Exu – A Boca do Universo* – Espaço Cultural da Barroquinha – BA – 2014 – Foto: Adeloyá Ojú Bará.

A Tradição na Contemporaneidade

A escolha por mergulhar no universo da tradição do Candomblé e representá-lo no Teatro apresenta desafios; dentre eles o de construir trabalhos artísticos que consigam se comunicar com o público de Candomblé e com o público não iniciado nessa religião. Esse desafio gerou e gera perguntas que a cada montagem tento responder: como não montar espetáculos que só sejam entendidos pelos candomblecistas? Como estabelecer comunicação com o público de terreiro sem invadir a intimidade e o segredo inerente ao Candomblé? Como unir a religiosidade e a tradição do Candomblé com as temáticas e questões da atualidade? Uma tentativa de resposta a essas questões talvez esteja expressa

nos mecanismos que busco desenvolver para tornar eficaz esta comunicação, colocar a tradição em contato com a contemporaneidade.

“Todo intolerante é, antes de mais nada, um ignorante, costuma intolerar aquilo que não conhece” (TATA ANSELMO, 2007) – advertiu o saudoso Tata Anselmo, líder religioso do Terreiro Mokambo, na cidade de Salvador, no já citado documentário *Povo de Santo*. O processo de colonização pelo qual passou o povo brasileiro invisibilizou os elementos culturais negros, o que se traduz em um quase total desconhecimento do Candomblé e a proliferação do ódio religioso por parte da maioria da população brasileira. Percebi que, para efetivar uma comunicação mais abrangente nas montagens, seria necessário aliar os elementos do Candomblé aos elementos da contemporaneidade, com o objetivo de mostrar a contribuição e presença da cultura do axé na sociedade e evidenciar que a relação tradição e contemporaneidade estão presentes no Candomblé.

Ao mostrar em um espetáculo que *Ogun* é, para nós de Candomblé, o grande engenheiro do universo e que por meio dessa habilidade construiu os mecanismos e as tecnologias, indicamos a sua presença na computação, na engenharia civil, industrial e eletrônica, marcando a presença desse orixá na sociedade contemporânea. Não considero a tradição um símbolo do atraso; ao contrário, e, por meio dessas tentativas, busco estabelecer contato com aqueles que desconhecem o Candomblé. No espetáculo *Ogun – Deus e Homem* utilizo elementos da atualidade, de fácil reconhecimento por parte do público, aliados as mitologias, danças, vestimentas e línguas da tradição do Candomblé. A cenografia mostra elementos tecnológicos enquanto o figurino de Ogun e seu filho Adelé (Figura 18) estão de acordo com a moda étnica atual. O objetivo é criar uma ponte com o espectador e retirar o estigma e o preconceito em relação à imagem das divindades e da religiosidade africanas que ainda perdura no país.



Figura 18– Os atuentes Val Perré e Jhe Oliveira em cena no espetáculo *Ogun – Deus e Homem* – Teatro Martim Gonçalves BA – 2010 – Foto: Lab Foto: Agnes Cajaíba.

Esse olhar não visa uma estilização superficial, muito menos ao desprezo pelas características fundantes dos elementos culturais tradicionais. É uma estratégia que busca um diálogo que nos leve ao passado – e lá não nos congele – e que nos faça ver a riqueza dos valores ancestrais e sua continuidade em nosso tempo. Para isso, trago o pensamento do escritor, artista plástico e sacerdote negro Deoscoredes Maximiliano dos Santos, conhecido popularmente como Mestre Didi, proferido numa palestra do Colóquio "Magiciens de La terra", 1989, no Museu National d'Art Moderne em Paris. Suas palavras traduzem bem esse diálogo entre tradição e contemporaneidade:

Quando falo de tradição não me refiro a algo congelado, estático, que aponta apenas à anterioridade ou antiguidade, mas aos princípios míticos inaugurais, constitutivos e condutores de identidade, de memória, capazes de transmitir de geração a geração a continuidade essencial, e ao mesmo tempo, reelaborar-se nas diversas circunstâncias históricas, incorporando informações estéticas que permitam renovar a experiência, fortalecendo seus próprios valores.⁴⁹

Esse pensamento do saudoso Mestre Didi traz nitidamente a necessidade de um diálogo profundo entre a tradição e o contemporâneo a fim de preservarmos a herança sem congelarmos as ideias, reconhecendo-se a necessidade de uma ressignificação simbólica que interaja com símbolos da contemporaneidade. Nas montagens citadas nesta pesquisa, esse princípio poético está expresso em todos os elementos do espetáculo: a dramaturgia, os figurinos, maquiagens e cenários, a trilha sonora, a composição coreográfica, a iluminação e a arte gráfica.

⁴⁹ Palestra proferida por Deoscoredes dos Santos (Mestre Didi) no Colóquio "Magiciens de La terra", em 02/06/1989, no Museu National d'Art Moderne, Centre George Pompidou, Paris, França.

Outro fator que torna a relação tradição e contemporaneidade fundamental se traduz na investigação do universo afro-brasileiro, nos desdobramentos da herança africana em nosso solo presentes em manifestações da cultura brasileira como o Samba, a Capoeira, o Maculelê, o Nego fugido, o Jongo, a Congada, o Maracatu, o Caboclinho, o Coco, o Cavalo-marinho, o Reisado, a Marujada, o Carnaval, o Frevo, o próprio Candomblé. Essas manifestações já são adaptações brasileiras da herança negra e em suas constituições a relação tradição e contemporaneidade se amalgamaram em diversas camadas, diálogos, sincretismos e enculturações, de modo que estas manifestações são fontes inesgotáveis de possibilidades éticas, poéticas e estéticas para a criação de uma cena negra brasileira.

No caso do meu processo poético-teatral, são braços de empretecimento e de atualização cultural, como se fosse uma grande viagem de tempos, memórias e contribuições culturais de diferentes gerações de negras e negros no Brasil. Do Kemet⁵⁰, ao Samba de lata de Tijuacu⁵¹, do Candomblé de mãe Rosa de Oyá em Alagoinhas na Bahia ao Reinado do Rosário no Jatobá em Minas Gerais, essa viagem marca a presença e a contribuição da cultura negra no decorrer dos tempos imemoriais da história das civilizações. Demarcar essa presença e contribuição é um questionamento, uma reação e uma reflexão contra a supremacia branca europeia e norte-americana. É sankofa: retornar ao passado para ressignificar o presente. É tradição, atualização, encontro de profusões negras, de diversidade identitária negra, ponte, encruzilhada, espaço de comunicação, preservação e dinamização, espaço de acumulação e transmissão de axé, espaço de revolução.

⁵⁰ Real nome da civilização egípcia. Vide DIOP, Cheikh. *A origem africana da civilização: mito ou realidade*. Chicago: Lawrence Hill & Co., 1974.

⁵¹ O Samba de Lata de Tijuacu (território quilombola no norte da Bahia) é uma manifestação cultural única, singular, fruto dos cânticos de labor das mulheres que iam buscar água em fontes próximas as suas moradas. Com as raízes rítmicas na ancestralidade africana, é um dos principais representantes do Samba no Estado da Bahia.



Figura 19 – Atuantes do NATA: Fernanda Silva, Fabíola Nansurê, Ive Carvalho, Tati Dias, Thiago Romero, Daniel Arcades, Nando Zâmbia, Antonio Marcelo no espetáculo *Oxum* – 2018 – Teatro Vila Velha – Foto: Adeloyá Ojú Bará.

Uma vez examinados alguns diálogos e reflexões da relação Candomblé-Teatro, e da cenicidade do axé, é importante discutir os pontos de tensão e problematização desta relação. O entrelaçamento Candomblé-Teatro tem muitas áreas de intersecção, mas também pontos de dissenção. Antecipo alguns deles: o conflito sagrado x profano e a questão da apropriação cultural negra. Apesar de estarem entrelaçados, abordá-los separadamente propiciará um melhor exame.

Dentre os pontos de tensão advindos da relação Candomblé-Teatro, a oposição sagrado-profano traz dificuldades para mim enquanto encenadora, para os atuantes e demais criadores das montagens e principalmente para os espectadores de axé, algo que sobressaiu e se mostrou mais contundente durante a montagem e temporadas do espetáculo *Siré Obá – A festa do Rei*. Tanto eu, quanto os atuantes e espectadores nos questionávamos sobre o que realmente seria essa montagem, o que realmente estávamos fazendo. Era Candomblé? Era Teatro? Os dois? A sensação de estar fazendo religião invés de arte era persistente.

Além de *Siré Obá*, este conflito reapareceu em *Ogun – Deus e Homem* e *Oyaci – A filha de Oyá*. No período de realização dessas montagens, de 2009 a 2012, faltava a mim e a equipe dos espetáculos, maior conhecimento acerca de elementos essenciais das filosofias africanas. Ainda que em 2009 já fosse uma mulher iniciada e apropriada da forte presença de cenicidade no axé, a relação com a religiosidade negra resvalava na lente do pensamento ocidental, na qual a religião é espaço separado da vida, espaço

exclusivamente “sagrado”, quase algo extraordinário, que não se mistura com o cotidiano, ou como visto pelas éticas cristã, católica e neopentecostal: “profano”.

O desconhecimento por parte da maioria do elenco e a minha pouca compreensão naquela época sobre a integração e a não hierarquização das instâncias que compõem o ser e estar no mundo, presentes nas tradições africanas e afro-brasileiras – apesar de viver uma ética totalmente adversa à separação da religião e da vida cotidiana – gerou em nós a dúvida do que exatamente estávamos fazendo. A íntima relação das artes com a religiosidade só seria acessada por mim muitos anos depois, durante a pesquisa do mestrado (2014-2016). Nas montagens iniciais, em que a relação Candomblé-Teatro começava a enlaçar seus primeiros fios, este conflito esteve presente e gerou os seguintes questionamentos: será que estamos respeitando devidamente o Candomblé? Como não transformar o processo de criação numa catequese? Quais seriam os pontos que dariam este limite? É necessário um limite, mas qual e em que medida?

O conflito sagrado x profano dentro do Teatro Preto de Candomblé se deveu em grande parte ao enorme e legítimo medo das comunidades de axé em verem seus fundamentos e preceitos expostos, desrespeitados, “profanados”, já que inúmeras foram as vezes em que o Candomblé fora estereotipado, estigmatizado na tv, cinema, teatro, e agora na internet, principalmente por pessoas não negras e infelizmente também por pessoas negras. As comunidades de axé evidentemente percebem o fortalecimento da representatividade negra, da valorização e divulgação de suas histórias e contribuições na formação da sociedade brasileira, por meio de espetáculos teatrais e demais manifestações artísticas; um exemplo disso é que a maioria dos espectadores de axé que assistiram aos espetáculos que encenei, deram retornos positivos a respeito das montagens, mas não deixavam de pontuar que, ao se pretender colocar em cena elementos da liturgia, cuidados deviam ser tomados. No geral, esses cuidados se referem ao segredo, à utilização indevida de ritos internos, cantos, orikis, adurás etc.

Não à toa, Valdina Pinto, educadora, ativista e pensadora do Movimento Negro, assistente cerimonial feminina da nação bantu do terreiro Tanurí Junçara na cidade de Salvador, mais conhecida por Makota Valdina, sempre demonstrava publicamente sua insatisfação com o uso dos elementos religiosos do Candomblé para a criação artística. Sua indignação fora continuamente contra a exposição, e segundo ela, a banalização dos cantos, danças e até alguns rituais retirados do contexto cerimonial e utilizados de qualquer maneira, sem a devida consulta e licença das divindades, encantados, ancestrais

e as autoridades do axé. Para ela, esse comportamento contribuía para a estigmatização e descaracterização dos preceitos da religião.

Senti muito sua passagem, pois sou admiradora do seu ativismo negro e da sua contribuição a valorização da pessoa negra e do Candomblé. Infelizmente não tive a felicidade de ouvir suas considerações acerca dos espetáculos que dirigi, uma vez que ela não assistiu a nenhum deles, porém suas pontuações de religiosa me tocaram profundamente, tanto no sentido da importância de continuar a investigar a relação Candomblé-Teatro, quanto na necessidade de estabelecer cuidados necessários para um diálogo saudável entre o axé, a arte, a artista e a obra.

Por exemplo: fixar o processo criativo dentro do espaço da ritualidade pública; manter presente durante toda montagem a consultoria de uma yalorixá, no meu caso, a de mãe Rosa de Oyá; aliar-me a artistas negros iniciados no Candomblé, como o coreógrafo e ogan Zebrinha, o atuante e babalorixá Gustavo Melo, a atuante e egbomi Tania Bispo, a atuante e yawô Valéria Monã, o atuante e ogan Rodrigo dos Santos, dentre outros; estar constantemente em contato com o jogo de búzios e consultar as divindades sobre decisões ritualísticas e artísticas durante os processos criativos.

Foram cuidados e limites que ordenaram os meus processos de criação e que ocasionaram a grande aceitação por parte das comunidades de axé, dos espetáculos que construí ao longo desses dez anos de carreira profissional no teatro. Várias autoridades do Candomblé manifestaram sua satisfação com as montagens a que assistiram e falavam com muito vigor que se sentiram respeitadas, valorizadas e não devassadas, devido ao modo como os elementos do axé foram utilizados pelo espetáculo.

Bem verdade, existe uma tentativa real de não naturalização destas cerimônias e seus elementos no cotidiano da vida dos brasileiros. Diversos filmes, músicas, peças de teatro, novelas, programas humorísticos, séries, realities retratam a ética da religiosidade cristã, islâmica, budista em suas obras; porém, quando se trata do Candomblé, há um processo que se disfarça de *cuidado*, mas na verdade trata-se de rejeição. Para mim, é mais uma sofisticação do racismo, pois de modo velado, esse movimento parte de pessoas não negras e atinge pessoas negras e as pessoas negras de axé.

Quando uma pessoa de axé critica ferozmente uma obra artística que dialoga com o Candomblé, sem vê-la antes, com a justificativa de estar protegendo sua tradição religiosa; ela pode estar contribuindo com a regra de excepcionalidade, de não naturalidade da presença da cultura negra nos diversos espaços de comunicação e de poder, portanto é muito importante que essa religião-tradição seja conhecida, reconhecida

e valorizada. Sobre esse assunto é basilar a posição do artista e ogan do Ilê Axé Obá Inan, Zebrinha numa entrevista concedida para a minha pesquisa de mestrado:

Viajando pela África, eu vejo que nada disso é tabu, nada disso é escondido, nada disso é só segredo. Um babalawô me falou no Benin que “se você quiser falar sobre tradição, venha, você tem muito a aprender comigo. Se você quer falar sobre religião, eu não sei nada. Porque religião você vai nascer em uma, vai escolher outra e quando morrer, alguém vai mudar sua religião. Só que sua tradição está em você para sempre”. É disso que eu falo. A minha prática religiosa na verdade é a prática da tradição. E dela eu posso fazer o que eu quiser. E depois se eu mesmo pego a minha religião e transformo em arte, eu acho que nada melhor para fazer as pessoas entenderem, para divulgar de maneira respeitosa. Eu preparo todo um texto, um cenário para apresentar as qualidades da minha tradição. É isso o que eu faço. A cada espetáculo apresento aos olhos dos leigos e dos não leigos o que a minha tradição tem de plasticidade e de mais bonito. (ZEBRINHA, 2016).

A minha prática religiosa, assim como a de Zebrinha, é a prática da minha tradição, é a necessidade de apresentar aos diversos públicos o que ela tem de plasticidade, beleza, de filosófico, de intelectual, de poético e profundo. No entanto é necessário compreender a relação entre sagrado e profano e suas implicações políticas e ideológicas, no que tange a construção de uma poética cênica que entrelaça Candomblé e Teatro. Do ponto de vista de diversas éticas religiosas, principalmente as de raízes cristãs, é considerado sagrado tudo o que tem relação com o divino, com o plano da religiosidade e espiritualidade e é considerado profano tudo o que tem relação com o humano, com o plano da materialidade.

No entanto, na cosmopercepção africana presente no Candomblé há uma interdependência entre divino e humano, como expresso, por exemplo, no ditado yorubá: “ibití eniá, kosi, kosi, imalé!”, ou seja, “sem humano, não há divindade!”. Há sagrado no humano e há humanidade no sagrado. Portanto este é um ponto de tensionamento que se resolve a partir da compreensão da filosofia do axé, sua tradição e de seu trânsito livre entre divindade e humanidade, entre sagrado e profano.

Um grande exemplo desta afirmação é retratado na Figura 20, pois entre os anos de 2009 e 2012 a peça *Siré Obá* realizou dezesseis apresentações em terreiros entre Salvador, Simões Filho, Alagoinhas (cidade onde foi montada e realizou a temporada de estreia), Inhambupe, Feira de Santana, Santo Amaro, Cachoeira e Catu. Nestas apresentações o teatro foi muito bem aceito pela egbé, e nos debates pós-peça alguns espectadores pontuaram que o Candomblé não fora desrespeitado pelo espetáculo, como afirmou Mãe Jaciara Ribeiro, do Ilê Axé Abassá de Ogun:

Fiquei surpresa com a peça, fiquei receosa de ver o fundamento do axé exposto, como isso não aconteceu, me senti representada, fiquei orgulhosa da beleza do

Candomblé ser retratado desse jeito. O barracão virou palco, não foi? Isso é muito bom! Fiquei curiosa de ver o teatro virar terreiro”. (RIBEIRO, 2012).

Mãe Jaci⁵², como é carinhosamente chamada, além de demonstrar seu contentamento com o espetáculo, referiu-se ao fato de *Siré Obá* realizar dupla jornada de apresentações, com temporadas nos terreiros e nos edifícios teatrais, criando um fluxo e contrafluxo muito saudável, já que fomentava a ida das comunidades de axé ao teatro e a ida dos frequentadores dos teatros a assistir a montagem nos terreiros; este movimento significava para muitos ir pela primeira vez no teatro e/ou a primeira vez no terreiro. Entre humanos e divindades, terreiro e teatro, este conflito foi problematizado e compreendido e passei a deslizar com mais tranquilidade entre o Candomblé e o Teatro.



Figura 20 – Atuante Antonio Marcelo em cena no espetáculo *Siré Obá – A festa do Rei* no Ilê Axé Ijifaromim – Feira de Santana BA – 2012 – Foto Jô Stella.

O outro ponto de tensão relaciona-se com a crítica e a não aceitação dos espetáculos que encenei enquanto obras de arte por algumas pessoas da classe artística de Salvador que veem nos espetáculos que enceno uma “não obra de arte”, pois que se valeram de “apropriação cultural negra”. Isso gerou a pergunta: existirá apropriação cultural negra por parte do povo preto? É o que buscarei argumentar a seguir.

⁵² Mãe Jaciara Ribeiro é conhecida por suas posições de respeito às manifestações religiosas. Em entrevista ao jornal *A Tarde*, Salvador, Bahia, em 12 de janeiro de 2016, ao falar sobre o sagrado e o profano na tradicional Festa e Bonfim, disse "A subida à colina é para agradecer a Senhor do Bonfim. Nosso culto à Oxalá é feito no terreiro. É importante separar as coisas". Disponível em: <https://atarde.com.br/bahia/festa-do-bonfim-e-celebrada-por-adeptos-de-outras-religioes-748616> Acesso em: 10 dez 21.

Esse posicionamento para com os espetáculos do Teatro Preto de Candomblé, não parte das comunidades de axé, mas, de uma parte da classe teatral não negra da cidade de Salvador. Para melhor compreender, é pertinente uma breve digressão histórica. No decorrer dos séculos, inúmeros foram os casos de artistas, que em contato com as artes e culturas africanas, indianas, ou asiáticas, modificaram suas poéticas cênicas e foram aclamados pela crítica e pelo público. É o caso de Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Eugênio Barba, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, só para citar alguns. Nenhum deles pertencia culturalmente às comunidades étnicas que pesquisaram e pouco se sabe se devolveram a elas parte do reconhecimento que receberam, sejam em dinheiro, recursos ou em visibilidade. Poucas são as obras que criticaram esses artistas e seu não reconhecimento do valor das várias tradições culturais que enriqueceram suas artes. Eles não foram acusados de apropriação cultural, foram elogiados e suas propostas artísticas após este contato “intercultural” foram aclamadas, consideradas reinvenções, renovações da poética e da estética teatral.

Mas, em que medida uma mulher negra, artista, iniciada e sacerdotisa do Candomblé realiza apropriação cultural negra, ao construir uma poética cênica fundamentada em suas raízes étnico-culturais? A respeito disso, trago o pensamento de Nátaly Neri, cientista social negra, formada na Unifesp, em São Paulo, criadora do canal digital *Afros e Afins*, que fala sobre assuntos como beleza negra e empoderamento feminino negro. No vídeo intitulado Apropriação Cultural ela diz:

Falar sobre apropriação cultural não é falar sobre individualidade, mas sim falar sobre estrutura, sobre sociedade, uma vez que a cultura africana passou por processos violentíssimos de apagamento de forma institucionalizada, onde pessoas negras, quando saíram de África, foram propositalmente esvaziadas culturalmente, pois era necessário que eles se tornassem massas ocas e vazias prontas para a exploração. A apropriação cultural é este processo se repetindo, ou seja, vem a ser o processo “reformatado” da indústria cultural, do mercado, de esvaziar os nossos poucos elementos de significado identitário⁵³. (NERI, 2017).

Esvaziar os elementos de significado, ou cometer apropriação cultural negra é exatamente o oposto do que artistas como o Bando de Teatro Olodum, o Balé Folclórico da Bahia, a Cia dos Comuns, eu e o tão comentado e polêmico filme *Black is king* da grande estrela do mundo pop Beyoncé fazemos⁵⁴. Esses artistas colocam no centro de

⁵³ Vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8Q_H99xE9_U. Acesso em 15 de junho de 2019.

⁵⁴ *Black Is King* é um filme musical e álbum visual de 2020, dirigido, escrito e com produção executiva da cantora americana Beyoncé. O filme serve como um complemento visual do álbum de 2019 *The Lion King*:

suas carreiras e obras as contribuições e as construções culturais negras. Ficou nítido para mim no decorrer desses anos, e após nove montagens, nas quais a grande maioria dos espectadores era negra e que se identificaram com as peças, que a representatividade negra mobiliza tanto artistas, quanto o público mais afastado do teatro, e que esta acusação de apropriação tem relação com a necessidade de impedir o processo de empoderamento e de autoria criativa negra.

Não posso cometer apropriação cultural negra, uma vez que pertenço inexoravelmente a cultura negra, por ancestralidade e identificação. Devido ao meu “lugar de fala” (RIBEIRO, 2017), e ao meu “lugar de existência” (CARRASCOSA, 2021), pensares discutidos e problematizados na introdução desse trabalho, além da ética apreendida no interior da egbé, sinto-me autorizada para desenvolver os espetáculos que encenei e a realizar esta pesquisa de doutorado. Trata-se da minha tradição, religião, etnia e cultura. Assim como não existe racismo reverso (para que isso fosse possível, nós da comunidade negra, precisaríamos desenvolver um sistema, instituições e políticas de assujeitamento, submissão e inferiorização da população branca, em detrimento de uma suposta superioridade negra), é improvável que uma pessoa negra realize apropriação cultural negra, a partir da definição de Nátaly Neri.

Montar espetáculos cujo tema, construção e pensamento sejam orientados pela herança cultural africana, realizados por pessoas negras e ainda mais, pessoas de Candomblé, é na verdade, um ato de revolução, de construção e empoderamento identitário, político, social, artístico e cultural. É visibilizar as narrativas negras. É reação à coisificação, a objetificação à qual a cultura negra é vítima há séculos. Portanto é a minha forma de reação contra a supremacia branca nas artes cênicas. Por isso ocupo meus lugares de fala e existência, dou continuidade ao que meus antepassados construíram e defendo a autonomia de representar a ética ancestral negra em minha poética. Por tudo isso, sinto-me mais que autorizada, sinto-me convocada pelas divindades e ancestrais a seguir no amadurecimento desta relação na qual as matrizes africanas e afro-brasileira nutrem e robustecem a criação teatral.

Encerro esta avamunha de abertura, para seguir com os estudos estabelecidos entre o terreiro e a cena e a apresentação dos cruzadores teóricos que sustentam a reflexão teórica

The Gift, um álbum de ligação com curadoria de Beyoncé para o remake de 2019 do filme *O Rei Leão*. Trailer oficial disponível em: <https://disney.com.br/video/black-is-king-trailer-oficial> . Acesso em 27 de novembro de 2020.

desta pesquisa. Que Exu como grande comunicador oriente e conduza esta gira. Mais um passo adiante!

3- IBARABÔ AGÔ! GIRANDO O SIRÉ – DO TERREIRO PARA A CENA: CONSTRUINDO A POÉTICA DO TEATRO PRETO DO CANDOMBLÉ

Em vinte anos de carreira artística (1999 a 2019) dirigi vinte e cinco espetáculos; desses, apenas nove são fruto da pesquisa cênica Ativação do Movimento Ancestral (termo que será visto no decorrer deste capítulo), o que compreende o período de dez anos de investigação teatral (2009 a 2019). Nestes dez anos pude encerrar alguns ciclos: a graduação em Direção Teatral, muitas assistências de direção, o mestrado em Artes Cênicas, e iniciar um novo ciclo, a pesquisa do doutorado. Neste período pude a cada montagem refletir sobre o processo criativo, investigá-lo em sua complexidade, e desenvolver essa pesquisa. Não há nessa afirmação nenhum demérito aos espetáculos anteriores; cada um à sua medida foi importante para que eu pudesse chegar até aqui. Porém é somente a partir da montagem de *Siré Obá – A festa do Rei* que entra em curso de forma consciente a construção de um projeto poético para o teatro e o traçar das linhas que viriam a definir minha assinatura cênica.

A Ativação do Movimento Ancestral foi em cada montagem revelando as possibilidades, tensões e conflitos na relação Candomblé-Teatro e construiu os alicerces para o Teatro Preto de Candomblé. Se nos estudos do mestrado pude identificar os três princípios fundamentais que organizam e orientam o meu processo criativo (Narrativas mito-poéticas, Teatro Ritual e Tradição na Contemporaneidade), foi no percurso desta pesquisa de doutoramento que identifiquei os cruzadores teóricos da cena que fundamentam o Teatro Preto de Candomblé.

Ancestralidade, Afrocentricidade e Encruzilhada formam o triângulo que orienta e organiza a relação Candomblé-Teatro e que dá base a um fazer teatral que parte do Candomblé para uma poética da cena. O Teatro Preto de Candomblé é uma elaboração cênico-poética, ainda em desenvolvimento, que partiu de uma prática teatral que foi sendo teorizada de forma progressiva, associada à cosmopercepção e a prática do Candomblé. A reflexão sobre os encontros éticos e estéticos da relação Candomblé-Teatro derivaram nos cruzadores teóricos da cena, que serão aprofundados no decorrer deste capítulo.

Visando uma ampla compreensão da relevância e da pertinência de cada um desses cruzadores para a presente pesquisa, decidi apresentá-los ao leitor a partir da construção de quatro espetáculos, pois parto da crença de que, enovelados no processo criativo, poderei explicar e demonstrar com maior pertinência a importância de cada um e suas contribuições dentro de cada encenação. Com isso, não se quer dizer que os cruzadores

teóricos não estejam presentes nas demais montagens construídas a partir da Ativação do Movimento Ancestral; é uma opção metodológica para ver de modo detalhado cada cruzador teórico.

Ancestralidade, Afrocentricidade e Encruzilhada estão presentes em: *Siré Obá – A festa do Rei* – 2009; *Ogun – Deus e Homem* – 2010; *Oyaci – A filha de Oyá* – 2012; *Exu – A Boca do Universo* – 2014; *Kanzuá – Nossa Casa* – 2014; *Macumba – Uma Gira sobre poder* – 2016; *Traga-me a cabeça de Lima Barreto!* – 2017; *Oxum* – 2018 e *Pele Negra, máscaras brancas* – 2019. Em cada um desses espetáculos, os cruzadores citados orientaram de maneiras diferentes a criação; dentre eles, selecionei as quatro peças que melhor os exemplificam. Assim, para pensar a Ancestralidade, faremos um estudo da construção do espetáculo *Siré Obá*. No caso da Afrocentricidade o espetáculo *Oyaci*, nos oferecerá melhores possibilidades de compreensão. E para maior entendimento sobre a Encruzilhada uma análise dos espetáculos *Ogun* e *Traga-me a cabeça de Lima Barreto!* serão bons balizadores. Caminhemos!

3.1– ÌBÀBÁ: A BUSCA PELA ANCESTRALIDADE

(Luz atmosférica, silêncio, um foco de luz abre-se, atuante 2 que está de costas, vira-se devagar, mira a plateia e diz.)

ATUANTE 2: O que eu tenho aqui são marcas, identidade do meu rei. Por onde ele se faz carne, onde ele me faz forte, provocando um emaranhado de sensações. O que trago aqui (*toca sua pele negra*) são os poros que perfazem a minha existência. Legendando meu corpo e a caminhada do meu povo para o existir, comunico-me com as danças sagradas dos Orixás. Carrego em meu ará (corpo) a herança ancestral que construiu o mundo. O que tenho aqui é o traço e o traçado do meu povo. As mãos consagradas da yalorixá ralam o amassí (banho de folhas) que purificará o meu corpo. Essas mesmas mãos abrirão o obí (semente sagrada, elemento de comunicação entre os planos da existência) que alimentará meu ori. Meus olhos fecham e a natureza do invisível alinha-se, eu olho para dentro e minha divindade olha para dentro e para fora de mim. O que trago aqui são memórias... marcas, caminhos, histórias. Eu estou pronto e, no siré, nós dançamos, dançamos e dançamos⁵⁵...

No fragmento acima vemos o Atuante 2 assumir, anunciar e declarar seu orgulho pela identidade negra. As memórias de seus antepassados são os poros que perfazem sua existência. Memórias, marcas, olhar para dentro, povo, caminhos e histórias são elementos que compõem a assunção de sua identidade negra. Este fragmento foi retirado do texto teatral *Siré Obá – A festa do Rei*, escrito por mim, com coautoria de Thiago

⁵⁵ BARBOSA, Fernanda Júlia Barbosa. *Siré Obá – A festa do Rei*. Coautoria: Thiago Romero. (Peça teatral, fragmento) Alagoinhas, 2009.

Romero em 2008, para celebrar os dez anos do Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas – NATA. Concebido, ensaiado e estreado no barracão do Ilê Axé Oyá L´adê Inan, foi nesta montagem que iniciei o amadurecimento da pesquisa cênica Ativação do Movimento Ancestral. Neste espetáculo experimentei durante sete meses de processo, os princípios cênicos descobertos na construção do experimento cênico *A última batalha*, citado anteriormente.

Ao sair da construção de uma cena de quinze minutos para uma montagem de uma hora, e ao substituir o Maculelê pelo Candomblé, fui investigar nesta montagem como os elementos do Candomblé poderiam contribuir para a formação e a criação teatral. Assim como para encenar a última cena da tragédia da *Medéia* de Eurípedes por meio do Maculelê, precisei investigar essa manifestação cultural, compreender os seus princípios filosóficos, éticos e práticos, necessitei fazer o mesmo com o Candomblé. A diferença agora é que teria sete meses de processo, com ensaios diários de pelo menos cinco horas e a possibilidade de montar uma peça com maior duração, ou seja, um espaço maior de expressão e comunicação.

O Candomblé é uma tradição religiosa de matriz africana que traz a Ancestralidade como um dos elementos que o fundamenta. Este importante elemento consegue ser ao mesmo tempo adjetivo, substantivo e principalmente verbo, uma vez que é identidade, pessoas e ação. Para o historiador, professor universitário e religioso do Candomblé o saudoso Jaime Sodré, Ancestralidade são:

...as pessoas de quem se descende, ou seja, nossos ancestrais ou de forma mais simples os nossos antepassados do ponto de vista de uma linhagem biológica, num campo individualizado. Poderemos também aplicar este conceito levando em conta as contribuições materiais herdadas das realizações anteriores, mesmo sendo uma criação independente do pertencimento ao nosso grupo, ou seja, de aplicabilidade universal. Em um conceito antropológico este antepassado será considerado pelos seus feitos. Sua relação com os vivos pode ser resultado de uma genealogia real ou fictícia, digna de reverências, comemorações, transmissão e difusão dos seus feitos às gerações presente e futura. A ancestralidade no campo do bem material pode ser vista como um patrimônio material e/ou espiritual, entendido como herança de um determinado grupo ou universal, que se perpetua enquanto memória concreta. Para o africano, o ancestral será um elemento venerado que deixara uma herança espiritual sobre a terra, contribuindo para a evolução da comunidade ao longo da sua existência, e pelos seus feitos é tomado como referência ou exemplo. (SODRÉ, 2010)⁵⁶.

⁵⁶ Disponível em: <http://mundoafro.atarde.uol.com.br/educaxe-ancestralidade-na-perspectiva-da-educacao/>. Acesso em: 22 de abril de 2020.

Referência, exemplo, herança, descendência, contribuição para a evolução da comunidade, patrimônio material e imaterial – são as qualidades ressaltadas por Sodré para definir o termo. Do mesmo modo, Ancestralidade é vista pelo filósofo e doutor em educação Eduardo Oliveira como: uma “forma cultural africana recriada no Brasil” e que foi “o regime singular que os africanos souberam produzir tanto na Diáspora quanto em África. Regime abrangente capaz de englobar todas as experiências de africanos e afrodescendentes”, (OLIVEIRA 2007, p. 39). Para ele, a Ancestralidade é, ainda, “o que recobre de sentido as ações e os conceitos que revestem a cultura. É uma categoria de relação, inclusão, diversidade, unidade e encantamento”; ou seja, um modo de interpretar e produzir a realidade, por isso é “uma arma política, um instrumento ideológico, um conjunto de representações que serve para construções políticas e sociais”. (OLIVEIRA, 2007, p. 257).

Para mim, a Ancestralidade é o assentamento onde negras e negros puderam construir e reconstruir os diversos laços culturais rompidos pela tragédia, violência e crueldade do processo da escravidão. É a apreensão e atualização das estratégias negras de resistência e reexistência na diáspora. Uma forma de entender o mundo, a partir dos fragmentos dos tecidos das memórias negras. É a possibilidade de voltar, de retornar mesmo que metafórica e filosoficamente à casa mãe África e assim empretecer o que o sistema branco impôs de opressão. É a cumieira e o intôto (o centro irradiador de energia) do terreiro da existência negra, ou seja, é o que sustenta as nossas elaborações civilizatórias de existência e resistência contra a ainda tão presente colonização.

Por ser um território sobre os quais se dão as trocas de experiências, um modo de interpretar e produzir a realidade, uma arma política, um instrumento ideológico, uma categoria de relação, e um conjunto de representações, a Ancestralidade, um dos princípios elementares de constituição do Candomblé, é para esta pesquisa um fundamento, onde edifico tijolo por tijolo o pepelê da relação Candomblé-Teatro, e principalmente um dos cruzadores poéticos da cena que orientam a análise, reflexão e problematização advindas desta relação.

Complexa, atávica e mobilizadora a Ancestralidade dá as balizas para a construção de um fazer teatral que objetiva potencializar a identidade negra, sua memória cultural, sua ética, filosofia e valores, que visa provocar artistas negras e negros a

investigarem seu passado individual, coletivo e despertar nestes artistas noções de origem, identidade e pertencimento. Como um espelho a refletir a sua história e a história do povo africano e afro-brasileiro, e ao enxergar este reflexo, este artista vislumbra a grandeza da cultura negra; como reforça Viola Davis: “tome posse do seu passado!”⁵⁷”

Durante mais de vinte anos vejo todas as segundas-feiras minha mãe entrar na casa de babá, como carinhosamente chamamos Babá Egun (ancestrais), e absorver desse contato com os antepassados as diretrizes éticas e ritualísticas para a condução do nosso terreiro. A Ancestralidade em minha vida é antes de tudo ação, assim como também o é, o fazer teatral, pois este traz a ação em seu alicerce. É o respeito aos mais antigos e toda a sua sabedoria, é a reprodução dos valores que esses mesmos antigos nos passaram, é a inspiração da minha juventude, o lugar onde ambicionamos chegar, é a minha vida passada e a minha vida presente. É a minha existência no aiyê e a minha existência no órun. Ancestralidade está no meu gesto, nas minhas palavras, no modo como me visto, me banho, como me alimento e na construção dos meus gostos. É ancestral minha presença no aqui e agora, pois já sou ascendente de alguém. A Ancestralidade está presente na vida de toda e qualquer pessoa negra, o meu objetivo com o teatro é torná-la consciente. É trazer à tona as memórias, para fortalecer as identidades.

Devido a sua importância enquanto instância de refazimento e fortalecimento identitário, a Ancestralidade é também território para a criação poética, é uma epistemologia poderosa, na qual o imaginário pode ser modificado, descolonizado, ou seja, liberado do jugo das opressões do colonizador, do olhar ocidental branco e decolonizado, desconstruindo os padrões, conceitos e perspectivas que nos foi imposto enquanto povos subalternizados. Isso significa uma mudança paradigmática no processo de criação cênica. O corpo da pessoa negra e suas múltiplas identidades (ética, racial, gênero, social, econômica, política, cultural, espiritual e de sexualidade) passam à centralidade da criação teatral e orientam as construções poéticas e estéticas; por meio da Ancestralidade mudam-se as lentes por onde era vista a criação artística, e toma a dianteira uma visão de mundo que almeja relações mais horizontalizadas entre indivíduos passando a reconstruir, recontar, refazer, reconectar memórias, vidas e culturas.

⁵⁷ DAVIS, Viola. Youtube, *Viola Davis conta a sua história*, 02 de setembro de 2020. Disponível em: <https://youtu.be/LePI6HKcuw0>. Acesso em: 04 de setembro de 2020.

No espetáculo *Siré Obá – A festa do Rei*, a Ancestralidade foi a porta de entrada para uma investigação cênica que tinha a visão de mundo africana contida no Candomblé como o grande ponto de partida. Neste processo o opaxorô de Oxalá assumiu a sua função principal de eixo do universo, e deu sustentação a criação. As folhas de Ossãe revelaram os mistérios de vida e morte de Omolú e Nanã, revelaram também a coragem e a inteligência desconhecida de Obá, e presentificou para uma plateia sedenta por representatividade e igualdade de presença negra uma construção cênica que dentre outras coisas, imergia e refletia as cosmopercepções africanas e afro-brasileira; ou seja:

...sua epistemologia própria que, por ser absolutamente singular e absolutamente contemporânea, partilha seus regimes de signos com todo o mundo, enviesando sistemas totalitários, contorcendo esquemas lineares, tumultuando imaginários de pureza, afirmando multiplicidade dentro da identidade. Fruto do agora, a Ancestralidade ressignifica o tempo do ontem. Experiência do passado ela atualiza o presente e desdenha do futuro, pois não há futuro no mundo da experiência. A cosmopercepção africana é, então a epistemologia dessa ontologia que é a Ancestralidade. De uma epistemologia marcadamente antirracista para uma ontologia da diversidade. De uma epistemologia da inclusão para uma ontologia da heterogeneidade. De uma forma cultural abrangente para um regime de signos específico. De uma semiótica abrangente para uma forma cultural de organizar experiências singulares. (OLIVEIRA, 2012, p. 40).

Ao adentrar o mundo cosmológico africano e afro-brasileiro por meio da Ancestralidade essa montagem oportunizou a mim e aos demais artistas a ativação das nossas memórias ancestrais, porém de forma traduzida, transcrita e dialogada para a presentificação da cena teatral.

Antes de iniciar uma reflexão sobre as contribuições da Ancestralidade no processo criativo *de Siré Obá*, se faz necessária uma análise sobre a pesquisa cênica que abriu os caminhos para a construção dos nove espetáculos citados/estudados nesta pesquisa e que está a construir as bases para o que intitulo de poética do Teatro Preto de Candomblé. Trata-se da Ativação do Movimento Ancestral – nome poético da pesquisa cênica iniciada em 2007, quando estudei o Maculelê como matéria prima para a preparação dos atuentes e para a criação do experimento cênico *A última batalha*.

Durante o processo de preparação dos atuentes percebi que além de um estudo teórico, histórico-antropológico e prático do Maculelê, seria necessário algo mais. Este algo mais, que eu não sabia bem o que era, provinha da inquietação de ver que eu, e a dupla de atuentes, todos artistas negros, mal conhecíamos o Maculelê, sua história e sua importância cultural. Este incômodo me fez compreender que não seria o bastante assistir

apresentações do jogo, ou ainda alguns vídeos sobre o tema na internet e jogar as grimas (bastões do Maculelê) nas mãos dos atuantes e exigir que o reproduzisse. Reproduzir a manifestação cultural significaria empobrecê-la, esvaziá-la e principalmente objetificá-la. Era necessário que o contato com o Maculelê nos atravessasse, nos provocasse, nos fizesse compreender que aquela manifestação cultural complexa fazia parte de um grande patrimônio cultural negro, um patrimônio que nos pertencia, fazia parte da nossa herança, era nosso; que provocasse uma experiência, cuja tradução se aproxima muito do pensamento de Jorge Larossa: “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca” (LAROSSA, 2013, p. 21). Era o meu desejo em 2007 e segue sendo meu desejo em 2021 que os atuantes e demais artistas das montagens que enceno e os espectadores que assistirão a essas montagens, que algo lhes aconteça, lhes passe, lhes toque.

O Maculelê é uma dança/luta originalmente praticada por negros e indígenas do recôncavo baiano, que simula uma luta com bastões de madeira, ao som de atabaques e cânticos. No século XX, alguns praticantes passaram a usar facões em lugar de bastões, em apresentações culturais. Segundo Jonildo Bacelar no *Guia geográfico da Bahia* citado em nota neste trabalho. Acredita-se que essa manifestação cultural exista desde o século XVIII na Bahia, e chegou por meio dos africanos escravizados, que incorporou elementos indígenas a manifestação cultural. Hoje, o Maculelê é muito praticado por grupos baianos de Capoeira. É um patrimônio cultural negro brasileiro, e apesar desse fato incontestável, a sensibilidade e os corpos dos atuantes negros com os quais tive a oportunidade de trabalhar, se encontravam distantes desta herança, devido a diversos fatores, como por exemplo, formação educacional eurocentrada, pouco convívio com a cultura negra, e falta de oportunidades de viver e experienciar a ancestralidade negra, além de um imaginário cultural que demoniza a cultura afrodescendente.

E foi sobre a falta de conhecimento ético, sensorial, emocional, espiritual e epistemológico do Maculelê por mim e por parte do elenco que provoquei a mim mesma e aqueles artistas negros a conhecermos de forma sensível, emotiva, espiritual e epistemológica esse fragmento da nossa enorme herança cultural afro-brasileira, no caso do processo de criação de *A última batalha*: o Maculelê. Foi necessário então provocar os atuantes a se questionarem sobre a formação da sua identidade ancestral negra, o quanto conheciam desse legado, despertar em seus corpos as memórias negras adormecidas. De maneira impulsiva e intuitiva fui inicialmente adaptando exercícios

cênicos e depois inventando novos exercícios nos quais os atuantes por meio da ritualidade do Maculelê e do Candomblé, conectavam-se energeticamente e imagetivamente com seus antepassados, os mais próximos e depois os mais antigos, por meio das memórias.

Todas essas memórias tratam tanto da convivência cotidiana com sua família, seus hábitos, histórias, quanto das memórias ausentes, ou memórias míticas, pois a maioria do povo negro, devido às violências e as estratégias de controle da escravidão e depois às queimas sistemáticas dos registros e dados da população negra africana por instituições e/ou órgãos do estado brasileiro, não possui informações suficientes para construir por completo suas árvores genealógicas; a maioria de nós desconhece quem foram nossas bisavós, bisavôs, tataravós, tataravôs; é como se a nossa Ancestralidade começasse a partir dos nossos avós. Se nossas memórias de parentesco estão afetadas, imagine nossa memória mítica, dos antepassados distantes, atávicos, imemoriais? E esta constatação foi um ponto de partida para que eu investigasse minha Ancestralidade mítica e a minha Ancestralidade cotidiana e propusesse essa investigação para os atuantes.

Neste processo de conexão, levei para a sala de ensaio cantos, danças, vocalidades retiradas da roda do jogo do Maculelê, fui buscar nas cantigas negras de trabalho, na ritualidade do Candomblé, na conexão com a natureza, na noção de comunidade, de etnicidade e de raça, elementos que estimulassem essa conexão. O corpo tem memória, independente da nossa consciência delas. A ancestralidade está presente em nosso corpo, em nossa maneira de ver o mundo, de se mover, de comer, de existir. O trabalho em *A última batalha*, e mais tarde nas demais montagens, era provocar a ativação dessas memórias e depois corporificá-las, vocalizá-las, encená-las. Era sacudir o corpo para tirar a poeira da ocidentalidade, sua colonização e invisibilidade do nosso passado e acessar esse manancial infinito que é a herança cultural negra, tão marcadamente presente em cada uma e cada um de nós negras e negros do Brasil e da diáspora africana.

A esse processo de mergulho, de introspecção e de reconstrução identitária negra intitulei de Ativação do Movimento Ancestral. O meu propósito é ativar a ancestralidade negra do atuante, trazê-la para o corpo, os corpus, para o movimento/gesto, ampliando a disponibilidade para a expressão e ação cênica. Para isso, é importante compreender movimento a partir da concepção de Exu. Movimento enquanto princípio dinâmico de individualidade, de ser gerado; movimento enquanto rotação e translação do corpo, da

mente e do espírito, em torno da comunidade que constrói sua individualidade. Esta ativação objetiva instaurar uma comunicação a princípio não verbal e não racional com a individualidade dos atuantes. Para este intento convoco a energia dos orixás e estes, ao irradiarem seus poderes, sua força e presença, são a fonte e a ponte para ativar a memória ancestral desses indivíduos.

3.1.1 - *Siré Obá – A festa do Rei: O amadurecer da Ativação do Movimento Ancestral*

O processo de montagem de *Siré Obá – A festa do Rei* foi a oportunidade para o amadurecimento dos princípios descobertos na montagem de *A última batalha*; neste espetáculo o espaço da festa, da celebração ritualística negra foi a porta para a conexão com a Ancestralidade. *Siré* vem do yorubá e quer dizer festa, celebração, e foi investigando o *siré*, a celebração, que esta montagem se configurou num espetáculo/festa que celebrava os orixás.

Siré Obá estreou em abril de 2009, reuniu os atuantes do NATA Antonio Marcelo, Daniel Arcades, Fabiola Nansurê, Nando Zâmbia, Thiago Romero, os instrumentistas Sanara Rocha, Lucas Michel e Jandara Barreto e mais artistas colaboradores do cenário teatral de Salvador: Marilza Oliveira na preparação corporal e coreografias, Fernanda Paquelet na iluminação com Nando Zâmbia, Jarbas Bittencourt na direção musical e Marcelo Jardim na preparação vocal e canto. A concepção cênica da montagem consistiu na criação de um espetáculo/festa a partir dos elementos da cerimônia pública do Candomblé, o famoso *siré obá*, que, traduzido do yorubá, significa a festa do rei. Escolhemos o barracão do Ilê Axé Oyá L'adê Inan como sala de ensaio e palco para a estreia por sentirmos a necessidade de uma relação mais íntima entre o terreiro e o teatro.

Habitar o espaço sagrado do axé e colocá-lo em diálogo com a sacralidade da cena, de partida já nos colocava numa encruzilhada poderosa: a sacralidade do axé e da cena, a celebração ritual do Candomblé e a celebração dos ritos do teatro. Uma encruzilhada que permaneço, um (des)conforto que promove atenção e cautela, mas que promove também o reconhecimento por parte dos iniciados no Candomblé da íntima relação do axé com as artes, ou seja, da sua grande cenicidade; e por parte dos espectadores não iniciados no Candomblé, o conhecimento da beleza, grandiosidade e

complexidade das divindades negras, seus cultos no Brasil e do poder da religiosidade de matriz africana e suas epistemologias.

Mãe Rosa consultou Oyá, a divindade regente do ilê axé e, após a sua autorização, passamos a habitar o palácio da rainha (nome carinhoso dado ao barracão deste terreiro) e a construir a peça. Foi um processo novo, de grandes desafios, apesar de estar com doze anos de iniciada e dez de teatro. A montagem abriu caminho para um diálogo entre a minha intuição e a técnica de criação cênica que foram fundamentais na construção da sacerdotisa-encenadora-preta que sou.

Diversas crises se instalaram, questões as mais diferentes surgiram, como explicitado no primeiro capítulo deste trabalho: o que estava fazendo? Teatro ou religião? Tudo era novo, o discurso, a forma, o conteúdo e parte das pessoas que compunham a equipe. O mergulho no universo dos orixás e do Candomblé era desconhecido para a maioria dos atuantes e em vários momentos esbarrei nos conceitos pejorativos e nos preconceitos internalizados sobre o Candomblé.

As ritualidades haviam se misturado. Não sabia onde começava uma e terminava a outra. O receio de estar fazendo um espetáculo catequético e de estar expondo a intimidade do Candomblé, além da preocupação de estarmos fazendo uma obra religiosa e não artística, travancou o processo. Não havia respostas corretas. Mas, mesmo assim, sem ter certeza de quase nada, segui. O jogo de búzios, a mediação e consultoria espiritual de mãe Rosa de Oyá, a consulta aos meus mais velhos do axé: babá Sandro de Ayrá, yá Jaciara de Omolú, babá Márgio de Ogun e os meus mais velhos do teatro: Hilton Cobra, Luiz Marfuz, Marcos Barbosa, Roberto Lúcio, Jarbas Bittencourt e Fernanda Paqueta auxiliaram neste destravamento e nos incentivaram a seguir com a peça e com a pesquisa.

Ativar a ancestralidade não é um processo racional e lógico. Responder “Quem sou eu? Qual a minha origem? Quem foram as pessoas que me antecederam?” pode parecer fácil, mas para uma pessoa negra não é. O fato de ser uma mulher de axé, iniciada e estar dentro do terreiro da minha mãe consanguínea não me trouxe conforto, muito pelo contrário, o desconforto foi constante. Ele vinha pelo risco, pelo fato de irmos fundo em nossas subjetividades tão feridas por conta do racismo. E principalmente pelo encontro entre o indivíduo e o orixá, o que foi a primeira vez para a maioria. Descarnar as camadas de colonização e reconhecer em todo o seu corpo uma identidade desconhecida foi um choque para cada um. Mas foi fortificante, revelador, transformador.

Ensaiair no interior do terreiro foi basilar, mas também limitador. Enquanto estávamos em contato cotidiano com os elementos éticos e estéticos do Candomblé,

presenciando o dia a dia do terreiro, observando o comportamento, as relações, e em contato com a magia desse espaço, foi preciso nos adaptarmos às regras, atentar para horários, situações, roupas e a nossa conduta. Embora estivéssemos fazendo teatro, o barracão continuava a ser um espaço sagrado que não admitia alguns comportamentos que para nós de teatro é o usual. Além de estarmos sob o olhar atento da yalorixá, que nos repreendia caso descumpríssemos alguma regra, tivemos que dialogar com o receio dos atuantes que não possuíam nenhuma intimidade com o Candomblé, e com os filhos de axé e autoridades do terreiro que não possuíam intimidade com o Teatro, e neste caso ambos habitaram o mesmo espaço.

Para ilustrar um pouco dessa convivência uso como exemplo algumas restrições colocadas pela yalorixá para a disponibilização do espaço do terreiro como local de ensaios. Com exceção dos rituais instauradores que precisaram avançar um pouco no horário, nossos ensaios finalizavam sempre às vinte e duas horas. Não nos era permitido circular nas dependências do terreiro após este horário. Com exceção dos figurinos de ensaio os atuantes precisavam estar vestidos compostamente, as mulheres de saia cumprida e os homens de calça. Nenhum dos atuantes poderiam acessar as dependências das casas dos orixás e da mata sagrada do terreiro. Nada de álcool, ou quaisquer drogas lícitas, muito menos ilícitas. Os casais que compunham o elenco não poderiam namorar nas dependências do terreiro. E alguns ensaios foram cancelados devido as demandas ritualísticas do axé.

Consegui negociar com a yalorixá a sua ausência e a dos filhos de axé da maioria dos ensaios, ou seja, ela liberaria o barracão para nós e não poderia estar lá, teria que confiar em mim e na minha condução. Esse tema foi um ponto de tensão entre nós, pois, ela e todos os filhos do terreiro queriam assistir aos ensaios. Explicar para cada pessoa do terreiro que não poderiam estar no barracão durante a maior parte do processo, sem ofendê-los, exigiu de mim uma estratégia de diplomacia e sabedoria de axé que até aquele momento não sabia que eu tinha.

O espetáculo logrou sucesso nas negociações do processo criativo com o terreiro na estreia e nas temporadas, isso se deve principalmente ao fato de eu ser filha da yalorixá e iniciada no axé, ao fato do Ilê Axé Oyá L'adê Inan ser um terreiro jovem, com poucos filhos na época da montagem de *Siré* e principalmente pelo gosto da yalorixá pelas artes, em especial o teatro. Mesmo não compreendendo o universo da criação teatral, mãe Rosa ficou sensibilizada com a possibilidade da criação de um espetáculo teatral nas dependências do seu terreiro, essa sensibilidade e o nosso comprometimento em cumprir

os acordos estabelecidos com ela e o axé, foram muito importantes para a nossa permanência no local.



Figura 21 –Daniel Arcades, Vânia Santana, Fabíola Nansurê, Deise Vieira e Antonio Marcelo – Primeiros ensaios do espetáculo *Siré Obá – A festa do Rei* – 2009 – Barracão do Ilê Axé Oyá L'adê Inan – Foto: Andréa Santos.

A relação Terreiro-Teatro definiu toda a encenação e o perfil espacial do espetáculo, pois *Siré Obá* poderia tanto ser apresentado no terreiro quanto no teatro, como citado anteriormente.

A Ancestralidade reinventou os mundos, as personagens, o treinamento, a concepção de mundo e o conhecimento das histórias de vida de cada um dos artistas envolvidos no processo. O espetáculo obteve uma grande aceitação de público e crítica, participou dos principais festivais de teatro da cidade, foi convidado a integrar a programação de festivais fora do Estado⁵⁸.

⁵⁸ *Siré Obá* participou dos principais festivais de Salvador incluindo Festival Internacional de Artes Cênicas – FIAC – BA, Festival Internacional Latino-Americano – FILTE – BA, integrou a programação do evento Cultura em Campo durante a Copa das Confederações da FIFA, participou do Projeto Nova Dramaturgia de Melanina Acentuada em São Paulo e a I Mostra Baiana em Curitiba.



Figura 22 – Fabíola Nansurê, Nando Zâmbia, Antonio Marcelo, Daniel Arcades e Vânia Santana – Espetáculo *Siré Obá – A festa do Rei* – Estreia no Teatro Vila Velha – 2009 –Foto: Thalita Andrade.

Após a historicização do processo criativo do espetáculo, abordo agora os dois principais aspectos da Ancestralidade que fundamentaram a preparação e a criação da montagem. O primeiro aspecto trata-se da relação humanidade/divindade. Como dito anteriormente, na cultura yorubana existe um ditado que diz: *Ibití eniá kosi, kosi imalé*. Sem humano não há divindade. Este ditado explicita uma constituição de humanidade divina e divinitude humanizada. Os orixás são nossos antepassados míticos, são elementos fundamentais da natureza, são também manifestações de Olodumare (Deus criador de todos os destinos) e são principalmente os troncos, as matrizes geracionais das diversas comunidades yorubanas. Durante a construção da montagem acessei a Ancestralidade dos atuantes pelo viés das memórias míticas e cotidianas e pela compreensão da nossa humanidade-divina, tal como exemplifica o fragmento de texto abaixo:

ATUANTE 2 – Quando eu era criança escutava minha vó contar, que eu tinha no corpo a beleza e a força de um Deus. Muito difícil de compreender. Falava com olhos ternos e um sorriso nos lábios da voz possante que esse Deus tinha e que eu também teria. Contou-me cada passo deste suposto eu no futuro. Orgulhosa, enchia a boca para pronunciar seu nome... Ogun! Ogun!
Alertou-me para nunca deixar morrer a história que contava. Ela me acordava de manhã. Enquanto me banhava cantava: *(Atuante entra e, ao pé do ouvido do atuante 2, canta) É awa de lodê coroumbelé. (canta até o fim da fala)*.
ATUANTE 2 – Cantava baixinho no meu ouvido. Eu escutava tudo com curiosidade, não entendendo muitas das coisas que ela falava, mas admirado com a força e com as batalhas que ela narrava como se estivesse lá ao lado

dele. Tudo parecia só história de vó. Fui crescendo, só tinha lembranças até que conheci...⁵⁹

Por meio da visualização, vocalização e corporificação das palavras humano e divindade, os atuantes construía imagens corporais e vocalizações que materializavam as manifestações dessas palavras/imagens/pensamento. Provocá-los a materializarem humano e divindade os faziam se perguntar o que era ser humano e o que seria uma divindade. Com o imaginário povoado de referenciais brancos, as primeiras corporificações trouxeram movimentos e vocalidades ainda muito ocidentalizadas. Fizemos uma pausa nas experimentações práticas e fomos sanar a ausência de referenciais negros de humanidade e divindade no imaginário do elenco. Assistir a cerimônias públicas do Candomblé, aos documentários *Povo de santo, Atlântico Negro*⁶⁰, dentre outros, ler e ouvir os itans, os orins e principalmente os orikis, experimentar no corpo as danças sagradas dos orixás foram fundamentais para o repovoamento imagético dos atuantes e para a ressemantização das palavras/imagens/pensamento humano e divindade.

A relação ancestral humano/divindade permeou toda a encenação, desde as escolhas visuais à marcação cênica e a relação com o espectador. Um exemplo potente dessa relação pode ser explicitado pela concepção da maquiagem, que no início do espetáculo apresentava as divindades e no decorrer da peça, desfazia-se e revelava sua humanidade.

⁵⁹ BARBOSA, Fernanda Júlia. *Siré Obá – A festa do Rei*. (Texto teatral, fragmento). Co- autoria Thiago Romero, Alagoinhas, 2008.

⁶⁰ Filmado no Maranhão, Bahia e Benin, o documentário faz uma viagem no espaço e no tempo em busca das origens africanas da cultura brasileira partindo das mais antigas tradições religiosas afro-brasileiras: o candomblé e o tambor de Mina. *Atlântico Negro*, na rota dos orixás transporta o espectador para a terra de origem dos orixás e voduns, o Benin, onde estão as raízes da cultura jeje-nagô. Com direção de Renato Barbieri, este documentário estreou em 1998 e foi produzido pela Videografia Criação e Produção.

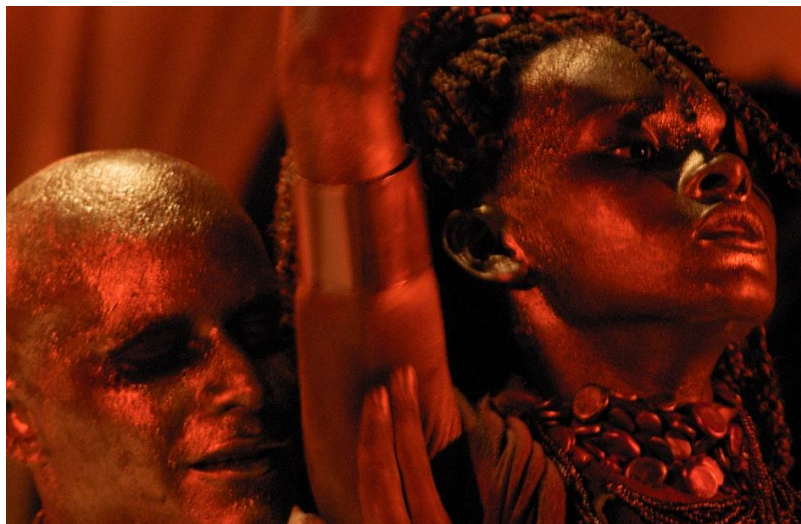


Figura 23 – Atuantes Daniel Arcades e Vânia Santana em cena no espetáculo Siré Obá – A festa do Rei – 2009 – Teatro Vila Velha – Salvador BA – Foto: Pedro Rodrigues.

Após passarem pelo ritual do oráculo, onde mãe Rosa de Oyá consultava os orixás para saber quais eram as divindades regentes de cada um dos atuantes, os provoquei a entrar em contato com o máximo de informações a respeito dessas divindades e ao retomarmos os ensaios práticos, acessei o que eles haviam apreendido por meio de exercícios ritualísticos; assim os impulsos e intuições começaram a manifestarem-se naqueles corpos pretos adormecidos pela educação ocidental. Braços, pernas, troncos, quadris, pés, colunas, vozes, passaram a trazer outras possibilidades de expressividade cênica, outros códigos corporais que já não eram mais tão embranquecidos.



Figura 24 – Atuantes Nando Zâmbia, Daniel Arcades, e Antonio Marcelo em cena no espetáculo Siré Obá – A festa do Rei – 2013 – Sala do Coro do Teatro Castro Alves – Salvador, Bahia – Foto: Adeloyá Ojú Bará.

O segundo aspecto foi a relação individualidade-coletividade. Evocar as memórias cotidianas de cada atuante evidenciava sua personalidade, sonhos e desejos ao tempo em que o revelava, o desnudava. Ao acessar as memórias míticas, os atuantes enxergavam-se como parte de um povo, como descendentes de divindades, como continuadores da edificação de mundo iniciado por seus antepassados. Essa relação apresentou para mim mais uma característica da Ancestralidade, a sua camada de inclusão:

Ancestralidade é uma categoria de inclusão. Ela inclui tudo que passou e acontece. É uma receptadora. É o grande mar primordial donde as alteridades estão em relação. E ainda, é o espaço difuso onde se aloja a diversidade. Ancestralidade é uma ética, por isso tem uma atitude inclusiva. (OLIVEIRA, 2007, p. 257).

Essa camada de inclusão faz da Ancestralidade um portal, um oceano de encontros, memórias, origens, histórias, realidades, dimensões existenciais diversas. É uma ponte, que ao atravessá-la nos empretece, nos reterritorializa e ressignifica nossa existência diante de uma realidade de racismo.

A partir desses dois aspectos fundamentais, foi possível a construção de um processo criativo que se dirigiu do interno para o externo, mas assentado em outras bases

que não o enfoque na mimese cênica e na racionalidade como disparadores teatrais. A ativação da memória do corpo, o acesso às imagens do inconsciente coletivo negro, o foco no corpo como espaço integralizado de voz, pensamento, emoções e espiritualidade, nutrido pela ritualidade da cena e do axé foram resultados alcançados na formação dos atuantes, na construção da cena e na troca com os espectadores.

A Ancestralidade está presente como cruzador teórico em todas as encenações que realizei desde a estreia de *Siré Obá*, mas preferi refletir sobre ela, a partir da análise desta montagem, porque neste processo a Ancestralidade conduziu a formação, preparação e a criação do espetáculo e por meio da Ancestralidade é que pude chegar a outros cruzadores teóricos pretos como, Afrocentricidade e Encruzilhada.

Continuando esta gira entraremos a seguir no universo do cruzador teórico Afrocentricidade e sua contribuição na construção de uma poética cênica que tem o Candomblé como centro.

3.2 – AGBAYE: AFROCENTRICIDADE: TIRANDO O CANDOMBLÉ DA MARGEM

“O candomblé é a minha pertença,
a minha fé,
é meu antídoto para tudo,
é o sangue que eu tenho na minha veia
não é de meter medo a ninguém”.
(Mãe Beata de Yemanjá)

Xangô era muito poderoso, um rei justo, porém explosivo e muito voluntarioso. Todos procuravam agradá-lo sempre, para não se verem expostos a sua ira. Desejando fazer-lhe uma surpresa, seus súditos resolveram oferecer uma grande recepção, com tambores batá (tambores sagrados de Xangô) e muita comida, como ele gostava. Os orixás foram convidados e, para que Xangô tivesse realmente uma surpresa, cada um traria a comida que preferisse para abrilhantar a festa. Chegou o grande dia, as divindades foram chegando e colocando os balaios, as gamelas e as cabaças cheias de alimento nas esteiras do salão do palácio de Oyó. O rei Xangô ficou muito admirado e agradecido, mas antes de dar início à festa, perguntou por Omolú; todos ficaram desapontados, porque ninguém se lembrara de convidá-lo. Imediatamente Obatalá, a pedido de Xangô, deu ordens para que se preparasse èpà (amendoim com muito molho de pimenta) e èbà (mingau de farinha de mandioca e água), que cada orixá tomasse de novo seus pratos de oferendas e que rumassem para a terra de Omolú, pois a festa seria então uma homenagem a ele. Liderados por Obatalá, seguiram serpenteando num grande cortejo, rumo às terras de Omolú. À frente seguia Exú levando em sua cabeça tão somente um ikódíde (pena do pássaro odíde), e em seus braços muita carne de bode bem temperada. Chegando ao palácio real, chamaram Omolú gritando: ilé gbí gbòndòn ó! (o senhor que é a terra quente dos ancestrais!). Omolú surgiu, e ficou muito surpreso com a história que lhe contaram, de uma festa inesperada em sua honra. Disse então que na véspera, seus babalawô haviam previsto exatamente o que estava acontecendo. E que ele era a terra, tendo se esquecido dele, haviam se esquecido da terra, e também dos seres humanos, dos quais a terra é matéria prima. Sugeriu então que a esteira fosse colocada no chão da praça da aldeia, e que todos seus habitantes fossem convidados a compartilhar do banquete, sem exclusão. Oyá não cedeu a ninguém a honra de carregar e estender a esteira, e por isso recebeu de Obatalá o grande sábio, o oyè (carga) de ìyálení (a mãe que carrega a esteira). Todos comeram e beberam com fartura, dançaram e cantaram em louvor a Omolú e sua família, recitaram oríkì (versos de louvação) sobre seus feitos e de seus familiares. Xangô era o mais alegre, o que se movia mais majestosamente na dança do opanijé (a terra que recebe os mortos e os devora – mata e come). Tudo isso porque Omolú, o grandioso jeholu (senhor das pérolas), compreendera o esquecimento e não ficara bravo. Assim as árvores dariam frutos, os animais se reproduziriam e as mulheres teriam filhos. Os homens valentes voltariam da guerra vitoriosos e juntos louvavam Olodumare, o deus criador que vivia no órun. Ao findar o dia, Omolú propôs que todos os anos, no período das chuvas leves, quando a terra se abrisse para deixar sair seus frutos, essa confraternização se repetisse. E todos cantam até hoje:

Ara ê ajeun bó

Olubajé ajeun bó

Ara ê ajeun bó

Olubajé ajeun bó

O deus abençoa as comidas.

O deus abençoa as comidas,

Vamos louvar o alimento.



Figura 25 – Ritual do Olubajé no Ilê Axé Oyá L’adê Inan – agosto de 2019 – Alagoinhas – Foto: Adeloyá Oju Bará.

O itan apresentado na abertura deste tópico narra o surgimento do ritual do Olubajé. A cerimônia é um ebó (oferenda) coletivo e uma grande reverência a Omolú, mas também a toda família kerejebi (Nanã, Oxumarê e Ewá). Uma cerimônia de nutrição do corpo e da alma. É a louvação aos elementos vindos da terra e às divindades primordiais ligadas a ela. Não deixa de ser uma louvação ao chão, ao lugar de pertencimento e origem. O Candomblé é este alimento ao meu corpo, mas também ao meu intelecto. É meu lugar de origem. E, portanto, é meu centro, desse modo “o Candomblé é a minha pertença.” – esta célebre frase de autoria da ancestral yalorixá do Ilê Axé Omi Ojuarô no Rio de Janeiro, mãe Beata de Yemanjá, evidencia uma das pontes de comunicação do povo negro em diáspora com o continente africano. O Candomblé como já foi afirmado anteriormente é um espaço de reafirmação para o povo negro.

Além de um espaço de reafirmação e de um espaço epistemológico o Candomblé dialoga fortemente com o paradigma contemporâneo da Afrocentricidade, filosofia negra que propõe que os referenciais e operadores teóricos africanos saiam da margem e ganhem o lugar de centralidade, deslocando referências dominantes em séculos de colonização, abrindo espaços, portas e janelas que tragam uma epistemologia negra prevalente. Na busca por referenciais que substanciassem o presente trabalho, encontrei na Afrocentricidade um poderoso instrumento de reflexão, problematização e atuação poética tal como define o historiador, filósofo, poeta, dramaturgo, pintor e criador do termo, Molefi Kete Asante:

Um modo de pensamento e ação no qual a centralidade dos interesses, valores e perspectivas africanos predominam. Em termos técnicos é a colocação do povo africano no centro de qualquer análise de fenômenos africanos. Em termos de ação e comportamento, é a aceitação/observância da ideia de que tudo o que de melhor serve a consciência africana se encontra no cerne do comportamento ético. Finalmente, a afrocentricidade procura consagrar a ideia de que a negritude em si é um tropo de éticas. Assim ser negro é estar contra todas as formas de opressão, racismo, classismo, homofobia, patriarcalismo, abuso infantil, pedofilia e dominação racial branca. Vemos dessa forma, como a afrocentricidade é a peça central de regeneração humana. Ela desafia e critica a perpetuação de ideias supremacistas raciais brancas no imaginário africano, e, por extensão do mundo. (ASANTE, 2014, p. 4).

Afrocentricidade é um pensamento oriundo da filosofia, mas orienta a presente pesquisa na busca por um fazer cênico que coloca no centro o pensamento, a fala, as contribuições culturais, econômicas, políticas, sociais e as epistemologias negrorreferenciadas presentes na diáspora africana. É um poderoso assentamento intelectual negro. Como afrodescendente nutro-me desta perspectiva filosófica na busca por uma descolonização de pensamento que reafirme a contribuição do povo negro no continente africano, na diáspora negra e no processo histórico-civilizatório do mundo, conforme Asante destaca ao discutir a noção de alteridade e marginalidade derivadas da cosmopercepção europeia e ressaltar o direcionamento do foco deste conceito. Para ele a Afrocentricidade:

[...] rejeita a marginalidade e a alteridade impostas pelo eurocentrismo. Demonstra a centralidade da África na história mundial e enfatiza os africanos como agentes de ação, mudança, transformação de ideias e cultura. Dessa forma, afrocentricidade é uma crítica à dominação cultural e econômica europeia, é a correção no reposicionamento do africano como sujeito de sua própria história e a fundamentação desse conceito no pensamento cultural da África clássica, cujas principais fontes estão nas primeiras civilizações do Vale do Nilo. A afrocentricidade rejeita a noção de alteridade que privilegia a cosmopercepção europeia como normativa e universal (ASANTE, 2016, p. 1).

Criticar e evidenciar a dominação cultural, econômica e as distorções criadas e perenizadas em séculos de escravização colonial europeia são fundamentais para retirar nós negras e negros da margem e nos colocar numa perspectiva afrocêntrica que contribui para o combate à cosmopercepção europeia como normativa universal e universalizante na produção do conhecimento humano: “uma ideia que articula uma poderosa visão contra-hegemônica, que questiona ideias epistemológicas enraizadas nas experiências culturais de uma Europa particularista e patriarcal”. (ASANTE, 2016, p. 4).

Asante pontua ainda que uma das tarefas mais desafiadoras é desmascarar a noção de que posições particularistas são universais. Para ele, o que os afrocentristas devem sempre criticar é a ofensiva particular que projeta a Europa como padrão pelo qual se deve julgar o resto do mundo. A Afrocentricidade busca criticar todas as reivindicações exageradas dos particularistas. É preciso ressaltar que não é necessário parecer-se com a cultura europeia para ser civilizado ou humano.

O processo colonial criou uma violenta diáspora escravizada e delimitou o espaço do povo negro na construção da história de modo enviesado e eurocentrado, nos colocando apenas como subalternos, numa história em que temos protagonismo. Por isso a Afrocentricidade, como paradigma e ampliação de pensamento negrorreferenciado, é colocado, na visão de Asante, como “uma forma de ideologia antirracista, antiburguesa e antissexista que é nova, inovadora, desafiadora e capaz de criar formas excitantes de adquirir conhecimento baseado no restabelecimento da localização de um texto, uma fala ou um fenômeno”. (ASANTE, 2016, p. 2).

Tomo como exemplo prático de aplicação desta epistemologia filosófica a interpretação afrocêntrica dos quilombos que Abdias Nascimento fez, ao criar uma nova perspectiva na história, por meio da concepção do Teatro Experimental do Negro – TEN e da proposta filosófica Quilombismo, epistemologia que possibilita a identificação e desenvolvimento de práticas pedagógicas orientadas em saberes ancestrais de matrizes africanas que tenham como intuito o fortalecimento da humanidade e coletividade negra.

Os quilombos são uma das primeiras experiências de liberdade nas Américas. Eles tinham uma estrutura comunitária baseada em valores culturais africanos. Como afirmou Marco Aurélio Luz (2000), que enfatiza a importância dos quilombos na resistência dos povos negros contra a escravidão e como esses espaços, foram mais que esconderijos de negras e negros em fuga, mas sim a criação de “reinos africanos no Brasil”. (LUZ, 2000, p. 274). Ele afirma:

Os quilombos e seus desdobramentos na luta do negro pela libertação, implantando e expandindo a tradição de seus valores e suas formas de organização e produção social nas Américas, se constituem nos princípios libertários mais importantes para o fim da opressão colonialista escravista na sua forma moderna: o capitalismo imperialista. As comunidades-estado negras espalhadas pelas Américas constituem uma formação social paralela, cujo valores caracterizam-se por uma continuidade transatlântica da tradição africana que se antagonizava com a estrutura e os valores impositivos coloniais-imperialistas. (LUZ, 2000, p. 264).

Os quilombos foram mais que um esconderijo para pessoas pretas em fuga, foram e ainda hoje são lugares de empreecimento, resistência contra a escravidão, lugar de expansão dos valores africanos. O quilombismo propõe esse legado negro como referência básica de uma proposta de mobilização política da população afrodescendente nas Américas com base na sua própria experiência histórica e cultural. É uma proposta para a construção de um parâmetro civilizacional afro-brasileiro que visa a um Brasil multiétnico e pluricultural. De modo que o considero um projeto afrocêntrico.

E por almejar um fazer teatral orientado pela ação quilombola e pelos pensares negros que organizam o quilombismo, que ao retirar o Candomblé da margem e centralizá-lo, eu enegreço o meu pensar-sentir-fazer cênico, o dos atuantes, de todos os artistas da criação da montagem e dos espectadores. Para melhor demonstrar a ação epistemológica deste cruzador teórico analiso a sua presença no espetáculo *Oyaci – A filha de Oyá*.

O Candomblé é um dos ativadores afrocêtricos desta memória negra, um caminho possível para um teatro de reconexão. Anseia-se por uma cena que empreteça; que possua a ética das culturas tradicionais negras; que possibilite a reterritorialização do corpo e da mente do atuante e, por conseguinte, dos espectadores. É, portanto, um teatro de força mística, mítica e de ritualização ancestral e afrocêntrica que leve o artista negro a investigar o individual e o coletivo e venha contribuir na construção da subjetividade negra.

Assim como no ritual do Olubajé, o Candomblé é alimento, louvação, centralidade negra e subjetivação. A cada Olubajé, a terra é reverenciada e seus alimentos são abençoados pelo rei, senhor da Terra Omolú, ou seja, a cada vez que realizamos essa cerimônia nós renascemos, pois louvamos o grande elemento de origem, a terra e as divindades ligadas a ela, uma vez que da terra viemos e para ela retornaremos como Nanã exigiu, assim versa a mitologia yorubana. A Afrocentricidade é um renascimento africano e este renascimento, para Asante, somente é possível se:

[...] houver uma ideologia africana, distinta de uma ideologia eurocêntrica, que promova a agência africana, ou seja, um sentimento de autorrealização baseado nos melhores interesses do povo africano. O objetivo é que você seja capaz de ter consciência do seu poder e de reconhecer que nada pode substituir seu lugar na sua própria história. Encontre seu próprio centro e descubra-se a si mesmo completamente. (ASANTE, 2014, p. 2).

As palavras de Molefi Kete soam bem semelhantes às palavras ouvidas quando estava recolhida no roncó, durante a minha iniciação no Candomblé. Ouvi das mais velhas e dos mais velhos, que eu estava ali para saber quem eu era. Olhar o Candomblé de modo afrocêntrico é ter um fragmento da cultura africana na centralidade, é recuperar essas vozes negras, esses ensinamentos negros na diáspora brasileira. É recuperar a memória cultural negra e suas reverberações no teatro, pois “somente dando valor a nós mesmos, ao que realmente somos, poderemos ultrapassar o abismo existente entre a sociedade neocolonialista, genocida, eurocêntrica, por uma população descendente de africanos e indígenas” (LUZ, 2013, p. 18).

A afirmação de Marco Aurélio Luz lembra, mais uma vez, Mãe Beata de Yemanjá (2017)⁶¹: “Nós não morremos. Nós somos como um vidro de perfume. Se uma grande essência cair, se quebrar, fica aquele aroma delicioso... Nós somos espíritos, somos os eguns (ancestrais), porque os nossos antepassados estão conosco”. Essas são memórias, ensinamentos, orientações que devem atravessar a formação da sociedade; uma visão de mundo mais horizontalizada, livre do olhar individualista do pensamento colonialista-imperialista-capitalista europeu. Uma forma de existir no mundo que leva à coletividade e sua diversidade como ponto de partida. São essas bases que ao longo dos anos nutre de forma afrocêntrica o teatro que venho desenvolvendo.

3.2.1 – *Oyaci – A filha de Oyá – O Candomblé no centro*

O espetáculo *Oyaci – A filha de Oyá* celebrou os 25 anos de carreira da dançarina, coreógrafa e professora negra da Escola de Dança da UFBA Marilza Oliveira. O espetáculo narra o encontro do indivíduo com o seu orixá, o momento do primeiro transe ritual, o alinhamento energético dos fragmentos da divindade presentes na natureza, no órun e no interior do indivíduo, a explosão energética da Ancestralidade no corpo material do ser humano. Por meio da dramaturgia sensorial de Fernando Santana, com colaboração minha e de Thiago Romero, coreografia e atuação de Marilza Oliveira, direção musical e criação de trilha sonora de Ricardo Costa e direção de arte de Thiago Romero, a peça conta como uma omon orixá torna-se um omonci, O sufixo ci é utilizado para designar filho de, como por exemplo uma Ogunci é a filha do orixá Ogun, ou uma Obaci é a filha do orixá Obá, neste caso Oyaci é a filha do orixá Oyá.

⁶¹Matéria publicada pela revista Isto é, 30 de maio, 2017. disponível em: <https://istoe.com.br/somos-como-perfume-diz-mae-beata-de-iemanja-a-afp> Acesso em 03 de setembro de 2019.

A dramaturgia teatral e da cena narram o encontro de Marilza Oliveira com Oyá sua divindade regente. Num diálogo entre dança, música e teatro o espetáculo instaurava uma atmosfera potente de ritualidade e mitologia que ambientava esse encontro profundo. Se em *Siré Obá* a festividade pública do axé foi o elemento a guiar a construção da cena, em *Oyaci* a intimidade da fusão entre orixá e indivíduo ocasionada pelo transe foi o carro chefe.



Figura 26 – Os atuentes Fernando Filho, Jane Santa Cruz, Thiago Romero, Marilza Oliveira, Fernando Santana e Edeise Gomes em cena no espetáculo *Oyaci – A filha de Oyá* – Teatro Vila Velha – Salvador Bahia – 2012 – Foto: Adelayá Magnoni.

A montagem realizou duas temporadas no Teatro Vila Velha e foi o terceiro espetáculo construído a partir da Ativação do Movimento Ancestral. Um processo criativo, potente e revelador; nele pude investigar o mistério do transe ritual, da gestualidade ritual do axé e seus movimentos arquetípicos. A gestualidade no axé, é carregada de simbologias. As danças dos orixás, além de sagradas, são dramáticas, são danças narrativas, a gestualidade presente em cada movimento, é um ato de contação, de comunicação. Assim, a gestualidade cotidiana do axé carrega as mesmas características das danças sagradas e cada gesto é por si só narrativa. E foi por meio da investigação desses elementos que posso demonstrar nesta análise a profundidade e a complexidade do pensamento afrocêntrico.

Ancestralidade e Afrocentricidade andam lado a lado nas montagens que venho desenvolvendo nos últimos dez anos, porém enquanto a Ancestralidade nos apresenta a dimensão e a diversidade da nossa herança cultural negra, a Afrocentricidade nos convoca a investigar minuciosamente esta herança e a colocá-la em prática nos mínimos espaços

da nossa vida cotidiana. Penso que a Afrocentricidade pode ser entendida como a absorção da Ancestralidade, sua atualização no plano material da contemporaneidade.

Nesta pesquisa o pensar afrocêntrico está diretamente ligado à colocação do Candomblé no centro das construções cênicas. Ao fazê-lo, busco mais do que a ilustração da sua existência e relevância na cena. Vou em busca de que sua ética oriente a minha construção poético-estética, que esteja presente nas mínimas ações e pensamentos, que descolonize meu mais simples pensamento e minha menor atitude dentro e fora de cena.

Mas na cena quando tenho o Candomblé como centralidade na criação, o assumo como um espaço epistemológico, como um lugar de criação das nossas narrativas, ele é lócus e domus. Assim consigo fugir da criação de maneirismos para a cena. Eu retiro o Candomblé da margem e coloco-o no mesmo patamar de importância do pensamento ético-cristão. É a busca por um jogo social, político, econômico, cultural e artístico mais equilibrado. Estar no centro fará com que o Candomblé não seja tratado como enfeite cultural, adereço social e antropológico, mas sim como possibilidade real de existência

De modo que durante a criação do espetáculo *Oyaci – A filha de Oyá*, procurei avançar na investigação do Candomblé. Busquei criar um processo no qual os atores e os músicos na sala de ensaio jogassem fora os maneirismos e imitações formais dos elementos cênicos presentes no Candomblé e ampliassem seus repertórios corporais e vocais por meio de uma investigação da gestualidade do axé. Gestos ancestrais e a cada vez que o repetimos, atualizamos sua presença milenar entre nós. Mesmo que esses gestos sejam ressignificados cenicamente pelo ator durante a criação cênica, a proposta que apresento aos atores é de conhecer a gestualidade sagrada do axé e só depois da criação de uma intimidade ritual e artística, é que a licença poética da arte pode entrar.

O paó, o barravento e o dobale são alguns dos elementos que compõem a gestualidade do axé. Trata-se de uma gestualidade arquetípica, que por si só é linguagem e estabelece comunicação entre os seres vivos, entre os espíritos e os humanos, e entre os planos da existência (material e espiritual). Esses três gestos são disparadores de transe, são disparadores da fusão energética entre o indivíduo e o orixá. E em *Oyaci* os investiguei à exaustão, procurando perceber como ao compreendê-los os atores, já apropriados de seus significados, poderiam colocá-los em cena. Para aprofundamento do cruzador teórico Afrocentricidade, esses três gestos do axé serão analisados.

Paó vem do yorubá pàowò, que significa pá – sacrificar, owò – as mãos. É colocar as mãos em estado de sacrifício; este, deve ser entendido como estado de esforço e disponibilidade. Mais que aplaudir, o paó é uma saudação, um código de abertura e

encerramento de cerimônias, um pedido de permissão; é também em algumas situações a substituição da fala verbal, um meio pelo qual as yawôs recolhidas avisam aos mais velhos que finalizaram algo, que precisam da presença de um mais velho no roncó, ou que já estão prontas para receber o banho ritual. Meio de comunicação entre os seres humanos e as divindades, entre órun e aiyê, é gesto de instauração energética; a magia do axé manifesta-se por meio do paó, a sonoridade emitida tem significado. Três palmas lentas e fortes, seguidas de seis palmas rápidas e leves, o número nove é uma referência as nove dimensões da existência⁶² presentes na cosmogonia yorubá e o paó é uma maneira de acessar esses planos.

Ao investigar o paó cenicamente, procurei evidenciar sua complexidade e a da cultura negra africana e afro-brasileira, procurei acessar novos códigos cênicos, novas possibilidades de comunicação cênica, ampliar o repertório gestual dos atuantes a partir de uma investigação identitária negra.

Em Oyaci o público era recepcionado pelos atuantes sentados em círculo no espaço de representação, silenciosos, ao som apenas de um solfejo, comunicavam-se entre si, com os espectadores e instauravam a energia de suas divindades regentes em seus corpos durante a cena, por meio do paó. A atmosfera de ritualidade e jogo, instalava-se desta maneira. Quase como um mantra, a sonoridade do paó foi o suficiente para fazer alterar a energia do espaço e prender a atenção da plateia. O espetáculo já havia começado e a plateia por meio do paó, era convidada a participar. Esse convite era aceito por meio do silêncio e dos olhares de contemplação. A rítmica do paó, propunha respeito e reflexão.



Figura 27 – Cena inicial – Paó de abertura – Oyaci – A filha de Oyá – Teatro Vila Velha – 2012 – Foto: Onisajé.

⁶² Os mais velhos do axé, falam da existência dessas nove dimensões onde o aiyê (plano da materialidade) e o órun (plano da imaterialidade) fazem parte, porém nenhum deles especificam as outras sete dimensões. Nas pesquisas literárias sobre a cultura yorubá encontrei citação a existência dessas nove dimensões, mas nenhuma referência aos demais.

Já o barravento, termo conhecido como um dos ritmos tocados no Candomblé de origem banto, é também, uma das manifestações físico-visuais do processo de transe ritual. Como o paó, é linguagem, comunica que a divindade e o indivíduo estão em processo de fusão energética; que se trata do transe de uma pessoa mais velha de axé, uma vez que noviços não tomam barravento para entrarem em transe; e a depender do vigor do deslocamento do corpo se percebe se a divindade que está para chegar é feminina ou masculina, a depender de quem esteja tomando o barravento outras divindades manifestam-se devido ao vigor energético do orixá e da pessoa que está prestes a entrar em transe.

O desequilíbrio do corpo é na verdade o reequilíbrio entre o indivíduo e a sua divindade. É também sinal de amadurecimento ritual. O barravento é o desequilíbrio do corpo, causado por fortes giros em torno do próprio eixo. O indivíduo, perde a base, passa a pendular apoiando-se apenas numa das pernas, que também em movimento giratório ininterrupto intensifica o desequilíbrio. O corpo gira de forma espiralar, narra uma fusão energética entre o indivíduo e a divindade e que ambos possuem uma história, um tempo.

No caso de *Oyaci* o barravento foi nosso estudo/treino de “equilíbrio precário”, (BARBA, 2009) a busca por um estado alterado de consciência, ao que chamo de transe cênico. Processo de irradiação energética do orixá, aliado a preparação técnica do atuante, ele se caracteriza principalmente por gerar uma atuação que poeticamente chamo de transfigurada, pois o atuante está no mais profundo de sua consciência da cena, da personagem, do jogo cênico e com sua energia ativada e conectada a irradiação do orixá. Esses fatores provocam um estado alterado de consciência, que constrói um paradoxo: quanto mais consciente (nos termos descritos acima, não há relação com excesso de racionalidade e sim de conjunção energética, psíquica, física, emocional e espiritual.) estiver o atuante, mais transfigurada sua atuação chegará ao espectador, que não apenas o verá, mas o sentirá em transe, porém em transe cênico.

Esses elementos auxiliaram na instauração de uma presença cênica mais potente, numa irradiação e dilatação corporal mais profunda. Além de treinamento durante o processo de criação do espetáculo, o barravento permeou a construção de algumas cenas da peça, como demonstra a Figura 28.



Figura 28 – Barravento em cena no espetáculo Oyaci – A festa de Oyá – Cena o despertar de Oyá – Teatro Vila Velha – 2012 – Fotos: Onisajé.

O *dobale*, é o ato de deitar-se para saudar as divindades masculinas, já as divindades femininas são saudadas pelo *ikalé*. É estar aos pés do orixá. Todo iniciado para tomar a benção de seus mais velhos deita-se. Este deitar-se nada tem a ver com submissão, prostração, humilhação, mas sim, com reverência, respeito, adoração. Ao realizar um *dobale*, o iniciado coloca seus joelhos no chão, depois bate sua testa em cima de suas mãos fechadas em formato de uma mão de pilão; na sequência sua testa toca o chão e por fim seu corpo todo é estirado. No caso do *ikalé* a movimentação é quase a mesma, com exceção de que a cabeça é colocada sobre as mãos abertas e não no formato do pilão, e antes de deitar todo o corpo, coloca-se no chão os quadris de um lado e do outro.

Ao deitar-se para realizar o *dobale* o iniciado saúda a terra, colocando seus joelhos, símbolos de sustentação, seu sexo, símbolo de existência, seu coração, símbolo de afetividade, seu estômago, símbolo de sobrevivência e sua cabeça, símbolo de sua ancestralidade, morada de seu orixá, em contato com Onilé, a mãe terra, divindade chão, que a tudo e a todos sustenta. Nesta ação aparentemente simples, o iniciado renova sua conexão com a terra, matéria prima da qual foi modelado, e com a Natureza. Reconhece a divindade do mais velho a sua frente e a saúda; por fim, ao reconhecer a ancestralidade do outro, reconhece e saúda a sua própria. Um gesto, porém, uma profusão de sentidos.

O dobale é uma conversa entre ancestralidades, origens, divindades. É um espelho de reconhecimento sobre a origem, memória e existência. Nesta conversa renovam-se as dinâmicas energéticas, reconhece-se Natureza, conter e estar contido, pertencer para ser. Esse gesto ritual e ancestral esteve presente no espetáculo, enquanto treinamento de conexões e expressividades cênicas possíveis na relação com o chão, como por exemplo o fortalecimento corporal e a ampliação de dinâmicas espaciais na cena.

De posse dos sentidos desses gestos, os atuentes eram provocados a encontrarem outras possibilidades de diálogos corporais na relação espacial, relacional e energética. O entendimento de outras possibilidades expressivas a partir de um gesto tão complexo foi bastante explorado no espetáculo. Muito mais que explorar a forma, era o seu conteúdo o mais importante, pois provocava imagens, que foram corporificadas pelos atuentes e ampliaram em cenicidade e beleza as cenas e o espetáculo como um todo.



Figura 29 – A atuante Marilza Oliveira em cena no espetáculo Oyaci – A filha de Oyá – Dobale para Oyá – Teatro Vila Velha – 2012 – Foto: Onisajé.

Segundo os mais velhos de axé que fundaram o Ilê Axé Oyá L´adê Inan, para os yorubanos o plano imaterial, o órun não fica localizado no céu, mas sim nas profundezas do chão. O orixá quando se manifesta emerge, sua energia toca primeiro os pés e depois espalha-se pelo corpo. Compreender essa relação, tão vívida no Candomblé é deslocar para os pés o foco que o pensamento ocidental colocou na cabeça, mais precisamente na racionalidade. Os pés são os portais de entrada da energia do orixá no corpo e não a psique. Desse modo, as tradições africanas e afro-brasileiras ensinam e orientam um atuante a prestar bastante atenção nas emanções de seu corpo como um todo e não apenas na elaboração racional da cabeça. Nesta acepção a cabeça também não é o local apenas da racionalidade, Ori é um conjunto complexo, onde se instala a divindade, as memórias,

as emoções, as elaborações intelectuais, os sonhos, a intuição e o desejo. Reduzir essa profusão de possibilidades apenas ao aspecto do intelecto e da cognição é acessar um pequeno fragmento de um oceano.

O dobale coloca o corpo em postura horizontal de percepção, auxilia o indivíduo a perceber-se integrado a um todo maior, provoca uma relação entre as diversas camadas de existência de maneira menos egocêntrica e solitária, ao passo que coletiviza, potencializando a subjetividade. Nesta posição de horizontalidade o corpo está aberto, receptivo, permeável, poroso, permitindo que diversas possibilidades de formas o tomem. Renuncia-se à inflexibilidade para o caos nutritivo da multiplicidade.

Paó, barravento e dobale são gestos afrocêntricos, são gestos colocados em cena para transformar em ação a filosofia da Afrocentricidade. Os corpos dos atores materializaram essa compreensão, partimos de códigos negros para a criação, o que propõe uma comunicação negra. O empretecimento do teatro foi além do tema, ou da utilização de alguns elementos formais, passou para a concepção ética e dessa forma pretende-se chegar a uma existência negra plena.

3.3 – IKORITA: O X DA QUESTÃO: AS ENCRUZILHADAS DE *OGUN – DEUS E HOMEM E TRAGA-ME A CABEÇA DE LIMA BARRETO!*

Exu toma rum no centro da encruzilhada.
 Em sua dança vigorosa,
 sua esfericidade faz girar o mundo,
 Faz girar o todo e o nada.
 Exu toma rum no centro da encruzilhada
 e lá, num redemoinho tudo se encontra
 Tudo se cruza, num cruzeiro que gera novos encontros,
 novos sabores, novos conflitos
 Exu toma rum...
 E é neste encruzilhamento que minhas identidades se formam,
 no tempo espiralado do axé e de Leda,
 no ijexá malestroso que o faz malemolenciar a vida.
 Exu toma rum no meio da encruzilhada
 e é lá que brota a existência
 (Onisajé)



Figura 30 – A encruzilhada – Imagem retirada do clipe: *Pra que me chamas?* de Xênia França⁶³ – 2018 – Print – Onisajé.

Para nós do Candomblé a encruzilhada (Figura 30) é um espaço sagrado, é um altar **de e para** Exu, pois ela é entre várias coisas, possibilidade de caminhos. É “o palco da vida, o buraco do mundo, o ponto neutro, o espaço de pedir a Exu que além de nos dar várias possibilidades, nos dê sabedoria de sair do ponto neutro para escolher o melhor caminho.” – assim explicou Aderbal Moreira, asogun (assistente cerimonial responsável

⁶³ Disponível em: <https://youtu.be/ZEpV3C1JO60> Acesso em: 02 de outubro de 2020.

pela transmutação animal) do Ilê asé Omiojuarô no Rio de Janeiro, em entrevista para o documentário *A boca do mundo: Exu no Candomblé*⁶⁴.

Exu é o orixá yorubano que atua sobre os princípios da mobilidade, da transformação. Para Luiz Rufino (2016, p. 2) ele é o campo “das imprevisibilidades, trocas, linguagens, comunicações e toda forma de ato criativo.”⁶⁵ Por tudo isso, é considerado o senhor das possibilidades e a encruzilhada é seu espaço fundamental. É a passagem, o lugar onde os pontos, as energias e as culturas se tocam, sejam dos lugares ou do corpo. Regida pelo orixá Exu, a encruzilhada é ponto basilar de construções e reconstruções, de entradas e de saídas, de transformação e tensionamentos. É decididamente o espaço das interações. É também pensar epistemológico de ressignificação, como elucida Luiz Rufino

A sugestão pelas encruzilhadas é a de transgressão, é a traquinagem própria do signo aqui invocado. São as potências do domínio de Enugbarijó, a boca que tudo engole e cospe o que engoliu de forma transformada. Os caminhos que partem do radical Exu de forma alguma podem se reivindicar como únicos. A encruzilhada invoca a máxima parida nos terreiros: Exu é o que quiser. Assim, ele é aquele que nega toda e qualquer condição de verdade para se manifestar como possibilidade. É Elegbara, o dono do poder. Exu é assim, perambula pelo mundo, reinventando-o, a partir de travessuras. (RUFINO, 2018, p. 76).

Espaço de transgressão, de questionamentos, lugar onde Exu dança, fala, movimenta perambulando pelo mundo e a tudo reinventa, a encruzilhada é também uma pedagogia. Em *Pedagogias das Encruzilhadas* (2018), Luiz Rufino amplia ainda mais este modo de pensar e invoca a encruzilhada de Exu para fundamentar uma educação a partir dos princípios gerados por este espaço dialético e rico em possibilidades. No “cruzo” (RUFINO, 2018) dos pensares do corpo e da intelectualidade, das experiências, e das constituições epistemológicas, a encruzilhada é palco e plateia de um processo profundo de restituições, ressignificações, reintegrações, conectando o sagrado e o profano. Exu conecta a verdade e entendimento, o sagrado e o profano.

Já Leda Maria Martins define e destaca o lugar da encruzilhada como produção de sentidos associando-a à performance, ao rito e à geração de signos:

⁶⁴ Documentário disponível em: https://youtu.be/tcO7fN_19kY Acesso em: 02 de outubro de 2020.

⁶⁵ Rufino ainda acrescenta que “nas máximas que trançam as esteiras dos saberes de terreiro, entre inúmeras formas, Exu é reivindicado como o dínamo do universo, o linguista e tradutor do sistema mundo” (RUFINO, 2016, p. 2).

Da esfera do rito e, portanto, da performance, é lugar radial de centramento e descentramento, intersecções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como lugar terceiro, é geratriz de produção sgnica diversificada e, portanto, de sentidos. (MARTINS, 1997, p. 28).

A autora vê a encruzilhada como um espaço de intersecções, que elabora e reelabora discursos, lugar de encontros e tensões, espaço de movimentos. Por sermos um país constituído por matizes e matrizes culturais diversas, a encruzilhada pode ser considerada um espaço de formação da identidade do indivíduo brasileiro. Neste lugar radial de centramento e descentramento, nossa linguagem, cultura e sociedade foram criadas. Somos frutos de uma diáspora, de um elaborado processo de fusões e conflitos culturais que foram se desenvolvendo em sincretismos os mais diversos e embates os mais sangrentos.

A constituição cultural dos brasileiros e latino-americanos está ligada às tensões entre a resistência dos povos invadidos e sequestrados e a imposição sangrenta dos colonizadores, como expressa Rufino ao dizer que a diáspora africana “... é o verso lançado que ata as problematizações sobre as travessias de milhões de corpos negros pelo Atlântico”. E que aquilo que poderia ser considerado “a maior dispersão populacional forçada da história” revelaria também “cruzar de infinitas sabedorias e experiências civilizacionais que codificaram a invenção de outros mundos” (RUFINO, 2016, p. 8-9).

A dispersão forçada dos povos africanos criou uma encruzilhada oceânica e, enquanto epistemologia, ela oportunizou a problematização das múltiplas relações estabelecidas nos choques entre culturas. A matriz nativa que foi invadida (indígena) e a matriz sequestrada (africana) uniram-se para combater a matriz colonizadora (europeia) e desses enfrentamentos surgiram as interações étnico-raciais que nos formam. Na contramão de fortalecer o mito da fundação do Brasil pelo encontro harmônico das três raças, e reconhecendo toda violência que houve nesse processo, evidencio que, no cruzamento de infinitas sabedorias e experiências civilizacionais, a encruzilhada é palco privilegiado para a reflexão dos processos trans-matriciais que criaram o Brasil.

Na Figura 30 se pode notar que o centro da encruzilhada, também chamado de ponto neutro, é onde se reúnem, ou de onde partem, as setas que apontam a diversidade de caminhos. De modo que a neutralidade aludida, é na verdade, a junção ou conjunção

das possibilidades culturais colocadas. O centro da encruzilhada é o local que reúne e mistura os elementos, local da intersecção. O povo afro-diaspórico habita este espaço de cruzo em sua configuração civilizacional. Leda Martins afirma que nós latino-americanos somos um povo encruzilhado, o que nos faz ser atravessados por todas as matrizes que se encontram nesse encruzilhamento nos tornando herdeiros das matrizes nativas, africanas e europeias. Assim ao seguirmos quaisquer uma das setas da encruzilhada levaremos conosco fragmentos das demais matrizes, uma vez que nosso ponto de partida é o espaço da intersecção.

Esse cruzo de matrizes e matizes se faz presente nos espetáculos que enceno. Busco afirmar, tornar visível e valorizar os referenciais da cultura negra, mas não ignoro contribuições de elementos da cultura ocidental, utilizados no pensar/fazer teatral contemporâneo. Nos últimos dez anos procurei estabelecer alguns entrecruzamentos culturais no empenho de robustecer a poética e a estética das montagens que realizei. O diálogo principal é a relação Candomblé-Teatro Negro, porém a relação Teatro Negro/Teatro Branco, em algumas instâncias, também se estabelece, principalmente quando busco empretecer formas e proposições do teatro europeu; ou seja, os traços e resíduos deste teatro entram em processo de fricção e atrito com os pressupostos do Teatro Negro, mas estão lá, postos em cena⁶⁶.

Algumas teorias teatrais ocidentais em certa medida estabelecem pontes para o acesso e a publicização de poéticas e estéticas negras. A colonização é infelizmente um fato, mas tudo está em movimento e por sermos culturalmente encruzilhados me valho de elementos do teatro ocidental (especialmente os que acho que tenham mais convergência ou aproximação com a poética que desenvolvo) para realçar pensamentos e formas cênicas negras. Este foi o caso dos espetáculos *Ogun – Deus e Homem e Traga-me a cabeça de Lima Barreto!*

Ogun – Deus e Homem: ferro, fogo e pixels

Em *Ogun – Deus e Homem*, o encruzilhamento ocorreu desde a construção do texto teatral, que reuniu elementos épicos, líricos e dramáticos, aos itans e orikis de Ogun,

⁶⁶ Só para ficar em alguns exemplos recentes de entrecruzamento na cena contemporânea, e tomando apenas um mito do teatro ocidental – Medeia – como referência podemos citar os espetáculos: *Medéia Negra* de Márcia Lima, *Mata teu pai!* de Grace Passô, são diálogos de encruzilhada que optam pelo empretecimento da cena e do mito europeu.

passando pelas visualidades e chegando às escolhas musicais e coreográficas. *Ogun* foi a minha montagem de formatura no curso de Direção Teatral na Escola de Teatro da UFBA em 2010. O espetáculo narrava a história da divindade yorubá Ogun, o senhor da guerra e da tecnologia.

Com dramaturgia assinada por mim e Fernando Santana, o espetáculo foi construído a partir de seis itans e quatro orikis de Ogun. O espetáculo conta a trajetória da divindade, desde o momento em que, através de Exu, solicita a Olodumare seu desejo de se tornar humano e habitar o aiyê (plano da materialidade), passa pela conferência dos Orixás, momento em que Ogun apresenta a descoberta do metal às demais divindades. Nanã, divindade mais velha, recusa-se a abandonar a utilização dos utensílios feitos de pedra e barro e acusa Ogun de romper com as tradições. Ogun respeita as determinações de Nanã, porém vem para o aiyê e se transforma no assiawajú (aquele que vai à frente), abrindo caminho para outras divindades habitarem o aiyê.

Por meio do seu poder transmutador, Ogun cria a mecânica e as engenharias ligadas ao metal, munindo os seres humanos de vários avanços tecnológicos e culmina com seu encontro com a bela e guerreira Oyá, sua grande história de amor; porém, Oyá apaixonou-se por seu irmão Xangô e o abandona. Ogun desaparece por vinte anos e, ao retornar a Irê (cidade africana onde era o rei), não é reconhecido pelos habitantes, por isso tem um ataque de cólera e massacra diversos inocentes, enfurecido com o fato de ninguém lhe dirigir a palavra. Adelé, seu filho, o reconhece e aplaca sua fúria, revelando-lhe que todos estavam em silêncio em tributo a ele, que ele havia sido declarado como morto. Dilacerado pela injustiça que cometeu, Ogun pede a Olodumare para retornar ao órun.

Esta montagem é um bom exemplo da ação do cruzador teórico Encruzilhada na constituição poética da cena. O desconhecimento dos elementos culturais das matrizes africanas no Brasil ainda é enorme. Apesar dos avanços com a implementação da lei federal 10.639/03, que prevê o ensino da história e da cultura africana e afro-brasileira nos diversos níveis da educação no país, e das vitórias alcançadas pelos movimentos sociais negros, essa cultura ainda é achatada por uma educação eurocêntrica, etnocêntrica e racista, colocada à margem e em um lugar de estereótipos e exotização. Por isso, mas não só, compreendi que o encruzilhamento cultural seria basilar para a expansão da comunicação e da compreensão dos espectadores acerca dos elementos afro-brasileiros do espetáculo.

No que concerne à dramaturgia, houve a escolha por transitar livremente pelo épico, lírico e o dramático; este último foi uma tentativa de mostrar a humanidade dos

orixás e de atualizar os mitos, na medida em que o dramático se estruturava por meio de diálogos intersubjetivos, principalmente para os espectadores que não tinham nenhuma relação com o Candomblé. Mesmo com falhas de construção, transição de cena e organização de diálogos, a dramaturgia de *Ogun* apresentou aos espectadores um deus homem, ou um homem deus, de modo que a identificação era uma porta de entrada do público numa narrativa negra. O elemento dramático na construção do texto evidenciava o protagonismo do orixá Ogun, reconstruía sua história, narrava, mas principalmente mostrava seus feitos, conquistas, amores e derrotas, como expressa o fragmento do texto abaixo:

CENA 2 – NANÃ E OGUM O EMBATE⁶⁷

Estamos num “Canteiro Tecnológico”, onde praticáveis estão dispostos em alguns pontos. Uma luz se abre em resistência. Música. Entra NANÃ acompanhada por Ikú que carrega uma cadeira africana. Ikú posiciona a cadeira Nanã senta-se.

OGUN – *(entrando com dois pratos de najé [pequeno prato] um de barro e um de metal. Ogun coloca os dois pratos no chão, primeiro o de barro e depois o de metal e saúda Nanã.)* Salubá Nanã! A senhora mandou me chamar...?

NANÃ – Só se saúda a quem se tem respeito.

OGUN – Isso eu lhe tenho de sobra.

NANÃ – Cuspindo na minha cara? Me afrontando?! Trocando o barro, matéria primordial sagrada, por um artifício vulgar?! É um desrespeito ao meu tempo. O barro deu forma à carne, foi a matéria-prima para moldar o corpo. Fazer a humanidade!

OGUN – A humanidade já foi feita e precisa de instrumentos...

NANÃ – Agora vai me ensinar sobre a humanidade?

OGUN – Não. Eu quero aprender com a humanidade. Essa é a minha intenção.

NANÃ – A sua intenção é maltratar os costumes, esmigalhar a crença e rir dos antepassados. Você está inventando o fim da humanidade!

OGUN – Talvez eu seja humano demais para ser divino.

NANÃ – *(Espantada, levanta-se e aproxima-se lentamente de Ogun)* Está renegando o que Olodumare lhe deu de mais precioso?

OGUN – Estou melhorando uma das coisas que Olodumarê nos deu de mais precioso: a inteligência. O homem precisa evoluir.

NANÃ – *(elevando a voz)* O barro não é um atraso! O barro é o princípio de tudo! *(pausa, senta-se)* Não se esqueça que no início de tudo era eu quem estava aqui!

OGUN – Eu quero...

NANÃ – *(Firme)* Está decidido: nas minhas cerimônias não será usado nenhum instrumento feito de metal.

(Pequena pausa. Os dois se olham)

OGUN – Que seja! Salubá Nanã!

(Ela levanta-se e sai lentamente. Ogun vai para o centro do palco. Música. Ogun realiza a fusão dos elementos barro e metal. Sai de cena.)

⁶⁷ BARBOSA, Fernanda Júlia. SANTANA, Fernando de Jesus. *Ogun – Deus e homem*, (Texto teatral, fragmento). Salvador, 2010.

Ao ficcionar o itan que narra o encontro/embate de Nanã com Ogun, foi possível por meio do diálogo apresentar a lenda ao público, dar a sensação que estavam presenciando aquele momento, o que oportuniza quase que pedagogicamente um conhecimento da mitologia yorubana. Na cena transcrita, há um embate geracional: Nanã mais velha, questiona Ogun quanto à quebra das tradições, e Ogun mais jovem, busca mostrar a Nanã que era necessário aderir ao novo. Nesta cena/itan está colocado o conflito de gerações e uma das explicações para a transição e o desenvolvimento da humanidade no planeta Terra, a passagem da idade da pedra, para a idade dos metais, do ponto de vista da mitologia yorubana.

Com relação às visualidades (cenário, figurino, maquiagem e iluminação) o processo foi mais radical. A concepção cênica que orientou a montagem tinha por objetivo mostrar ao público características pouco conhecidas da divindade, de modo que Ogun foi apresentado como senhor da tecnologia, o grande engenheiro do universo. Cenograficamente (Figuras 32 e 33) o espetáculo inspirou-se nos pixels, a menor partícula da imagem digital, que materializava na cena a tecnologia contemporânea, de conhecimento da maioria dos espectadores. Ao apresentar Ogun como senhor da tecnologia, demonstrava-se a atualidade de Ogun e a sua presença entre nós. Aliado a esta imagem base, o cenário era uma instalação cênica, que trazia em sua ambientação elementos de urbanidade, como andaimes, rampas, praticáveis móveis, todos num designer arrojado e contemporâneo. Neste espaço urbano, foi apresentada a saga de Ogun, onde divindades e humanos conviveram. A cenografia foi concebida para ser porta de acesso do espectador, o espaço era reconhecível, tinha certa verossimilhança e, mesmo com seus elementos futuristas, os materiais utilizados e a ambientação construída colocavam a plateia num canteiro de obras, onde um coro de metalúrgicos construía um grande globo terrestre, símbolo do retorno de Ogun para o órun, e deste como grande construtor do mundo.

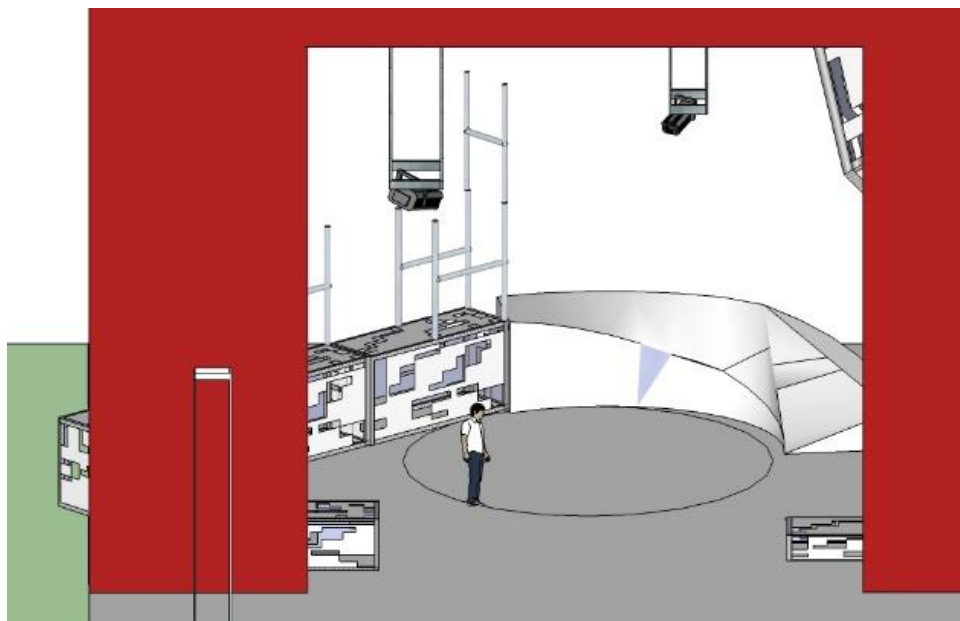


Figura 31 – Estudo cenográfico do espetáculo *Ogun – Deus e Homem* – Concepção cenográfica e desenho Yoshi Aguiar.



Figura 32 – Composição cenográfica do espetáculo *Ogun – Deus e Homem* – Teatro Martim Gonçalves – Salvador BA – 2010 – Foto: Lab Foto: Agnes Cajaíba.

O encruzilhamento de elementos da urbanidade ocidental, a movimentação cênica dos atores pautadas na Capoeira, Dança Afro, Jazz e Dança Contemporânea acentuaram a encruzilhada cultural presente no espetáculo e mostravam ao público a presença dos orixás na atualidade. A plateia percebia o espetáculo por meio da visualidade do cenário, da musicalidade e da coreografia, em especial do figurino. O mundo da moda e a cultura pop ocidental e africana organizaram sua concepção. Como apresentar o orixá Ogun nos dias de hoje? Como aproximar os mitos sobre esse orixá a pessoas que sequer ouviram falar dele? Como quebrar o medo e o preconceito contra o Candomblé? Que portas abrir?

Que pontes estabelecer? Essas foram e ainda são questões que me faço a cada vez que enceno um espetáculo protagonizado por um orixá.

Concebidos pelo diretor de arte, ator e encenador Thiago Romero, a proposta era aproximar os espectadores do universo afromitológico de Ogun. Desse modo cada divindade presente na montagem teria roupas atuais, de modo a evidenciar características do orixá. Por exemplo, o figurino de Ogun foi modelado a partir de referências bélicas, como calça militar, coturno, (para evidenciar a característica de grande estrategista de guerra), porém com modelagem, tecido e adereços fashion, (para evidenciar sua relação com a tecnologia); o de Exu foi construído a partir de uma releitura do figurino do rei do pop Michael Jackson no clip *Bad* para evidenciar a beleza, a plasticidade e a atualidade de Exu.



Figura 33 – Imagens inspiradoras e figurinos definidos das personagens Ogun e Exu no espetáculo *Ogun – Deus e Homem* – 2010 – Pesquisa e concepção de figurino: Thiago Romero.

A trilha sonora e as coreografias seguiram também esse processo de encruzilhamento de referências culturais. Construída a partir do diálogo entre música eletrônica, cantos e ritmos do axé, a trilha do espetáculo justapunha o universo sonoro das boates, raves, por meio de sampleagens com o universo sonoro sagrado dos terreiros. Deste mesmo modo as coreografias foram criadas numa fusão entre Capoeira, Jazz, Dança Afro e Dança Contemporânea ocidental. A corporeidade dos atunes unia movimentos ancestrais negro a um gestual realista.

Por fim, mas não menos importante, a iluminação concebida por Luiz Guimarães, potencializava a atmosfera de urbanidade, tecnologia, ao mesmo tempo que criava

imagens ancestrais de grande potência. Os encruzilhamentos utilizados em sua composição deram ao espetáculo múltiplas camadas de sentidos, resultante do cruzamento entre uma iluminação ritual e uma iluminação tecnológica e contemporânea.



Figuras 34 – O encruzilhamento da iluminação no espetáculo *Ogun – Deus e Homem* – Teatro Martin Gonçalves – Salvador Bahia – 2010 – Foto: Lab. Foto: Agnes Cajaíba.

O cruzador teórico Encruzilhada está presente, em maior ou menor intensidade, em todas as montagens encenadas por mim e principalmente aquelas que são analisadas neste trabalho. Este processo não é estabelecido apenas no campo da encenação e nas definições visuais das montagens, mas também e principalmente no campo do pensamento, da elaboração e enunciação dos discursos que alicerçam a concepção cênica. No espaço da linguagem, por exemplo, a língua colonial (o português,) divide espaço com a língua ancestral yorubá, nos casos das montagens *Ogun*, *Siré*, *Exu*, *Oyaci*; o quimundo e o kikongo no caso de *Kanzuá*; o Xhosa no caso do espetáculo *Pele Negra*, ou nos estilos dramáticos utilizados para a construção de textos teatrais, quando reúnem os elementos épico, lírico e dramático.

A encruzilhada não é o espaço do conforto, nem da facilidade. É o lugar do desafio, do desconfortante, da tensão e da problematização, do filtramento. Nele encenadoras e encenadores organizam o quê e o como de cada herança cultural vai utilizar; o que irá evidenciar, ou criticar, ou mesmo negar. Um exemplo significativo está relacionado aos espaços de representação (edifícios teatrais com palcos frontais, espaços alternativos, arenas etc.) e os atributos técnicos utilizados (iluminação, som, projeção, etc.)

O teatro no decorrer da história foi ampliando suas possibilidades de espaços de apresentação para além do palco à italiana, que pressupõe uma relação frontal com o espectador. A escolha do espaço diz muito da ética que organiza a poética e a estética do espetáculo, mesmo quando o espaço utilizado é subvertido, rasurado, criticado pela montagem. O encruzilhamento realizado pelo Teatro Negro no que concerne os espaços de apresentação do Teatro Ocidental têm se tornado um processo interessante de empretecimento e reterritorializações.

Os espetáculos estudados nesta pesquisa estrearam em diversos espaços, que vão desde terreiros de Candomblé, quintais, espaços abertos, como o Vão Livre do Teatro Castro Alves em Salvador – Bahia, a pequenos anfiteatros como a arena do Sesc – Senac – Pelourinho também em Salvador. Mas a maioria foi apresentado também nos edifícios teatrais tradicionais, ou seja, no palco italiano. Esse trânsito de espacialidades distintas está relacionado com decisões de concepção – que objetiva dinamizar o espaço e não ficar refém do formato palco-plateia, onde os espectadores sentam-se passivamente para a apreciação e não se envolvem criticamente com a obra; de ordem de produção – como manter a obra em cartaz o máximo de tempo possível, apresentando-se nos mais diferentes espaços sem comprometer o discurso e a visualidade da montagem.

A insistência por também atuar nos palcos tradicionais é a necessidade de rasurar e subverter esses espaços. Desconstruir as amarras anacrônicas de pensamento pequeno-burguês, empretecendo-o propositalmente e colocando dentro de suas dependências e estruturas, pessoas que normalmente não os frequentam. O empretecimento dos palcos à italiana, dos edifícios teatrais localizados nos centros das cidades, shopping, edifícios universitários, e outros espaços culturais dedicados às classes mais abastadas é uma atitude de encruzilhamento, e de reintegração de posse por parte dos povos minorizados, evidenciando as contribuições dessas comunidades na concepção do projeto civilizatório do país.

Assim, a decisão de colocar *Ogun – Deus e Homem e Pele Negra*, em cartaz no Teatro Martim Gonçalves, espaço da Escola de Teatro da UFBA, localizado numa área de classe média alta, onde a presença de pessoas negras causam estranhamentos, é de ordem artística, mas também, e talvez principalmente, de ordem política, do mesmo modo como realizar apresentações dos espetáculos *Siré Obá*, *Exu*, *Traga-me a Cabeça de Lima Barreto* e *Pele Negra*, no palco principal do Teatro Castro Alves, o maior equipamento artístico-cultural do Nordeste. Como afirmou Frantz Fanon: “Somos todos herdeiros do ocidente. Não se nega uma herança” (FANON, 2008) – temos o direito e também o dever

de adentrar nesses espaços e subvertê-los, tensionar e problematizar os porquês das nossas não presenças⁶⁸. Os encruzilhamentos aqui listados são indispensáveis à medida que coloca a comunidade negra em posição de afirmação e não passividade.

***Traga-me a cabeça de Lima Barreto!:* a autópsia de um tesouro**

Os cruzos e provocações derivados das teorias e pedagogias das encruzilhadas formam o ponto de partida para conceber a encenação do espetáculo *Traga-me a cabeça de Lima Barreto!* Com uma dramaturgia densa, provocadora e crítica, escrita pelo dramaturgo, diretor teatral, educador e pesquisador Luiz Marfuz, *Traga-me* (como carinhosamente chamamos) foi o espetáculo que celebrou os 135 anos de Lima Barreto, 40 anos de carreira de Hilton Cobra e 15 anos da Cia dos Comuns⁶⁹ do Rio de Janeiro. Em cena o ator, também produtor, diretor da Cia dos Comuns, ativista e gestor cultural, ex-presidente do Centro Cultural José Bonifácio e ex-presidente da Fundação Cultural Palmares, de trajetória bem-sucedida no teatro, cinema, tv, e na gestão cultural – encarna ficcionalmente o jornalista e escritor brasileiro Lima Barreto – outro grande intelectual negro, de trajetória irretocável na literatura mas sem o devido reconhecimento – que publicou romances, sátiras, contos, crônicas e uma vasta obra de artigos e ensaios em periódicos, revistas populares ilustradas e publicações anarquistas do início do século XX.

A montagem narra o fictício encontro/inquirição do autor de *Triste fim de Policarpo Quaresma* e *Clara dos Anjos* num congresso de eugenia em São Paulo. A premissa dramaturgica é a seguinte: Após a morte de Lima Barreto, um congresso de médicos eugénistas determinam a exumação do corpo, a fim de responder à pergunta:

⁶⁸ O rapper brasileiro Emicida, levou o seu show *Amarelo* ao Theatro Municipal de São Paulo, lotando a plateia com maioria formada por espectadoras e espectadores negros. A maior parte pisava pela primeira naquele suntuoso teatro, construído em 1903 e inaugurado em 1911, ainda na Primeira República. Na abertura do espetáculo, o rapper clamou: “Que a noite de hoje sirva para nos dizer que pegamos a nossa alma de volta.” Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/11/emicida-faz-show-historico-e-emotivo-exaltando-a-negritude-no-municipal.shtml?origin=folha> Acesso em: 10 dez.2021.

⁶⁹ Criada no Rio de Janeiro em 2001, pelo ator e diretor Hilton Cobra, a Cia dos Comuns é um grupo de teatro formado por atrizes e atores negros com a missão artística e política de desenvolver uma pesquisa teatral negra que possibilite um maior conhecimento da nossa cultura, além de estimular o apuro técnico e ampliação do espaço de atuação profissional de artistas e técnicos negros no mundo das artes cênicas. É responsável pela encenação dos espetáculos *A roda do mundo*, *Bakulo – Os bem lembrados*, *Candaces – A reconstrução do fogo e Silêncio*. Também realiza projetos extra palco como o Fórum Nacional de Performance Negra (BA) – encontro de diretores de grupos de teatro e dança negros (em parceria com o Bando de Teatro Olodum/BA) e *Olonadé – A cena negra brasileira* (RJ) - mostra de teatro e dança negros.

“Como um cérebro, considerado inferior pela elite da época, poderia ter criado e publicado obras literárias de qualidade, se a arte da boa escrita deveria ser um privilégio das raças tidas superiores?” A partir desse embate, a peça mostra as facetas da personalidade de Lima Barreto, sua genialidade, as relações com a família, refletindo sobre loucura, racismo, a obra não reconhecida e os enfrentamentos políticos e literários de sua época.

Com estreia na Sala Multiuso do Sesc Copacabana no Rio de Janeiro em abril de 2017, o espetáculo realizou diversas temporadas, dentre elas a circulação nacional pelo projeto Palco Giratório 2019 do Sesc⁷⁰. Em 2020, devido a pandemia da COVID 19, as apresentações presenciais foram suspensas e realizou-se a primeira apresentação em modo virtual, num processo de transmissão ao vivo do espetáculo direto da residência de Hilton Cobra no projeto #Emcasacomosesc⁷¹. A produção de *Traga-me* pretende realizar novas temporadas e no momento está investigando a possibilidade de apresentações no cenário internacional. Tudo isso demonstra a força e atualidade da montagem.

Foi com surpresa que me deparei com o instigante e provocador convite de Hilton Cobra de encenar seu primeiro monólogo. Inquieto, e grande articulador nacional, Cobra almejava com esta montagem reunir todos os artistas que contribuíram para a sua formação como atuante ao longo dos seus quarenta anos de trajetória. O aniversário de carreira era dele, mas verdadeiramente o presente foi meu. Um presente e um enorme desafio, pois a ficha técnica da montagem contou com a presença de nomes como Jarbas Bittencourt, (direção musical e trilha original), Jorginho de Carvalho, Valmyr Ferreira, (iluminação), Luiz Marfuz, (dramaturgia), Márcio Meirelles, (cenografia), Biza Vianna, (figurino) e Zebrinha, (direção de movimento) – todas essas pessoas são referências artísticas para a minha trajetória de encenadora. Aceitei o desafio.

No processo de montagem vi que havia outras possibilidades de dialogar com o cruzador Encruzilhada. Se em *Ogun – Deus e Homem* alguns elementos da cultura e do teatro ocidental auxiliaram no processo de construção do espetáculo visando a uma melhor comunicação com o público, em *Traga-me* foram os elementos da cultura ancestral africana, afro-brasileira e do Teatro Negro que potencializaram as imagens e

⁷⁰ O espetáculo *Traga-me a cabeça de Lima Barreto* está em cartaz há 04 anos, realizou 170 apresentações, foi visto por mais de 20 mil espectadores entre presencialidade e virtualidade, em 72 cidades e 19 estados. Em 2021, voltou aos palcos nos teatros de Rio, São Paulo e Belo Horizonte.

⁷¹ Espetáculo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aK_awgCnrUE Acesso em: 01out.21.

discussões propostas pela dramaturgia na encenação. Deparei-me com uma dramaturgia provocadora, densa, cheias de complexidades e camadas que apresentavam Lima Barreto em quatro espaços distintos, conforme descritos no texto:

Espaço do circunlóquio: onde a personagem se dirige à plateia e a linguagem tergiversa, desdobra-se, estica-se e retarda para encontrar a cumplicidade no tempo presente do espectador; **Espaço íntimo:** lugar indeterminado, em que ocorrem as conversas íntimas de Lima Barreto, como se ele estivesse no quarto, na cama, no hospício, em qualquer lugar que pressuponha que esteja sozinho, sem ser incomodado por quem quer que seja; **Espaço do delírio:** onde ocorrem os diálogos imaginários com interlocutores ausentes, provavelmente atribuídos a crises de *delirium tremus* da personagem, derivadas do álcool, dos internamentos no sanatório e do estado de penúria; é também o espaço do escarro, da linguagem indomável, que se expressa por uma via pública. E por fim o **Espaço metamorfo:** são os diversos lugares onde ocorre o Congresso Brasileiro de Eugenia (antecâmara, tábua de dissecação, mesa do congresso, audiência, sessão de debates), incluindo-se aí o espaço das canções. Trata-se de situações que admitem a possibilidade de que tudo aquilo poderia realmente ter ocorrido, devido a uma articulação forçada entre os arcos histórico e ficcional; pressupõe um tempo em que, após o encerramento do corpo físico, a alma, ainda prisioneira do corpo, vaga à espera de um alívio definitivo do cárcere terrestre⁷². (MARFUZ, 2017).

Essa diversidade e multiplicidade de espaços-tempos revelava um Lima Barreto multifacetado, contraditório e principalmente humanizado. Longe de ser uma biografia cênica, o autor deteve-se em investigar a alma, a intimidade, a subjetividade e os pensamentos do grande escritor. Assumir suas falhas, fissuras e incoerências construiu uma personagem forte, instigante, problematizadora e fascinante. Obstinado em apresentar um Lima crível, vivo e não uma representação realista, Marfuz optou em construir uma dramaturgia fora dos padrões clássicos, rasgou os manuais da dramaturgia ocidental e criou um texto sinuoso, espiralado e labiríntico.

As complexidades da dramaturgia e a trajetória de atuante negro de Hilton Cobra exigiam uma encenação que tivesse convergência com os fatos levantados e expostos por Marfuz, mas que revelassem um Lima em busca de sua ancestralidade negra, uma vez que, saído do reino dos mortos, conquistava a oportunidade para defender sua obra e denunciar o “suicídio” cruel e violento de que fora vítima; um Lima Barreto que precisava ancorar-se em outras matrizes culturais, reconhecer-se negro, não só no tom da pele, mas principalmente na ética e na visão de mundo. Embora fosse negro, não foi encontrado em nenhum dos textos biográficos estudados para a montagem do espetáculo, algum material que afirmasse a ligação de Lima Barreto com o Candomblé.

⁷² MARFUZ, Luiz. *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*. Salvador, 2017. Rubricas de abertura do texto.

Por isso, decidi, assim como fez Lima na ficção de Marfuz, e aproveitei a oportunidade de sua volta ao mundo dos vivos e o coloquei envolto na ritualidade do Candomblé e nos elementos políticos da negritude. Mas, como a encenação poderia colocar em diálogo os discursos/ações de Lima Barreto e os discursos/ações de Hilton Cobra? Optei, então, por uma zona fronteira de fusão da personalidade do atuante Cobra, com a personagem Lima. Duas subjetividades habitariam o mesmo corpo, mas uma não apagaria a outra. Para isso foi necessário realizar uma investigação na dramaturgia para que pudesse realizar os encruzilhamentos.

O primeiro foi identificar portas de entradas da cultura ancestral negra na dramaturgia bem-urdida de Marfuz. Lá identifiquei fagulhas que poderiam se tornar pequenas fogueiras negras na composição da trama e da personalidade de Lima Barreto, como exemplifica o fragmento a seguir:

LIMA – Senhores médicos da nova raça, senhores eugenistas de plantão: quando soube que me queriam o corpo, vim de livre e espontânea vontade submeter-me ao acurado exame de vosso positivismo eugênico. Nem precisariam me arrancar do breu dos tempos. Fui testemunha e exemplo vivo de que a capacidade mental dos negros é sempre discutida a priori e a dos brancos, a posteriori. (*Reações indignadas dos congressistas*). Vejo aqui uma justa oportunidade de defender minhas ideias, obras e personagens, pouco vistos, nunca reconhecidos. (...) estado de júbilo tal que saí às pressas e nem tive tempo de me banhar com as águas do orixá que me guarda...lá...onde descansava. Graças ao vício (*faz gesto de bebida, joga um gole de cachaça no chão*) (...) (MARFUZ, 2017)⁷³.

Na frase “estado de júbilo tal que saí às pressas e nem tive tempo de me banhar com as águas do orixá que me guarda... lá...” (MARFUZ, *ibidem*), o autor dá uma pista de que o lugar de seu descanso não é o limbo, tampouco céu, inferno ou purgatório, mas sim o órun, lugar das divindades e dos ancestrais, espaço sagrado onde habitam a espiritualidade dos descendentes de africanos; isto se confirma quando ele diz que não pode banhar-se nas águas do orixá que o guarda, ou seja, que o protege e na rubrica que segue: joga um gole de cachaça ao chão.

Esta é uma herança gestual africana, em que antes de ingerir qualquer bebida alcoólica nos espaços de cerimônias e celebrações sociais, a pessoa saúda Exu e Ogun, oferecendo-lhe o primeiro gole. No comportamento popular atual, dizemos: Essa foi para o santo! Tal reverência se mantém presente no cotidiano das comunidades de axé do Brasil. Ao colocar a personagem realizando uma ação ancestral e referindo-se ao espaço

⁷³ MARFUZ, Luiz. *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*. (Peça teatral, fragmento), Salvador, 2017.

da espiritualidade negra, Marfuz abriu portas para que na encenação eu pudesse evidenciar a descendência africana de Lima Barreto e o seu retorno à ancestralidade afrodiaspórica, como fica evidente no monólogo final da peça, onde Lima despede-se do público:

LIMA – *(Os espaços se misturam e não se distingue mais um do outro)* Senhores, deixo-lhes, sem saudades, minha cabeça, estropiada por desmazelos e impropérios, mas ainda assim íntegra. Minha cabeça. Quem dela precisará um dia a não ser os que virão? Parto para o outro lado do Atlântico. Quem sabe, além daquela curva numinosa, possa rever os meus ancestrais, ali aninhados no doce sofregante esconderijo das almas⁷⁴.

A personagem nos deixa a sua íntegra cabeça e parte para o outro lado do Atlântico, lugar que ao mesmo tempo refere-se ao continente africano e também ao órun. Lá, além da curva numinosa, espera rever seus ancestrais, que se encontram aninhados no “esconderijo das almas”. Além da beleza e poesia do texto, Marfuz abre nova porta de acesso ao empretecimento de Lima Barreto na encenação, por meio de encruzilhamentos culturais e de encruzilhamentos de realidades. Assim pude reconstruir um Lima Barreto negro, ética, poética e politicamente. Esses encruzilhamentos ocorreram em três instâncias:

- a) Na relação entre Lima, a mãe, e a bisavó.

Lima evoca a presença dessas duas mulheres queridas na peça, traz fragmentos de memórias de ambas. Para evidenciar essa evocação, me valí de estratégias corporais, cenográficas e de iluminação para enegrecer esta relação. Embora fosse negro, Lima foi educado por valores ocidentais, e em nenhum de seus escritos ou de pesquisas realizadas sobre sua biografia apareceu algum indício da presença das religiosidades negras em sua vida. Deste modo, para que Lima saudasse sua mãe, utilizei o gesto ancestral negro do dobale.

⁷⁴ MARFUZ, Luiz. *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*, (Texto teatral, fragmento). Salvador, 2017.



Figura 35 – Hilton Cobra em cena no espetáculo *Traga-me a cabeça de Lima Barreto* – Cena: Saudação a mãe – Teatro Vila Velha – 2017 – Foto: Adeloyá Ojú Bará.

Ao saudar a mãe direcionando-se para o chão, ao invés de olhar para cima, buscando o céu cristão, Lima vai tentar aplacar as saudades dela, reverenciando o órun, o plano espiritual, que para nós do Ilê Axé Oyá L'adê Inan, terreiro de nação ketu, fica localizado no subsolo do mundo, nas profundidades do chão, segundo os ensinamentos apreendidos com as autoridades de axé que me formaram. A luz vermelha é uma referência ao ejé (sangue em yorubá) do seu nascimento.

Na relação com a bisavó dois elementos sempre se fazem presentes: a cabaça e a imagem do oceano Atlântico. Ambos são símbolos de religiosidade afrodescendente. A cabaça para o Candomblé é elemento relacionado à criação da vida e à individuação. No espetáculo, dentre outras imagens, a cabaça é a metáfora da bisavó de Lima, com quem ele conversa, troca afagos e onde ele reconhece que jamais terá sua longevidade. A imagem do Atlântico é uma reverência aos ancestrais e ao espaço de ancestralidade. Nós, negras e negros, viemos (apesar de sequestrados) pelo mar. Do outro lado está o continente africano, nossa casa matriz, nosso céu ancestral. Marfuz na dramaturgia evoca o oceano como esse espaço de retorno, esta possibilidade de reintegração à origem. Na encenação, materializo a presença da bisavó de Lima com a cabaça e crio uma encruzilhada entre as reais referências de Lima e de sua bisavó, e a bisavó África. O oceano aparece todas as vezes que a personagem evoca sua vontade de retornar ao

universo primevo. Com este encruzilhamento, é apresentado aos espectadores um Lima Barreto mais consciente e orgulhoso de sua raça, e demonstra a importância dessa consciência negra para cada uma e cada um de nós que ainda habitamos o aiyê.



Figura 36 – Hilton Cobra em cena no espetáculo *Traga-me a cabeça de Lima Barreto* – Cena: Saudação a ancestralidade, fala com a bisavó – Teatro Vila Velha – 2017 – Foto: Adeloyá Ojú Bará.

b) Nos elementos visuais do espetáculo: cenografia, figurino, que revelavam a relação deste Lima construído cenicamente com elementos da religiosidade de matriz africana. A construção visual do *Traga-me* está diretamente ligada às brechas de ancestralidade presentes na dramaturgia e ao processo de fusão das personalidades Cobra/Lima. Hilton Cobra é um atuante negro, embora não seja iniciado no Candomblé, mas se relaciona intimamente com esta religião, respeita preceitos comportamentais e alimentares, e em todos os espetáculos da Cia dos Comuns, os elementos do Candomblé estão presentes, seja na composição das personagens, na trilha sonora, nas coreografias, ou no texto. Como militante que é, Cobra sempre empretece seus trabalhos e os elementos do Candomblé são fontes deste empretecimento⁷⁵. Se Lima Barreto foi um escritor educado pelos princípios da religiosidade cristã, é compreensível que naquele contexto ele não tivesse ligação com religiosidade de matriz africana. Mas, em se tratando do

⁷⁵ Exemplo disso é a presença quase dominante dos elementos da cultura religiosa afro-brasileira em seus espetáculos como a dança, o canto, a presença de divindades, o uso das cores. E outra coincidência: a maior parte deles foram coreografados por Zebrinha, igualmente coreógrafo da maioria de meus espetáculos e artista referência que me auxilia no processo de transposição de elementos do axé para a cena, pois além de artista é ogan confirmado do Ilê Axé Obá Inan, uma autoridade no Candomblé.

espetáculo, o Lima construído por Marfuz, voltava do órun, era protegido por um orixá e banhava-se com suas águas. Desse modo, seu retorno não poderia ser ocidentalizado, mas sim encruzilhado: as duas grandes matrizes culturais que o formaram precisavam aparecer: as matrizes ocidentais de sua vida anterior e as matrizes africanas de sua vida após a morte. Assim alguns elementos que compuseram a cenografia e o figurino construíram esse encruzilhamento. Foram eles:

- c) A tríplice cabaça que representava a cabeça de Lima Barreto. No Candomblé, cabaça além de ser símbolo de criação e individuação, é símbolo de cabeça. Os eugenistas quando investigavam a superioridade ou inferioridade racial de uma pessoa, viam na cabeça um elemento primordial de análise. Em *Traga-me*, a cabeça de Lima foi exposta para a análise dos eugenistas e o escritor lhes apresentou uma cabaça-cabeça. Não era apenas uma cabeça, era o orixá Ori, uma cabeça reenegrecida, refeita pelo retorno à matriz ancestral; no Candomblé nossa cabeça é uma divindade, um orixá. Diferentemente da cultura ocidental que elege a cabeça como elemento principal em detrimento do restante do corpo, no axé a cabeça é uma extensão do corpo, é a última parte a ser modelada, por isso, age em integralidade com ele, e torna-se um representante e mediador dele e não sua parte mais importante. Uma cabaça-cabeça na qual o cérebro era composto por uma profusão de búzios, outro elemento de ancestralidade negra, que compõe os assentamentos dos orixás, e também o oráculo, o jogo de búzios, no qual é possível saber do passado, do presente e do futuro. Esta cabeça-cabaça na qual o cérebro é uma profusão de búzios, é um assentamento, um símbolo sagrado que guarda e preserva a genialidade de Lima Barreto. A cabeça de Lima volta à cena, individuada, reconstruída, iniciada, uma vez que este morreu colonizado e renasceu ancestralizado. É uma cabeça oracular, já que Lima enxerga por ela a sua vida pregressa e a sua vida posterior. O elemento cabaça coloca em cena implicitamente as divindades Exu, Omolú, Nanã – orixás que estão intimamente relacionados com o nascimento, a individuação e a morte. É tríplice porque representa a cabeça de Lima em estado de análise, é a metáfora que materializa a presença de sua bisavó e de seu pai em cena, e é também a cabeça explodida de Lima ao fim do congresso de eugenia, momento em que o grande escritor espalha para o mundo, à revelia dos eugenistas, sua genialidade e suas obras.

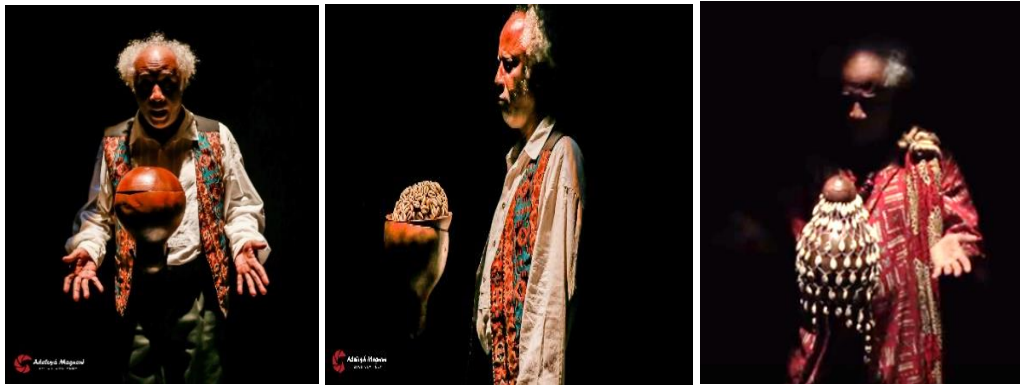


Figura 37 – Formas como aparecem em cena a cabeça-cabaça de Lima Barreto no espetáculo *Traga-me a cabeça de Lima Barreto* – Teatro Vila Velha – 2017 – Foto: Adeloyá Ojú Bará.

d) A cadeira, o aperê (pequeno banco) e o balaio.

A cenografia do espetáculo *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*, é enxuta, de modo a dar foco para a atuação de Hilton Cobra, e de possibilitar a transformação nos vários espaços descritos na dramaturgia. Assim, inseri elementos de encruzilhamento em alguns objetos: cadeira, aperê e balaio. Os três foram enegrecidos de modo a quebrar a assepsia do espaço eugênico e a intensificar o processo de empretecimento de Lima. No Candomblé, cadeira é um elemento que indica lugar, autoridade e trajetória ritual. Trata-se do seu lugar após atingir a maioridade ritual. Indica que o indivíduo passou por uma trajetória litúrgica (esteira-aperê-cadeira) e amadureceu com ela. Lima senta-se diante dos eugenistas como aquele que passou por esse percurso (esteira, aperê, cadeira) e o venceu. Ele não se fragiliza diante da violência, está fortalecido por sua ancestralidade, pelo ódio ao racismo sofrido. Dirige-se ao congresso assentado em seu lugar de autoridade, em seu lugar de egbome, ou seja, de mais velho. O aperê é o lugar do noviço, do yawô, daquele que está começando um processo de amadurecimento, mas é também um lugar de proximidade, de humildade, por isso Lima só o utiliza na peça quando vai dirigir-se ao público, confidenciar-se com ele, abrir sua intimidade. Já o balaio é o lugar onde se guarda; ali se guardam alimentos, segredos ou fundamentos do axé, o carregamento que será despachado. Em *Traga-me* o balaio é onde Lima guarda tudo, guarda suas memórias, sua roupa ritual, que efetivará sua passagem e retorno para a dimensão ancestral, seus escritos, as armas para a revolução, como o microfone, onde cantará sua revolta.

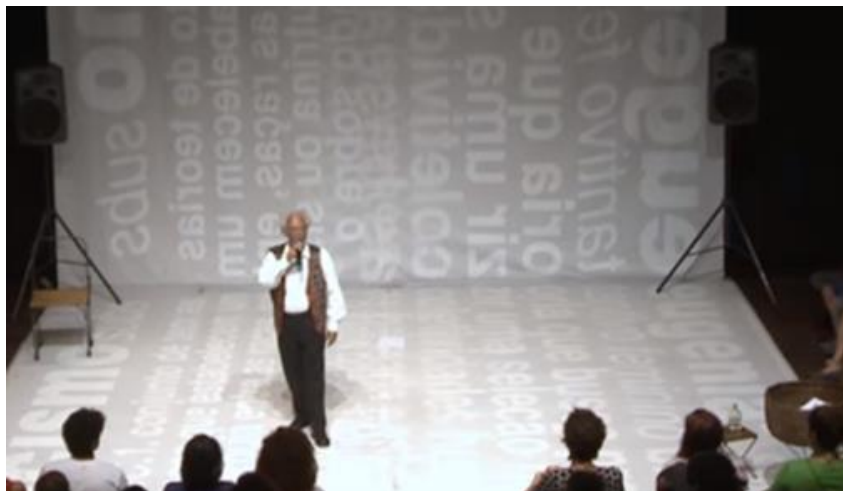


Figura 38 – Panorâmica do cenário do espetáculo *Traga-me a cabeça de Lima Barreto* e os elementos de cena (cadeira, aperê e balaio) – Teatro Vila Velha – 2017 – Foto: Adeloyá Ojú Bará.

No que se refere a encruzilhamentos no figurino, este foi concebido na construção do figurino-base de Lima, composto por peças do vestuário ocidental: calça, camisa de botão, suspensórios, sapatos e um colete. O colete embora tenha um corte ocidental, possui uma estamparia africana e vem de Moçambique. Este colete cria uma quebra, um contraste, uma ligeira dissonância no figurino, que nos dá pistas de que este Lima já não é o mesmo que faleceu em 1922. Outra informação importante para o uso deste colete, além de sua ancestralidade africana, é o fato de ter pertencido a Zózimo Bulbul, ator, cineasta, produtor e roteirista brasileiro, um dos maiores expoentes da cinematografia afro-brasileira nas décadas de 60 e 70, que fez da história do povo negro no Brasil o seu caminho através do cinema, falecido em 2013. Além do colete, as demais peças do figurino base de Lima em *Traga-me* pertenceram a Bulbul; este foi um presente da viúva dele e figurinista Bizza Viana, que ao conceber o figurino da personagem, percebeu que as peças guardadas no baú de Zózimo, caíam como uma luva no Lima/Cobra do espetáculo. Deste modo trata-se de um figurino com memória ancestral negra. Assim foi composto o figurino-base de Lima. Eram peças originalmente ocidentais, porém encruzilhadas pela presença da estamparia e da peça vinda de Moçambique, além da memória ancestral de Zózimo Bulbul.

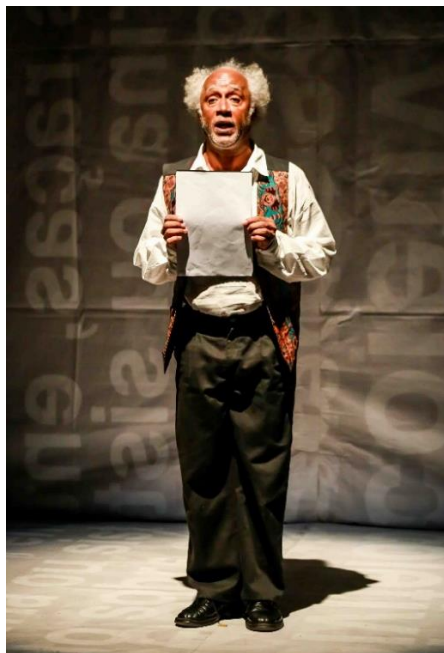


Figura 39 – Figurino base da personagem Lima Barreto em *Traga-me a cabeça de Lima Barreto!* – Teatro Vila Velha – 2017 – Foto: Adeloyá Ojú Bará.

Na composição do figurino usado na cena final de *Traga-me*, foi construída uma roupa a partir de uma modelagem africana. Lima abandona sua roupa ocidentalizada calça, camisa de botão, suspensórios e sapatos e veste sua roupa sagrada de retorno para o espaço da ancestralidade negra. Nas temporadas 2017/2018 foi uma kafta longa, alaká (pano) ao ombro e ileké (colar) de madeira; na temporada 2019, um bubu africano, saia longa, filá bordado na cabeça, ileké de Oxalá no pescoço, com encruzilhamento pela presença do blazer. (Figura 40). Durante a voz off no final do espetáculo a personagem troca de roupa em luz baixa; ao fim do texto, a luz retorna e Lima surge enegrecidamente vestido: está pronto para o reencontro com seus antepassados. Porém antes desse encontro ele se arruma e assume visualmente a ancestralidade em suas vestes. É uma troca silenciosa, sem nenhuma fala que a aponte, mas a mudança de roupa é aqui uma forma de narração, de afirmação da personagem com relação a suas raízes.



Figura 40 – Figurino de Lima Barreto na cena final do espetáculo *Traga-me a cabeça de Lima Barreto!* – Temporadas 2017/2018 – Fotos: Adelayá Ojú Bará.



Figura 41 – Figurino de Lima Barreto na cena final do espetáculo *Traga-me a cabeça de Lima Barreto!* – Temporada 2019 – Fotos Adelayá Ojú Bará.

e) Construção de imagens cênicas de encruzilhamento.

Além dos elementos citados anteriormente, outro espaço para o encruzilhamento e para o estreitamento da relação Cobra/Lima – Lima/Cobra foram as construções de algumas imagens cênicas que colocava em espaço de intersecção essas duas pessoas. O dobale para saudar a mãe (citado anteriormente), o ajoelhamento para saudar a bisavó, e o gole de cachaça ao chão para saudar o “santo” são exemplos dessas imagens cênicas de encruzilhamentos, porém a mais emblemática delas é o Ebó dos livros. Na sequência final da peça, depois do veredicto dos eugenistas Lima inicia seu monólogo final, enquanto conversa com a plateia vai até o balaio e retira todas as suas obras (os livros escritos), e sua roupa ritual, arruma-os como são arrumados os pratos nos ebós dentro dos Terreiros. Ebó vem do yorubá e é o mesmo que oferenda.



Figura 42 – Ebó para Oyá – Ilê Axé Oyá L’adê Inan – Alagoinhas BA – 2015 – Foto: Adeloyá Ojú Bará.



Figura 43 – *Traga-me a cabeça de Lima Barreto* – Cena o Ebó da obra – Teatro Vila Velha – 2017 – Foto: Adeloyá Ojú Bará.

Lima arruma seus livros e sua roupa ritual num círculo e ocupa o centro de modo a arriar (mesmo que ofertar) a si mesmo e toda a sua obra para a plateia que o ouviu durante todo o massacre e desonra da inquirição eugenista. Esta imagem cênica é a narrativa corporal da personagem, de sua entrega, sacrifício, e também sua preparação para a passagem, para o retorno ao lugar que descansava, a sua ancestralidade. Ao arriar sua obra e a si mesmo colocar-se à disposição daqueles que habitam o plano dos encarnados e lhes solicitam que recebam esta oferenda (sua obra, sua vida) e alimentem-se dela, deem continuidade ao que ele não pode terminar, “a história do povo negro no Brasil, o Germinal negro”, conforme Lima diz em seus escritos e Marfuz recupera no texto. Neste ebó de despedida,

Lima/Cobra convocam os espectadores a manterem viva a sua presença neste mundo, e a sua memória. É uma despedida, com gosto de reencontro.

A Encruzilhada é um cruzador teórico que auxilia no processo de afrografia das encenações que realizo, em *Traga-me a cabeça de Lima Barreto!* sua presença é marcante, pois esta montagem tratava de uma grande personalidade brasileira, uma pessoa e não um orixá. Uma pessoa negra criada a partir de princípios ocidentais e que não tivera a oportunidade de sentir orgulho de sua negritude e de conhecer intimamente sua herança cultural negra. Neste espetáculo, devido a história de vida de Hilton Cobra e das brechas dramáticas de Luiz Marfuz, pude enegrecer Lima Barreto por meio dos encruzilhamentos cênicos que construí. O encruzilhamento cênico realizado em *Traga-me* não apagou sua descendência ocidental, mas apresentou sua ascendência negra, denunciou a invisibilidade e racismo que o pensamento ocidental impõe, além de colocar toda essa herança ancestral negra em espaço de afirmação e evidência.

Assim, foram apresentados ao leitor de maneira entrelaçada à prática teatral, os três cruzadores teóricos da cena: Ancestralidade, Afrocentricidade e Encruzilhada, que se unem aos princípios orientadores da minha prática cênica: Narrativas mito-poéticas, Teatro Ritual e Tradição na Contemporaneidade; Estes elementos sustentam a pesquisa cênica Ativação do Movimento Ancestral, esta tese e, por conseguinte, a poética que hora se apresenta. Apesar de estudá-los de maneira separada, estes cruzadores não podem ser vistos separadamente, pois constituem o emí, ou seja, a alma, o núcleo gerador do Teatro Preto de Candomblé.

Se por um lado a **Ancestralidade** é a disparadora cênica, a guia poética, filosófica e estética para a elaboração dos espetáculos aqui analisados e da pesquisa apresentada, a **Afrocentricidade** é o esteio reflexivo, político, crítico e combativo que centraliza a Ancestralidade negra e suas contribuições político-civilizatórias para a constituição do Brasil. Porém, é na **Encruzilhada** que estes cruzadores teóricos se encontram e fortalecem a pesquisa, pois ao compreender o encruzilhamento cultural ao qual o negro da diáspora se encontra, é possível fortalecer sua subjetividade e identidade, e a partir daí criar estratégias eficazes de combate, as ações, cada vez mais sofisticadas do racismo.

Enfim, nossa gira rodou, do terreiro fomos para a cena, onde apresentamos os três alicerces epistemológicos que sustentam esta pesquisa. Agora iremos para o rum (dançar). Todos os cruzadores teóricos da cena, reflexões, problematizações, informações e construções poéticas da relação Candomblé-Teatro sairão do sabají (local onde as divindades são arrumadas para dançarem na festa pública) da história e da memória e

entrarão no ilê nlá (barracão onde realizam-se as cerimônias públicas do axé) da prática teatral, por meio do estudo a ser desenvolvido sobre o processo de construção do espetáculo *Pele Negra, máscaras brancas*. Através desta montagem apontarei, descreverei e analisarei a construção prática, ou seja, veremos como os princípios orientadores da prática cênica, aliados aos cruzadores teóricos da cena, geraram os procedimentos cênicos da poética Teatro Preto de Candomblé. O estudo sobre encenação e atuação afrodiáspórica e da construção do Teatro Preto de Candomblé se dará por meio da investigação do processo criativo desta peça. Que assim seja! Tudo branco, virando pretoooooo!!!!

4 – O RUM: TODOS DANÇAM – O TEATRO PRETO DE CANDOMBLÉ NA PRÁTICA CÊNICA: ANATOMIA DO ESPETÁCULO *PELE NEGRA, MÁSCARAS BRANCAS*

4.1 – IPILEŞE: A GÊNESE DA MONTAGEM

*O que quer a mulher preta?
 O que quer o homem preto?
 O que quer a mulher preta e o homem preto?
 Veio um branco no meu passado e apagou tudo!
 Eu não quero mais essa verdade única.
 Eu não quero mais ser objeto de outros sujeitos quaisquer.
 Eu não quero o homem branco governando a minha fé.
 Imagem, semelhança, de um deus branco...
 Seja o que Olorum quiser!
 Seja o que eu quiser! Meu amor, minha fé.
 Unfazi uniama!
 Unfazi uniama!
 Unfazi uniama!
 Unfuno untoni!⁷⁶
 Meu plano é uma obra faraônica.
 Tenho ancestrais rainhas e muitas vivências,
 De rua, de devolver o sagrado pra lua, de saber que sou minha e não sua
 Uma verdade que não se encontra na universidade,
 Vive em comunidade e não só.
 Vem de dentro do roncó.
 Me diga qual a sensação de saber sua origem?
 Viver em um mundo onde você é o senhor.
 Não ser perseguido e nem ser perseguidor.
 Ver a verdade viva da minha cor
 Quero redescobrir quem eu sou.
 Pela minha pele, nenhum passo atrás!
 Pelo meu povo, nenhum passo atrás!
 Pelo meu sangue, nenhum passo atrás!
 Pela minha história, nenhum passo atrás!
 Não tente me impedir!
 Quem tentar vai cair.*

A poesia acima é a letra da música de abertura do espetáculo *Pele Negra, máscaras brancas*, adaptação do teatro do livro homônimo de Frantz Fanon. Composta pelos atores Thalia Anatólia, Akueran, Victor Edvani e pelo diretor musical Luciano Salvador Bahia, a música apresenta os motivos pelos quais decidimos adentrar no universo do pensamento de Fanon; trata-se de um refrão, adaptado para a inserção de gênero, de uma frase-síntese do livro mencionado: “que quer o homem? Que quer o homem negro?” (FANON, 2008, p. 26) que reúne as inquietações dos atores e demais artistas negros que compuseram a equipe de criação da peça.

⁷⁶ Tradução para o Xhosa (língua africana de origem banto) do fragmento: O que quer a mulher preta? O que quer o homem preto? O que quer a mulher preta e o homem preto?

Por ser o mais recente espetáculo encenado por mim e por ter sido a experiência na qual utilizei a pesquisa cênica Ativação do Movimento Ancestral⁷⁷ de modo intenso e mais consciente de seus pressupostos e resultados, *Pele Negra, máscaras brancas* é a montagem que melhor elucida o Teatro Preto de Candomblé. Optei por separar este processo criativo em duas grandes etapas: encenação e atuação para mostrar a interrelação entre ambas nas bases poéticas da relação Candomblé-Teatro.

Depois da avamunha de abertura, e de girar o siré, eis que chega o momento do rum (dançar): os cruzadores teóricos – Ancestralidade, Afrocentricidade e Encruzilhada – dançarão unidos aos princípios ori-entadores da prática cênica: Narrativas mitopoéticas, Teatro Ritual e Tradição na Contemporaneidade. Antes, é necessário apresentar aos leitores uma breve biografia de Frantz Fanon e quais motivações me conduziram para a montagem deste espetáculo.

Frantz Fanon nasceu na ilha da Martinica em 20 de julho de 1925. Era um homem carismático de grande coragem e brilho, tendo lutado junto às forças de resistência no norte da África e na Europa durante a Segunda Guerra Mundial, quando foi por duas vezes condecorado por bravura. Fanon morreu de pneumonia em 6 de dezembro de 1961 em Bethesda, estado de Maryland, nos Estados Unidos, enquanto buscava tratamento para a sua leucemia. As ideias de Fanon estimularam obras influentes no pensamento político e social, na teoria da literatura, nos estudos culturais e na filosofia⁷⁸.

Da sua obra o livro mais conhecido dentre eles é *Os condenados da terra*, (1961). *Pele negra, máscaras brancas* foi escrito quando Fanon tinha vinte e cinco anos e publicado quando o autor fez vinte e sete anos de idade, portanto, em 1952, na França. Inicialmente destinava-se a ser sua tese de doutorado em psiquiatria, recusada pelos membros da comissão julgadora. Ao ser publicada, esta obra clássica do pensamento sobre a Diáspora Africana, e suas relações com a psicologia, a descolonização, a teoria das ciências humanas e sociais, a filosofia e a literatura foi recebida ao mesmo tempo com escândalo e com indiferença. Revolucionário, psiquiatra e filósofo negro, Frantz Fanon é uma grande referência na luta antirracista e, em especial, contra os males da colonização

⁷⁷ Como já exposto no Capítulo 3 desta pesquisa, trata-se de um laboratório de preparação e formação de atuantes negros que a partir de suas memórias cotidianas e míticas visa provocar os corpos a ativarem suas cenicidades e atuarem a partir de plataformas cênicas negras. Ver item: 3.1 – A busca pela Ancestralidade.

⁷⁸ Para conhecer mais o pensamento de Frantz Fanon, ver 3 livros publicados recentemente no Brasil: FANON, F. *Alienação e liberdade: escritos psiquiátricos*. São Paulo: Ubu Editora, 2020; FAUSTINO, Deivison. *Frantz Fanon e as encruzilhadas: teoria, política e subjetividade*. São Paulo: Ubu Editora, 2021; FANON, F. *Escritos políticos*. São Paulo: Boitempo, 2021.

européia; sua vida e obra alimentam até hoje o discurso de emancipação e subjetivação de afrodescendentes pelo mundo e são marcos fundamentais que orientam a intelectualidade negra.

Adentrar em *Pele negra, máscaras brancas* exigiu disposição para o confronto das feridas abertas em nossa psique. A denúncia em formato de tese/livro tira a pessoa negra do lugar de problemática e a coloca no lugar correto: a de vítima do racismo, uma violência que nos adocece psicologicamente, materialmente, espiritualmente. O livro é o eco fanônico de resistência e luta contra os danos causados pelo colonizador, com uma repercussão sem precedentes, que enegreceu a consciência de negras e negros no mundo e em 2019 pousou nas pulsões criativas de um grupo de artistas negros baianos que decidiram colocar em cena as reflexões e provocações que a personalidade, pensamento e a obra de Fanon pudessem provocar.

O espetáculo é fruto de uma mobilização que extrapolou a cena e adentrou ao espaço da mobilização política por maior representatividade negra na Escola de Teatro e da Universidade Federal da Bahia como um todo. Historicamente os estudantes negros da Escola de Teatro reivindicavam o empretecimento do currículo, do corpo de professores e dos diversos espaços de atuação da escola, e no período 2015/2016 essas reivindicações se acirraram.

As inúmeras manifestações dos estudantes negros da graduação, organizados de forma independente, ou em coletividade como é o caso da Organização Dandara Gusmão, manifestaram-se de forma contundente, com protestos e intervenções antirracistas, no pátio da escola, no foyer do Teatro Martim Gonçalves (chegando à interrupção do espetáculo *Sob as tetas da loba*⁷⁹ – 2019, ação realizada pela Organização Dandara Gusmão) e nas diversas unidades da UFBA e na internet. Após diversas mobilizações em prol da ampliação da representatividade negra na Escola de Teatro, que envolveram estudantes, professores, pesquisadores e diversos militantes negros, é fundado em 2017 o Fórum Negro de Artes e Cultura da UFBA – FNAC, que teve a professora doutora Evani Tavares Lima como coordenadora geral na primeira edição, e o professor doutor Licko

⁷⁹ Espetáculo dirigido pelo diretor e professor da Escola de Teatro Paulo Cunha, foi a montagem que se seguiu a estreia de *Pele Negra, máscaras brancas*. A citada montagem causou diversos incômodos à comunidade negra da universidade e fora dela por apresentar cenas consideradas racistas e personagens negras em situação de subalternidade e constrangimento racial, teve uma apresentação interrompida por uma manifestação liderada pela Organização Dandara Gusmão, o que causou grande polêmica e acirrou ainda mais as discussões e ações sobre representatividade negra dentro da Escola.

Turle como coordenador das edições de 2018-2019. Nas edições de 2020/2021 um colegiado organizador que envolveu professores, estudantes e pesquisadores das diversas unidades de artes da UFBA foi o responsável pela realização.

O fórum reúne estudantes negros da Escola de Teatro, de outras unidades da UFBA, demais universidades da Bahia e do Brasil, professores, artistas e pesquisadores negros de diversas áreas para discutir ações de fortalecimento da representatividade negra no interior da universidade. Ao fim do I FNAC uma carta de exigências reparatórias foi escrita e enviada para os conselhos consultivos, departamentos e demais instâncias institucionais da universidade, que cobrava dentre diversas ações, o empretecimento do repertório da Cia de Teatro da UFBA⁸⁰. Ainda em 2017, estreou *Gusmão: O anjo negro e sua legião*, (Figura 44), com texto e direção do diretor e professor-doutor Osvanilton Conceição, primeira montagem negrorreferenciada da Cia de Teatro da UFBA.

A segunda montagem negrorreferenciada foi o *Pele Negra*. Este espetáculo foi proposto após Licko Turle e eu termos coordenado na graduação da Escola de Teatro da UFBA o componente curricular Teatro da Diáspora Afrodescendente. Percebemos a necessidade de colocar em prática os conteúdos estudados nas aulas, fruto de entrevistas públicas que realizamos com artistas do teatro negro baiano. Percebemos que não bastava ver e ouvir as experiências e reflexões abordadas por nossos entrevistados, era urgente experienciar. Motivada e convidada por Turle, e com a professora doutora Alexandra Dumas como proponente, apresentamos ao Departamento de Fundamentos do Teatro da Escola de Teatro da UFBA o projeto de montagem *Pele Negra, máscaras brancas*. Com dramaturgia de Aldri Anunciação, um elenco de dez atuentes e uma equipe de criação negra, fui a primeira encenadora negra a dirigir a Cia de Teatro da UFBA.

⁸⁰ A Companhia de Teatro da UFBA, fundada em 1981, é formada por professores, técnicos, alunos estagiários e artistas convidados. É voltada basicamente para a criação e produção de espetáculos. São dois os princípios que orientam sua atuação: realização de montagens de baixo custo e alto valor artístico e divulgação de textos inéditos ou pouco conhecidos, identificando tendências emergentes na dramaturgia, em paralelo com a releitura dos clássicos. Assim a Companhia de Teatro valoriza ao mesmo tempo a tradição e a contemporaneidade. Maiores informações: <https://mapeamentocultural.ufba.br/corpos-estaveis-grupos-residentes/companhia-de-teatro-da-ufba> Acesso em: 13 de outubro de 2021.



Figura 44 – Elenco do espetáculo *Gusmão: O anjo negro e sua legião* – Teatro Martim Gonçalves – 2017 – Foto: Diney Araújo.

A montagem do espetáculo *Pele Negra* nasceu da necessidade de refletir e problematizar as ações do colonialismo, do racismo, e os danos desses na subjetividade negra. O objetivo era arrancar as nossas máscaras brancas e descolonizar as nossas peles negras, por meio dos conhecimentos e epistemologias presentes na obra de Fanon, Achille Mbembe, Leda Maria Martins, dentre outras pensadoras e pensadores negros, e da pesquisa cênica *Ativação do Movimento Ancestral*. O processo de criação buscou responder e compartilhar duas questões fundamentais: O que nos empretece? Empretecer neste caso é visto enquanto pensamento afirmativo de consciência da negritude e sua herança africana e afro-diaspórica. E a pergunta central da obra de Fanon: O que quer a mulher e o homem negros?

Na pista destas questões, a montagem partiu de uma investigação da individualidade dos dez atuentes em cena, que buscariam responder cenicamente a essas duas perguntas fundamentais. Dez atuentes: Akueran, Iago Gonçalves, Igor Nascimento, Juliette Nascimento, Manu Moraes, Matheus Cardoso, Matheuzza Xavier, Rafaella Tuxá, Thalia Anatólia e Victor Edvani. Dez individualidades a serem investigadas e dez humanidades negras a serem reivindicadas. Um elenco diverso, que passava por todas as tonalidades de pele do negro brasileiro, resultante da mistura étnica presente no Brasil, além de aliar a camada de gênero a discussão de raça, por contar com a atriz travesti Matheuzza Xavier no papel de Fanon, ao lado do ator Victor Edvani.

No livro *Pele negra, máscaras brancas*, Frantz Fanon reflete, tensiona e reivindica a individualidade e, por conseguinte, a humanidade da mulher e do homem negros. Ele critica a sujeição da negra e do negro diante de um mundo colonialista-imperialista que coisificou o povo africano e seus descendentes ao se dedicar a uma análise psicológica, social e econômica do universo negro:

Por mais dolorosa que possa ser esta constatação, somos obrigados a fazê-la: para o negro, há apenas um destino. E ele é branco. Antes de abirmos o dossiê, queremos dizer certas coisas. A análise que empreendemos é psicológica. No entanto, permanece evidente que a verdadeira desalienação do negro implica uma súbita tomada de consciência das realidades econômicas e sociais. Só há complexo de inferioridade após um duplo processo: Inicialmente econômico; em seguida pela interiorização, ou melhor pela epidermização dessa inferioridade [...] veremos que a alienação do negro não é apenas uma questão individual. Ao lado da filogenia e da ontogenia, há a sociogenia. De certo modo, para responder à exigência de Leconte e Damey, digamos que o que pretendemos aqui é estabelecer um sócio-diagnóstico. (FANON, 2008, p. 28).

O *Pele Negra*, pautou seu processo criativo na busca por uma reação combativa a esta constatação dolorosa, destino branco inevitável e quase imodificável, ao qual nós negras e negros fomos colocados, o que moveu nossa percepção para o sócio-diagnóstico erguido por Fanon. Na encenação, busquei construir uma dinâmica de religação dos elementos que nos empretecem perante nós mesmos e não a partir do olhar do colonizador, abordando os impactos do racismo pessoal, interpessoal e institucional nas vidas e mentes de pessoas negras incluindo o impacto do processo de colonização na construção de sofrimentos psicológicos em corpos negros. O texto distópico de Aldri Anunciação perpassava três períodos – 1950, 2019 e 2888 e também se apoiava no livro *Os Condenados da Terra*, do mesmo autor. *Pele negra, máscaras brancas* expunha a ferida da subjetividade negra e *Os Condenados da Terra* uma proposta de ação sobre essa subjetividade apagada pelo colonialismo.

A montagem apresenta uma família negra a mil anos da abolição da escravidão no Brasil. Devido a não superação do racismo, esta família já não se reconhece negra, como não reconhece o racismo e a prisão branca a qual está submetida. Elas são as personagens-tese que Fanon utiliza para demonstrar sua pesquisa perante a banca julgadora, o que na ficção construída por Anunciação ocorre em 2019 quando o autor martinicano defende novamente sua tese recusada por esta mesma banca em 1950.

Entre março de 2019 e fevereiro de 2020, o espetáculo realizou cinquenta apresentações e teve mais de vinte e cinco mil espectadores, ou seja, o maior público do

período no teatro baiano. Ficou em cartaz no Teatro Martim Gonçalves; participou do projeto Domingo no TCA⁸¹ (Figura 45), onde realizou duas sessões com ingressos esgotados no palco principal do Teatro Castro Alves, e quase chegou a uma terceira sessão, devido à fila de mil pessoas que, durante a segunda sessão, ainda aguardavam por ingressos na frente do teatro. Infelizmente, devido à estrutura da programação do TCA, a terceira sessão não pôde ser realizada. Além disso, houve temporadas no Centro Cultural da Barroquinha e no Teatro do ICBA; integramos a programação do Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia – FIAC – BA, a Virada Sustentável de Salvador, além da Semana de Arte e Cultura na cidade de Alagoinhas em 2019. Entre o fim de janeiro e o início de fevereiro de 2020 realizamos seis apresentações com ingressos esgotados no Sesc-Belenzinho em São Paulo.



Figura 45 – Plateia da segunda sessão do espetáculo *Pele negra, máscaras brancas* no projeto Domingo no TCA. Palco principal do Teatro Castro Alves – 2019 – Foto: Adelojá Oju Bará.

Diferentemente dos espetáculos analisados no Capítulo 3, no qual procurei focar a prevalência de cada cruzador teórico na construção dos espetáculos, examino *Pele Negra* à luz dos três cruzadores: Ancestralidade, Afrocentricidade e Encruzilhada. Dessa forma a Ancestralidade guiou tanto o processo de investigação e afirmação da subjetividade dos atores quanto tornou-se o personagem protagonista da peça. Já a Afrocentricidade orientou de modo efetivo a preparação dos atores, a relação com a dramaturgia e a construção visual do espetáculo, pois, com o Candomblé no centro, suas epistemologias

⁸¹ O projeto Domingo no TCA foi criado em 2007 e tem como objetivo proporcionar à população baiana amplo acesso a espetáculos de qualidade. Para tanto, o Teatro Castro Alves abre mensalmente as portas de sua Sala Principal à comunidade ao preço de um real para exibir apresentações das mais diversas linguagens artísticas.

e filosofias auxiliaram na construção de uma montagem ritualística com uma visualidade afrorreferenciada. Por fim, a Encruzilhada possibilitou o fluxo entre os mundos, culturas, poéticas cênicas e deu a montagem pontes de comunicação entre a equipe de criação, os atuantes e a direção, os atuantes entre si e os atuantes e o público. Assim a poética do Teatro Preto de Candomblé pode materializar-se na cena.

4.2– ONAN ISETO: OS CAMINHOS DA ENCENAÇÃO

4.2.1– Atin odarê ô – Sopros de criação: a concepção cênica do espetáculo *Pele Negra, máscaras brancas*

Encenar um espetáculo é construir uma visão de mundo que se expressa na poética da cena, refletindo o modo singular com que um encenador ou encenadora trata um tema, faz uma abordagem, desdobra uma ideia ou expande sensações. Para o professor e diretor Luiz Marfuz (2020), encenar é o “ato de convocar imaginários, ir em direção ao outro, chamá-lo ao diálogo”. Mas não se trata de um simples chamado, é uma convocação simbólica que decorre de uma necessidade de se expressar. Em decorrência, para Marfuz a encenação é:

...a manifestação de uma urgência que precisa ser compartilhada na materialidade da cena. Uma floresta de símbolos começa então a se plasmar no caminho da encenação: a percepção de um tema, o assombro por uma imagem, a extração de uma necessidade, a agudeza das contradições sociais, o chamado do espírito, a luta infernal e obscura que se trava na alma, a perturbação de nossos sentidos – tudo é motivo para se ir em direção à cena. Fazer essa convocação é se deixar atravessar por outros chamados, perturbar os sentidos coletivos, ser perturbado por eles. (MARFUZ, 2020).

Quando o convite para encenar *Pele Negra* chegou, me senti convocada e passei a convocar outros artistas para que expressássemos juntos essa urgência de realizar uma montagem com uma temática política, social, humana e mobilizadora e de um modo particular de ver e fazer Teatro Negro. Esse momento coincidiu com o fim da minha participação como diretora artística do Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas – NATA, grupo com o qual montei quatro dos espetáculos estudados neste trabalho: *Siré*, *Ogun*, *Exu*, *Oxum* e dediquei vinte anos de vida teatral. Encerrava-se um ciclo da minha carreira e abria-se outro.

Neste novo ciclo, desejava colocar em prática algumas experimentações cênicas que não foram possíveis realizar no NATA. A intimidade construída no interior de um

grupo teatral ajuda em inúmeras questões, porém essa mesma intimidade, em alguns casos, faz com que nos acomodemos e percamos o desejo pelo novo, pelo desafio. E foi o desafio de dirigir um elenco de jovens atuantes, graduandos da Escola de Teatro da UFBA, e que nunca haviam trabalhado comigo, o que oxigenou meu desejo de colocar em ação reflexões que fiz durante os processos criativos dentro e fora do NATA.

A partir daí, e provocada pela leitura do livro de Fanon, surgiram as primeiras inquietações em relação à concepção do espetáculo. De antemão, sabia que a concepção estaria vinculada a minha poética teatral e aos princípios que defendo no Teatro Preto de Candomblé, mas ela não poderia ser uma camisa de força sobre a encenação. Como assinala Marfuz (2021), “a concepção se abre às sensibilidades de seus criadores e aos fenômenos do processo criativo, contemplando os múltiplos modos de ver o mundo, porque o artista e a obra estão em constante mutação.” Para mim, conceber um espetáculo teatral é descobrir qual melhor embarcação para navegar na cena, quais remos, velas, e para que lados se propõe a criação de novos horizontes. Mesmo que os ventos mudem de direção, cada vez mais torna-se fundamental conceber para melhor navegar.

Pele Negra, foi a vigésima quinta montagem que encenei em minha carreira e a nona dentro da pesquisa cênica Ativação do Movimento Ancestral. Era preciso começar. A primeira ação neste sentido foi o diálogo entre teoria e prática cênica. Refiro-me ao seminário *Primeiros ensaios: Conversando com Fanon*, etapa inicial do processo e pré-requisito para a audição do elenco. O evento, realizado em outubro de 2018, reuniu os atuantes inscritos para a audição, além de estudantes de teatro, pesquisadores de artes cênicas e de outras áreas como psicologia, psiquiatria, sociologia, história, literatura e antropologia para uma ação crítica de reflexão e compreensão sobre o porquê da criação do espetáculo *Pele Negra* e a importância da obra do filósofo e psiquiatra martinicano Frantz Fanon.

O objetivo foi rever pensamentos e recontar a história pela perspectiva da filosofia e das culturas negras, além de uma ampla discussão sobre a obra e sua contribuição na luta antirracista e no processo de afirmação da pessoa negra na sociedade. O objetivo do seminário foi nutrir os atuantes e componentes da equipe criativa com reflexões que o livro *Pele negra, máscaras brancas* traz, de modo que a audição incluísse esse aprendizado. O diálogo entre teoria e prática se deu tanto neste seminário quanto nas demais etapas da montagem. O pensamento de Fanon aliado à prática cênica numa mesma gira onde a prática alimenta a teoria e a teoria alimenta a prática.

A realização deste seminário foi uma decisão de direção. Eu e Licko Turle, codiretor da montagem, e Luiz Antonio Sena Jr. diretor de produção, procurávamos responder algumas questões que nos incomodavam: como a teoria pode robustecer a prática teatral sem endurecer, tornar-se hermética e afastar atuentes e espectadores? Como realizar um estudo teórico que nutra a prática cênica e não coloque a montagem numa bolha? Na busca por respostas decidimos começar pela teoria, e ver como os atuentes dialogariam com ela na sala de ensaio: durante a audição e depois no processo de montagem.

Desse modo, realizamos o evento no auditório da Faculdade de Comunicação da UFBA – FACOM com quatro mesas temáticas:

Primeiras palavras ... a Companhia de Teatro da UFBA monta Fanon: Licko Turle, eu e Luiz Antônio Sena Jr. abrimos o seminário, explanando os porquês da adaptação para o teatro de uma das obras mais aclamadas de Fanon e a relevância, objetivos e os impactos desejados desta criação dentro da Cia de Teatro da UFBA, do cenário artístico e da universidade brasileira.

Tradução ou Traição? Abrindo a página: com os tradutores e professores negros de língua francesa Edson Cesar e Lucas Silva, com mediação da mestranda do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos (PÓS-AFRO/ FFCH/UFBA), Amanda Oliveira, ambos tradutores, fizeram uma análise dos problemas de tradução para o português, do livro *Pele negra, máscaras brancas* (EDUFBA, 2008), cujo tradutor é o antropólogo Renato da Silveira⁸²;

Isso é coisa da sua cabeça! Nesta mesa a psicóloga e Pró-reitora de Ações Afirmativas e Assistência Estudantil da UFBA Cássia Maciel e o professor do curso de Letras da UFBA e membro da Associação Brasileira de Pesquisadores Negros – ABPN Jesiel Oliveira, sob a mediação do professor da Escola de Teatro da UFBA Stenio Soares, expuseram os impactos do racismo e as reflexões que Fanon fez sobre esse tema.

Frantz Fanon entra em cena. Nesta mesa a atuante Mônica Santana e o atuante Ângelo Flávio, sob a mediação da doutoranda do Programa Multidisciplinar e Multi-institucional em Difusão do Conhecimento (UFBA) Mabel Freitas, trouxeram a influência de Fanon em suas carreiras, obras e processos criativos;

⁸² Em 2020, a Ubu Editora lançou uma nova tradução de *Pele Negra, Máscaras Brancas*, feita por Sebastião Nascimento, com colaboração de Raquel Camargo. A edição tem prefácio de Grada Kilomba e posfácio Deivison Faustino, estudioso do pensamento de Fanon. Há ainda textos do intelectual e ativista Francis Jeanson e do historiador Paul Gilroy.

No NATA durante dez anos realizei o IPADÊ – Fórum NATA de Africanidade, evento que reunia artistas, pesquisadores, espectadores para rodas de discussões acerca da herança cultural africana no Brasil com o objetivo de aprofundar os temas abordados pelas montagens. Em quatro das cinco edições, o evento se deu após a estreia do espetáculo; apenas na montagem de *Exu – A Boca do Universo*, o fórum aconteceu no início do processo. Nas vezes que o evento fora realizado após a estreia da peça, sempre ficava insatisfeita com o resultado do evento e também com a profundidade das discussões. A realização do IPADÊ no início do processo apontou caminhos entre teoria e prática que resolvi aprofundar em *Pele Negra*.

O *Conversando com Fanon* ocorreu antes da audição para formação do elenco e vi na sala de ensaio o quanto ele foi eficaz: os atores chegaram provocados, foram pesquisar sobre Fanon e a relação Teatro e Candomblé de modo que as cenas mostradas na audição apresentavam atores estimulados pelas discussões do seminário. O evento cumpriu seu papel e um dos fatores definidores foi começarmos por ele. Os temas abordados, sem demanda cênica prévia, promoveram reflexões entre os atores, quando o processo apenas começava. Desse modo, a teoria alimentou a prática na audição e durante o processo de criação.

Para o *Pele Negra* este formato foi eficaz; não posso prever em outras montagens, já que cada criação é um processo, cada obra é única, mas percebi no seminário prévio uma potência. Ele mostrou a complexidade do pensamento de Fanon e o quanto essa complexidade deveria ser enfrentada por todos. Outros grupos teatrais como o Bando de Teatro Olodum, a Cia dos Comuns e os Crespos já adotavam esse formato de aliar teoria e prática como ponto de partida e nutrição para a criação. É inspirada nesses grupos e demais coletivos cênicos que desenvolvem uma teoria-prática ou prática-teórica, que desde o NATA procuro alimentar os processos criativos. A teoria nunca foi inimiga da minha prática, porém não a encarava com a consciência que adquiri com os estudos realizados no mestrado, no doutorado, associados às leituras voluntárias de autores e autoras negras. A pesquisa em artes cênicas trouxe para a minha prática teatral fortalecimento e diversidade de conhecimento⁸³.

⁸³ Algumas leituras realizadas fora do ambiente acadêmico: MENDES, Miriam Garcia. *O Negro e o Teatro Brasileiro* Hucitec: São Paulo – 1a. edição, 1993; GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2006; ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Hibisco roxo*; Tradução Julia Romeu – São Paulo : Companhia das Letras, 2011; UZEL, Marcos. *O Teatro do Bando Negro, Baiano e Popular*. Salvador: Ministério da Cultura, Fundação Palmares. 2003,

Após o seminário, foi realizada a audição para a seleção do elenco: segunda etapa do processo de criação do *Pele Negra*. Nesta fase, outra decisão de direção foi fundamental para uma mudança paradigmática no formato de seleção. Decidimos (eu e Licko Turle) que não faríamos uma audição convencional, mas sim transformaríamos esse processo seletivo num grande encontro teatral; ao invés de números, os nomes dos atuantes⁸⁴; ao invés da banca, mediadores cênicos em voz (Joana Boccanera), corpo (Edleuza Santos), música (Luciano Salvador Bahia), atuação (eu e Licko Turle). Como mediadores cênicos nós analisávamos os candidatos por meio de treinamentos e provocações nas diversas áreas. E no lugar do monólogo frequentemente utilizado em audições, decidimos realizar uma mostra de cenas com todos os participantes da audição dentro da sala, sentados em círculo.

A decisão por uma audição neste formato se deveu ao fato de que desejávamos estimular o jogo, a troca e não a competição desenfreada; tínhamos trinta candidatos para selecionar apenas dez atuantes; gostaríamos de que eles mostrassem o seu potencial, porém de maneira relaxada, sem a pressão para que cada um fosse o melhor, mas sim que o atuante mostrasse seus atributos artísticos. Esse procedimento converge com um modo de pensar ancestralizado e afrocêntrico, que prioriza o diálogo, rejeita o individualismo, a competição desregrada. Pude aproveitar para dirigi-los, pontuar potências e fragilidades e sugerir caminhos para aperfeiçoar a formação de cada um. Foram três dias de trocas intensas, de surpresas e encontros.

Selecionado o elenco, fomos para a sala de ensaio. No primeiro encontro, além de explicar do que se tratava aquela montagem e qual a minha proposta de concepção cênica, propus ao elenco uma sigla que nos acompanhou até o último dia de temporada do espetáculo: PPST: Por um Processo Sem Treta! Era uma provocação para tentarmos resolver os conflitos, tensões e/ou outras questões por meio da compreensão e do diálogo, visando sempre o objetivo principal: a obra e a construção saudável das relações. Treta, neste caso, são todas as tensões desnecessárias, falta de diálogo e de honestidade com o processo.

O foco, então, deveria ser sempre a montagem, o que cada um poderia contribuir para um processo afetivo, sincero, coletivo. O PPST não impediu que tivéssemos problemas, conflitos, brigas, mas fez com que essas questões fossem menores em quantidade e principalmente em gravidade. O cruzador teórico Ancestralidade foi

⁸⁴ É comum em audições os candidatos serem identificados por números, apostos na roupa com que se apresentam para os testes.

imprescindível neste processo de descolonização das relações, pois nos fez olhar para o passado, para as histórias de lutas e estratégias de resistência das nossas antepassadas e antepassados negros.

Ao propor essa sigla/comportamento à equipe, estava trazendo um pensamento filosófico do axé, o de focarmos no orixá. A yalorixá sempre nos chama a atenção para superarmos nossas limitações olhando para o real motivo que nos une na egbé: a divindade, nossos antepassados; ao focarmos neles recebemos a ajuda necessária para compreender por que nos reunimos, por que estamos em família, por que faz sentido cada cerimônia. Uma ação-filosófica que quis compartilhar com toda a equipe do *Pele Negra*. Em conversa a cada fim de ensaio, os atuantes expunham feridas adquiridas em processos de criação traumáticos, violentos, com alto teor de toxidade. Eu mesma colecionava processos assim e decididamente estava cansada. Em um teatro que se propõe ancestral e afrocêntrico, é importante sinalizar os comportamentos forjados pela colonização e criar outros parâmetros.

O PPST funcionou, tivemos um processo afetivo, coletivizado, potencializador como afirma a atuante Matheuzza Xavier (2020): “Eu senti que a minha humanidade foi exigida, foi necessitada para a construção e para o trabalho em grupo, nos momentos ritualísticos que foram realizados. Eu acredito neste formato de condução.” E amplia seu olhar para ver esta dinâmica no grupo e nas relações:

Modelos de trabalho que se baseiam no bem-estar coletivo são sempre eficazes e capazes de gerar em potencial energia criativa dos artistas envolvidos, já que a qualidade do que se apresenta publicamente é fruto de um espaço de relacionamento saudável e curativo na medida em que o envolvimento entre diretora e atuantes é permitido pela cumplicidade, entrega e sinceridade. Elementos esses que colaboram na produção de um clima amigável e produtivo nas salas de ensaio. E foi a minha percepção no trabalho de direção de Onisajé. (MATHEUZZA XAVIER, 2020).

A fala de Matheuzza Xavier é um indicador do êxito das escolhas. As filosofias negras presentes na Ancestralidade, Afrocentricidade e Encruzilhada fizeram-se presentes pela fluidez com que conseguimos nos relacionar, pela abertura dos atuantes para compreenderem que não estava doutrinando filhos de axé para o meu terreiro, mas sim mostrando como a tradição do Candomblé pode e deve contribuir na formação e na criação de trabalhos artísticos afrocentrados e encruzilhados. Devido a minha vivência no Candomblé, e a compreensão deste como uma tradição viva, que possui historiografia, antropologia, sociologia, como grande patrimônio cultural e herança negra, pude construir um espetáculo complexo e afirmativo.

O processo artístico, desde seu nascedouro, foi conformando a concepção da montagem que derivou de decisões poéticas em direção a uma formulação-chave que propunha um empretecimento: tudo branco, virando preto! E ainda: Quanto mais a pele preta, menos máscaras brancas! Essas são as duas frases- síntese da montagem, cujo poder convocatório já demonstra a concepção cênica da peça: fazer emergir a consciência de negritude, ativar o pretume da pele e da alma, identificar os comportamentos, pensamentos, valores e sentimentos, conduzidos pela máscara branca, ou seja, pelo pensamento colonialista, e extirpá-lo; colocar a ancestralidade negra no centro, como propõe o pensamento afrocêntrico, por meio do Candomblé e evidenciar este espaço de repatriamento afro-diaspórico e desmascarador das máscaras brancas. Substituir o pensamento branco por pensares negros é mudar paradigmas, é reaccessar uma filosofia circular, espiralar, coletiva e afetiva, contra um pensamento individualista, competitivo, opressor.

Desse modo, os cruzadores Ancestralidade e Afrocentricidade foram transformados em alegorias e colocados dentro da peça por meio da personagem Umoya, que traduzido do xhosa, língua de origem banto, quer dizer espírito ancestral. A presença desses dois cruzadores foi materializada no espetáculo e guiou a peça, na medida em que o aparecimento de Umoya, ativava a negritude e desmontava as máscaras brancas de cada personagem. O texto de apresentação da personagem exposto no fragmento abaixo demonstra sua função/objetivo no espetáculo e por quais questões passaram a concepção cênica da montagem:

(Música ritualística, mudança de luz, Umoya invade a cena e apresenta-se):
 UMOYA – Mergulhada na pretitude, no sopro da criação, ergo-me da lama para SER. Herdeira do azeviche dos ancestrais, empreteço tudo que enrosco. Eu sou o futuro originário do passado. Atravesso toda essa camada superficial. Eu sou verdadeiramente uma gota de sol na Terra. Umoya! Abre-se caminho para o povo preto pisar descalço nesse chão, banhar-se nas águas doces e salgadas morada dos ancestrais. Meu hálito quente sopra vida em seus pulmões e o sol que trago em mim ilumina a sua pele. Reconhece essas batidas? Aqueçam seus corações! Umoya! O futuro é preto! Aqui e agora! Trago soluções. A questão não é mais, mostrar as máscaras brancas, e sim, retirá-las, superá-las. Eu sou verdadeiramente uma gota de sol na Terra! IMKAVA LYAMA! O futuro é preto!⁸⁵

⁸⁵ ANUNCIACÃO, Aldri. *Pele Negra, máscaras brancas*. (Texto teatral, fragmento), Salvador, 2019. Porém o fragmento em destaque fora construído em processo de improvisação; sua autoria é de Igor Nascimento.

Embora o espetáculo fosse uma adaptação do livro de Fanon para o teatro, e a dramaturgia orbitasse em torno da nova defesa fictícia do seu doutorado, a concepção cênica da montagem versa a respeito da importância do empretecer-se e a ancestralidade presente no Candomblé se deu por meio de Umoya, um agente de empretecimento. personagem inserida na dramaturgia a meu pedido, além da função de agente empretecedor, adquire relevância na condução cênica. Na verdade, Frantz Fanon e Umoya são os protagonistas da peça e ambos potencializam a reivindicação da individuação e da humanidade da pessoa negra. Do ponto de vista que defendo, isso só é possível quando negras e negros conhecerem e reconhecerem sua ancestralidade negra e os valores éticos que ela preserva. Por meio dos ebós de empretecimento, um modo simbólico e ritualístico de colocar esse processo em cena, Umoya reempretece as personagens da peça, levando-as a terem consciência das suas máscaras brancas, destruir, ou pelo menos lutar para destruí-las (Figura 46).



Figura– 46 – Ebós de empretecimento das personagens Júlia, Taiwô e Kuti – Teatro Castro Alves – 2019 – Foto: Adelojá Oju Bará.

Esses rituais pontuavam dentro do texto cênico o encontro ou reencontro das personagens com a ancestralidade negra. Ebó, como já citado anteriormente vem do yorubá e significa oferenda e tem diversas funções no Candomblé, desde descarregar o corpo das energias negativas a agradar e reverenciar as divindades, mas no caso do espetáculo, ele tem a função de reconexão e reapropriação identitária nos atuentes e, por conseguinte, nos espectadores.

A ética do Candomblé é relida a partir das necessidades cênicas da montagem, das orientações derivadas dos cruzadores teóricos, submetidos a diversas influências culturais contemporâneas negras e colocados no processo criativo para escoar na obra artística, não somente em sua ritualidade, mas principalmente em sua filosofia e seu poder de instaurar auto conhecimento, orgulho, auto respeito e auto-estima. O fragmento abaixo mostra o que a concepção da montagem desejava:

(Batida de rap, Taiwô e Kuti, entram em cena e cantam dialogando com a platéia).

TAIWÔ E KUTI – Esconderam no lugar mais óbvio,
Olhe sua pele no espelho!
Irmãs, irmãos de cor, somos livros
E nossa história está escrita em preto.
Vamos exigir nossos papiros!
Quem inventou a escrita?
O povo preto! (...) ⁸⁶

Exigir nossos papiros, reconhecer que somos livros e que a história do surgimento da humanidade e boa parte do seu desenvolvimento foram escritos pelas diversas civilizações africanas, ou seja, em preto. Olhar a pele preta no espelho e reconhecer o seu poder. A concepção cênica defendida definiu os diversos caminhos do processo criativo e da montagem e foi essencial para definir as escolhas visuais do espetáculo.

4.2.2 – Órun-Aiyê – Entre humanos, antepassados e divindades: tempo-espaço-ação e a construção do cenário, figurino, maquiagem e iluminação no espetáculo *Pele Negra, máscaras brancas*

⁸⁶ ANUNCIACÃO, Aldri. *Pele Negra, máscaras brancas*. (Texto teatral, fragmento), Salvador, 2019. Fragmento da canção Pretas e Pretos no Topo composta durante a encenação do espetáculo *Pele Negra*, cuja autoria é dos atuentes Thalia Anátalia e Matheus Cardoso.

Espaço – Tempo – Ação

Para iniciar este estudo sobre o processo da construção da encenação do *Pele Negra*, dedicarei breve análise sobre Espaço, Tempo e Ação – dispositivos que caracterizam a dramaturgia e a encenação. De modo geral, entende-se espaço teatral como “o espaço cênico, mais precisamente definido como o espaço em cujo interior situam-se público e atores durante a representação. Ele se caracteriza como relação entre os dois”, como define Pavis (2005, p. 132). Porém, o espaço pode ser também compreendido como uma modalidade dramática ao se transformar num dispositivo que estrutura a relação dos espectadores sobre a cena e através da cena, como argumenta Fabrizio Cruciani (1994) em seu livro *Arquitectura teatral*.

No entanto, ao deslocar a vida e a história das pessoas negras no continente africano e na diáspora negra, de maneira afrocêntrica, retirando-as da margem e as colocando no centro, o Teatro Preto de Candomblé compreende o Espaço para além da relação dos espectadores com e sobre a cena: trata-se do lócus da exposição, problematização, validação e legitimação da vida dessas pessoas e, fundamentalmente, das manifestações de suas almas em estado de luta contra séculos de escravidão e de colonização e as resistências e reexistências negras contidas nestes processos. Para evidenciar as dores físicas e psíquicas da pessoa negra, suas conquistas e desafios, o espaço não se resume ao local da ação e das interações entre atores e espectadores nas montagens cênicas, mas o extrapola. Nos espetáculos que enceno e em diversas montagens do Teatro Negro, espaço é uma possibilidade de diálogo, de disputa de narrativas, de jogo entre a materialidade da vida e a imaterialidade ancestral negra negada por esta mesma vida.

É um espaço mítico e místico, uma vez que procura unir a divindade e o humano, os planos do material e o imaterial. A roda do siré e o barracão do terreiro são materialidades que trazem a concreção de um espaço mítico. Num barracão de axé, a assistência e os agentes litúrgicos da cerimônia interagem, mesmo nas divisões hierárquicas, as divindades emanam axé para todas e todos. O círculo central, o intôto, é o irradiador de energia e imantador de axé. A circularidade aprofunda uma relação de senioridade, e não de posição social.

É mítico e místico porque é materializada ali a mitologia dos orixás, que, quando dançam, atualizam no aiyê suas histórias. O espaço de representação é um lugar de atualização e materialização da memória ancestral negra. Paós, barraventos, dobles,

ikalés, saltos, caçadas, guerras, encontros de amor, sofrimentos, punições, vinganças, lições, desejos e vitórias são mostrados e materializados, atualizando a vida e os feitos das divindades e dos ancestrais. Há uma fusão de dimensões. O invisível torna-se visível nesta fusão. Trata-se de um espaço de descentralização social, já que cada vez mais pessoas de classes sociais e geografias sociais diferentes vão aos barracões de Candomblé. Ter esse lugar como metáfora de espaço cênico é intensificar a descentralização da relação Terreiro-periferia X Centro e é também um espaço integralizador para a vivência do ritual, para a comunhão entre atuantes e espectadores.

No que se refere ao Espaço no *Pele Negra*, foi realizado um diálogo profundo entre a dimensão da materialidade: casa das personagens-tese, sala/auditório da segunda defesa de Fanon, edifícios teatrais onde o espetáculo se apresentou, e a dimensão da imaterialidade: a psique (espaço de atuação do pensamento, da personalidade, da abstração e problematizações teórico-prática da vida), o Ori – no Candomblé a cabeça é uma divindade, e é por meio de Ori que conseguimos nos conectar com nossa ancestralidade, e o órun (espaço do encontro com a ancestralidade negra).

Na dimensão material do espaço foi possível demonstrar para os espectadores a pertinência e a coerência das problematizações sobre o racismo que Fanon faz em seus escritos, além de mostrar as identidades fraturadas das personagens-tese e suas estratégias para se manterem dentro do padrão de pensamento colonial. Já na dimensão imaterial do espaço aconteceram os encontros e tensionamentos das personagens. Ao serem conduzidas ao espaço imaterial e encontrarem-se com sua ancestralidade negra, os valores e códigos coloniais eram colocados em xeque. As personagens inevitavelmente se questionavam e, se as máscaras brancas não eram de todo arrancadas e destruídas, a consciência da sua existência a descolava e a fazia rachar.

O órun, o Ori e a psique entravam em pleno diálogo e alinhamento, reverberando na externalidade das personagens, em seus comportamentos, vestimentas, valores e pensamentos. Num jogo potente entre materialidade e imaterialidade se expunha o interno e o externo das personagens e da ação dessa internalidade/externalidade em seus comportamentos e posicionamentos diante da história de suas vidas e diante das diretrizes do Regimento Único Mundial (Instituição de controle social dentro da dramaturgia). Enquanto o espaço material era o local dos jogos, das dissimulações, das construções dos valores de classe e de invisibilidade da raça, o espaço do imaterial era o da recuperação, da resignificação, da reterritorialização, do encontro com a origem.

Em se tratando de um espetáculo construído a partir de uma tese de doutorado em psiquiatria, que tencionava comprovar o quanto os elementos de controle e opressão da colonização destruíram as psiques negras e a necessidade da reivindicação das suas subjetividades e individuação, a relação espaço material X espaço imaterial evidenciava a profundidade das violências sofridas pelos indivíduos negros no decorrer de séculos de racismo. Com isso, abre-se um portal de esperança e renovação de perspectiva no encontro com a espiritualidade negra presente no Candomblé.

A casa das personagens-tese era o reduto da ostentação dos elementos materiais da colonização: o *whisky*, metáfora de elegância e riqueza burguesa, atravessa o espetáculo e evidencia o desejo de poder, porém um poder embranquecido e organizado por valores colonizatórios. A sala/auditório da nova defesa de Fanon, aponta para o templo do conhecimento acadêmico branco, espaço restrito, frequentado pelos escolhidos da oficialidade, o lugar do conhecimento e daqueles que possuem o poder de gerá-lo. Os edifícios teatrais onde a montagem ficou em cartaz foram os locais escolhidos para colocar esse diálogo-tensão entre os espaços da materialidade e da imaterialidade em colisão.

O Ori, a mente e o órun representaram o labirinto de libertação e conscientização dos efeitos históricos, culturais, políticos e econômicos da escravização por meio do conhecimento de origem e da identidade cultural negra. Por outro lado, o espaço da imaterialidade negra não sofre interferências do espaço material branco; este (o espaço branco) sofre abalos em suas estruturas quando a divindade Ori, a psique e o órun unem-se para redefinir mentalidades, propondo descolonizações que se articulam na teia da afrocentricidade, ancestralidade e da afrografia. Nesta oposição (material X imaterial) o espaço revela as diversas camadas da construção social em que estamos inseridos, a complexidade de ser um indivíduo afro-diaspórico e vencer as armadilhas da colonização branca atual.

Quanto ao elemento tempo, nas construções poéticas do teatro que faço, ele se configura de maneira diferente das convenções ocidentais da cena⁸⁷; essa distinção começa pelo entendimento de que o Tempo, mais do que sua significação cronológica, é

⁸⁷ Para Pavis, o tempo no teatro é considerado em sua dupla articulação: “Trata-se ao mesmo tempo daquele da representação que está se desenrolando e aquele do espectador que a está assistindo”. (PAVIS, 2005, p. 400). Anatol Rosenfeld, ao falar do gênero dramático, assinala que a ação que se desenvolve no palco indica que acontece no aqui e agora e não no passado e que “o tempo da ação dramática é linear e sucessivo.” (ROSENFELD, 1985, p. 30).

uma divindade. O orixá Iroko, o inquisse Intembua, e o vodun Loko são o próprio tempo. Para o povo do axé o tempo é uma divindade e é por meio da concepção ancestral de divindade do tempo, que o Teatro Preto de Candomblé se relaciona com ele. Trata-se de um tempo mítico espiralado, como assinala Leda Martins:

[...] uma percepção cósmica e filosófica que entrelaça, no mesmo circuito de significância, a ancestralidade e a morte. Nela o passado habita o presente e o futuro, o que faz com que os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estejam em processo de uma perene transformação e, concomitantemente, correlacionados (MARTINS, 2000, p. 79).

Orientado pela filosofia africana que concebe o Tempo numa espiral de movimento contínuo e infinito, no qual passado e futuro estão contidos no presente, o tempo, assim como o espaço, realiza uma conexão com as dimensões materiais e imateriais da existência; a temporalidade de órun se faz presente no aiyê e muito provavelmente (numa abstração) o contrário tem potencial de acontecer. Num fazer teatral regido por esse princípio de espiralidade do tempo, a trama da cena é conduzida a uma ação ritualizada onde a ancestralidade e seu movimento é motriz (LIGIÉRO, 2011), que matiza as linhas curvas de uma temporalidade espiral, na qual os acontecimentos, sem seguir uma linearidade cronológica, estão em processo de inesgotável mutação.

Na construção do *Pele Negra*, o tempo entrelaça passado, presente e futuro. Essa articulação já era dada pela dramaturgia de Aldri Anunciação e foi assumida pela encenação, que se desenvolvia nas seguintes temporalidades: **no passado**, em 1950, momento em que Fanon defendeu sua tese de doutorado e foi reprovado; **no presente**, em 2019, quando Fanon volta do mundo espiritual para *re-defender* sua tese; e **no futuro**, em 2888, mil anos após a abolição oficial da escravatura no Brasil para evidenciar que, caso as questões examinadas por ele em sua tese não obtivessem reconhecimento e tratamento clínico, político, cultural e econômico, chegaríamos a este futuro como suas personagens-tese: a identidade fraturada e sem noção da origem cultural negra.

Tal composição temporal permitiu à encenação ampliar as possibilidades de construções de imagens e sentidos da peça, pois, além de poder deslizar pelas temporalidades, pude acrescentar a eles as do ritual ancestral e da realidade material. Um exemplo disso são os ebós do reflexo, cena-rito construída para introduzir os elementos do espaço da imaterialidade, ou seja, da espiritualidade negra, que preenchia a montagem de imagens ancestrais e de muita poesia, em contraponto às cenas de debate e argumentação teórica entre os Fanons e a banca avaliadora, fragmentos da temporalidade material.

O jogo entre as temporalidades-espaciais potencializou a concepção cênica e o entrançamento do tempo atualizava a obra e o pensamento de Fanon, ampliava a comunicabilidade da peça e provocava reflexões sobre a linguagem do fazer teatral negro, dos demais artistas envolvidos com os atuantes, dos atuantes entre eles e dos mesmos com a plateia. Na espiral do tempo fomos guiados por Iroko, Intembua e Loko e construímos uma peça com temporalidade mítica, afrocêntrica, encruzilhada e acima de tudo ancestral, pois o Tempo nos conecta com a ancestralidade. Assim relatou a saudosa Makota Valdina Pinto (2010), em cena audiovisual do espetáculo *Bença*⁸⁸ do Bando de Teatro Olodum, quando evidenciou que Tempo nos conecta ancestralmente:

O tempo, para cultura Banto, é muito profundo e envolve a formação de tudo, já que não é só o tempo do homem. É aí que entra a ancestralidade. Quando se diz que os Orixás são ancestrais é porque eles vieram antes do ser humano, assim como a natureza veio antes do ser humano. Foram eles que possibilitaram o nascimento da vida humana e o seu desenvolvimento. A gente é o resultado de toda essa natureza criada antes e essa essência de ancestralidade, portanto, deve ser respeitada. (VALDINA PINTO, 2010).

Após examinados os elementos espaço e tempo, nos deteremos agora sobre o elemento ação, sabendo-se de antemão da complexidade que é realizar tal abordagem uma vez que a ação está no centro do fazer teatral e comporta inúmeros significados; mas trazer alguns deles ajuda a situar a ação no Teatro Preto de Candomblé.

O artista, diretor, historiador e teórico da cena teatral Ubiratan Teixeira⁸⁹ vê a Ação como “um conjunto de reações externas que envolvem e animam o intérprete enquanto atua na criação da personagem”. Ao mesmo tempo, ele chama a atenção para o movimento interno da personagem, que derivaria do “conflito entre duas posições antagônicas com a função de gerar um evoluir constante de acontecimentos, de vontades, de sentimentos e de emoções”. (TEIXEIRA, 2005, p. 21).

Para Pavis (2005, p. 12), a ação se refere mais diretamente a uma “sequência de acontecimentos cênicos essencialmente produzidos em função do comportamento das personagens” sendo simultaneamente e concretamente um “conjunto dos processos de transformações visíveis em cena e, no nível das personagens”. Já para o dramaturgo e

⁸⁸ Espetáculo que celebrou os vinte anos do Bando de Teatro Olodum, estreou em 2010, e exibiu vídeos com falas da Makota Valdina sobre o tempo e a ancestralidade negra na cosmopercepção da etnia banto.

⁸⁹ Ubiratan Teixeira (1931 – 2014). Nascido no Maranhão, foi dramaturgo e diretor de teatro, além de contista, cronista, romancista, pesquisador, crítico de arte, professor e jornalista. Membro da Academia Maranhense de Letras, ocupando a cadeira nº 36.

historiador Luiz Paulo Vasconcellos (1987, p. 06)⁹⁰, a ação seria “o movimento dos acontecimentos determinados pela vontade humana em conflito. Nesse sentido, fala-se de ação do personagem como um sinônimo de comportamento físico e emocional, ou seja, o que o personagem faz a partir do que ele quer e sente”.

Reações externas, movimento interno, sequência de acontecimentos produzidos em função do comportamento das personagens, movimento dos acontecimentos – tudo converge para o entendimento da ação como elemento fundante do processo de encenação ao lado do tempo e do espaço. Nela estão contidos os movimentos internos que rebaterão na externalidade das personagens e na encenação como um todo. No Teatro Negro além das definições apresentadas, a Ação recebe o revestimento do rito e do mito. A construção de uma ação ritual e mítica, dialoga, ou entra em tensionamento, com a ação do plano da materialidade, a realidade física que vivemos.

As ritualidades presentes nas mitologias africanas manifestam-se na maioria das construções poéticas das encenações afrodiáspóricas do Teatro Negro. Assim como o tempo e o espaço, a ação joga com a multidimensionalidade da existência, coloca as personagens para dialogarem com o plano dos encarnados, das divindades, dos ancestrais e dos encantados. O atuante compõe sua ação interna e externa balizada pelo cruzamento dessas dimensões. O espaço ancestral, o tempo espiralar encontram na ação ritual e mítica as companhias ideais para a construção de uma cena ampliada, cuja narratividade se abre para a cenicidade do corpo, da mente e do espírito. O insondável, o imaterial, revestem a materialidade dando-lhe uma profusão de camadas de significância e de concepções.

Na montagem do *Pele Negra* este jogo orientou a construção das cenas. Ao trazer a ancestralidade do Candomblé para o centro e encruzilhá-la com outros elementos, a ação teatral desdobrou-se em ação real, ligada ao plano da materialidade, e em ação ritual, manifestação do plano da espiritualidade e da filosofia negras. No caos interno pelo qual passavam as personagens por verem desmascaradas suas máscaras brancas e reveladas suas peles pretas, antes não reconhecidas, a ação movedora da dramaturgia e da encenação apresentou personagens em crise, em processo de *re-vel-ação* para si mesmos e para a plateia.

Exemplo desse momento é o desafio desesperado da personagem Júlia que não quer mais servir, mas sim, cantar. Por meio do canto sagrado da etnia Tuxá, Júlia passa

⁹⁰ Luiz Paulo da Silva Vasconcellos (Rio de Janeiro RJ 1941). Diretor, ator, professor, ensaísta e crítico. Destaca-se no meio teatral como diretor de espetáculos universitários, com relevante experiência nas áreas de cenografia, figurino, iluminação e dramaturgia.

pelo ebó do reflexo e inicia o rompimento com as opressões a que era submetida, a começar por revelar seu desejo de cantar; ou ainda o grito lancinante de Mayote Capécia na sequência final da peça ao se perguntar e perguntar a todos o que ela realmente queria. A ação ritualizada e mítica trouxe à tona as verdades íntimas de cada um e, a partir do acolhimento de cada verdade, gerou o desvelamento das subjetividades dessas pessoas negras.

Finalizada a breve exposição sobre Espaço, Tempo e Ação, e como esses elementos são constituídos na montagem do *Pele Negra*, o rumo nos conduzirá para a compreensão do percurso e dos recursos utilizados para a construção do aparato visual da encenação e a reverberação do espaço, do tempo e da ação dentro dessas visualidades.

Ipadê visual

Ao falar em Teatro Negro é difícil não pensar no imagético. De tal modo que se compreende o quanto a visualidade é potencializadora da encenação. Diferente de outras poéticas ou tradições cênicas ocidentais, e em convergência com as tradições orientais e ameríndias, a visualidade no Teatro Negro é também uma narrativa e um aspecto fundamental e diferenciador, justamente por ser responsável por externalizar grandes conexões com o continente africano e a constituição dessa cultura na diáspora, e por fortalecer o processo de descolonização estética – como afirmaram em entrevista os cenógrafos, figurinistas e maquiadores Tina Melo (2020) e Thiago Romero (2020)⁹¹. Tina Melo, por exemplo, destaca o papel das visualidades na construção do discurso da cena e o elo com o espectador:

A visualidade é um dos pontos principais que contribui para a descolonização estética. Visualidade é discurso, e no Teatro Negro essa é uma premissa basilar. Trata-se de um discurso imediato, uma vez que antes de qualquer ação cênica, o espectador tem contato com os elementos visuais do espetáculo. A partir do momento que o espectador entra na área de representação a visualidade informa, situa, ambienta. No caso do Teatro Negro, este é um elo fundamental em que se traz toda uma complexidade de elementos afro-diasporicos, inclusive que rompem com os estereótipos, que contribuem para desmistificar a imagem do africano como coisa genérica, homogênea e essencializada. Assim a visualidade consegue dar conta de elementos que são conceituais e contribuem para que todo o discurso que está em construção, chegue e provoque reflexões no espectador e abra caminho para a subjetivação da cultura e da pessoa negra. (TINA MELO, 2020).

⁹¹ Além de assinarem a composição visual de mais de seis espetáculos de teatro, encenados por mim, (*Siré Obá, Ogun, Po poesia, pa criança Exu, Kanzaú, Oxum*), ambos são os responsáveis pelos figurinos, adereços e cenografia de *Pele Negra, Máscaras Brancas*.

Trata-se, enfim, da visualidade como dramaturgia, no sentido de construção de narrativa e potencializadora de discursos. Há muitas décadas que a visualidade no teatro deixou de ser adereço da encenação e passou a ter responsabilidades na construção dos significados da concepção do espetáculo. A visualidade negra reforça a subjetivação negra, a descolonização estética, a busca pela superação dos estereótipos sobre a cultura negra, o aparato visual e o fortalecimento da poética e da plástica do espetáculo. Além disso, no teatro que eu faço, ela é aliada do discurso e do equilíbrio entre o discurso politizado e obra de arte, pois, para mim, toda obra de arte se manifesta como um discurso político.

Na busca por estudar a linguagem do Teatro Negro realizo uma parceria ativa com os artistas que assinam a visualidade das montagens que enceno na busca por uma plasticidade que intensifica a cenicidade do espetáculo e potencializa seus discursos. Na cultura africana, os utensílios, os adereços, as obras de arte possuem tripla função: ao mesmo tempo em que são funcionais, são elementos de ligação com a ancestralidade/religiosidade e também são obras de arte. Procuo levar este princípio de tripla funcionalidade para toda encenação, mas o espaço onde ele se aplica de modo mais concreto é na visualidade, ou seja, cenário, figurino, maquiagem, adereços e iluminação.

Como já citado, Ipadê vem do yorubá e quer dizer encontro. É uma reunião para estabelecer diálogo com a ancestralidade por meio da invocação de Exu. E assim como nos rituais públicos nos barracões das diversas egbé – onde existe um diálogo entre os elementos de visualidade que vão desde a arrumação do barracão, a iluminação, os enfeites de decoração, até as roupas dos omon orixás, das egbomis e das paramentas e vestimentas das divindades – nas montagens que encenei coloco os elementos visuais do espetáculo em profunda integração.

Assim, a iluminação também é cenografia e trabalha para acentuar as atmosferas ritualísticas dos espetáculos; o cenário também é luz e contribui para a intensificação das formas construídas no jogo com a iluminação; as cores, formatos, modelagens, texturas dos figurinos e das maquiagens são pensadas para tornar o espectador mais próximo da atmosfera das divindades e mostrar a exuberância, a complexidade e diversidade da visualidade africana e afro-brasileira. Em um ipadê visual, componho e organizo, junto com os artistas-criadores, a cenografia, o figurino-maquiagem e a iluminação dos espetáculos a partir de uma pesquisa entre a visualidade de comunidades africanas, os terreiros de Candomblé do Brasil e as pesquisas contemporâneas em visualidades cênicas

que buscam uma não hierarquização dos elementos da cena. Este é um encontro que acentua o encruzilhamento cultural, a afrocentricidade e a ancestralidade como espaço de reterritorialização negra.

Cenário, figurino, maquiagem e iluminação se nutrem em seus correspondentes no axé: o barracão e as decorações para as cerimônias públicas e não públicas correspondem no teatro ao espaço e ao cenário; as roupas e paramentas das divindades e dos iniciados guardam relação com o figurino; a iluminação ritual do barracão, dos quartos dos orixás é a base para a escolha dos instrumentos e elementos técnicos que comporão a iluminação da montagem; e por fim as pinturas ritualísticas do axé são caminhos para a composição da maquiagem. São imagens orientadoras, elementos que geram imagens inspiradoras e que serão estilizados e utilizados com licença poética na cena.

Em *Pele Negra* a visualidade foi porta de comunicação com o espectador, dando suporte à encenação que buscava tornar atraente para o público uma defesa de tese em psiquiatria, a *re-defesa* do doutoramento de Frantz Fanon. Tornar cênicos os longos diálogos entre Fanon e a banca avaliadora e ainda materializar os espaços do órum (imaterial), do aiyê (material) e a presença da ancestralidade (Umoyas) em cena foram grandes desafios devido à dualidade dramaturgica entre a construção discursiva e racional da teorização feita por Fanon e o calor sensorial emanado pela ritualidade trazida pelos Umoyas. A saída foi transformar essa aparente incompatibilidade em complementação e os elementos visuais estavam no assentamento desta solução cênica.

Ao examinar as escolhas e concepções visuais do espetáculo, é pertinente agora relacioná-los aos os cruzadores teóricos da cena. Começamos pelo cenário. Por se tratar de uma montagem, cujo tempo é espiralado e passado, presente, futuro coabitam, a peça exigia uma cenografia que criasse um espaço capaz de abrigar essas temporalidades, mas sem ser ilustrativa. Foi necessário construir um espaço em encruzilhamento, uma vez que a obra fanônica trata do processo de luta e superação da colonização e a cenografia deveria materializar a relação ancestralidade negra X dominação branco-europeia/norte americana.

O colonialismo é um fato, assim como também o é a herança cultural negra. Nesta encruzilhada, é importante compreender que qualquer criação não terá pureza cultural; e no caso de indivíduos afro-brasileiros estaremos sempre na encruzilhada dos descendentes da diáspora africana X crias da colonização branca. É um estado dialético de luta e diálogo. O foco é combater o apagamento cultural negro, mas acessar os

dispositivos e criações ocidentais, atritando-os, justapondo-as em campo de tensão da cena. A cenografia de *Pele Negra* optou por ser uma ambientação cênica abstrata que mostrava a branquidão em nossas vidas, um futuro higienizado pela narrativa branca mas, ao mesmo tempo, apontava perspectivas de recomposição da fratura das personagens, como afirmou um dos cenógrafos da montagem Thiago Romero (2020):

Reforçada pelas escolhas da cor e materialidades nela empregada, o espaço é radicalizado extrapolando seus limites da caixa cênica e propondo uma intersecção direta com a plateia que contribui para as jornadas de cada personagem e a recepção do espectador. Cortinas feitas de mangueiras transparentes dividem um determinado espaço proporcionando a criação de um outro espaço simbólico, como uma dimensão a ser explorada, percebida. Um espaço metafórico onde ancestralidade em sua potência estabeleça uma proposta de reconexão negra para personagens fraturados. Em complemento telas brancas em policarbonato dispostas em assimetria expõe em projeções caminhos possíveis para a ampliação de outras narrativas para as personagens.

“Para o negro só há um destino, e ele é branco” escrevera Fanon. A partir dessa afirmação, foi necessária uma construção visual que evidenciasse a reivindicação da subjetividade negra, e materializasse a presença opressora do sistema branco. Como ilustra a Figura 47, o cenário é quase que completamente branco, uma representação do sistema colonial, cheio de lacunas, fraturas, e é por essas fissuras que os pensares negros deverão passar e se expandir propondo as personagens-tese a revolução, liberdade, e a busca pela identidade negra.



Figura 47 – Cenografia do espetáculo *Pele Negra* – Sesc Belenzinho São Paulo – 2020 – Foto: Onisajé.

Cada elemento que compõe a cenografia está em encruzilhamento identitário: o piso é branco, para demonstrar que o chão é branco, ou seja, a base de pensamento, a base das instituições, das principais estruturas sociais são brancas; contudo, esta mesma branquidão não se sustenta quando o processo identitário negro se impõe e isso ocorre

quando os elementos de ancestralidade adentram ao espaço de representação. As cadeiras são pretas, mas com forros brancos, numa tentativa das personagens de manterem a ilusão de pertencerem ao mundo do colonizador, entretanto essa negritude abafada por este forro o corrói, atravessando as fibras dessa branquitude e destruindo-a.

A cadeira é um elemento importante na cenografia, pois denota lugar, e protagoniza o jogo de colocar e retirar o forro branco, o que criou o jogo do lugar do branco e do preto na sociedade, na história, na cultura, na economia, na política. A personagem Taiwo quando é apresentada ao espectador, é sentada pelos Umoyas numa cadeira com encosto preto e assento branco, e é neste lugar que se encontra o povo negro brasileiro: entre a cultura negra e a cultura branca, porém a diferença está na consciência do seu papel nestes dois espaços.

O painel branco ao fundo é ao mesmo tempo uma janela que evidencia para as personagens o mundo branco – ao olhar por ela, eles percebem a existência de si mesmos apenas pela perspectiva colonial, quanto também uma tela de projeção, na qual perspectivas negras serão sobrepostas a esta brancura e a empretecerá. Por fim, as cortinas transparentes são ao mesmo tempo a presença velada do racismo à brasileira, que se camufla de diversas maneiras, quanto o portal a ser atravessado entre o mundo branco e o mundo preto. O modo de disposição dos espectadores, e a quebra da quarta parede é a ligação dessa cenografia com o barracão dos terreiros.

Em *Pele Negra* o espaço se assemelha a uma semi-arena em que os espectadores estão próximos da área de representação⁹². Os atuentes irrompem pela assistência, quebram a quarta parede e atuam com grande proximidade do público. Este formato de disposição dialoga com o barracão dos terreiros, locais onde acontecem as festas públicas, onde a cerimônia ocorre com grande proximidade entre iniciados, oficiantes e convidados. Por isso, a cenografia foi pensada também como um espaço que acolhesse camadas de significação dos espaços-tempos, pois é o interior da casa das personagens-tese, a sala/auditório onde acontece a arguição da re-defesa de doutoramento de Fanon e o espaço do imaterial, da ancestralidade negra, o órun, local para onde os Umoyas transportam as personagens-tese nos ebós do reflexo. Tudo intensifica o diálogo atuentes-espectador, a ritualidade e o debate proposto pelo espetáculo.

⁹² O palco do Teatro Martim Gonçalves, onde a peça estreou, foi reconfigurado para se aproximar desta disposição em que os atuentes se movimentam no proscênio, no palco e nos corredores à frente e entre às plateias dos lados esquerdo e direito. Nas temporadas realizadas em teatros frontais que não possibilitavam essa configuração, a irrupção pelo espaço da assistência era intensificada e a proximidade com o espectador a vivava o encontro e o debate.

Desse modo, Ancestralidade, Afrocentricidade e Encruzilhada, além de cruzadores teóricos que orientam a criação e esta pesquisa, se tornam matéria visual da cena: a herança cultural negra preservada pelo Candomblé dialoga com elementos ocidentais de criação alterando sua perspectiva e ação, enegrecendo-o; o elemento ancestral, matriz de criação, é também o centro, o eixo de minhas decisões poéticas e uma das pontas do encruzilhamento poético e identitário onde me localizo. Este ipadê é um princípio de criação cênica e um modo filosófico negro de criação.

Enquanto a cenografia desenhava um espaço branco, a iluminação de Nando Zâmbia acentuava a branquidão, mas também instaurava o espaço negro do órun. O espaço embranquecido era a metáfora, a materialização do sistema branco, e no espaço negro do órun, tratava-se da ação da iluminação sobre este cenário branco, literalmente pintou-se o cenário, este foi enegrecido por meio do colorido e da potência imagética dos elementos do Candomblé, como ilustram as Figuras 48 e 49. Além desta coloração cultural negra, a luz explode e vai para além da área de representação, quando o órun era colocado em cena, a luz tocava a pele dos espectadores colocando-os dentro do espetáculo.



Figura 48 – Espaço do aiyê (plano da realidade) no espetáculo *Pele Negra, máscaras brancas* – Sesc Belenzinho SP – 2020 – Foto: Onisajé.

Para Nando Zâmbia (2020), iluminador do *Pele Negra*, a iluminação no Teatro Negro é uma das vestimentas dos corpos pretos na cena contemporânea, criação de complexidades, impulso para a ampliação das narrativas, plasmação da subjetividade negra em cena: “Iluminar a pele negra, exige que saibamos das suas especificidades, tanto

no sentido físico (a pele negra absorve mais a luminosidade), quanto nos sentidos históricos, sociais, políticos e culturais”. Por meio das conexões com o Candomblé, ele expõe o conceito utilizado no espetáculo:

Pensando conceitualmente sobre a iluminação no Teatro Negro é importante dizer que sou de Candomblé, nasci dentro do terreiro e a iluminação para mim passa pela exuberância, diversidade e complexidade do axé, o meu imaginário está repleto de imagens, narrativas de itans, orikis. Imagens dos orixás dançando, da multiplicidade de cores, cheiros, texturas. Então quando penso na luz, eu penso em como evidenciar esse mundo de potencialidades que é o Candomblé, que é a cultura negra. Os barracões dos terreiros talvez tenham sido a primeira cenografia que procurei formas de iluminar, mesmo que mentalmente. Eu ficava observando o pôr do sol banhar o terreiro, o barracão, as plantas e animais do espaço. Em *Pele Negra*, essas lembranças e os estudos de como desvelar e visibilizar a potência do corpo negro na cena guiaram minha concepção. (NANDO ZÂMBIA, 2020).



Figura 49 – Plano do órun (Plano da espiritualidade ancestral negra) no espetáculo *Pele Negra, máscaras brancas* – Teatro Castro Alves – 2019 – Foto: Adelayá Oju Bará.

A partir das reflexões de Nando Zâmbia sobre a iluminação dos corpos negros em cena e as referências matriciais do Candomblé em seu processo de criação, penso que a luz em *Pele Negra*, e seguramente no Teatro Preto de Candomblé, seja frequentemente uma iluminação sensorial, que intensifica as atmosferas e as sensações do espetáculo; uma luz sinestésica que toca, veste e reveste o corpo do ator, a cenografia, o figurino, os corpos, a maquiagem, os adereços. Posso chamá-la de uma luz-texto, uma vez que contribui para narrativa do espetáculo; é um espaço de iluminação-revelação das peles retintas, que contribui para plasmar e revelar a diversidade, complexidade e exuberância dos elementos da cultura negra. Penso ainda que se trate de uma luz que acompanha a energia do atuante e da personagem, construída para estabelecer o encruzilhamento entre os espaços da materialidade e da imaterialidade e na ritualidade da encenação

Além da busca por empotecimento e a quebra das máscaras brancas, a concepção cênica desta montagem ia ao encontro da subjetividade da pessoa negra. Por isso, Nando Zâmbia buscou materializar a individuação da pessoa negra, de modo que a circularidade e os focos individuais fossem dispositivos para uma iluminação implicada e afrocentrada: “Como entender a necessidade da voz una quando o todo se espraia e nos reclama implicação? Do chamamento ao foco, da revolução ao indivíduo, das lutas às angústias internas, a iluminação nesta montagem convoca à subjetividade negra revolucionária”. (NANDO ZÂMBIA, 2020).

Ao observarmos a Figura 50 perceberemos que a utilização dos focos de luz extrapola a ideia de acentuar a presença do atuante e da personagem e transforma-se num jogo de individuação. Ao longo do espetáculo, os focos visam afirmar a singularidade das personagens, colocar cada um em evidência ao iluminar seus enunciados, suas presenças, seus corpos, suas contradições.



Figura 50 – Focos individualizantes da iluminação do espetáculo *Pele Negra, máscaras brancas* – Sesc Belenzinho SP – 2020 – Foto: Adriano Machado.

Nas montagens que encenei, a luz materializa o sagrado, o imaterial, o insondável, revela a humanidade das personagens ao intensificar seu estado emocional, constrói e destrói imagens e, por conseguinte, discursos. Nando Zâmbia e eu realizamos um diálogo construtor e construtivo da iluminação e, em dados momentos, decisões de luz conduziram construções de cena, ou alteraram marcações, como ilustra a Figura 51, cuja cena foi revista em função da luz criada para ela.



Figura 51 – Espetáculo *Pele Negra, máscaras brancas* – Em cena os atuentes Akueran Neiji ao centro, a direita Manu Moraes e a esquerda Iago Gonçalves – Teatro Castro Alves – 2019 - Foto: Adeloyá Oju Bará.

Axó é a palavra em yorubá para designar roupa. Na liturgia do Candomblé, a roupa protege o corpo e designa o grau de maturidade iniciática do omon orixá, a qual divindade ele pertence e qual função desempenha na egbé. O axó de uma ekedi não é o mesmo de um yawô, ou de um abian. A roupa apresenta especificidades de cada função – embora uma ekedi possa vestir a roupa de um abian, um abian não poderá enquanto pessoa não iniciada vestir a indumentária de uma ekedi. Mas essa designação não tem juízo de valor. No axé cada pessoa é importante, o que o axó faz é materializar o amadurecimento litúrgico, a identidade ritualística e a trajetória de cada indivíduo.

A roupa fortalece a identidade, um paradigma em qualquer cultura; no caso do Candomblé, além desse fortalecimento identitário, o axó é portal de conexão com a ancestralidade: as roupas cerimoniais dos orixás são sacralizadas a partir do momento em que o mesmo a veste, e por meio da ativação energética, omon orixá e divindade dialogam. As roupas cerimoniais são importantes, seus formatos, cores, estampas, texturas, adereços e enfeites dizem muito de quem as veste. O processo de criação de figurinos de Thiago Romero vai nessa direção:

...falamos de roupas-documento, roupas-memória, que são construídas a partir do corpo do atuante. Não consigo fazer um figurino onde não pense tanto na performance na cena, quanto tudo o que aquele corpo carrega de narrativa. Ajudo a narrativa acontecer, mas o que aqueles corpos me dizem ao longo dos ensaios, organizam os caminhos por onde conceber o figurino. (THIAGO ROMERO, 2020):

Para a poética do Teatro Preto de Candomblé, a história de vida do atuante precisa ser levada em consideração e depois fundida na história da personagem, pois é do corpo dos atuantes que surge a roupa e não o contrário. Como enfatiza Romero, o corpo não é um suporte, é uma continuidade e o figurino também o é; a humanidade do atuante unida à humanidade da personagem. Existe beleza no figurino, porque há beleza nos corpos dos atuantes e suas identidades são levadas em conta numa construção que entrecruza Candomblé e Teatro. A cenicidade dos axós sagrados dos orixás, inquices, voduns e encantados são orientes teóricos, filosóficos e práticos para a criação dos figurinos no Teatro Preto de Candomblé, assim como o são as indumentárias africanas ancestrais e contemporâneas, as pesquisas sobre indumentária e cenicidade nas diversas poéticas da cena teatral, e o diálogo com o universo das passarelas e do mundo da moda.

No caso do *Pele Negra* o figurino demarcava o processo de empretecimento. Na medida em que as personagens se encontravam com os Umoyas e passavam pelo ebó do reflexo, o figurino ia literalmente empretecendo. Além disso a criação das peças encruzilhava roupas ocidentais com modelagens africanas, tanto no sentido do corte, quanto na escolha das estampas, da geometria e do tecido. O figurino alterava de acordo com o percurso da personagem. Tina Melo, que assinou o figurino da montagem ao lado de Thiago Romero, afirma que a indumentária do *Pele Negra* é uma espécie de “síntese imagética” dos principais aspectos abordados pela concepção do espetáculo:

Através de uma escolha pela transição cromática do branco para o preto e branco, transitamos da imagem de corpos negros vestidos de branco como metáfora para questões relacionadas à colonização que atravessa nossos corpos. Ao refletirmos sobre os processos de descolonização, observamos que a condição de diáspora/ocidente nos coloca irremediavelmente na posição identitária atlântica – como tenho chamado – não se trata de um não lugar, mas de um lugar de crise e reformulação. Desse modo, ao final do espetáculo essas personagens encontram-se atravessadas pelo branco e preto, pelo passado e presente sintetizados pela narrativa visual (TINA MELLO, 2021).

Trata-se de um figurino imagético, frutificado pelas imagens que se nutriram dos referenciais do axó sagrado das divindades negras, com objetivo de evidenciar os encruzilhamentos atlânticos em que nós afrodescendentes estamos submetidos. O empretecimento evidencia os traços de branquitude que herdamos e que se fazem presentes em nossas vidas. Não é o apagamento das heranças coloniais que resolverão as pautas e questões da comunidade negra, mas sim, a consciência desta presença e suas ações para rever, refazer e reterritorializar pensamentos, atos e prospecções.

Desse modo, a composição entre figurino e maquiagem-cabelos (caracterização), reafirma o pensamento fanônico, da dramaturgia e da encenação da montagem. O batom preto que pinta os lábios de todos os atuentes demarca a presença e amplificação de vozes negras, da importância do ato da fala negada historicamente, do delinear de um traço fenotípico, marcador das identidades negras, que, social e historicamente foi alvo de chacotas e racismos. Por isso, a maquiagem parte do corpo do atuante visto enquanto tela, no pensar de Thiago Romero (2020): “As linhas já estão estabelecidas ali. Nessas curvas estão a identidade, é ali que eu quero potencializar. Ela não será uma maquiagem para esconder o atuante, mas para potencializá-lo em cena, revelar sua herança negra.” (THIAGO ROMERO, 2020).

Uma breve apresentação dos figurinos e da maquiagem dos personagens de *Pele Negra* dá a medida da compreensão dos elementos cênicos evidenciados.

FANONS



Figura 52 – Figurinos das personagens Fanon – Em cena os atuentes Matheuzza Xavier e Victor Edvani – Teatro Castro Alves – 2019 – Foto: Adelayá Oju Bará.

A decisão de dividir a personagem Fanon em duas (uma feminina e outra masculina) se deveu a necessidade de ampliar o alcance do discurso fanônico, que não tratou com destaque a mulher negra, o que sempre foi uma queixa do movimento feminista negro. Nesta montagem tive a oportunidade de evidenciar as vozes femininas negras por meio da materialização desta voz, na criação de uma Fanon. Os Fanons são a

materialização do discurso antirracista do autor de *Os Condenados da terra*, e atravessam a montagem defendendo a luta contra o colonialismo ao afirmar que o racismo adocece e precisa ser destruído.

Com essas premissas, a concepção do figurino partiu da ideia de gradação de pretitude. O figurino dos Fanons teria a maior quantidade da cor preta, pois seria a metáfora de conexão com as raízes da cultura negra na diáspora. A modelagem reúne elementos da alta costura, como o corte, ou a gola do figurino da Fanon, ou ainda elementos estilísticos da vestimenta africana contemporânea presente no casaco e na calça do Fanon. Além disso questões relacionadas ao corpo e a história de vida dos atuentes Matheuzza Xavier e Victor Edvani foram materiais para a criação. Cito como exemplo Matheuzza Xavier, que é uma mulher travesti, teve esse universo contemplado em seu figurino. Por isso, além de uma roupa com corte de alta costura, tecido leve e esvoaçante, agregou-se um salto alto plataforma, tão presente no universo das mulheres travestis, trans e drag queens.

UMOYAS



Figura 53 – Elementos de composição do figurino e figurino final das personagens Umoyas – Em cena os atuentes Igor Nascimento e Juliete Nascimento –Teatro Castro Alves – 2019 – Foto Adeloyá Oju Bará.

Os Umoyas rompem a lógica ocidental de fusão possivelmente binária do preto/branco presente na caracterização das personagens na peça e foram apresentados com o corpo plenamente coberto de cores, grafismos, texturas e formas que aludem aos ancestrais dos cultos tradicionais da costa ocidental africana, os Egungun, antepassados ilustres que nos lembram e avivam a existência negra do passado. Eles são a possibilidade de renascimento, o retorno à terra para o florescer de uma nova vida; eles cintilam em presença vívida, sinuosa, colorida, com marcas de traçados gráficos brancos nas faces, que já não buscam remeter à presença colonial, mas aos rituais de passagem

das várias culturas africanas, em que os pigmentos minerais ou vegetais brancos são aplicados na pele como que selando ou destacando momentos de transição, envoltos em ritos de proteção, cuidado e força, como explica Tina Melo (2020):

As argilas, os pós, as seivas emergem da terra (seja nos solos ou nas plantas e minérios), para, em contato com a pele, marcar um elo de ligação e retorno. Estas personagens nos apresentam os antepassados negros vivos, que dançam e estão presentes no cotidiano, com suas tiras que revelam sua multiplicidade e a diversidade individualizada em cada ori existência”.

Os Umoyas trazem à tona o passado ancestral, a negritude em sua potência máxima, buscando re-empregar os corpos, o pensamento e o espírito das personagens. É a materialização da presença dos antepassados encarnada na figura de Egungun. Para materializar a ancestralidade negra o figurino caminhou por mais um cruzo, num diálogo entre a indumentária de Egungun e a indumentária do universo do balé. No entrecruzamento desses dois universos chegamos a este macacão colado ao corpo dos atuantes, e as tiras de pano com estampa africana, como ilustra a Figura 53. O macacão colado foi escolhido pela necessidade de evidenciar a expressão corporal, a plasticidade, mas sobretudo a corporeidade negra em oposição a racionalidade ocidental.

O corpo fala, narra, comunica, raciocina. É por esta razão que os Umoyas, como representantes da ancestralidade negra, são os únicos com figurinos coloridos, a herança cultural africana é multicolorida, diversa, complexa. Voltar-se para este passado mítico, místico, espiralado é evidenciar essa profusão de estampas e cores. Ao pensar num pós-peça, pensando no destino das personagens, a ideia é que, após empregarem as personagens-tese, estas chegassem ao multicolor da herança africana. Para nós afro-diasporicos, ainda é importante demarcar a cor preta, ressignificá-la, mas o desejo-objetivo é voltar para a multicoloridade do continente africano.

TAIWÔ E KUTI



Figura 54 – Figurino das personagens Taiwô e Kuti – em cena os atores Thallia Anatólia e Matheus Cardoso – Teatro Castro Alves – 2019 – Foto: Adelojá Oju Bará.

Representantes da força irrefreável da juventude, Taiwô e Kuti são os filhos de Mayote Capécia e Jean Venuse. Taiwô é a personagem que traz o conflito para a trama, uma vez que descumpra a ordem expressa pelo Regimento Único Mundial, órgão governamental que em 2888 controla a população. Ao ultrapassar o limite, Taiwô tem acesso à biblioteca proibida, onde encontra livros que revelam o passado ancestral do povo negro, considerado ficção por muitos negros da sociedade retratada na peça. Por ultrapassar o limite estabelecido pelo Regimento Único Mundial, logo no início do espetáculo, Taiwô se apresenta com muito mais preto do que branco em seu figurino, pois a teoria fanônica de reconhecimento da cultura negra ancestral como porta de saída das mazelas do colonialismo manifesta-se nesta personagem de maneira imediata.

Assim, a modelagem entrecruzou referências africanas, do universo do hip-hop e a moda juvenil, além da valorização da corporeidade da atuante Thallia Anatólia. Já Kuti, irmão de Taiwô inicia o espetáculo com a cor branca⁹³ como predominância do seu figurino, ainda alienado; ele traz para a cena o conflito do homem negro que quer se embranquecer por meio do relacionamento com mulheres brancas. No decorrer da montagem, após passar pelo ebó do reflexo, Kuti troca de figurino, utilizando uma kafta

⁹³ Embora seja muito utilizada na indumentária do Candomblé, a cor branca no figurino do espetáculo *Pele Negra* remete a noção de branquitude, ou seja, ao pensamento colonizador europeu.

africana com predominância da cor preta, o que o coloca em pé de igualdade com Taiwô no conhecimento sobre a sua herança ancestral negra.



Figura 55 – Figurino das personagens Taiwô e Kuti – Em cena os atuentes Thallia Anatólia e Matheus Cardoso – Teatro Castro Alves – 2019 – Foto: Adelayá Oju Bará.

O macacão do universo do hip-hop foi uma escolha devido ao universo de vida do atuante Matheus Cardoso, que é raper, artista de buzu (artistas que se apresentam no interior dos ônibus coletivos da cidade) e participa ativamente deste universo, e por entendermos que Kuti é contagiado por Taiwô e torna-se seu cúmplice na desobediência civil ao Regimento Único Mundial.

MAYOTE, JEAN, JÚLIA, ANTONIO



Figura 56 – Figurino das personagens (da esquerda para direita) Mayote Capécia, Jean Venuse, Júlia, Antonio. – Em cena os atuantes Manu Moraes, Iago Gonçalves, Rafaela Tuxá, Akueran Neiji – Teatro Castro Alves – 2019 – Foto: Adelayá Oju Bará.

O quarteto Mayote, Jean, Júlia e Antonio configuram a base das personagens-tese que são completamente dominadas pelo pensamento ocidental e suas convenções sociais. Eles passam todo o espetáculo buscando segurar as máscaras brancas já fissuradas, tentam

impedir as investidas de autoconhecimento negro de Taiwô e Kuti, buscam reproduzir a família branca ideal, porém percebem que algo não está correto: há um incômodo, uma farpa a ferir a pele, uma rachadura por onde a pele preta tenta explodir as máscaras brancas. Por serem sinônimo de colonialidade, os figurinos dessas personagens foram inspirados em modelos de roupas europeias da década de 1960.

Mayote tem os seus movimentos corporais guiados pelo ballet, uma tentativa de embranquecimento, por isso precisava de um vestido esvoaçante, leve, para mantê-la em estado de classe e elegância, longe da gestualidade de seus antepassados negros, considerada grotesca para a personagem. Jean, o chefe da família, possui um figurino pautado pelo modo de vestir dos ingleses, fala inglês de maneira forçada e descontextualizada. Sua roupa é inspirada no traje de um lorde inglês. Júlia, a governanta da casa, sofre o drama de ser uma subalterna, nem preta nem branca, no entrelugar da raça, sem saber de suas origens negras e buscando cada vez mais se embranquecer, vivendo em eterno estado de inveja da patroa. A roupa dela é uma versão mal feita da elegância de Mayote, numa tentativa de assemelhar-se a esta e de almejar a mudança de status social; por fim, Antonio, o médico da família, o que possui o conhecimento científico-acadêmico está com a roupa da profissão; seu objetivo é manter em evidência status de cientista, pensador, senhor da razão.

Essas quatro personagens têm seu encontro com os Umoyas ao fim da peça e num ebó do reflexo coletivo, deparam-se com a sua negritude e recebem dos Umoyas vestimentas em modelagem africana e passam a empretecerem-se, como ilustra a figura 57.



Figura 57 – Figurinos de empretecimento das personagens Mayote, Jean, Júlia e Antonio. Em cena os atuantes da esquerda para a direita Iago Gonçalves, Matheuzza Xavier, Victor Edvani, Akueran Neijí, Rafaela Tuxá, Manu Moraes – Teatro Castro Alves – 2019 – Foto: Adelojá Oju Bará.

Em linhas gerais foi possível realizar um estudo da visualidade do *Pele Negra*, um iPadê visual no qual pude explicitar como se dá a construção plástica dos espetáculos concebidos a partir da pesquisa cênica Ativação do Movimento Ancestral e como esses elementos compõem o diálogo Candomblé-Teatro dentro da encenação, que mostra de maneira concreta que a Ancestralidade, dá baliza para a pulsação ritualística da montagem, que afrocentricamente põe o Candomblé no centro da cena, em torno do qual se ergueram camadas complexas na construção encruzilhada do processo da concepção da encenação e, por conseguinte, da atuação.

4.3– ONAN SISE: OS CAMINHOS DA ATUAÇÃO

4.3.1– Orí-ará-emí: Em busca do atuante

No decorrer de minha trajetória no teatro, examinando as montagens encenadas e a pesquisa cênica Ativação do Movimento Ancestral, compreendi que os termos atriz e ator não conseguiam mais dar conta da complexidade da função de atuar no teatro que estava desenvolvendo. Percebi que a definição clássica desta função: “aquele que desempenha um papel ou encarna uma persona, vínculo vivo entre o texto do autor, as diretivas de atuação do encenador e o olhar e a audição do espectador”. (PAVIS, 2005, p. 31), não evidenciava um modo de atuação que remetesse mais diretamente ao Teatro Preto que escolhi fazer. Dessa maneira, encontrei no termo atuante, já anunciado e praticado pelo encenador Grotowski⁹⁴ (2020), a mais adequada expressão para a atuação. No conhecimento comum e nos dicionários, a palavra atuante significa aquele ou aquela que está em conexão com o seu ofício, ativo, eficaz, influente, participativo.

O mais importante é que, ao procurar empretecer o termo, descobri que a tradução de atuante para o yorubá é a expressão *ti n̄siṣe l̄owo*. Desmembrando essa expressão palavra por palavra chegaremos a: *ti* = de, *n̄siṣe* = corrida e *l̄owo* = ativa, numa tradução livre se pode dizer que atuante é aquele que corre ativamente, ou eu escolheria dizer, é aquele que se mantém ativo.

O atuante é esse artista ativo, investigador do seu ofício, propositivo, conectado, influente, que compreende as diversas camadas da construção da cena e que disponibiliza sua cabeça, seu corpo e seu espírito na construção de uma obra. Além desses atributos deseja-se que o atuante transite entre as dimensões materiais e imateriais da existência, esteja conectado com sua ancestralidade e possa narrar, cantar, dançar e tocar. Conectado com a ancestralidade, mas também com a sua realidade, “é necessário que antes do

⁹⁴ Grotowski, quando se referia aos praticantes da arte como veículo, não substituíria o termo “ator” por “performer”, mas, utilizava, nesse caso, o termo “doer”, que, em português, tem sido traduzido como “atuante”. MATRICARDI, Luciano, MOTTA, Tatiana Lima. *Para ler o performer de Jerzy Grotowski: uma história do texto e seu contexto*. IN: Revista Moringa: artes do espetáculo, Vol. 11, nº. 1, João Pessoa, 2020.

personagem e do texto, o ator (para mim atuante) descubra que é um homem (uma pessoa) de seu tempo”. (NEGREIROS, 2020)⁹⁵.

O agrupamento narrar-cantar-dançar-tocar deriva de minha vivência no Candomblé e encontra amparo em muitas pesquisas sobre a atuação do artista negro; entre estas, as de Zeca Ligiéro que trata dos elementos das performances afro-ameríndias. Em seu artigo intitulado *Batucar-Cantar-Dançar: desenho das performances africanas no Brasil*, Ligiéro apresenta ao leitor um breve panorama sobre as configurações performativas negras no continente africano e seus desdobramentos na cultura afro-brasileira a partir do objeto composto “batucar-cantar-dançar”, expresso por Bunseki Fu-Kiau:

Fu-Kiau afirma que, quando alguém está tocando um atabaque ou qualquer outro instrumento, uma linguagem espiritual está sendo articulada. O canto é percebido como a interpretação dessas linguagens para a comunidade presente no aqui e agora. Dançar seria a “aceitação das mensagens espirituais propagadas” através de nosso próprio corpo, bem como o encontro dos membros da comunidade nas celebrações conjuntas, sob o perfeito equilíbrio (Kinenga) da vida. “Batucar-cantar-dançar permite que o círculo social quebrado seja religado (religare), de forma a fazer a energia fluir novamente entre os vivos e mortos. (LIGIERO, 2011, p. 135).

Nesse composto, guarda-se o elementar da conexão multidimensional da existência negra presente no Candomblé. Como um continuum, batucar-cantar-dançar estabelece conexão com os ancestrais, imanta a ritualidade das cerimônias e é também linguagem, uma vez que batucar é articulação com o mundo espiritual, cantar é interpretar essas articulações, e dançar é aceitar as mensagens traduzidas pelo canto e ritmo.

Desse modo, um atuante do Teatro Preto de Candomblé precisa dialogar com a cenicidade do teatro e do axé, com sua linguagem mítica, mística, plástica, sensorial, ritualística e sinestésica por meio do manancial herdado das manifestações performáticas da cultura africana e afro ameríndia no Brasil. Ao continuum de Fu-kiau, assim como Ligiero, acrescentei mais um elemento: narrar. Por isso defendo que quem está em cena precisa narrar-cantar-dançar e tocar; faço a substituição do batucar por tocar, pois a primeira está ligada diretamente aos instrumentos de percussão, como os atabaques por exemplo. Necessito de um atuante que narre-cante-dance e toque variados instrumentos desde a percussão mais conhecida a outros instrumentos percussivos como o piano, e harmônicos como violão, flauta etc.

⁹⁵ Pensamento de Yuri Negreiros exposto em seu artigo *Ator atuante no seu trabalho ou assinatura cênica do ator*, publicado no Blog Mistura Teatro. Disponível em: <https://www.misturateatro.com/post/ator-atuante-no-seu-trabalho-ou-assinatura-c%C3%AAnica-do-ator> . Acesso em: 31 de outubro de 2021.

Mas o que realmente difere um ator/atriz de um atuante? No caso da poética do Teatro Preto de Candomblé, é além de narrar-cantar-dançar-tocar, sua implicação com a ritualidade, a cultura, a filosofia e a política negras. A compreensão que não é só representar, mas apresentar pessoas, ancestrais, divindades, ou seja, o universo cosmogônico do povo negro. Há nesta experiência, uma vivência, uma imersão nas narrativas mito-poéticas que constituíram e constituem as sociedades africanas e afro-brasileiras.

Nesse domínio, o atuante assume responsabilidades com representatividade, identidade, origem e pertencimento. Não é apenas aquele que materializa, ou personifica pessoas, ancestrais e divindades na cena, mas que, ao fazê-lo implica-se ética, política e artisticamente. Não está em cena pensando apenas em seu desempenho, mas na continuidade e na atualização de uma cultura que sofre violência de invisibilização e subalternidade. Trata-se de um sujeito ativo, conectado com seu tempo e sua herança cultural. Poderia se fazer uma analogia com o yawô; este ao ser iniciado torna-se um continuador, um portador e transmissor de axé ao tempo em que o atuante na poética do Teatro Preto de Candomblé é um portador e continuador da herança negra no espaço multicultural da cena.

Um dos caminhos para a realização deste objetivo é a constituição de um treinamento a partir de outro composto de ações: uma construção da atuação por meio do orí-ará-emí, ou seja, cabeça-corpo-espírito. É preciso reconhecer que ainda não consegui efetivamente formar atuantes que alcançassem o grau de aprofundamento que proponho acima; pois trata-se de uma formação continuada e de processo, mas nesses dez anos de trabalho profissional na cena teatral pude contribuir por meio da pesquisa Ativação do Movimento Ancestral com a iniciação e o processo de descolonização mental, corporal, vocal e identitária de muitos atuantes negros.

Estou em busca de atuantes oficiantes, sacerdotes da cena, que discurssem, zelem, preservem e divulguem por meio do seu ofício, pela disponibilidade de sua cenicidade, as memórias, histórias, contribuições, atos heroicos, personalidades da existência negra. Trata-se de uma atuação implicada. E é por meio da composição orí-ará-emí, que venho treinando atuantes. E mesmo não alcançando ainda o ponto ideal dessa formação é a partir desta triangulação que os conduzo a adentrarem o jogo composto na relação Teatro-Candomblé. O reconhecimento de que esses três elementos agem simbioticamente auxilia na compreensão de que atuar é colocar toda a potência física, psíquica e espiritual de um indivíduo em espaço elaborado de expressão. E nesse sentido há uma convergência

com o pensamento de Peter Brook sobre o trabalho de atuação, ele que teve a oportunidade de conviver e conhecer várias culturas e tem uma companhia de teatro multiétnica⁹⁶, com atores de vários continentes:

Para que as intenções do ator fiquem com vivacidade intelectual, emoção verdadeira, um corpo equilibrado e disponível, os três elementos – pensamento, sentimento e corpo – devem estar em perfeita harmonia. Só então ele cumprirá o requisito de ser mais intenso, em curto espaço de tempo, do que é em sua casa. (BROOK, 2005, p. 14).

As considerações de Brook reiteram meu pensamento na busca por uma atuação menos racionalizada e muito mais orgânica, em que o corpo é compreendido como uma integralidade e a relação deste corpo integral dialoga com a multiplicidade de dimensões da existência. Brook apresenta o pensamento, o sentimento e o corpo, eu incluo a esta listagem a espiritualidade. A conexão com o insondável, o imaterial, o sagrado, expande o alcance da atuação, coloca o atuante diante do elemento da transcendência, da transmutação e da implicação ética, que orientará a construção poética e estética.

Na tradição do Candomblé, orí-ará-emí é a conjunção construída pelo processo da iniciação. Dentro do espaço sagrado do roncó, cabeça-corpo-espírito são alinhados para atuarem em conjunto. No decorrer dos anos após sua iniciação, o noviço deverá perceber os diversos sinais emitidos pelo ori, que se divide em duas partes: ori odê – a parte material da cabeça, que compreende todos os elementos físicos que a compõe, células, cérebro, veias, neurônios, ossos, micro organismos, órgãos do sentido: olhos, nariz, boca, ouvidos, pele e por fim os cabelos; ori inú – a parte imaterial da cabeça, que compreende a psique, ou seja, as emoções, o inconsciente, a inteligência, a personalidade, a mente, a intelectualidade, a cognição.

Pelo ará, também dividido em duas partes: Ara aiyê – o corpo material com todos os seus elementos externos e internos, incluindo a cabeça, formando um grande e integrado espaço de inteligências e memórias. O ará-órun – o corpo espiritual-ancestral que reúne todas as encarnações no aiyê, a descendência mítica (inkisses, voduns, orixás), a descendência imediata (eguns e encantados). E finalmente o emí, indivisível, está relacionado ao sopro divino de Olodumare, que transforma o barro em carne e faz

⁹⁶ O Centro Internacional de Pesquisa Teatral às vezes também conhecido como Centro Internacional de Criação Teatral foi fundado em 1970 por Peter Brook e Micheline Rozan. Muitas vezes é abreviado para a sigla CIRT, pois em francês o grupo é denominado Centre International de Recherche Théâtrale. O centro é uma companhia multicultural de pesquisa e produção teatral sediada no teatro Bouffes du Nord em Paris desde 1974.

acontecer a existência da vida humana. O emí está relacionado também com a essência fundamental de um indivíduo, seu ser mais profundo, que reúne elementos da sua herança ancestral-espiritual, genética, filosófica e cultural.

De posse dessa existência integralizada, o iniciado no axé compreende aos poucos, e no decorrer do tempo do seu processo iniciático, as diversas vozes, inteligências e memórias que habitam em si. Percebe as múltiplas dimensões da existência, ou seja, o plano material, imaterial, e da sua existência nessa diversidade de dimensões. É um aprendizado acumulativo, no qual a racionalidade não governa sozinha. A intuição, o sonho e as sensibilidades são estimuladas ao máximo. A intuição de uma yalorixá, o sonho de um yawô são tão respeitados quanto uma prescrição médica, ou as informações registradas numa enciclopédia. E é por meio das relações estabelecidas entre orí-ará-emí que a vivência ritual do axé forma seus iniciados.

Portanto, é a partir do processo de formação dos yawôs que busco provocar, formar e preparar os atuantes, transformando a sala de ensaio num espaço sagrado como o roncó e colocando o atuante a ter uma experiência formativa tão profunda quanto a de um iniciado no axé, ao partir das epistemologias presentes no Candomblé e levando-o a uma imersão, um mergulho de introspecção e reconstrução identitária negra: a Ativação do Movimento Ancestral. Esta ativação objetiva instaurar uma comunicação a princípio não verbal e não racional com a individualidade dos atuantes, provocá-los a investigarem sua história de vida, sua origem, suas identidades, e como todo esse material de vida levantado pode oportunizar a criação de técnicas cênicas distintas das elaboradas a partir da construção racional.

Para a realização desta busca, se faz necessário uma atuação que transcenda a consciência motora e intelectual, e construa uma atuação intracelular, intraespiritual, intraintellectual. Uma atuação irradiada pela energia, sabedoria e poder da ancestralidade. A busca por uma atuação que receba irradiação energética das divindades e ancestrais, e provoca o atuante a reconhecer e difundir seu legado cultural é, para mim, o processo orgânico para a construção de um teatro ritual negro. Um teatro que além de ritualístico é místico e mitológico, dialoga com outras fontes de criação além da europeia, mas também se vale de algumas referências cênicas brancas da contemporaneidade. Entre estas, o teatro sagrado de Peter Brook que vê “a existência de um mundo invisível que é preciso tornar visível.” (BROOK, 2005, p. 49) e que se contrapõe ao teatro psicológico:

O invisível tem diversos níveis. No século XX conhecemos de sobra o nível psicológico, essa área obscura entre o que se expressa e o que se oculta. Quase

todo teatro contemporâneo aceita o grande universo freudiano subjacente ao gesto ou às palavras, no qual se encontra a zona invisível do ego, do superego e do inconsciente. Este nível de invisibilidade psicológica nada tem a ver com o teatro sagrado. Teatro sagrado implica a existência de algo mais, abaixo, em volta e acima, uma outra zona ainda mais invisível, ainda mais distante das formas que conseguimos identificar ou registrar, e que contém fontes de energia extremamente poderosas. Nesses campos de energia quase desconhecidos existem impulsos que nos guiam para a “qualidade”. Todos os impulsos humanos direcionados para o que chamamos, de modo impreciso e canhestro, de “qualidade” provêm de uma fonte cuja verdadeira natureza é totalmente desconhecida, mas que somos perfeitamente capazes de reconhecer quando se manifesta em nós e nos outros. Ela não se comunica por sons, ou ruídos, mas através do silêncio. (BROOK, 2005, p. 49).

Algo mais, fontes de energias poderosas, impulsos, a chegada a qualidade, a irradiação, que desemboca num transe cênico. Esse é o teatro sagrado, um teatro onde a espiritualidade se manifesta, pulsa e ativa a intuição, o sonho, o plano sutil da experiência humana⁹⁷, revestindo todo o corpo, colocando-o disponível a perceber, sentir, pulsar, pressentir. No teatro sagrado o corpo está vivo, a cena está viva, plena. Não há espaço para clichês, maneirismos e muletas. O atuante vive cada gesto, atua com ori-ara-emí e por isso expressa-se com toda potência. Para ampliar a compreensão da importância da formação e preparação dos atuantes para as montagens que encenei, explanarei a seguir como se processou a preparação-formação dos atuantes na montagem do espetáculo *Pele Negra*.

4.3.2 – Ominira: Atuante em processo de descolonização – Povoamento imagético e os rituais instauradores

Uma atuante negra em silêncio no centro da cena, o olhar direcionado aos espectadores. Olho no olho esses indivíduos compartilham informações impalpáveis. Quem é essa pessoa? De onde veio? Que corpo é esse? A simples presença desse corpo negro na cena revela histórias, traz tensão, questiona a presença e a sua ausência. Ao se colocar em cena essa atuante não entra sozinha, carrega em cada partícula do seu corpo as histórias, as culturas, as opressões sofridas, os valores de seus ancestrais. É uma

⁹⁷ Termo utilizado pelo diretor Luiz Marfuz para se referir às dimensões além-físicas da constituição do ser humano no trabalho de atuação, a partir dos estudos sobre energia e *healing* de Isis Pristed, conforme registro nos protocolos de trabalho da peça *Policarpo Quaresma*, dirigida por ele em 2008, da qual fui assistente de direção e uma das responsáveis pelos diários da montagem. Ver a esse respeito o artigo: MARFUZ, Luiz. *A luz e a escuridão no palco e na vida*. Salvador, Revista Elos, v. 2, 2003.

presença individualizada, mas que atua em coletividade. Ao colocar-se em estado de expressividade cênica, o aiyê invoca a presença do órun, e o intangível materializa-se.

Infelizmente uma grande quantidade de atuantes negros, por falta de acesso a um processo de formação educacional, cultural e artística negrorreferenciado, por desconhecimento sobre a história e a linguagem do Teatro Negro e devido ao pouco conhecimento das contribuições da comunidade negra no processo civilizatório do Brasil, são levados a ignorar essa potência e passam boa parte de suas carreiras embranquecendo seus corpos, gestos, pensamentos e, por essa razão não questionam muito os discursos que defendem e lutam, projetando um protagonismo cênico que é sempre reservado ao corpo branco.

Minha intenção é demonstrar que, ao acessar sua herança cultural negra, a identificar-se com ela e ao adentrar espaços de empretecimento, atuantes negros modificam qualitativamente seus processos de construções cênicas, descobrem novas epistemologias e técnicas para a criação, acessam o protagonismo cênico por meio do manancial de referenciais negros. A atuante Matheuzza Xavier (2020), ao tratar do tema, destaca que ser uma atuante negra consiste em três pontos: criticidade, incômodo e transgressão, três aspectos que igualmente considero importantes e que precisam perpassar a atuação para que se perceba e se reconheça que negritude não é especificamente uma questão de cor, de melanina, mas além disso, de consciência e de compreensão do seu pertencimento racial enquanto povo.

O teatro é uma arte revolucionária, libertadora e provocativa e é no diálogo do Candomblé com o Teatro que venho destruindo minhas máscaras brancas. A partir dessas premissas e ao longo de dez anos, construí um processo de preparação-formação de atuantes que visa à descolonização do seu ori-ara-emí na medida em que lhes apresentam outras formas de composição de personagem, de preparação e utilização do corpo, da voz e da construção da sua expressividade.

No espetáculo *Pele Negra* realizei o itinerário metodológico já utilizado em montagens anteriores, porém pude modificar e aperfeiçoar alguns procedimentos e criar outros. Na preparação-formação dos atuantes, organizo o processo por etapas, como exponho a seguir:

- a) **Povoamento imagético** – Trata-se de reunir o máximo de materiais sobre o tema da montagem. Desde a literatura disponível sobre o assunto, as músicas, vídeos, documentários, pinturas, fotografias, esculturas, filmes de ficção, novelas, textos teatrais, imagens diversas impressas e digitais, artistas ligados à temática,

entrevista com estudiosos e autores afins. No caso de *Pele Negra*, após o seminário Conversando com Fanon, os atuantes passaram por um período de rodas de conversa na qual esse manancial de materiais fora listado e apresentado a eles para que, ao final de cada exposição, pudéssemos debater o que nos provocou, quais foram os nossos entendimentos, reflexões, concordâncias e dissonâncias. Para a construção do *Pele Negra* assistimos aos clipes *This Is America* de Donald Glover, *Girls e Formation* de Beyonce, *Bluesman* de Baco Exu do Blues, *Amarelo* de Emicida, aos documentários *A pedra da memória* de Renata Amaral, *Povo de santo* de Wilson Militão, *A negação do Brasil* de Joelzito Araújo e *Homo sapiens 1900* de Peter Cohen e vimos fotografias das festividades do Ilê Axé Oyá L'adê Inan de autoria de Adelayá Oju Bará, além de conversas com Cássia Maciel pró-reitora de ações afirmativas da UFBA, psicóloga e especialista na obra e no pensamento de Frantz Fanon. Essas atividades ajudaram a povoar imagetivamente os atuantes sobre temas como ancestralidade negra, Candomblé, eugenia, racismo, afirmação racial, representatividade e feminismo negro. A ideia é sensibilizar os atuantes com imagens, sons, texturas, pensamentos, problematizações que envolvam o tema da peça e os temas subjacentes. Neste momento, a racionalidade e a intelectualidade são provocadas com muitas discussões conceituais para desmistificar estereótipos, identificar depreciações e discriminações. O povoamento imagético é um instrumento potente, por ser um espaço fértil de leitura, releitura e produções de imagens, perguntas, sensações e provocações, em que o corpo será o palco privilegiado para a expressão das imagens acessadas.

- b) **Rituais instauradores** – Trata-se de uma imersão cênico-sensório-espiritual que objetivam realizar as cerimônias propiciatórias para a construção da montagem. As cerimônias incluem desde as oferendas rituais, os banhos energizadores, os pedidos de autorização para as divindades e/ou ancestrais até as experimentações cênicas realizadas a partir do contato íntimo dos atuantes com os quatro elementos fundamentais da natureza, terra, fogo, água e ar, apesar de saber que esses não são os únicos elementos. Cada um deles é regido por certo número de orixás, por exemplo, o elemento terra rege os orixás Ogun, Omolú e Ossãe. Após organizar as divindades pelo seu elemento da natureza preponderante, nós as saudamos litúrgico-cenicamente em quatro rituais: ritual do fogo (Exu e Xangô), ritual da terra (Ogun, Oxossi, Omolú, Ossãe, Obá, Iroko e Logunedé), ritual do ar (Oyá,

Oxumarê, Ewá e Oxalá) e ritual da água (Oxum, Yemanjá, Logunedé, Ibeji e Nanã). O objetivo é colocar os atuantes em contato com as energias, as cores, as músicas, as danças, os alimentos, os aromas, as texturas, os signos sagrados e as lendas de cada um desses orixás e com as emanções energéticas de cada elemento primordial. Por meio dessa imersão afro-cênico-poética, o atuante estabelece contato com as divindades e as imagens e sensações derivadas desse contato serão matéria-prima para a construção cênica, ao lado da reflexão sobre questões éticas, litúrgicas, historiográficas que geram materiais para a atuação e encenação. Os rituais instauradores levam os atuantes a um contato com o passado, as memórias familiares e míticas; conduzem o ori-ara-emí para a dimensão da espiritualidade, da ancestralidade e da natureza.

Organizados de modo a serem litúrgicos e cênicos, esses rituais são portais de acesso dos atuantes às suas memórias negras adormecidas; encruzilham a ritualidade do axé à ritualidade da cena entrelaçando memória e expressividade. A ideia é ativar a medula óssea, lugar especial que preserva nossa genética biológica, mas também nossa genética cultural. Como nos lembra Zebrinha “Na corporalidade negra africana a coluna fala”. É uma memória que vem do corpo como uma totalidade. Durante os rituais, os atuantes são estimulados a se orgulharem de suas peles, corpos, traços, vozes, e cabelos, e também de seus parentes, a rememorar a presença feminina negra em suas vidas, lembrar do esforço que mães, avós, tias, irmãs, primas, namoradas e esposas fizeram para colaborar na sua criação: é espelho, reconhecimento, reconexão. As identidades do atuante são acessadas de modo integral; as alegrias e conquistas caminham lado a lado com a dor, o medo, os conflitos, os traumas. No caso do *Pele Negra*, e de todas as montagens que encenei, os rituais foram realizados no interior do Ilê Axé Oyá L’adê Inan na cidade de Alagoinhas, sob a minha condução e a de Mãe Rosa d’Oyá.

Para a construção de *Pele Negra*, os rituais instauradores passaram por algumas modificações, uma vez que o curto espaço de tempo, e os escassos recursos financeiros, impediram uma permanência mais longa do elenco e parte da equipe no terreiro. Dessa forma, os rituais de permissão: consulta oracular para saber quais divindades regeriam a montagem, se Fanon aceitaria a homenagem e como ele (Fanon) gostaria que se organizasse o processo e as cerimônias propiciatórias para os orixás regentes foram feitos apenas por mim e mãe Rosa d’Oyá. Assim

revelou-se que as divindades que regeriam o espetáculo seriam Exu, Oyá Igbalé, Egun e o próprio Fanon; o plano do invisível trouxera as coordenadas para o plano do visível e auxiliou na construção material da peça. Terminada essa fase o elenco passou dois dias no terreiro, onde tomaram banhos de folhas, conheceram o Ilê Axé Oyá L'adê Inan e participaram de uma cerimônia pública em reverência a Oyá. Nesta visita puderam acessar ainda que brevemente a rotina do terreiro em período de festa pública, conversar com os filhos de axé, entrar em contato com a energia do espaço, alimentar-se da comida ritual, ver Oyá em suas roupas e danças rituais, ou seja, povoar-se do axé do Candomblé. Para a maioria do elenco, esta foi a primeira vez que entraram numa egbé. Apesar do pouco tempo de estadia, as sensações e imagens desse breve momento nutriram bastante o processo em sala de ensaio.

Na tarde do dia seguinte após o café da manhã de confraternização do terreiro, reuni o elenco à sombra de um tamarineiro e conversamos por um tempo sobre as impressões de cada um sobre o terreiro, a cerimônia e como tudo aquilo teria a ver com teatro. De volta a sala de ensaio realizei os rituais do reflexo, do ar, do fogo e da água. É importante dizer que esses rituais variam a cada processo, pois como no axé, cada pessoa é uma pessoa e são as necessidades do elenco que vão designando os procedimentos de cada ritual. No caso de *Pele Negra*, o ritual da terra precisou ser substituído pelo ritual do reflexo.

Ritual do reflexo – Os atuantes são recebidos por minha assistente e na antessala de ensaio, iluminada apenas por velas, entram e pisam num chão coberto por folhas, tiram suas roupas de maneira ritualística e são levados um por vez para dentro da sala de ensaio e colocados totalmente nus diante de um espelho grande. Sob seus pés apenas folhas, diante de si a sua própria imagem refletida no espelho. A luminosidade da sala foi pensada para trazer conforto e intimidade. Os atuantes estão em círculo, cada um em frente do seu espelho e, durante três horas, ao som da minha voz cantando orins para os orixás, a única indicação que receberam foi olhar-se o mais profundamente e liberarem as sensações e impulsos de seus corpos, o que gerou choro, medo de se ver, vergonha, dificuldade de aceitar a própria imagem, liberação, investigação, troca, acolhimento do seu corpo e do corpo do outro, danças individuais e coletivas, trocas de espelhos, orgulho, desejo, reconhecimento. Ao receber esse elenco pude notar que além da pouca idade, todos haviam passado por processos

criativos racistas e tóxicos. Estavam com a autoestima muito baixa, machucados emocionalmente. Era necessário colocar curativos nas feridas, e a intimidade, confiança e cumplicidade gerada por este ritual foi fundamental para o desaguar das dores. O espelho elemento branco colocado na cultura dos povos indígenas e africanos, até aquele momento servia como lugar de correção, de enquadramento ao padrão. Durante o ritual ele transformou-se em portal, em ponte de contato com o íntimo, para dialogar, encantar, ativar. A força desse ritual foi tamanha que se transformou em cena da peça, onde recebeu o nome de ebó do reflexo, processo pelo qual as personagens por meio dos Umoyas se empreteciam.

Ritual do fogo – Nas demais montagens, esse ritual fora dedicado para a ativação da energia sexual, o fogo presente no corpo, o fogo do desejo e suas manifestações no corpo e na cena. O fogo de Exu conduziu todas as outras edições desse ritual, porém, após o impacto do ritual do reflexo, percebi que o fogo que deveria ser ativado nos atuantes era o fogo de Xangô, o fogo da justiça, da transmutação das dores causadas por pessoas e/ou situações traumáticas. Dessa maneira o papel do fogo seria transmutar as dores e os traumas deles em ação de superação. Assim, os atuantes chegaram à sala de ensaio e ritualisticamente saudaram as energias ancestrais presentes no espaço, seus oris e orixás. Diante deles um pano vermelho, velas, um alguidar e duas garrafas de vinho. Cantando para Xangô e tocando um atabaque, pedi aos atuantes que observassem as chamas das velas acesas no espaço e procurassem se relacionar corporal e energeticamente com o fogo. Eles passaram um bom tempo em processo de ativação do fogo individual, das vocalidades, de imagens corporais, e as trocas entre eles surgiram orientadas pela energia de Xangô. No dia anterior havia pedido a eles que escrevessem sem pressa e sem economia seus medos, violências sofridas, dores do corpo, da mente e do espírito, para que juntos pudéssemos queimá-las. E assim o fizemos, dançamos para o fogo, para Xangô pedindo que a justiça se fizesse, que essas dores e medos fossem transmutadas em energia de ação e superação, de renovação e amor. Foi um ritual forte, profundo, sincero e potente. Ao fim nos abraçamos e juntos bebemos um pouco de fogo líquido representado pelas garrafas de vinho. Se o ritual do reflexo ajudou a identificar as dores, os medos e dificuldades de se ver como se é, diante

de um espelho, o ritual do fogo transmutou esses sentimentos negativos em energia de ação e superação.



Figura 58 – Atuantes do *Pele Negra* (Matheus Cardoso, Igor Nascimento, Rafaela Tuxá, Thallia Anatólia, Victor Edvani, Manu Moraes e Juliete Nascimento) no ritual do fogo – Sala 104 PAF V Campus de Ondina UFBA – 2019 – Foto: Licko Turle.

Ritual do ar – Nas montagens anteriores, o ritual do ar foi voltado para o sopro de Oxalá, o objetivo era conectar os atuantes com os princípios da existência presentes na energia de Oxalá, mas nessa montagem a ventania de Oyá era o caminho a ser seguido: expansão e dilatação internas, liberação de espaço dentro e fora do corpo, agilidade em contraste com suavidade, cadência e ritmo. Os atuantes precisavam varrer as cinzas das energias negativas transmutadas e liberar espaços dentro de si mesmos para novas sensações, sentimentos, imagens. Assim os atuantes chegaram na sala de ensaio e, após o ritual de saudação, foram convocados a respirar. Ao som dos ritmos de Oyá foram levados a entrar em contato com o ar presente na sala, seu próprio ar interior, as variações de tempo, ritmo e pulsação com foco na dilatação da presença cênica. De posse de panos brancos os atuantes ventaram com Oyá, respiraram, trabalharam o ori-ara-emí a partir das imagens, sensações e sentimentos que a ventania e a brisa da energia de Oyá propiciou. Foi uma limpeza interna e externa, o corpo a cada ritual ficava mais interligado e integrado consigo mesmo, com os demais atuantes e com as memórias imediatas e míticas de cada um.



Figura 59 – Atuantes do *Pele Negra* (Rafaela Tuxá, Thalia Anatólia, Akueran Neiji, Matheus Cardoso, Iago Gonçalves, Victor Edvani, Igor Nascimento, Matheuzza Xavier, Manu Moraes) no ritual do ar – Sala 104 PAF V Campus de Ondina UFBA – 2019 – Foto: Licko Turle.

Ritual da água – É um ritual para reverenciar as yabás, as divindades femininas a Yami Oxorongá, Oxum, Yemanjá, Nanã, Ewá, Obá e Oyá, uma reverência ao feminino e às mulheres negras da vida de cada um deles. No Candomblé, toda divindade feminina tem ligação com as águas, e essas representam renovação, fertilidade, início ou reinício. O ritual da água vem fertilizar o ori-ara-emí de cada atuante, hidratar, renovar as energias e abrir caminhos para o processo criativo. A força do feminino está ligada à sensibilidade, à intuição, à emocionalidade, elementos propícios para iniciar o levantamento de um espetáculo. Neste ritual, os atuantes são convidados a entrar em contato com as lembranças das mulheres negras de suas vidas e com as yabás; uma reconexão de sentimentos como amor, gratidão, saudade, carinho e reconciliação são acessados e a emoção que transborda é acolhida, sentida ao máximo como sentimentos que ativam a humanidade, as subjetividades e as fortalecem. Os atuantes entram na sala de ensaio e encontram um pano branco estendido no chão, flores, frutas, uma bacia com água, velas; no encontro anterior, foi solicitado a cada atuante que trouxesse uma fotografia ou objeto que o conectasse com a mulher ou as mulheres negras mais importantes da sua vida. Após o ritual de saudação do espaço, sentaram-se em volta deste altar e colocaram seus objetos afetivos; ao som de orins para cada divindade feminina, os atuantes contemplavam o altar, a água no centro e os objetos de afeto e deixavam as águas de seus corpos falarem. É um ritual de muita emoção, as

lágrimas de saudade, de gratidão, de afeto são acolhidas num encontro de cumplicidade e amor.



Figura 60 – Atuantes do *Pele Negra* (Igor Nascimento, Akueran Neiji, Thallia Anatólia) no ritual da água – Sala 104 PAF V Campus de Ondina UFBA – 2019 – Foto: Licko Turle.

Durante toda a criação da montagem, a escuta foi muito trabalhada, porém nessas duas etapas (Povoamento imagético e Rituais instauradores), ela é fundamental pois os atuantes dão pistas de como os ritos atingiram subjetivamente cada um e de que forma as percepções compartilhadas podem adentrar ao processo de criação. Para ilustrar um pouco esse processo de escuta compartilho com os leitores a devolutiva de dois atuantes: Manu Moraes e Victor Edvani, os mais retintos do elenco. Perguntada sobre como os rituais instauradores repercutiram nela, assim Manu respondeu:

Eu só percebi que havia me afastado do espelho nos rituais instauradores, lá eu me revi, eu me reconectei com meu corpo. No primeiro dia de ritual foi o reencontro com o espelho, com a minha graça, com minha autoestima. Os rituais instauradores refizeram minhas conexões com meu corpo, o que me deu segurança e desenvoltura para meu processo criativo, a harmonização foi tanta que me senti à vontade para partir do movimento, da dança, para a criação e desenvolvimento de Mayote, sem medo. Porque os rituais me reconstituíram, agora gordinha, poderosa e disponível para a cena, eu estava de novo à vontade comigo mesma. (MANU MORAES, 2021).

Reconectar-se com o corpo, agregar-se, reafirmar-se e prontidão são alguns dos verbos e estados corporais utilizados por Manu Moraes num processo de rememoração dos rituais instauradores. Sua fala revela os objetivos almejados com este processo de preparação-formação de atuantes, aponta que a partir desses princípios tenho conseguido tocar e de certa maneira atravessar a intimidade e dificuldades dos atuantes e estes, mais confortáveis no desconfortante encontro consigo mesmo, escoam seus sentimentos, sensações, bloqueios e também aquilo que foi superado para a cena. Para Victor Edvani

(2021) “os rituais acessaram uma etapa que é anterior a todas as outras que costumemente trabalhamos na criação de um espetáculo, a etapa onde foi levada em conta a subjetividade de cada indivíduo ali presente e isso fez toda a diferença” (VICTOR EDVANI, 2021). Ele lembra também a forte e determinante presença das mulheres pretas na construção de sua base de vida:

Cada ritual foi uma experiência que pude levar para além da sala de ensaio, diria até que eles mudaram minha vida. No ritual da água nos foi pedido para levar a terra de um lugar que nos era inesquecível e uma foto de uma pessoa importante para nós. Nesse dia levei a areia da praia em que foi meu primeiro encontro com minha companheira e levei uma foto da minha mãe, duas mulheres, duas pretas que são a minha base. Só o fato de pensar em tamanha profundidade, em pessoas que me atingem em um nível tão pessoal, fez uma enorme diferença, porque eu realmente não estava acostumado a me abrir desta forma diante de pessoas desconhecidas. (VICTOR EDVANI, 2021).

Quando ouvi os chamados do Teatro e do Candomblé para colocar os atuantes em diálogo, intuí que não se tratava de um recrutamento de adeptos para a religiosidade de matriz africana, mas sim de um encruzilhamento poderoso, revolucionário e ancestral. Nem todos (ou a maioria deles) tinham contato com as dinâmicas e ritos do axé. Meu objetivo era compartilhar com os artistas, e depois com os espectadores, o processo de reconstituição identitária que vivi, ao me iniciar e passar a pertencer ao Candomblé, transformar em ação orgânica e natural a minha presença negra candomblecista. Mostrar como os valores, os princípios e procedimentos apreendidos com o axé e com a força propulsora da cena, ampliaram minha visão de mundo, minha capacidade de percepção e compreensão, a capacidade de amar e de ser amada. O fortalecimento da minha subjetividade se deu nos campos do Candomblé e do Teatro, uní-los foi a forma que encontrei para agradecer às divindades presentes em ambos. Compartilhar esses aprendizados tornou-se missão. As palavras e reflexões de Manu Moraes e Victor Edvani alimentam e reforçam que em alguma medida eu a estou cumprindo.

Dentro de cada ritual surgiram elementos corporais e vocais que foram aproveitados na criação do espetáculo; além disso, pude me apropriar de alguns procedimentos que surgiram nos rituais instauradores e que passaram a habitar o dia a dia da criação, a exemplo do figurino de ensaio e da saudação ao espaço.

Figurino de ensaio – para a realização dos rituais era necessário que os atuantes usassem roupas específicas a partir das cores fundamentais do Candomblé – o vermelho, o preto e o branco. Por exemplo no ritual do fogo todos de vermelho; do ar e da água todos de branco e no da terra todos de preto. Parto da premissa

que a energia dos atuantes altera a partir da utilização da cor de suas roupas de ensaio justamente porque cada cor traz a vibração dos orixás ligados a ela. Tomando por base os dias da semana, e os orixás a eles consagrados, organizei a utilização dos figurinos de ensaio. Na segunda-feira, os atuantes estariam de preto e vermelho por causa de Exu e Omolú. Na terça e quinta todos de preto em homenagem a Ogun, Oxossi, Ossãe; nas quartas todos de vermelho em referência a Oyá e Xangô e na sexta, em reverência a Oxalá, todos vestiriam branco. Devido à unidade de cor e forma, o figurino de ensaio auxiliava na construção da cenicidade durante o processo, ajudava a ver melhor as formas construídas pelos corpos, tanto em solos quanto em coletividade, além de intensificar a energia dos atuantes e das cenas, como ilustra a Figura 61.



Figura 61 – Atuantes do *Pele Negra* em seu figurino de ensaio – Sala 104 PAF V Campus de Ondina UFBA – 2019 – Foto: Adeloyá Ojú Bará.

Ativação da energia dos atuantes por meio da saudação ao espaço – Para começar cada um dos rituais instauradores, os atuantes saudavam o espaço; nesta saudação, aqueciam e alongavam o corpo e a voz, concentravam-se e se conectavam com a sua espiritualidade. Essa concentração de energia e força dava aos rituais uma organicidade e criatividade enorme. Por conta disso, resolvi levar a saudação que só ocorriam nos dias de rituais para todos os dias de ensaio.

Um detalhe sobre os rituais instauradores é que apesar de serem cênicos, não existe a intenção de conformá-los a uma concepção de espetáculo; eles foram desenvolvidos para estimular a subjetividade dos atuantes, acessar sua intimidade, lembranças, emocionalidade, enfim, um trabalho de preparação e formação, sem cobrança de construção de cena ou composição de personagens, embora vestígios e marcas desse processo possam depois ser incorporados.

É chegada a hora de trazer os materiais corpóreos e vocais adquiridos. A partir daí, uma capoeiragem se inicia, e nesta ginga e circularidade, Exu abre o campo comunicacional e em sua encruzilhada o atuante, assim como o yawô, é levado ao perfuré, ao ensaio sagrado da criação e cada pedacinho do espetáculo é construído. Irrradiados pela energia dos orixás e dos ancestrais, sabedores de suas origens, empoderados por ela e com o orí-ará-emí e o espaço sagrado do roncó-sala de ensaio ativados, o poder do axé e do teatro se manifesta. É chegado o momento de expressar as imagens, sensações e reflexões provocadas e como todo esse manancial nos auxiliará na construção do espetáculo.

4.3.3– Iho ekuru: poeirão cênico – a construção de uma atuação irradiada

Segundo as leis da física a radiação é a transmissão de energia através do espaço, e a irradiação⁹⁸ é a propagação dessa energia sem que haja a necessidade de um meio material para que isso aconteça. No Candomblé se diz que um yawô está irradiado pelo seu orixá, quando sem ter entrado completamente em transe ritual, percebe-se a sua presença por meio da alteração dos gestos, expressão facial e respiração; é quando o processo de alinhamento energético começa.

Assim como na física, a irradiação e a manifestação do orixá se dão pela propagação da sua energia no espaço, mas não somente; o transe ritual é uma conjunção de energias. É a conexão de fragmentos energéticos do orixá presente no plano espiritual, o órun, na natureza e dentro do yawô, que, após serem devidamente alinhados pela força da ritualidade, provocará a integração desses fragmentos em uma explosão de energia emanadas do corpo dele.

No transe ritual do orixá não há possessão e sim manifestação. É um equívoco afirmar que o yawô é possuído pelo orixá, pois trata-se de uma manifestação – uma energia que vem de dentro para fora. Possessão pressupõe que uma energia externa se apossa do corpo se configurando numa relação de fora para dentro. A irradiação do orixá então pode ser considerada uma emanção energética inicial, uma espécie de pré-transe ritual. A ritualidade da cena, alimentada pela ritualidade do axé provoca o alinhamento energético da relação espiritualidade-natureza-corporalidade dos atuantes e a irradiação

⁹⁸ Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/fisica/a-diferenca-entre-radiacao-irradiacao.htm> - Acesso em: 19 jun.21.

da energia dos orixás. E é neste pré-transe ritual que se constitui o poeirão cênico, uma forma ritual de improvisar.

Para melhor compreensão do termo improvisação, faço uso do pensamento do diretor e pedagogo teatral Eugenio Barba⁹⁹: “A improvisação pode ser entendida como um processo que dá vida a uma sucessão de ações físicas ou vocais partindo de um texto, de um tema, de uma personagem, de associações mentais ou sensoriais” (BARBA, 2014, p. 62). O poeirão cênico é um procedimento de levantamento de materiais corporais e vocais a partir da ritualidade, de palavras orientadoras, imagens, sensações e associações mentais. Essa expressão surgiu da imagem da poeira sendo levantada pelo vento, em que um grande número de elementos é alçado no ar. O objetivo é levantar o máximo de material expressivo para que seja utilizado na construção das cenas.

Após passar pelas etapas descritas anteriormente, os atuantes irão passar por exercícios cênico-rituais de visualização, vocalização e corporificação das imagens-sensações para construir partituras corpóreo-vocais, que, para Barba, dizem respeito a uma sequência de ações e ao desenvolvimento de cada uma delas:

À precisão dos detalhes de cada ação e de seus desdobramentos (mudança de direção, variações de velocidade); ao dinamismo e ao ritmo: a velocidade e a intensidade que regulam o tempo no sentido musical, de uma série de ações. É a métrica das ações com suas micropausas e decisões, o alternar de ações velozes e lentas, acentuadas e não acentuadas, caracterizado por uma energia vigorosa e macia; à orquestração das relações entre as várias partes do corpo: mãos, braços, pernas, pés, olhos, voz e rosto. (BARBA, 2014, p. 63).

Essas partituras, no caso do Teatro Preto, são o reflexo da potência dos rituais, das trocas no terreiro, da convocação da energia dos orixás e das imagens orientadoras do espetáculo. As partituras despertam nos atuantes uma presença expressiva, tonicidade, precisão cênica e colaboram para que estejam em cena com inteireza, integrado em seu orí-ará-emí. Com o auxílio da musicalidade do Candomblé presente nos orins, orikis, adurás e das danças sagradas das divindades, crio ou realizo adaptações de exercícios teatrais que abrem caminhos para as vias de acesso e a ativação da irradiação do orixá. Mas é no poeirão cênico que as partituras corpóreo-vocais são construídas, a instauração

⁹⁹ O encenador italiano Eugenio Barba (29/10/1936 é o fundador e diretor do Odin Teatret, criador da ISTA (International School of Theatre Anthropology) e do conceito da Antropologia Teatral. Para ele, a Antropologia Teatral “é o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas. Por isso, lendo a palavra "ator", dever-se-á entender "ator e bailarino", seja mulher ou homem; e ao ler "teatro" dever-se-á entender "teatro e dança". BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1994, p.23.

energética e irradiação do orixá é desenvolvida e são feitos os contatos com as energias das divindades regentes da montagem e seus elementos da natureza e com a divindade de cada atuante

O poeirão é dividido em duas etapas: (i) criação e registro das partituras e (ii) maturação das partituras para levantamento das cenas do espetáculo. Durante a etapa dedicada à criação e ao registro, as partituras são construídas de modo livre, sem nenhuma restrição. Depois do improviso, analiso as que mais chamaram a atenção seja no sentido intuitivo ou na projeção do que já visualizo na montagem, conduzindo o atuante a registrá-las. De modo geral, seleciono de cada um, três partituras e a partir deste recorte solicito que procurem identificar o começo, o desenvolvimento e o fim de cada uma delas e registrá-las.

A produção livre é finalizada e o atuante se debruça sobre as partituras, dissecando-a, analisando seus pontos fortes, fracos, o ritmo, pulsação, velocidade e intensidade. Durante algumas horas, de forma prática e com o corpo inteiro, eles investigam e pesquisam as partituras. Na última hora do ensaio, os resultados dessas investigações são apresentados. Analiso-as e peço a eles que criem códigos corpóreo-vocais e visuais de registro das partituras para não as perderem. No dia seguinte, após os rituais de instauração energética e de irradiação, faço uma passagem das partituras trabalhadas e sigo para um novo poeirão.

Ao perceber que temos uma expressiva quantidade de partituras, passo para a etapa seguinte, que consiste em aperfeiçoá-las na relação com o texto da peça. Após decidir quais sequências do texto serão levantadas, seleciono as que melhor dialogam e auxiliam na construção das cenas. Em muitos casos, as partituras impulsionam a criação das cenas; em outros, as cenas são levantadas e depois as partituras são inseridas. Chamo este processo de maturação, pois com a entrada do texto as partituras se alteram e se desdobram.

No espetáculo *Pele Negra*, o poeirão cênico seguiu a lógica apresentada acima, aliado aos treinamentos de corpo com Edleuza Santos e de voz com Joana Boccanera. As partituras desenvolvidas e maturadas na relação com o texto passam a ser aglutinadas no levantamento do espetáculo. Boa parte do elenco teve dificuldades com este formato de construção devido a pouca prática com improvisação teatral, à falta de iniciativa cênica, o apego aos processos em que a direção determina o que exatamente os atuantes devem fazer, ao repertório corpo-vocal negro reduzido. Infelizmente, vários atuantes negros com quem trabalhei careciam de um aprofundamento sobre cultura africana e afro-brasileira,

suas contribuições na formação do país e sua potência artística; vinham de processos de formação teatral em bases ocidentalizadas, que lhes mostraram apenas esta tradição teatral, condicionando e mantendo mentes, corpos e espíritos numa redoma de branquidão.

Passado o processo de sensibilização provocado pelo povoamento imagético e os rituais instauradores, é no poeirão cênico que os atuentes expõem algumas tensões: dificuldade de acreditar efetivamente num processo sensorial; o desconforto da exposição dos movimentos dos corpos e das vozes por meio de danças e cantos sagrados para eles desconhecidos; medo de não serem aceitos pela crítica¹⁰⁰; o choque cultural entre o Candomblé e o Cristianismo. Enfim, o poeirão cênico é a ação de abalo e de possíveis fissuras nas máscaras brancas da corporalidade e expressividade cênica desses atuentes, além da possibilidade do atuante provocar seu corpo e mente a criarem cenicamente de maneira não psicologizada, compreendendo e dialogando com suas memórias ancestrais.

4.3.4 – Ohùn ara: corpo-voz – a trama ancestral da expressão

Sobre o corpo

“O corpo é chão! O corpo é terra. O corpo é solo. O corpo é território. O corpo é o chão da gente. A carne é o barro do corpo” – com poesia, assim definiu o corpo, o filósofo, especialista em culturas africanas, doutor em educação e professor da UFBA, Eduardo David Oliveira (OLIVEIRA, 2007, p. 10). Para a cultura de matriz afrodescendente, em especial o Candomblé, o corpo é o altar vivo onde se manifesta a energia do orixá, portanto, um templo. É um dos portais de comunicação entre o órun e o aiyê, território do transe, espaço privilegiado de devoção do indivíduo e da comunidade. O ará, ou seja, o corpo, é a materialização do animal e do humano, expansão dos poderes de Olodumare.

Oliveira (2007) compreende esse lugar do corpo a partir de três princípios fundamentais da cosmo percepção africana: diversidade, integração e ancestralidade:

¹⁰⁰ Por exemplo: durante o processo do espetáculo Ogun, alguns atuentes expressaram seus medos de não estarem sendo teatrais e sim “folclóricos”, falaram do receio de não terem sua técnica de ator reconhecida devido ao excesso de coreografias e poucos diálogos no texto. Ou ainda, um dos atuentes de Oyaci, que afirmou que aquele espetáculo não poderia ser reconhecido como teatro, pois tinha cenas ritualísticas demais, e em sua opinião o teatro estava sufocado pela ritualidade.

É diverso desde sua constituição biológica quanto em seus múltiplos significados culturais. É integração posto que é a condição de qualquer relação: a base da interação dos seres e da interação entre eles. É ancestral pois o corpo é uma anterioridade. Ao mesmo tempo é a ancestralidade, como é por ela regido. (OLIVEIRA, 2007, p. 100).



Figura 62 – O corpo enquanto altar vivo do orixá – Manifestação do orixá Omolú, dançando em cerimônia no Ilê Axé Oyá L´adê Inan – Alagoinhas – 2015 – Foto: Adeloyá Oju Bará.

Nas diversas poéticas do Teatro Negro o corpo é o alicerce, o fundamento, a base da criação. É história, identidades, linguagens, pensamentos, memórias e política. A partir das complexidades do corpo negro, de sua racialização e das problematizações sobre ele, muitas proposições ético-poéticas foram criadas. Como encenadora, compreendo o corpo como lugar de encruzilhamentos, de escritas e reescritas, de rasuras, fissuras. Espaço de combate e de deslumbre. ponto de partida da criação cênica e suas ressonâncias na encenação. É um conjunto de definições, elaborações, lugar e instrumento principal dos ritos no Candomblé, e para este, é origem, território, solo. Além desses atributos, é o agente do ato, a bússola que guia a criação cênica e a eterniza. A cena que fabulo está voltada para o corpo, sobre o corpo, para os corpos e suas diversas relações. É o elo indivisível entre as múltiplas dimensões da existência.

A partir do corpo, construí os espetáculos que encenei. Prontidão, tônus, presença, irradiação energética e sensualidade são relacionados com identidade cultural, origem,

pertencimento, problematização social, política e econômica. O corpo é composto por diversas camadas e para uma atuação potente é necessário que o atuante as reconheça, encontre-as e as investigue. Ele é integração entre ação, pensamento, emoção, espiritualidade. É o descobrimento dos radares de sensibilidade, imaginação e comunicação que um atuante precisa para estar em cena com inteireza, beleza e verdade.

Nos diversos espetáculos que encenei e que são estudados neste trabalho a definição do corpo negro dado por Zebrinha, que ressalta as diversas camadas de existência na corporeidade, orientou e orienta a criação:

O corpo negro é operístico, vem legendado por histórias que se expressam em diversas linguagens ao mesmo tempo, alcançando as diferentes dimensões do existir. Ao contar a história de Ogun, por exemplo, a memória do corpo preto, intuitiva e ancestralmente tem compreensão a respeito dos mitos, ou das sonoridades atribuídas a esta divindade, desse modo o corpo reage, independentemente da sua consciência. (ZEBRINHA, apud BARBOSA, 2016, p. 137).

Ao perseguir a definição do corpo negro dado por Zebrinha, busco em cada montagem legendar as histórias das divindades, dos ancestrais, das lutas, das vitórias do povo negro e as nossas elaborações criativas para a cena. Na poética teatral que desenvolvo, na qual o Candomblé está na centralidade da criação e a ancestralidade dá a pulsação das construções, o corpo recebe funções advindas desta relação íntima entre Candomblé e Teatro. Dessa forma, o corpo na poética Teatro Preto de Candomblé é chamado de corpo-narrador e corpo-irradiado-irradiador.

O corpo-narrador surge da aplicação na cena de princípios corporais advindos do Candomblé, no qual a maioria das cerimônias não se realiza sem a presença determinante do movimento, da ação corporal, da dança. O movimento não é ilustração da palavra falada, é por si mesmo comunicação, linguagem. Ao dançar nas cerimônias públicas, as divindades narram seus mitos, atualizando-os e os mantendo presentes em suas e nossas memórias. Assim, diversos preceitos do axé são apreendidos por meio do corpo, do gesto, do movimento. Há cerimônias em que a fala não é permitida, o corpo é o oficiante, é ele quem narra, orienta.

O aprendizado dentro do terreiro é corporal, aprende-se e ensina-se com o corpo, as elaborações racionais vêm depois do movimento. Não há teorizações e manuais descritivos que ensinem a dançar, cantar e invocar os orixás. É o corpo e o seu aprendizado ritual que dizem quanto o omon orixá está apto para esta ou aquela cerimônia. A ausência de teorizações à moda ocidental não é sinônimo de ausência de epistemologias. O conhecimento é adquirido na prática, as elaborações são desenvolvidas

a partir do corpo e da sua emanção. É um processo complexo, que exige implicação, presença, participação. Observar é o primeiro passo, mas é a aplicação no próprio corpo, a experiência e o passar do tempo que efetivam o aprendizado.

Seguindo os princípios do Candomblé, o corpo nos espetáculos que enceno é um corpo-narrador, um corpo que oficia o ritual da cena, conduz a ação e a história da peça. A fala não é a única via de expressão das intenções das personagens e dos objetivos da cena. O poder da expressividade corporal, em muitos casos, supera a fala e coloca-se como condutor da história. O espectador lê o corpo, apreende o espetáculo pela pujança da sua expressão. A narrativa corporal imanta a cena, dialoga com as emoções e sensações e instaura o poder da imagem e esta vai conduzindo a ação. O foco é corporificar as palavras, encenar as frases, dançar a história, legendar a ancestralidade e as existências, assim como fazem os orixás que dançam-narram suas lendas.

A partir de corpos-narradores, os atuantes estão em cena com todos os seus atributos, precisam estar inteiros, orí-ará-emí alinhados e em pulsação única. Num teatro orientado pela ritualidade, a capacidade de narração do corpo é fundamental. A fala é uma colaboradora, não a condutora da ação e da história a ser contada. Há neste caso uma ampliação do uso da linguagem.

Já o corpo-irradiado-irradiador é edificado durante os rituais instauradores e o poeirão cênico. Nessas duas etapas é construída uma rotina de ativação energética que tem por objetivo irradiar o corpo do atuante com a energia do orixá e levá-lo a irradiar o espectador durante a sua ação cênica, o que potencializa a criação de ações orgânicas que, segundo Barba, são “ações que provocam uma participação cinestésica no espectador, e que para ele tornam-se convincentes independentemente da convenção ou do gênero teatral do qual o ator faz parte”. (BARBA, 2014, p. 57). Para tanto existe um alinhamento entre a prática cotidiana dos exercícios teatrais e a ritualidade que os reveste. A energia por si só não conduz a uma boa atuação, porém corpos energizados, ritualizados, em uma profunda interação da ação, do pensamento e da espiritualidade leva os atuantes ao estado de qualidade e irradiação energéticas.

Irradiar é emanar as energias concentradas para dentro e para fora do corpo em um processo de retroalimentação dos atuantes entre si e destes com os espectadores, em experiência compartilhada. Atuantes irradiados estão enraizados, tanto no sentido físico de bem plantados no chão, conscientes do jogo da cena, como enraizados em suas identidades. Irradiação que vem da energia, do contato íntimo, profundo, consciente e cúmplice com a sua ancestralidade negra e a filosofia e espiritualidade que a sustenta.



Figura 63 – Os atuentes Fabíola Nansurê, Thiago Romero e Nando Zâmbia, exemplos de corpo-narrador e corpo-irradiado-irradiador, em cena – Espetáculo Siré Obá – A festa do Rei – Teatro Vila Velha – 2018 – Foto: Adeloyá Ojú Bará.

Sobre a voz

Akajá, Ogun masá

Okê belojá

Akajá Ogun masá

Okê belojá!

Os versos acima são a letra de um orin (canto sagrado) para o orixá Ogun. Por meio deste canto o reverenciamos e exaltamos a sua grande sagacidade nas construções de estratégias de guerra e do desenvolvimento da tecnologia. Num procedimento de descolonização da atuação, a voz também é corpo e por isso via de acesso à ancestralidade negra; para tanto, a oralidade expressa na contação das lendas, o canto sagrado, a poesia dos orikis, as sonoridades, as vocalidades e o estudo do idioma yorubá organizam o desenvolvimento do trabalho vocal dos atuentes nas montagens que encenei.

Para além da investigação da melopeia e da prosódia, a voz e o aparelho fonador dos atuentes são desafiados a assumirem a cultura yorubana e a experimentar uma construção vocabular de sonoridades e palavras em encruzilhamento com o português. A língua é alta manifestação da inteligência de um povo, sua criação mais viva e original. A emancipação política do país requer como complemento e consequência a sua emancipação idiomática e por isso procuro levar os atuentes a perceberem que a língua

ativa conexões ancestrais, elabora a manifestação do pensamento e da linguagem. Descolonizar a língua é descolonizar a linguagem.

Não é a simples troca de um idioma pelo outro, mas a compreensão do poder da língua, do quanto ela forma as narrativas mito-poéticas de uma civilização e como essas narrativas podem aprisionar ou libertar os sujeitos. Por perseguir uma criação cênica de emancipação subjetiva, no Teatro Preto de Candomblé o estudo do idioma yorubá é essencial. Língua é poder, já diziam os mais antigos do Candomblé. Além de ser considerado sagrado para o povo do axé, o yorubá (como o kimbundo, kikongo e o fon), corresponde a uma das línguas ancestrais do povo brasileiro, idioma utilizado nos terreiros da nação Ketu. Ele continua vivo no continente africano e espalhado pelo mundo e é ele que nos oferece mais um viés de comunicação e encontro com as matrizes africanas e sua diáspora, além de modificar a plataforma melódica e semântica dos espetáculos.

O cruzamento entre o yorubá tradicional falado nos terreiros do Brasil e o novo yorubá falado após os processos de colonização e pós-colonização da África é um excelente espaço para se perceber as nuances das questões políticas, históricas, sociais e seu impacto na composição da língua portuguesa falada no Brasil. A voz passa a ser um tratado político, ideológico, ressemantizador e reterritorializador do atuante e sua origem negra afrodiaspórica. O atuante passa a compreender as vozes que habitam a sua formação biológica, cultural e identitária, por meio do estudo da língua e da linguagem.

No Candomblé, a voz é um elemento ritual poderoso e fundamental, pois é responsável pela invocação das divindades, encantados, ancestrais e imantação da energia ritual. É por meio do canto, da vocalização, que a imantação se concretiza amalgamando os elementos rituais. O hálito quente que sai da boca da yalorixá, dos mais antigos, de pessoa a pessoa numa relação interpessoal dinâmica e viva, atinge os planos mais profundos das oferendas rituais pelas palavras pronunciadas, os sons e melodias cantados e são elementos ativadores de axé, da energia de realização e transformação, como assinala Juana Elbein:

O asé e o conhecimento passam diretamente de um ser ao outro, não por explicação ou raciocínio lógico, num nível consciente e intelectual, mas pela transferência de complexo código de símbolos em que a relação dinâmica constitui o mecanismo mais importante. A transmissão efetua-se através de gestos, palavras proferidas acompanhadas de movimento corporal, com a respiração e o hálito que dão vida à matéria inerte e atingem os planos mais profundos da personalidade. Num contexto, a palavra ultrapassa seu conteúdo semântico racional para ser instrumento condutor de asé, isto é, um elemento condutor de poder de realização. (SANTOS, 2012, p. 46).

No trabalho com os atuantes, desejo levá-los a acessar uma profusão de cantos, melodias, ruídos, vocalidades, sons, e palavras do idioma yorubá para descondicionar em primeiro lugar seu aparelho fonador, depois seu vocabulário e expressão vocal de modo a compreender as tonalidades, ritmos, pulsações, intenções desta língua que também é sua. A voz é manifestação da oralidade, é instrumento de preservação das memórias; e como guardadora de reminiscências, a voz preserva e renova em sua constituição as heranças psicoemocionais, culturais, ideológicas, espirituais e ancestrais do indivíduo. Para Juana Elbein (2012, p. 47-88) “O símbolo semântico se renova, cada repetição constitui uma resultante única. A expressão oral renasce constantemente; é produto de uma interação em dois níveis: o nível individual e o nível social. (SANTOS, 2012, p. 47-48).

A voz de uma pessoa é feita de muitas vozes, afirmo isso não somente do ponto de vista historiológico e ideológico, mas também biológico. Os timbres, tonalidades, o modo de emitir sonoridades e vocalidades, a fala, a respiração, tudo isso está intimamente ligado à história de vida e à cultura da pessoa. Portanto, a voz dos atuantes nos espetáculos que encenei parte desses princípios. É uma voz preparada para alcançar e compreender as dinâmicas do individual e do coletivo.

A palavra no universo do Candomblé, evidencia a profundidade e o poder do som e da oralidade em seu sentido coletivo. O som é resultado do processo de comunicação, é matéria, na medida em que anuncia a presença do imaterial, pois cada divindade, encantado e ancestral, ao se manifestar no aiyê se anuncia por meio do som, que chamamos no axé de ilá ou ké. Para que o orixá emita seu ilá, durante a iniciação é realizado o ritual de abrir a fala, que consiste em colocar um axé especial na boca e sobre a língua do yawô, o que fará com que a fala do orixá seja liberada, ou seja, permitida.

Para Santos, “abrir a fala permitirá ao orixá entrar em comunicação com os homens, transmitir suas mensagens, transferir axé. O ké permanecerá sempre um de seus símbolos mais expressivos”. (SANTOS, 2012, p. 47- 48). Na investigação da ancestralidade da voz, estimo abrir a fala dos atuantes para que estes entrem em comunicação com os planos materiais e imateriais da existência e ampliem sua visão de mundo ao acessarem a cosmopercepção africana presente no Candomblé.

Corpo-voz na criação do espetáculo *Pele Negra*

A preparação do corpo e da voz no *Pele Negra* se deu de maneira integrada, numa relação corpo-voz. Não há preparação corporal eficaz sem levar em conta a voz, e a preparação vocal não pode desprezar o corpo. A compreensão dos princípios analisados (descolonização corpóreo-vocal, estudo do idioma iorubá, estudo das danças sagradas e da mitologia dos orixás) aliados à pesquisa poética de corpo, à construção coreográfica de Edleuza Santos, à poética de voz de Joana Boccanera e à direção musical de Luciano Salvador Bahia construíram uma preparação corpóreo-vocal e uma musicalidade cênica negrorreferenciada, empoderativa e pedagógica. O encruzilhamento dos elementos da musicalidade religiosa do Candomblé, com a musicalidade negra do samba de roda, jazz, blues, rap, funk, pagode, música eletrônica e elementos da musicalidade de alguns países do continente africano como Nigéria, Benin, Togo e Angola deram forma a relação corpo-canto-música-dança no espetáculo.

Após a seleção do elenco, a preparação corpóreo-vocal dos atores ocorria em paralelo aos rituais instauradores e ao poeirão cênico. Desse modo as partituras corpo-vocais geradas no processo conduzido por mim e por Licko Turle eram trabalhadas na relação com as preparadoras e o diretor musical. Enquanto corpos e vozes improvisavam de maneira ritualística, com Candomblé na centralidade, o trabalho com as preparadoras não se afastava desse formato, porém elas introduziam os elementos do universo da música e da dança negras, trançando-os.

O trabalho de corpo ministrado por Edleuza Santos consistia na investigação de uma metodologia em dança contemporânea com referencial na cultura de matrizes estéticas negras-africanas na Bahia, intitulada de Dança de Expressão Negra: um novo olhar sobre o tambor. O objetivo era buscar os valores estéticos da simbologia e resistência da diáspora negra para a construção de um referencial pedagógico que contemplasse uma metodologia corporal para preparação técnica dos atores e contribuir para a afirmação da identidade negra.

Trata-se de uma construção que se faz durante o processo, no experimento e na vivência enquanto se dança, no fazer do corpo em relação à cultura e dança negras, por meio da investigação do processo criativo e das danças mitológicas negras como elabora Edleuza Santos ao falar da metodologia:

A preparação corporal do espetáculo *Pele Negra*, foi construída a partir de aulas de dança de expressão negra, focou o condicionamento físico corporal e teve como fio condutor os elementos míticos das danças dos orixás. Exemplo:

Ao trabalhar os exercícios físicos para o fortalecimento dos músculos abdominais, no processo de ensino-aprendizagem desta dança usei a mitologia de uma das danças sagradas de Oxum, na qual ela simula o banhar-se no rio. Desse modo, os atuantes, usaram a simbologia deste banho, enquanto tecnicamente fortaleciam seu abdômen. (EDLEUZA SANTOS, 2021).

Já o trabalho vocal de Joana Boccanera foi definido pela construção de uma voz subjetivante, potencializadora da individuação. Ela explica como o trabalho vocal apoiou-se no entre lugar de acesso de si mesmo e no que o atuante dominava tecnicamente:

Falar-cantar sobre si mesmo é uma conquista na travessia do torna-se negro, para nós que fomos “zoomorfizados”. O processo da voz fez este caminho e se nutriu deste movimento. Todo o trabalho aconteceu na zona proximal entre o que o indivíduo já sabe e o que ainda não sabe. Foi sobre esse entrelugar, de acesso de si mesmo e suas produções, que busquei acolher as histórias e conduzir para caminhos investigativos, revelando o melhor que cada um pudesse alcançar. (JOANA BOCCANERA, 2021).

Aspectos relacionados com autoconhecimento, autoconfiança e autoimagem, a voz como espelhamento, reflexão da existência do atuante negro na vida e na cena se constituíram em transformações vocais efetivas, com a mediação de Boccanera. Muitos atuantes apresentavam dificuldades que foram em grande parte superadas, a exemplo de atuantes que não sincronizavam com a harmonia, não sustentavam melodias, não manifestavam independência melódica ou vocal, com oscilação na projeção, que entendiam que a força era o caminho para o desempenho da voz, que não eram conscientes da fisiologia do canto, pessoas que ficavam rouca pelo uso indevido da voz.

“Ampliar o sentido em voz é perceber como estamos nos colocando no mundo, não se pode se ouvir fora o que não se ouve dentro”, afirma Joanna Boccanera (2021). O amparo do trabalho de voz foi revelando pessoas que passaram a cantar com independência vocal, que se tornaram mais seguras em seus solos de canto e fala, que apresentam cada vez mais sincronização com a harmonia, sustentando a afinação, cantando sem oscilação de som, articulando bem as palavras e entendendo que projeção se sustenta com respiração, voz devidamente colocada e caixas de ressonâncias ativadas.

Boccanera desenvolveu um processo de preparação vocal, através de manejos, técnicas e práticas de suporte terapêutico, que contemplou o que muitos dos pesquisadores e psiquiatras negros identificam como possibilidade de ressignificação; com isso, desencadeou, por meio da voz, a revisitação da história de cada atuante para acessar o sentido de humanização e valores intrínsecos na cultura e existência da população negra na busca da memória ancestral que antecedeu o sequestro e escravização.

Na triangulação direção-preparação corpóreo-vocal os atuantes foram provocados a compreenderem o texto e a encenação para além da racionalidade, conduzidos a

perceberem as camadas rituais, políticas, culturais e sociais que a montagem demandava e como tudo isso seria trabalhado na relação corpo-voz. Durante um período do processo as duas preparadoras (Edleuza Santos e Joana Bocannera) trabalharam separadamente os atuantes com foco nas especificidades do corpo e da voz, depois juntaram-se a mim e os ensaios passaram a contar com a presença delas e do diretor musical para juntos deliberarmos sobre os avanços, proposições, impasses e incompreensões dos atuantes na construção da cena e da encenação como um todo. Essa trama de técnicas, provocações, poéticas e entendimentos artísticos legou aos atuantes um processo pedagógico de autonomia na formação, preparação e criação cênica.

4.3.5 – Iwa: personagem tem orixá?

No que se refere à personagem, o atuante é provocado a construí-la por meio da investigação dos arquétipos dos orixás. Qual é o orixá da sua personagem? – é a pergunta que faço ao atuante para instigá-lo a investigar o cruzo entre os arquétipos dos orixás e a personagem. Trata-se de uma associação com o ritual oracular do axé, embora não se jogue os búzios para realizar essa aproximação que remonta a um comportamento do povo de axé que enxerga a pessoa a partir da sua ancestralidade, ou seja, do seu orixá. Ao se utilizar desse método peculiar, o atuante não constrói a personagem com foco exclusivo em suas características racionais, emocionais ou sociais, mas vai além, ao realizar uma investigação mitológica, ancestral, identitária – este é um dos procedimentos do Teatro Preto de Candomblé,

Na montagem do *Pele Negra*, apesar do pouco conhecimento sobre a mitologia dos orixás demonstrado por parte dos atuantes, foi possível realizá-lo, ainda que não de modo completo. Os arquétipos dos orixás estão intimamente ligados aos itans que narram suas histórias e à sua função existencial. Ao compreenderem que os orixás são manifestações das energias da natureza e ancestrais que contribuíram na construção das diversas civilizações no continente africano e na diáspora, os atuantes terão amplo material à disposição como: mitos, cantos, danças, cores, elementos da natureza, formas, sonoridades, comidas, vestimentas, paramentas rituais e a *personalidade* dos orixás.

Este modo de composição modifica o ponto de partida da criação da personagem, que em muitos casos se concentra na investigação racional-emocional. A personagem já não é composta apenas em suas emoções e a sua irradiação no corpo, mas no cruzo entre

os mundos interno e externo e na interação entre a ação corporal de danças, cantos e ritmos sagrados e o que emana das divindades.

No *Pele Negra*, quando inquiri sobre o orixá da personagem, logo estabeleceu-se um silêncio nervoso. Os atuentes se olharam e me lançaram outra pergunta: Personagem tem orixá? Então solicitei que listassem todas as personagens da peça e fizessem uma tabela onde colocariam o nome delas, o orixá que eles consideravam correspondente ao personagem. A dificuldade, disseram eles, estava no pouco conhecimento dos arquétipos dos orixás.

Em consequência, os dez atuentes negros saíram do ensaio para procurar meios de conhecer mais intensamente os orixás. Quando o prazo que anteriormente fora dado se esgotou, pedi que me enviassem as tabelas, informando onde conseguiram as informações. Alguns investigaram pela internet, outros conversaram com pessoas de axé, vizinhas e vizinhos, parentes, outros recorreram a espetáculos que eu havia encenado como *Ogun – Deus e Homem*, *Oxum*, *Exu – A Boca do Universo*, *Siré Obá – A festa do Rei*, *Oyaci – A filha de Oyá*. Houve aqueles, porém, que juntaram todas as alternativas apresentadas e compuseram suas tabelas. Para maior compreensão do assunto abordado, apresento abaixo a tabela final, resultado de um consenso entre os atuentes e a direção, de quais seriam os orixás de cada personagem (Figura 55).

TABELA FINAL
ORIXÁS DAS PERSONAGENS

PERSONAGEM	ORIXÁ	PORQUE
Fanon	EXU	Comunicação Ironia Inteligência sagaz Brilho Insubordinação Agilidade
Taiwô	OYÁ	Vento Inquietude Sensualidade Resolução Provocação
Kuti	OXOSSI	Observação Estratégia Sagacidade Agilidade
Antonio	OMOLU	Intelectualidade Mistério
Umoya	NANÁ E OXUMARÊ	Ancestralidade Beleza Feminino Masculino Feminismo negro Nova masculinidade Flexibilidade Força Vigor
Mayote	YEMANJÁ	Amor pela família Beleza Fluidez
Jean	OGUN	Inteligência bélica Astúcia e estratégia Força Humor
Julia	CABOCLA JUREMA	Cura Beleza Força Poder Alegria Companheirismo

Figura 64 – Tabela final dos orixás das personagens – Processo de montagem do espetáculo *Pele Negra* – 2019.

Uma vez definida qual divindade pertence a personagem, os atuantes investigam e constroem as partituras corpóreo-vocais. A composição é feita em diálogo com a dramaturgia da montagem, o arquétipo do orixá, a personalidade do atuante e da personagem. Parto da premissa que o atuante não precisa desaparecer para que emerja a personagem, mas que dialogue com ela, compreenda a ancestralidade que os une por meio das divindades e estabeleça pontos de contato e afastamento. O pensamento de possessão cai por terra, pois existe um diálogo circular, um transe cênico, no qual o atuante está consciente de tudo que o cerca, mas é irradiado pela energia da divindade e da personagem, além dos laços afetivos e energéticos de ambas.

A associação com o orixá é uma entre os vários procedimentos para abordar a construção das personagens nos espetáculos que encenei. É um diálogo direto da relação

omon+orixá = omon orixá estabelecida pelo processo da iniciação no Candomblé. O atuante olhará a personagem não mais como uma pessoa a ser representada, encarnada, como um sujeito fora de si, mas como um fragmento da sua própria existência, face da sua personalidade ou o arquétipo de um ancestral mítico. Creio que numa relação com tamanha intimidade possa ser explorado uma construção vocal e corporal mais orgânica, profunda, cúmplice, com possibilidades de descobrir muitas camadas.

4.3.6 – **Awon iduro: posturas ranhuras e pertencimentos na prática cênica do Teatro Preto de Candomblé**

A pesquisa cênica Ativação do Movimento Ancestral, tem dez anos de desenvolvimento, a partir do estudo de cada montagem, dos princípios e procedimentos que arquitetam a construção ético-poética do Teatro Preto de Candomblé, ela pode ser assim desenhada: **princípios ori-entadores**: Narrativas mito-poéticas, Teatro Ritual, Tradição na Contemporaneidade; **procedimentos da prática cênica**: Povoamento imagético, Rituais instauradores, Preparação corpo-vocal, Poeirão cênico e Ipadê visual; os **cruzadores teóricos da cena**: Ancestralidade, Afrocentricidade e Encruzilhada. Eles formam o conjunto de elementos que compõem essa poética que segue em construção.

Ao falar da prática cênica que pôde ser mais verticalmente examinada no espetáculo *Pele negra*, torna-se necessário mencionar os alcances e limites no exercício dessa poética até agora, chegando-se a uma reflexão crítica. Para ilustrar este estado de construção, tomo como exemplo, os espetáculos *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*, da Cia dos Comuns, e *Erê*¹⁰¹ do Bando de Teatro Olodum. Nessas montagens a relação Candomblé-Teatro não se efetivou por completo, pois, em ambas, não foi possível realizar algumas etapas do processo criativo, como os rituais instauradores e o poeirão cênico. Essas etapas são as que mais têm relação com a ritualidade do Candomblé: os atuantes demonstraram algumas resistências e pouca disponibilidade para se colocarem em contato mais íntimo com a ritualidade do axé. Para eles os cantos, os ritmos e as atmosferas

¹⁰¹ Espetáculo que celebrou os 25 anos do Bando de Teatro Olodum estreou em 2016 no Teatro Vila Velha em Salvador BA. A peça abordava o genocídio da juventude negra. A concepção é de Lázaro Ramos e a encenação é assinada por mim e Zebrinha. Não está na lista dos espetáculos estudados nesta pesquisa, justamente pelas dificuldades encontradas para a aplicação dos procedimentos cênicos do Teatro Preto de Candomblé.

ritualísticas construídas por mim borravam demais as fronteiras entre arte e ritualidade, teatro e religião, o que causou desconfortos, medos e tensões.

Foi necessário então fazer uma abordagem menos ritualística e mais cultural e mitológica do Candomblé na cena. Decidi também que a relação com o axé se daria na encenação, na atmosfera das cenas, na construção musical, coreográfica e nas visualidades da montagem. Com isso, a ritualidade foi diluída, transformada em códigos culturais e teatrais mais reconhecíveis como arte para os atuantes dessas montagens. Nessas oportunidades, percebi que existirão atuantes disponíveis para este diálogo e outros que não se disponibilizam.

Por isso, nessas peças, a preparação dos atuantes seguiu o processo de trabalho cênico a partir de imagens, mas apartado da ritualidade do axé. Tais dificuldades encontradas nessas montagens me levaram ao entendimento de que, para a plena realização do processo criativo que desenvolvo, os artistas envolvidos precisam ter o que o encenador Luiz Marfuz chamou de adesão estética¹⁰², e eu complemento que também se faz necessário uma adesão filosófica, ou seja, pré-disposição, abertura, interesse e o mínimo de implicação étnico-cultural para com os princípios do Teatro Preto de Candomblé.

A falta de adesão estética e filosófica foi o que dificultou a criação do espetáculo *Ogun – Deus e Homem*. Houve um descompasso criativo entre alguns atuantes e a proposta cênica. Foi difícil para mim e para eles, pois eu ainda não tinha o domínio e o amadurecimento poético adquiridos com a prática e depois com a teorização. E eles seguiam o que consideravam ser o melhor caminho para a criação cênica. Ambos estávamos buscando acertar. Penso que as “verdades” teatrais construídas pelo olhar ocidental, criaram diversos bloqueios e discordâncias artísticas, o que dividiu o elenco e atrapalhou a criação. O procedimento de descolonização cênica é doloroso, causa incômodos e propõe ao atuante que abandone práticas que até aquele momento o constituíram para interagir com as práticas que lhe exigirão identificação racial, cultural, política e artística. E isso não é fácil, uma vez que nós artistas, tivemos uma formação

¹⁰² Para Marfuz, adesão estética se refere à disponibilidade dos atuantes e da equipe criativa em acolher os pressupostos poéticos de uma encenação, seus princípios e procedimentos, de modo que o processo criativo possa convergir para o objetivo desejado, sem que isso significa uma atitude acrítica ou passiva; ao contrário, a contribuição coletiva é fundamental para o êxito artístico da empreitada. MARFUZ, Luiz. *Luiz Marfuz: depoimento*. Salvador, 2021. MP3. Entrevista concedida a Fernanda Júlia Barbosa, para elaboração da tese de doutorado da autora.

com base predominante nas poéticas europeias como caminho de criação no teatro, muitas vezes com foco no acesso ao que exige o mercado profissional e a ascensão na carreira.

Como abandonar práticas consagradas da cena e investir numa construção teatral que ainda está em processo? – me perguntaram alguns atuantes. Eu respondia me valendo dos cruzadores teóricos que, na época, ainda não haviam sido examinados e consolidados como tais nesta pesquisa, mas que me guiavam de modo intuitivo e progressivamente foram absorvidos por mim. E mais: provocava-os a olharem a ancestralidade do Teatro Negro, sua conexão com os primórdios da formação humana, lembrava-lhes que seguíamos fazendo arte e que a mudança agora era o fato da ética da cultura negra afrodescendente estar no centro da criação e não a cultura europeia.

Por fim, e não menos importante, se fazia necessário encruzeilhar as heranças culturais e colocar as narrativas negras em lugar de protagonista. Nem todos os atuantes conseguiram dialogar com as provocações, mas outros o fizeram de modo efetivo. A adesão estética e filosófica parte da visão de mundo do atuante, suas escolhas e compreensões filosóficas e técnicas do teatro. É uma mudança de mentalidade, de postura ética, histórica, política, além de artística.

Esse conjunto de referências e vivências não asseguram ao atuante um resultado cênico efetivo nem tampouco melhor ou pior do que os resultados atingidos por outros métodos, poéticas e práticas de atuação. É necessária uma prática constante não só no campo da ética e da poética, mas de um trabalho continuado e sistemático de corpo, voz e atuação. Mesmo encenadores como como Barba, Grotowski e, no caso do Brasil, Antunes Filho (1929 - 2019), José Celso Martinez Corrêa e o Bando de Teatro Olodum levam anos junto aos seus atuantes para chegar a resultados estéticos consistentes técnica e eticamente com suas propostas poéticas.

Apartada dois anos do processo de construção do espetáculo *Pele Negra*, percebo que os resultados em cena nem sempre mostraram um equilíbrio completo por parte do elenco, seja por limitações, o apertado tempo para montagem, pouco exercício continuado de prática cênica e até mesmo por falta de percepção de minha parte em identificar e investir mais ou menos em este ou aquele aspecto do atuante que demandaria minha atenção. Mas o que posso dizer é que eles aderiram de corpo e alma nessa construção ético-poética e, com suas qualidades ou insuficiências, estavam inteiros e empoderados a cada apresentação como atuantes negros conscientes de sua força artística e ancestral, verdadeiros naquilo que poderiam dar de melhor ao público.

Além das questões relacionadas à adesão estética e filosófica, um questionamento feito comumente diz respeito ao seguinte: o atuante precisa ser iniciado no axé para compor o elenco dos espetáculos que dirige? Com a experiência que tive nos últimos dez anos, entendo que isso não é uma prerrogativa, ou seja, o atuante não precisará ser iniciado no Candomblé, mas ele precisa compreender que seu olhar deve ser voltado para a ética e poética propostas e não apenas para a técnica artística,

Com isso, quero dizer que, sem abertura e sem implicação com as questões de relevância para a raça e cultura negras e sem a disponibilidade para conhecer e acessar os elementos filosóficos e ritualísticos do axé, potencializam-se as dificuldades e aumentam-se as probabilidades de interpretações equivocadas, o que torna o diálogo complicado. A poética cênica Teatro Preto de Candomblé não é receita ou fórmula, mas uma forma de ver e de existir no mundo e na cena. É uma proposta filosófica para as artes cênicas com foco na formação, preparação e criação de atuantes e diretoras e diretores negros.

Outra recorrência relaciona-se com a seguinte questão: o Teatro Preto de Candomblé poderia ser realizado por encenadores que não fossem iniciados, ou que não fossem do Candomblé? Honestamente, acredito que deveria ser realizado por encenadores iniciados, que tenham conhecimento aprofundado e sejam comprometidos eticamente com o axé. Infelizmente, em algumas situações, ser iniciado no axé não garante esse conhecimento nem comprometimento ético, por isso enfatizo a necessidade de uma encenadora e um encenador ter esses requisitos para realizar processos criativos em teatro cuja matriz de criação seja o Candomblé.

O fato de ser uma mulher iniciada e já ter atingido a maioria ritual, além de uma artista com formação e prática cênica sólidas, foi de grande importância para entrelaçar esses dois campos; além do mais, uma pessoa iniciada no axé, se não tiver implicação com as discussões étnico-raciais, um conhecimento efetivo da liturgia, da antropologia e da historiografia do Candomblé e uma formação ou prática em artes, não conseguirá estabelecer uma relação responsável neste encruzilhamento.

O Candomblé não é tratado por mim como enfeite, adereço para a cena, ele é *matriz* criativa, é a bússola que guia a formação e a criação. Quanto mais me aprofundo no Candomblé, melhor encenadora me torno, e quanto mais me aprofundo no teatro, melhor sacerdotisa me transformo. São campos em estado de complementação nos quais procuro traçar uma relação de cumplicidade, porém sem alienação. Estou atenta às diversas poéticas contemporâneas da cena, sejam elas negras ou brancas.

Ainda há muito o que estudar e aprofundar na relação Candomblé-Teatro. A poética Teatro Preto de Candomblé não tem a pretensão de esgotar as questões que envolvem esta relação, mas mostrar que esta é uma possibilidade de criação e de formação cênica para atuantes e encenadores negros. Por isso, posso dizer que atuantes em processo iniciais de formação estão mais abertos para essa proposta cênica, têm mais abertura, tranquilidade e liberdade para lidar com o erro, com o desconhecido e isso torna esses atuantes mais disponíveis para os desconfortos, provocações, questionamentos e reflexões artísticas que o Teatro Preto de Candomblé oportuniza. Atuantes com mais experiência tiveram maior resistência às etapas do processo criativo, principalmente com os rituais instauradores e o poeirão cênico.

Nesse sentido, o receio de se expor, a confusão com a relação Candomblé-Teatro, medo da religiosidade ter mais espaço que a cena, preconceitos ainda não superados com a religião do Candomblé e principalmente o equívoco de que o artista não deve se posicionar ideologicamente são motivos que impedem alguns artistas com carreiras mais consolidadas de aderirem estética e filosoficamente ao Teatro Preto de Candomblé. Porém não quero dizer com isso que um atuante mais experiente não tenha dialogado com a proposta, mas em termos de proporcionalidade a receptividade dos atuantes mais jovens, foi maior, o que para mim, faz dessa poética, uma excelente proposta de formação de jovens atuantes.

Por fim é importante reafirmar o que dizem os mais velhos do axé: o trajeto é mais importante que o destino final. Assim sendo, é o estudo do processo e o que de melhor pode desembocar na criação e na formação, o que mais interessa ao Teatro Preto de Candomblé: olhar as lacunas, as perguntas que ficaram em suspensão para poder amadurecer cada vez mais o meu fazer. Manter-me e manter o Teatro Preto de Candomblé em construção é uma opção artística, ética e ancestral para que tudo se mantenha vivo, dinâmico, presente, como o orixá o é em cada egbé, a cada cerimônia, a cada transe, a cada rum. O olhar em espiral faz revolver o chão, as águas, as memórias, os aprendizados e principalmente o tempo. E como o Tempo também é uma divindade, entrego a ele, Iroko, as experiências ainda não vividas, e os caminhos desse teatro.

5 – PAÓ FINAL – TEATRO PRETO DE CANDOMBLÉ: UMA POÉTICA EM CONSTRUÇÃO

O paó, como já citado neste trabalho é um gesto sagrado que abre e encerra as cerimônias no axé. É chegada a hora da finalização. No Candomblé, o final é sempre a possibilidade de novos começos e deste modo chego ao possível fim, ou ao fim possível, desta investigação. O bater do paó no encerramento das cerimônias é a entrega da oferenda dos filhos aos orixás. Desejo entregar aqui a minha devotada oferenda na esperança de ter cumprido as proposições apresentadas na introdução desta escrita e ter contribuído em alguma medida para o amadurecimento, memória e continuidade dos estudos sobre a linguagem do Teatro Preto de Candomblé.

Venho nos últimos dez anos, olhando meu “*infinito particular*”, para afetar no “*universo ao meu redor*”¹⁰³, criando minha riscadura cênica, alagoinhense, baiana, brasileira, afro-latina, feminina negra, lésbica, gorda, candomblecista, periférica e do interior, com os olhos e o pensamento voltados para os valores míticos profundos da cultura afro-brasileira, evidenciando a presença da Bahia dentro de mim, o sangue negro em minhas veias e com os olhos abertos para o que se faz no mundo.

Durante a pesquisa e a escrita desse trabalho, realizei um estudo sobre encenação e atuação por meio da análise de dez anos de criações teatrais, de entrevistas com artistas negros da cena e da leitura de referências que expandiram minha técnica teatral, ampliaram meus conhecimentos acerca de temas como poética, concepção, atuação cênica, cultura africana e afro-brasileira e processo criativo. Em dez anos de trajetória profissional, nove montagens, nove possibilidades de experimentações, tensões, reflexões e questionamentos.

Escrever a tese me fez reviver cena por cena cada ciclo de aprendizagem e de maturidade cênica. Levou-me para as memórias dos processos iniciais, a emoção e os sentimentos inquietantes de entrar em cena pela primeira vez e a profusão de sensações ao estreitar minha primeira montagem. O teatro amador, o amor pela criação cênica e todo seu universo de possibilidades criativas; a entrada na Escola de Teatro da UFBA e a explosão de novidades práticas e teóricas no curso de Direção Teatral, uma verdadeira profusão de pessoas, pensamentos, desejos, sonhos e ambições despertados na graduação, intensificados no mestrado e expandidos no doutorado; a labuta, os desafios do teatro

¹⁰³ Sétimo e oitavo disco de estúdio da cantora Marisa Monte, lançados simultaneamente no ano de 2006 pela gravadora EMI.

profissional, o amadurecimento da cena, o entrançamento entre prática e teoria. Enfim, acessar essas reminiscências acendeu as ideias, os objetivos, as vitórias e os fracassos vivenciados por uma mulher de teatro.

Investigar, estudar, refletir e escrever sobre cada etapa do meu processo criativo, além das lembranças, renovou o compromisso com a missão de ser uma artista da cena, uma sacerdotisa-encenadora-preta. Organizou e ampliou a consciência acerca do projeto ético-poético Teatro Preto de Candomblé um fazer teatral orientado por um diálogo profundo entre a arte do Teatro e o ritual público do Candomblé, assentado numa investigação sobre a memória do corpo e das culturas negras, as memórias africanas e afro-brasileiras e que faz com que os atuantes, à medida que treinem, ensaiem e construam as montagens, possam mergulhar em sua ancestralidade negra.

É um teatro que se constitui político, engajado, que busca na poesia, na beleza, na performance negra e na grandiosidade da cultura afro-diaspórica, materiais fundamentais, como memória, ancestralidade, filosofia, ética e políticas africanas e negrorreferenciadas. Política no sentido de compreender ser um sujeito ativo no mundo, que contribui para um processo de vida em comunidade. Busquei imergir na alma dos atuantes, busquei as reconexões, os elos partidos, a ausência das memórias, a ausência do conhecimento sobre si mesmo, enquanto homens e mulheres negras. O Candomblé é um dos ativadores da nossa memória ancestral, um caminho possível.

Defendi neste trabalho um teatro de conexão e reconexão negras, uma arte que empreteça, que possua a ética das culturas pretas tradicionais. Pleiteio, portanto, um teatro de força mística, mítica e de ritualização que, ao perseguir o apuro técnico, busca o indivíduo e sua coletividade, aspira contribuir na construção da individuação e na ampliação de noções como origem, pertencimento e a complexidade do mundo onde se está inserido. Procurei e propus saídas para desenvolver uma prática cênica que evidencie, ancestralize, afrocentrize e encruzilhe a cena, os atuantes e o público, mas sem se fechar ao diálogo e que leve em consideração as grandes conquistas da história do teatro nesse campo.

A opção pelo caminho da arte como expressão e a construção de uma poética cênica orientada no estudo das relações de ancestralidade e da herança cultural africanas se devem à necessidade de fortalecimento dos referenciais identitários negros, da divulgação e da valorização da cultura negra e da potencialização da necessidade de descerramento dos preconceitos e intolerâncias que compõem uma realidade de urgência em nosso país: a de que somos culturalmente diversos, além da necessidade premente de

um estudo sobre a linguagem do Teatro Negro e suas contribuições para o fazer teatral brasileiro. Esses foram os motivadores que organizaram e balizaram esta pesquisa. Mas, de igual modo, o cruzamento da prática com a teoria, do intercâmbio interior (Alagoinhas) capital (Salvador) e o encruzilhamento ancestral e afrocêntrico entre Candomblé e Teatro, teceram minha trajetória como artista e pesquisadora.

Estas relações sempre estiveram presentes e foram implementadas nos espaços da academia e da cena profissional de teatro. A identificação dos princípios ori-entadores da prática cênica (Narrativas mito-poéticas, Teatro Ritual e Tradição na Contemporaneidade) e dos cruzadores teóricos (Ancestralidade, Afrocentricidade e Encruzilhada) foram fundamentais para ler e examinar a trajetória da encenadora-sacerdotisa-preta que sou. Estes elementos são perspectivas, faróis a iluminar os próximos passos, a manter fértil o terreno da criação e correntes as águas dos rios da inquietação e da pesquisa.

Numa avamunha de abertura busquei contextualizar o mundo do Candomblé, trazer informações sobre sua origem, relevância e contribuição na construção do Brasil. Naveguei pela ancestral relação entre rito e teatro. Identifiquei alguns desses pontos de intimidade e ancestralidade. O conhecimento desta relação justifica e fortalece a empreitada da criação de um teatro preto imerso na ética do Candomblé. Ainda navegando pelo ritual e o teatro e sua relação de intimidade, pude estabelecer conexões históricas entre o Teatro Negro e o Candomblé e evidenciar o quanto o axé foi de extrema importância para o empretecimento cultural e político dos Teatros Negros.

Ainda dançando essa avamunha de abertura apresentei-me diante dos leitores como uma sacerdotisa-encenadora-preta e mostrei que entre o Candomblé e o Teatro há uma cenicidade de axé a ser revelada, testada, investigada e discutida. Quando o siré saudou Exu, a roda começou a girar, saí do terreiro para a cena e demonstrei por meio da análise teórico-prática das peças *Siré Obá – A festa do Rei*, *Oyaci – A filha de Oyá*, *Ogun – Deus e Homem*, *Traga-me a cabeça de Lima Barreto e Pele Negra, máscaras brancas*, como os cruzadores teóricos da cena, sustentam esta pesquisa e, por conseguinte, o Teatro Preto de Candomblé.

Como uma cachoeira que derrama suas águas abundantes, depois de tantos encontros, leituras, memórias, desafios e problematizações, eis que chegou a hora do rumo, o momento em que os conhecimentos adquiridos com tantas leituras e experiências anteriores dançam, se entrelaçam, desaguam e tecem conhecimento acerca da construção da encenação e da atuação na minha prática cênica. No afã de transformar em preto tudo

que havia sido branco, estudei os encruzilhamentos pensados e compartilhados pela obra de Leda Maria Martins e Frantz Fanon e nas espirais do tempo e espaço negros, compreendendo que “não se nega uma herança” (FANON, 2008), mas sim, toma-se posse delas e reescreve-se a caminhada. A cachoeira encheu o leito do rio, e este ainda desaguará por muito tempo no oceano do estudo, pesquisa, reflexão e criação, enquanto meu ori-ará-emí estiver vivo, conectado e em busca de empretecimentos e utopias possíveis.

Esta foi a cerimônia da troca, o axé do estudo, o ebó epistemológico de entrega de quase vinte e cinco anos de amor, vida e suor no Candomblé e no Teatro. Alimentada, finalizo este ciclo da minha vida e imediatamente inicio o próximo que me convoca a novos desafios. A escrita deste trabalho oportunizou-me descrever, analisar, ponderar e problematizar as questões que geraram esta pesquisa e afirmar que diante desta narrativa crítica, da análise genética dos rastros da criação e da autoetnografia da minha trajetória de sacerdotisa e artista, pude mostrar como é possível construir um projeto político e poético para a cena teatral a partir da ética do Candomblé, sem que este fira e interfira seus fundamentos e preceitos.

Muitas são as contribuições que o Candomblé proporciona ao artista na prática cênica: fortalecimento cultural e identitário; noção de origem e pertencimento; descolonização mental, corporal, comportamental e estética; ampliação de repertório corpóreo-vocal; corpos e atuação irradiados pela energia do orixá; potencialização da expressividade cênica; processos criativos descolonizados, mais afetivos e horizontais; presentificação do invisível; retorno a ancestralidade da criação cênica, o ritual como disparador criativo.

Nesta investigação etnográfica e implicada, tive e ainda tenho por objetivo o grande encontro da prática cênica com a reflexão teórica e a investigação da linguagem dos Teatros Negros. Ao olhar as decisões tomadas, as referências estudadas, as parcerias estabelecidas, os desafios vencidos e perdidos, pude visualizar os canais, lagos, regatos, redemoinhos, pororocas por onde caminharam a minha prática e reflexões cênicas. E vislumbrar os caminhos destas águas da criação teatral negra, além de instigante e empoderativo, me permitiu ser vista e revista de modo que esses passos já feitos, possam estimular, instigar e inspirar outras mulheres pretas como eu a nadarem nas sinuosas, labirínticas e desafiantes águas da direção teatral.

Rememorei o tempo, olhei as motivações que me conduziram a escolher o teatro, a função de encenadora e a busca por um fazer teatral que coloque a história, a beleza e a

grandiosidade da cultura negra como foco central da formação e da criação artísticas. Esta busca, longe de terminar, encontrou no espaço da reflexão teórica, local propício para fortalecer-se, dilatar-se e principalmente frutificar-se. O Candomblé e o Teatro são as duas espirais em que giro no ritual de ser sacerdotisa e artista. As intersecções entre estes dois espaços e formas de expressões humanas pululam em mim e orientam as escolhas pessoais e profissionais.

No labor deste estudo, busquei com afinco o propósito de realizar uma pesquisa sobre a linguagem do Teatro Negro. Estas páginas são apenas uma fração das infinitas possibilidades de abordagem sobre as diversas poéticas deste teatro. Mas o esmero em realizar uma pesquisa voltada para a linguagem, para a construção poética da cena negra, é uma reação, um posicionamento contra o congelamento de nosso fazer artístico apenas na seara da análise antropológica e sociológica. É uma atitude afirmativa de demonstrar que os Teatros Negros produziram e produzem contribuições consistentes e vultosas para as artes cênicas. Procurar compreender como se processa a encenação e a atuação na criação do espetáculo *Pele Negra, máscaras brancas* foi a maneira que encontrei de trançar minha trajetória criativa e as reflexões teóricas e práticas do fazer teatral negro.

O estudo de linguagem potencializa a arte, reconhece e legitima suas criações no campo científico e pereniza as descobertas e suas reverberações, além de inspirar, orientar, sugerir e estimular novos estudos, problematizações, discordâncias produtivas, reinvenções. As pesquisas em artes cênicas caminham a passos largos, vem alargando suas margens e abundando suas águas dentro das diversas esferas da produção acadêmica e na cena como um todo. Neste trabalho, busquei apresentar uma possibilidade, uma contribuição, para este já abundante espaço de expressão, perguntas, respostas e provocações.

O Teatro Negro brasileiro em seus diversos ciclos no tempo recebeu do Candomblé e das diversas manifestações da cultura popular orientações para o processo fundamental de reafirmação, de reconhecimento da contribuição negra em todos os campos de conhecimento e na constituição do processo civilizatório do Brasil. Durante a escrita uma pergunta se fez presente de maneira intermitente. Como se configurou o fazer teatral no continente africano pré-colonial? Onde e como encontrar vestígios desse fazer em África? Eis questões para um próximo projeto de pesquisa.

Porém a teimosa presença dessas questões e sua força em assaltar meus pensamentos foi resultado da escrita desta tese, pois a relação do Teatro com o Candomblé trouxe referenciais teóricos e práticos acerca da antiguidade do fazer teatral, para além do

processo de criação do teatro ocidental e me conduziu a encontrar pequenas pistas de como se configurava a cena fora do contexto do ocidente e recuperar informações da relação da cena com o rito, pautado pelas ricas e diversas espiritualidades africanas. Rememorar as contribuições do império do Egito, Congo e Mali não foram objetivos desta escrita, mas as leituras acerca dessas contribuições, além de alimentarem o estudo aqui apresentado, instigaram as questões apresentadas acima.

Chego a estas páginas finais, ainda mais curiosa, ainda mais ambiciosa de seguir encenando, convocando sirés de desejos. Foram quatro anos de pesquisa que ambicionam revelar quase vinte e cinco de teatro. Nestas páginas estão em formato de palavras e algumas imagens, sonhos, desejos, aspirações, propostas, provocações.

Sei que lacunas existem e justamente pela existência delas que me manterei ativa, estudando e nadando neste oceano maravilhoso que é o teatro. Mas posso afirmar que navego com um mapa renovado, pois o chão ao qual piso, está mais diverso, profundo e estimulante. Como sempre afirma meu querido orientador e parceiro de muitas navegações, Luiz Marfuz, nós encenadoras e encenadores somos convocadores de imaginários, de vontades e eu digo também de sonhos. E é assim que quero me manter, preta, sacerdotisa, encenadora e convocadora. Que venham os novos e desconhecidos caminhos! Axé!

6 – AWỌN ITỌKASI / REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozie. **O perigo de uma única história**. Palestra proferida no Ted Talk em 2012. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg&t=40s>
Acesso: 08 out. 2021.

ALCÂNTARA, Celina Nunes de. Fala negra: um trabalho vocal para teatro como ato político. **Repertório**, Salvador, ano 21, n. 30, p. 281-295, 2018.1.

ARANDIBA, José Carlos (Zebrinha). **José Carlos Arandiba**: depoimento. Entrevistadora: Fernanda Júlia Barbosa. Salvador, 2020. 01 MP [Entrevista concedida para a elaboração da dissertação de mestrado de Fernanda Júlia Barbosa: *Ancestralidade em cena: candomblé e teatro na formação de uma encenadora*. PPGAC-UFBA].

ARAÚJO, Nelson de. **História do teatro**: Empresa Gráfica da Bahia, Salvador, 1991.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: ED. Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Editora Max Limonad, 1985.

ASANTE, Molefi Kete. **Afrocentricidade**: a teoria de mudança social. Philadelphia: Afrocentricity Internacional, 2014.

ASANTE, Molefi Kete. **Afrocentricidade como crítica do paradigma hegemônico Ocidental**: introdução a uma ideia. Disponível em: [http://ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo14/02_ASANTE Ensaio Filosofico V](http://ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo14/02_ASANTE_Ensaios_Filosoficos_Volume_XIV)
[olome XIV](http://ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo14/02_ASANTE_Ensaios_Filosoficos_Volume_XIV) . Acesso em: 10 nov. 2021.

BENISTE, José. **Dicionário Yorubá-Português**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**: tratado de antropologia teatral. Trad.. São Paulo: HUCITEC, 1994.

BARBA, Eugenio. **Queimar a casa**: origens de um diretor. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BARBOSA, Luiz Fernando Júlio (Nando Zâmbia) **Luiz Fernando Júlio Barbosa**: depoimento. Salvador, 2020. MP3. [Entrevista concedida a Fernanda Júlia Barbosa, para elaboração da tese de doutorado da autora].

BARBOSA, Roselina. (Mãe Rosa d'Oyá). **Roselina Barbosa**: depoimento. Alagoinhas, 2005. 01 MP3. [Entrevista concedida a Fernanda Júlia Barbosa para elaboração da tese doutorado da autora].

BARBOSA, Roselina [Entrevista concedida para a elaboração da dissertação de mestrado de Barbosa, Fernanda Júlia. *Ancestralidade em cena: candomblé e teatro na formação de uma encenadora* / Fernanda Júlia Barbosa – 2016, orientação Sonia Rangel – PPGAC-UFBA].

BARRETO, Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1915.

BERNAT, Isaac. **Encontros com o griot Sotigui Kouyaté**. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BOCANNERA, Joana. **Joana Bocannera**: depoimento. Salvador, 2021. MP3. [Entrevista concedida a Fernanda Júlia Barbosa, para elaboração da tese de doutorado da autora].
- BROOK, Peter. **A porta aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- BOGART, Anne. **A preparação do diretor**: sete ensaios sobre arte e teatro. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CARRASCOSA, Denise. **Denise Carrascosa**: depoimento. Salvador, 2021. MP3. [Entrevista concedida a Fernanda Júlia Barbosa, para elaboração da tese de doutorado da autora].
- CUTI, Luiz Silva. Quem tem medo da palavra negro. **Revista Matriz**: uma revista de arte negra, Grupo Caixa Preta, Porto Alegre, RS. 2010.
- CRUCIANI, Fabrizio. **Arquitetura teatral**. México, D.F: Gaceta, 1994.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DOUXAMI, Christine. La religion afro-brésilienne comme critère d'authenticité du théâtre noir? ANAIS do V congresso da ABRACE, Belo Horizonte, 2008.
- EDVANI, Victor. **Victor Edvani**: depoimento. Salvador, 2021. MP3. [Entrevista concedida a Fernanda Júlia Barbosa, para elaboração da tese de doutorado da autora].
- ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**: ensaios sobre o simbolismo mágico – religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1963.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Edufba, 2008.
- FLÁVIO, Angelo. **Angelo Flávio**: depoimento. Salvador, 2020. MP3. [Entrevista concedida a Fernanda Júlia Barbosa, para elaboração da tese de doutorado da autora].
- FERRAZ, Iléa. **Iléa Ferraz**: depoimento. Salvador, 2020. MP3. [Entrevista concedida a Fernanda Júlia Barbosa, para elaboração da tese de doutorado da autora].
- GALLO, Fábio Dal. **A etnografia na pesquisa em artes cênicas**. Revista Moringa Artes do espetáculo, V. 3, n. 2. João Pessoa, 2012.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (org.). **História Geral da África Vol. I**. São Paulo: Ática/Unesco, 1982.

LARROSA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Palestra proferida no 13o. COLE 2013 Congresso de Leitura do Brasil. Unicamp- Campinas, 2013.

LIGIÉRO Zeca. **O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro-brasileiras**. Disponível em: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/695> Acesso em: 15 nov. 21

LIGIÉRO Zeca. **Batucar-cantar-dançar: desenho das performances africanas no Brasil**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2011.

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. Tese (Doutorado em Arte e Sociedade) UNICAMP – Campinas, SP, 2010.

LUZ, Marco Aurélio de Oliveira. **Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira**. Salvador: EDUFBA, 2000.

MARFUZ, Luiz. **Apontamentos sobre a concepção do espetáculo teatral**. Texto apresentado e debatido na disciplina TEA B73 - A concepção do espetáculo teatral, durante o Semestre Letivo Suplementar da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Salvador, UFBA, dez.2020.

MARFUZ, Luiz César Alves. **Luiz Marfuz: depoimento**. Salvador, 2020. MP3. [Entrevista concedida a Fernanda Júlia Barbosa, para elaboração da tese de doutorado da autora].

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória – O reinado do rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MARTINS, Leda Maria A oralitura da memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MATRICARDI, Luciano, MOTTA, Tatiana Lima. Para ler o performer de Jerzy Grotowski: uma história do texto e seu contexto. **Revista Moringa**, Vol. 11, nº. 1, João Pessoa, 2020.

MELO, Gustavo. **Gustavo Melo: depoimento**. Salvador, 2019. MP3. [Entrevista concedida a Fernanda Júlia Barbosa, para elaboração da tese de doutorado da autora].

MELO, Maria Cristina. (Tina Melo) **Maria Cristina Melo: depoimento**. Salvador, 2020. MP3. [Entrevista concedida a Fernanda Júlia Barbosa, para elaboração da tese de doutorado da autora].

MORAES, Manuela. (Manu Moraes) **Manuela Moraes: depoimento**. Salvador, 2021. MP3. [Entrevista concedida a Fernanda Júlia Barbosa, para elaboração da tese de doutorado da autora].

MORAES, Marcílio. **Exu, a boca do universo: um teatro do fogo, do rito e da arte**. Disponível em: morpheusteatro.blogspot.com.br Acesso em: 24 abr. 2015.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

NEPOMUCENO, Nirlene. **Testemunhos de poéticas negras: De Chocolat e a Companhia Negra de Revistas no Rio de Janeiro (1926-1927).** (Dissertação) Programa de Pós-Graduação em História Social da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo PUC-SP São Paulo, 2006.

NUNEZ, Carlinda Fragale. **O teatro através da história.** Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, 1994.

OLIVEIRA, Eduardo David. **Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira.** Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

OYEWÙMÍ, Oyèrónké. **Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêtricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas.** Trad. Julina Araújo Lopes. The Eurocentric Foundations of Feminist Concepts and the challenge of African Epistemologies. African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms. CODESRIA Gender Series. Volume 1, Dakar, CODESRIA, 2004.

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

PAREYSON, Luigi. **Estética: teoria da formatividade.** Rio de Janeiro/ Petrópolis: Vozes, 1993.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2005

PEREIRA Manoel Passos, MILITÃO Wilson, Vídeo-documentário **Povo de Santo.** Youtube, (<https://youtu.be/rfX2uKJ-4xs>). Núcleo Omidudu. Salvador, 2008.

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

QUILLICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual.** São Paulo: Annablume; FAPESB, 2004.

RANGEL, Sonia Lúcia. **O olho desarmado: objeto poético e trajeto criativo.** Salvador: Solisluna, 2009.

RANGEL, Sonia Lúcia. **Trajeto criativo.** Lauro de Freitas: Solisluna, 2015.

RANGEL, Sonia. **Processos de criação: atividade de fronteira;** Disponível em: <http://kinokaos.net>. Acesso em: 23 mar. 2015.

RAMOS, Lázaro. **Lázaro Ramos: depoimento.** Salvador, 2020. MP3. [Entrevista concedida a Fernanda Júlia Barbosa, para elaboração da tese de doutorado da autora].

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RISÉRIO, Antônio. **Oriki. Orixá.** São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROMERO, Thiago. **Thiago Romero: depoimento.** Salvador, 2020. MP3. [Entrevista concedida a Fernanda Júlia Barbosa, para elaboração da tese de doutorado da autora].

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

RUFINO, Luiz. **Pedagogias das encruzilhadas**. Revista Periferia, v.10, n.1, p. 71 - 88, Jan./Jun. 2018.

SANTOS, Deoscoredes dos (Mestre Didi). **Palestra proferida no Colóquio "Magiciens de La terra"**, em 02 jun. 1989, no Museu National d'Art Moderne, Centre George Pompidou, Paris, França.

SANTOS, Edleuza. **Edleuza Santos**: depoimento. Salvador, 2021. MP3. [Entrevista concedida a Fernanda Júlia Barbosa, para elaboração da tese de doutorado da autora].

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade**: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. Salvador: EDUFBA, 2002.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nagô e a morte**: padê, asêse e o culto egun na Bahia. Petropolis: Rio de Janeiro: , 1986.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. **Meu tempo é agora**. Salvador: Assembleia Legislativa da Bahia, 2010.

SOYINKA, Wole. **Mito, literatura e o mundo africano**. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

SERGIO, Lucélia. **Lucélia Sérgio**: depoimento. Salvador, 2020. MP3. [Entrevista concedida a Fernanda Júlia Barbosa, para elaboração da tese de doutorado da autora].

SHUSTERMAN, Richard. **Art and religion** In: The Journal of Aesthetic Education. Vol.42, N.3, Outono 2008, pp. 1-18 (Artigo) Publicação da University of Illinois Press.

SODRÉ, Muniz, **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Salvador: Imago Ed.; Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

SILVEIRA, Renato. **O Candomblé da Barroquinha**: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de keto. Salvador: Maianga, 2006.

TEIXEIRA, Ubiratan. **Dicionário de teatro**. São Luís: Instituto Geia, 2005.

TORRES, Walter Lima. **Introdução histórica**: o ensaiador, o diretor e o encenador. Revista Folhetim, nº 9, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, 2001, p. 60-71.

TURLE, Noeli. (Licko Turle), **Noeli Turle**: depoimento. Salvador, 2019. MP3.[Entrevista concedida a Fernanda Júlia Barbosa, para elaboração da tese de doutorado da autora].

TURNER, Victor Witter. **Do ritual ao teatro**: a seriedade humana de brincar. Rio de Janeiro: Editora UFRJ,; 2015.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.

VAZ, Carlos. **Para um conhecimento do teatro africano**. Lisboa Portugal: Ulmeiro; 1978.

POVO de Santo (videodocumentário). Direção: Wilson Militão. Roteiro: Manoel Passos Pereira (Manuca). Montagem e edição: Amina Alakija. Produção: Sue Ribeiro. Núcleo Omidudu, Salvador, 2008.

XAVIER, Matheuzza. **Matheuzza Xavier**: depoimento. Salvador, 2020. MP3. [Entrevista concedida a Fernanda Júlia Barbosa, para elaboração da tese de doutorado da autora].