



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
CURSO DE LICENCIATURA EM ARTES CÊNICAS

AQUALTUNE VITÓRIA COSTA SILVA

**A BOCA DO MUNDO: CORPO NEGRO E ELEMENTOS DA COSMOVISÃO DO
CANDOMBLÉ EM CENA.**

Brasília

2023

Aqaltune Vitória Costa Silva

**A BOCA DO MUNDO: CORPO NEGRO E ELEMENTOS DA COSMOVISÃO DO
CANDOMBLÉ EM CENA.**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, como requisito parcial para conclusão do curso de Graduação em Artes Cênicas, habilitação Licenciatura.

Orientador: Prof. Alisson Araújo de Almeida

Brasília

2023

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Exu, orixá guardião dos meus caminhos, a dona Maria Padilha Rainha das 7 Encruzilhadas e à Seu Zé Pelintra, que possibilitaram as encruzilhadas que me trouxeram onde estou hoje. À Oxossi, Yemanjá, Xangô e Iansã que guiam meu caminho regado por inteligência, prosperidade, felicidade e muito axé. Agradeço à minha mãe Regina Lourenço de Oyá por ter salvo minha vida e me apresentado o sentido da ancestralidade viva e pulsante das comunidades pretas e de terreiro.

Agradeço aos meus ancestrais próximos, meu pai Wilsimar, meus tios já falecidos Vânia e Eduardo, meus avós paternos Lúcia e Inácio e minha avó materna Lucinda, base da minha vida e pessoa de maior força que já conheci. À minha mãe Elizabete, que comemorou vorazmente meu ingresso na graduação, dedico minha caminhada acadêmica e agradeço por todo apoio e dedicação, tirando do pouco para me proporcionar um mundo de possibilidades. Ao meu avó materno Militão Francisco, beija-flor da minha vida, agradeço por herdar sua sabedoria, seu coração e sua vontade de viver, obrigado por me guiar e me acalantar sempre. Aos meus parceiros, com os quais tenho o prazer de dividir a vida, Diadorim Silva e Laura Raquel, que me apresentaram o real sentido de afeto preto.

À Taiene Oliveira, parte essencial desta pesquisa, minha irmã por escolha há 10 anos, companheira de axé e performer responsável por alçar os rumos do processo teatral mais intenso e verdadeiro que experienciei, agradeço pela sua unicidade e saúdo também sua ancestralidade presente nesse encontro. À Vio Andrade, agradeço pelo apoio e por dividir comigo sua escrita acadêmica possibilitando minha percepção da monografia como um todo, abrindo caminhos para essa finalização.

À toda minha família de santo, a comunidade do Ilè Omi Áirà Asè Mesan e aos companheiros de caminhada no candomblé, meu avô Adaildo Lopes d'Ogum, a artista e companheira de tormentos acadêmicos e espirituais Ágatha Santos e minhas irmãs Julie Cunha e Karoline Rodrigues.

Agradeço ao curso de Artes Cênicas pela oportunidade de adentrar profundamente na exploração do meu eu artístico através dos saberes tradicionais que vivem na minha corporeidade. Ao professor e artista Agamenon Abreu, grande referência preta, primeiro docente capaz de compreender completamente meu lugar no mundo, minhas dificuldades e impedimentos para permanecer na universidade enquanto uma pessoa preta e periférica. Obrigada por ter me dado o apoio e o afeto necessários para não desistir da graduação em um lugar tão hostil ao meu corpo. À professora Fabiana Lazzari, agradeço pela prática docente

sensível e antirracista aplicada em sala de aula, obrigado por me tranquilizar em relação à docência e por proporcionar um espaço seguro de fala para seus alunos.

Ao meu orientador Alisson Araújo agradeço a atenção, a partilha de conhecimento, de axé e por me incentivar durante essa escrita.

À todes artistas pretes que se sentiram perdidos, sufocados e desmerecidos pelos espaços artísticos brancos que nos segregam. Que a nossa pesquisa, conhecimento e saberes tradicionais orais vivam por meio de nossa arte, nossas vozes e nossos corpos.

“O corpo que come a carne do corpo. Exú é a boca do mundo. Eixo da vida. Sem exú nada se faz. Ele, senhor dos meus caminhos, me deu de beber, me deu de comer, me deu de vestir. Mas a gente dá de comer e se alimenta. Entre caminho e encruzilhada cada um faz suas escolhas para não passar fome. Vocês escolheram e decidiram por mim que meu sagrado era profano. Vocês escolheram e decidiram que exú é sua imagem e semelhança: maldade! Vocês decidiram que em terra de santo branco santo preto paga. Paga com sangue, com vida, com força e suor. Paga com a pele. Paga pelo chão, pela água, pelo fruto. Paga com a pele.[...]”

A boca que tudo come.

que não se sacia, tudo engole, tudo instiga

a boca sem controle, controlando a fome

a boca aberta, sem limite, elegbara é seu nome

exú é o dono da noite

exu é o dono do dia

exu é o movimento que rege a vida

A boca é aquilo que atravessa a carne do corpo.

O corpo que come a carne do corpo

O que é a boca senão instrumento de corte?

O que é a boca senão instrumento da morte?

Lança de ponta afiada, navalha de palavra,

ela se abre, fala e se fecha.

Ela come, mastiga e regurgita.

A boca se transforma.

Qual boca que fala? Qual boca se cala?

O corpo que come a carne do corpo!

RESUMO

Este trabalho traz à tona reflexões sobre o processo teatral guiado pelos saberes orais e elementos da cosmovisão do candomblé, envolvendo as diversas corporeidades negras e a produção estética afrocentrada. Perpassando conceitos sobre corpo, negritude e saberes tradicionais, esta pesquisa adentra o campo da experiência compreendendo o conhecimento como mutável e empírico. Em um resgate ancestral o corpo negro e dissidente é apresentado como local de inscrição da memória e do conhecimento aliando percepções sobre afrografia, oralidade, gesto e movimento em um ciclo de encruzilhadas pedagógicas da exploração cênica. Busca-se ampliar o conceito sobre corporeidade, a partir da perspectiva da presença e protagonismo negros, por meio da cenicidade de axé refletida na composição da encenação do espetáculo “A Boca do Mundo”.

Palavras-chave: corporeidades negras, candomblé, saberes tradicionais, empírico, oralidade, cenicidade de axé.

ABSTRACT

This work brings to light reflections on the theatrical process guided by oral knowledge and elements of the Candomblé worldview, involving the various black corporeities and Afro-centered aesthetic production. Going through concepts about the body, blackness and traditional knowledge, this research enters the field of experience, understanding knowledge as changeable and empirical. In an ancestral recovery, the black and dissident body is presented as a place of inscription of memory and knowledge, combining perceptions about afrography, orality, gesture and movement in a cycle of pedagogical crossroads of scenic exploration. Therefore, it seeks to expand the concept of corporeality, from the perspective of black presence and protagonism, through the scenicity of axé reflected in the composition of the staging of the play “A Boca do Mundo”.

Keywords: Black corporeities, candomblé, traditional knowledge, empirical, orality, axé scenicity.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1	20
Imagem 2	21
Imagem 3	37
Imagem 4	38
Imagem 5	39
Imagem 6	40
Imagem 7	40
Imagem 8	42
Imagem 9	43

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. CANDOMBLÉ E ANCESTRALIDADE: RITUALIDADE, ORALIDADE E TRANSMISSÃO DE SABERES	12
2.1. Candomblé, diáspora africana e saberes orais	12
2.2. O rito no candomblé, práticas, elementos e encruzilhadas pedagógicas	16
3. REFLEXÕES SOBRE CORPO E CORPOREIDADES DISSIDENTES	22
3.1. As diversas percepções de corpo, noções hegemônicas e decoloniais	22
3.2. O corpo no candomblé, transe e ancestralidade	25
4. PROCESSO CRIATIVO ATRAVÉS DOS ELEMENTOS SACRO RELIGIOSOS DO CANDOMBLÉ	28
4.1. O corpo negro em cena, resgate ancestral, relações cênicas e candomblé	28
4.2. A boca do mundo, processo de concepção e montagem	32
4.3. A representação de Exú , Obaluayê e Oxum em cena: elementos estéticos afro referenciados	36
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	44
6. REFERÊNCIAS	47

1. INTRODUÇÃO

O objetivo dessa pesquisa é explorar as encruzilhadas pedagógicas e relações entre corpo negro, cena e estética afrocentrada que formaram e sucederam o processo teatral do espetáculo “A boca do mundo”, que teve sua primeira montagem realizada em 2022 e desde então passou por duas adaptações até o final de agosto de 2023. Com base na dramaturgia autoral trabalhada, nas indagações sobre presença e protagonismo preto em cena, ancestralidade e resgate de memória surge a necessidade desses escritos.

A partir da exploração do conceito de corporeidade, com base na pesquisa de Martins (2003), Miranda (2020), Costa (2017) e Fernanda (2016), concebe-se aqui um outro olhar para o corpo negro e as relações cênicas desenvolvidas com os elementos da cosmovisão do candomblé, o gesto e o movimento sob a ótica do reavivamento ancestral.

A força motriz desse trabalho, a cosmovisão do candomblé, em especial de nação ketu, guia a escrita de maneira filosófica, espiritual e científica, onde a ancestralidade como descreve Leda Maria Martins, referência primordial para essa pesquisa:

“[...] tanto pode ser concebida como um princípio filosófico do pensamento civilizador africano quanto pode ser vislumbrada como um canal, um meio pelo qual se esparge, por todo o cosmos, a força vital, dínamo e repositório da energia movente, a cinesia originária sagrada, constante em processos de expansão e de catalisação.” (MARTINS, 2021, p. 60).

Dessa maneira, aqui se discorre a extensão de minha própria ancestralidade, das trajetórias e saberes que precederam minha caminhada acadêmica, que puderam se modular em ciência encantada por meio do candomblé e formar minha própria cosmovisão, expandida e permeada pelos saberes que herdei e revivo hoje de maneira ritualística via escrita. Minha relação próxima com o sagrado afroancestral me permitiu ampliar, evoluir e romper estruturas pré-estabelecidas sobre o que de fato se concebe como conhecimento.

No decorrer dos capítulos, realizo uma breve contextualização histórica sobre o candomblé, suas origens importância na produção e formação intelectual e sociopolítica do negro e da negra no Brasil, sua característica oral, hierárquica e hereditária que estabelecem o potencial criativo do conhecimento via saberes tradicionais. Serão abordados também a ritualidade do candomblé, paramentas e indumentárias; musicalidade, cotidiano, práticas e condutas que a compõem enquanto base da produção estética de terreiro.

É por meio de tais elementos que se realiza a investigação do processo teatral e da corporeidade negra nele inserida, aqui expostos, aliando técnica e conhecimento empírico na construção de uma encenação afrocentrada.

No contexto atual, onde as comunidades negras e de terreiro que se encontram em constante movimento de reafirmação de suas ciências encantadas, eu enquanto parte integrante dessa rede de produção e reprodução de conhecimento, viso realizar um movimento de investigação negro da prática teatral, onde o corpo negro antes marginalizado na cena é agora seu foco principal, perpassando por apontamentos, referências e perspectivas pedagógicas teatrais dissidentes do pensamento hegemônico.

2. CANDOMBLÉ E ANCESTRALIDADE: RITUALIDADE, ORALIDADE E TRANSMISSÃO DE SABERES

2.1. Candomblé, diáspora africana e saberes orais

Para melhor compreender o funcionamento do rito e a ritualidade no candomblé é necessário, minimamente, explorar as raízes desse culto afro-diaspórico no Brasil, as divergências e congruências entre as comunidades religiosas, levando em conta sua amplitude e diversidade de práticas e tradições. Assim como o continente Africano não pode, ou deve, ser definido através de generalizações influenciadas pela visão colonial e racista, dado que o continente agrega cinquenta e quatro países e sete territórios independentes, o candomblé, em sua herança, não pode ser definido ou generalizado como uma só crença ou prática religiosa.

Trazidos principalmente da costa ocidental africana - composta por mais de onze países - os africanos escravizados no Brasil, pela perspectiva apresentada por Darcy Ribeiro (1995) diferiam-se em três grandes grupos:

“o primeiro, das culturas sudanesas, é representado, principalmente, pelos grupos Yoruba - chamados nagô -, pelos Dahomey - designados geralmente como gegê - e pelos Fanti-Ashanti - conhecidos como minas’ além de muitos representantes de grupos menores de Gâmbia, Serra Leoa, Costa de Malagueta e Costa do Marfim”.
(RIBEIRO, 1995, p.113)

De maneira cronológica e histórica a diáspora africana, em terras brasileiras, se deu por meio de três grandes ciclos: o ciclo Guiné, Angola e Congo (segunda metade do século XVI); ciclo de Angola e Congo (século XVII); e o ciclo da Costa da Mina (durante o século XVIII) (PARÉS, 2006). Verger (1981) e a antropóloga Juana Elbein acrescentam ainda o ciclo da Baía do Benin, onde os iorubás/nagôs, incluídos os povos de Ketu, foram concentrados em zonas urbanas da Bahia e Pernambuco.

Essa pluralidade de povos conseqüentemente trouxe junto ao traslado forçado características históricas ligadas às diversas corporeidades¹, suas regiões de origem, suas etnias, culturas religiosas e os saberes a elas pertencentes.

¹ O termo corporeidades aqui representa não apenas o que se refere à matéria corpórea, mas também o intelecto sensível e racional.

“As nações de Candomblé se formaram a partir dos conhecimentos de três principais grupos de africanos que chegaram ao Brasil: os yorubás, nomeados pelos colonizadores de nagôs, sistematizaram o candomblé de nação Ketu. Os Orixás são as divindades que fazem parte do panteão do povo iorubano e cultuados no Brasil no Candomblé Ketu. Os bantu deram origem à nação Angola e cultuam Inquices. Os ewè-fon originaram a nação Jeje e reverenciam Voduns.” (COSTA, 2017. pg 4)

Os núcleos originais que aqui chegaram, resultaram em uniões religiosas que legaram às futuras gerações um saber diferenciado, onde a preservação dos saberes, ideologia, mitos e cosmovisão se tornaram essenciais (SOBRINHO,2021). As definições de pertencimento, sagrado e ritualístico se encontravam em pólos divergentes para o escravizador europeu e para o escravizado africano, e o primeiro em sua posição de poder, subjugava o segundo enquanto inferior e desprovido de racionalidade.

A denominação de “nação” por exemplo, era utilizada pelos missionários e oficiais administrativos europeus da Costa da Mina para designar os vários grupos de povos africanos, todavia, num contexto social da África Ocidental o termo se refere a uma identidade multifacetada, articulada e fluída em níveis religiosos, étnicos, políticos, territoriais, educacionais e linguísticos (LOSS, CORREIA, 2022 apud. PARES, 2006). Darcy Ribeiro evidencia o surgimento de uma série de nações no contexto colonial brasileiro, provenientes da “[...] concentração de uma força de trabalho escravo, retratada para servir mercantis alheios a ela, através de processos tão violentos de ordenação e repressão”. Dessa forma, a noção de pertencimento dos povos africanos se confundia e era reprimida pela necessidade do europeu colonizador de generalizá-los e unificá-los enquanto uma só matéria, sendo essa generalização do negro, necessária para o domínio tanto de sua força de trabalho quanto seu patrimônio intelectual individual e coletivo.

Durante o processo diásporico, a transmissão do patrimônio intelectual dos africanos escravizados - e por consequência dos negros afro-descendentes - é minada pela dominação colonial portuguesa e a ciência que buscavam afirmar a inferioridade racial do negro. Através do domínio linguístico, o processo de escravização cerceou o direito do negro à escrita, sendo dificultado ao máximo a reconstituição de seus núcleos culturais e influência na construção de uma consciência culta do país, inteiramente monopolizada pela elite branca, forçando seu ingresso tardio na literatura a partir da segunda metade do século XIX (LUCAS, 2002).

A encenadora Onisajé²(2016) no capítulo *Candomblé, visão de mundo e ancestralidade* de sua dissertação de mestrado evidencia o tráfico negro, base desse domínio, enquanto acontecimento etnocida de sequelas contínuas, que apesar de aterrorizar e desprover aos negros o acesso às mais elementares condições de sobrevivência, não os impediu de construir um sistema que lhes devolveu a dignidade, o afeto e suas noções de coletividade e memória, possibilitando sua resistência à extinção no passar dos séculos.

Nesse sentido, a transmissão de saberes de maneira oral se apresentou enquanto estratégia para a produção de conhecimento entre as comunidades negras que se estabeleceram e se transformaram durante o processo histórico do país perpassando seus aspectos sociais, políticos e religiosos. Mesmo sem uma literatura específica ou código escrito - como a bíblia por exemplo - a tradição se manteve viva pela linguagem própria dos povos afro-diaspóricos (SOBRINHO, 2021). Esse legado de conhecimentos transmitidos de boca a ouvido, ao longo dos séculos, presente nas civilizações africanas de palavra falada com tradições orais - mesmo onde existia escrita, como na África Ocidental, a partir do século XVI (LOSS, CORREIA, 2022) - se reflete na estrutura do Candomblé, onde hereditariamente e cotidianamente as comunidades de terreiro compartilham conhecimentos de forma oral.

O terreiro de candomblé se tornou espaço de comunhão não apenas religioso mas também político-cultural na partilha de valores e tradições, onde o negro e a negra expressavam a memória inscrita em suas corporeidades em um ciclo ancestral. Formadas por núcleos familiares matriarcais, as casas das tias baianas³ se tornavam “verdadeiras oficinas de trabalho [...] eram os cantos, o pedaço onde era possível unir esforços, dividir tarefas, enfim, reunir os fragmentos de uma cultura que se via constantemente ameaçada” (VELOSO, 1990 pg.6).

Segregados nos locais de trabalho e lazer, os negros buscavam nos terreiros dessas matriarcas a sensação de pertencimento do lar, da casa, enquanto “microcosmo do universo”, lugar simbólico e de lógica própria (SODRÉ, 1988). Grande exemplo era a casa da Yalorixá Tia Ciata, situada no Rio de Janeiro, que reunia dança, música, culinária e religião, onde se realizavam e construía as mais variadas atividades e saberes, além de atrair intelectuais e figuras da classe média carioca curiosos com o funcionamento do local.

² Fernanda Julia Doutora pela UFBA e encenadora do grupo teatral NATA, pesquisadora e mulher de terreiro. Sua dissertação de mestrado “Ancestralidade em cena: Candomblé e teatro na formação de uma encenadora” explora seu processo de construção como encenadora afro-referenciada na cosmovisão do candomblé.

³ Termo referente às Yalorixás e matriarcas responsáveis pelas casas de axé, sua organização sociopolítica e pelas famílias de santo ocupantes dos pedaços afro-brasileiros que se formaram em território nacional.

Os africanos e afro-descendentes encontraram nesses espaços uma nova forma de organização e resgate dos princípios africanos, onde a “filiação étnica” destacada por Kátia de Queirós - em que os vínculos étnicos influenciam diretamente nas relações sociais e de parentesco - é herdada pelo candomblé por meio da família de santo, que seria substituída da linhagem ancestral africana desaparecida (QUEIROZ, 1988). Essa herança e transmissão de princípios, da mesma forma, se dá de maneira oral, evidenciando a oralidade como fio condutor para compreensão das estruturas do candomblé enquanto uma religião brasileira de matriz africana, onde os saberes originados em África se transmutam e dão corpo a uma prática comum, porém diversa.

O candomblé se apresenta como religião brasileira de liturgias próprias em suas nações: ketu, jeje e banto, diversas em práticas, divindades, fundamentos e doutrinas. A particularidade de cada terreiro e povo tradicional que o constitui deve-se tanto aos processos diaspóricos quanto à perpetuação da prática religiosa ancestral, num contexto onde tais ritos eram criminalizados e tiveram de buscar estratégias de sobrevivência em terras brasileiras, sua diversificação carrega sequelas do processo de repressão colonial onde seus praticantes de maneira forçada tiveram que adaptar-se a imposição da visão hegemônica cristã. Entretanto, atualmente, o movimento de desincretização e continuidade dos saberes ancestrais litúrgicos vai no movimento contrário a esse processo forçado de adaptação.

O movimento cíclico e contínuo de transmissão de saberes continuado pela religião, se liga às características de hereditariedade, hierarquia e culto à ancestralidade presentes no candomblé de nação ketu brasileiro. A relação entre candomblé e ancestralidade se encontra permeada pela reprodução e preservação dos saberes dos mais velhos - pelos quais se estabelece a hierarquia - e dos mortos - que legam a hereditariedade -, princípios herdados do continente africano que compõem esta característica essencial para a sobrevivência da cultura tradicional negra.

O culto aos mortos, aos ancestrais, além de presente no rito aos orixás, enquanto representações ancestrais identitárias, é representado também no complexo culto à *Egúngún*⁴ presente em terreiros de candomblé que se relacionam ao culto tradicional yorubá⁵, praticado em suas particularidades num contexto brasileiro, e é intimamente conectado

⁴ O termo compreende a totalidade de ancestrais e antepassados, os mortos, os que já se foram da terra.

⁵ Religião que engloba conhecimentos sociais, econômicos, políticos e religiosos, praticado dentre vários povos que existiram e existem na Nigéria e países vizinhos, como Benim e Togo mesmo antes da existência geopolítica do país Nigéria. Os yorubá creem em Olódumarè como Deus único, em Ọ̀rúnmilá e outros Ọ̀rişà como transmissores da Sua palavra, com o objetivo de proporcionar, por meio do autoconhecimento, a melhora do comportamento e das atitudes humanas, apurando as regras de boa convivência.

“ao egbe orun, ou seja, às entidades ligadas à sociedade do mundo do além, voltadas a comunidade de seres humanos já falecidos, perpetuando sua memória e guardando seus ensinamentos nas práticas rituais” (SOBRINHO, 2021)

A presença desse culto impõe uma gama de preceitos e práticas africanos ligados ao corpo, às paramentas, objetos e fundamentos sagrados envolvidos no rito, os quais são preservados por seus praticantes de maneira hereditária. Dessa forma cultivar o ancestral é também dar continuidade ao patrimônio intelectual, individual e coletivo da comunidade em que se está inserido.

Os ciclos diaspóricos caminharam junto a ciclos de exclusão, dado o movimento de migração forçado dos africanos e a negação de direitos em todas as esferas de suas vidas e de seus descendentes, perpetuando estruturas de dominação predominantes até a atualidade. O candomblé, nesse contexto, é expressão brasileira de resistência religiosa e cultural, onde o negro e a negra se tornam sujeito central na produção de conhecimento e cultivo do patrimônio intelectual de saberes ancestrais e não mais passível da dominação cristã colonial em seu pensamento hegemônico.

1.2. O rito no candomblé, práticas, elementos e encruzilhadas pedagógicas

*“Bem mais que sagrada a terra de axé é morada,
não comungo de pão e de vinho
alimento e caminho é padê e cachaça”
Rito dos Profanos - Aqualtune e Lara Lis⁶*

O terreiro de candomblé, em sua totalidade, abrange aspectos materiais e imateriais, desde a estrutura do barracão aos indivíduos que ali comungam e as relações que estabelecem entre si. Dentro desse espaço físico, a produção e reprodução de saberes se dá por meio da ritualidade cotidiana de seus filhos e filhas de santo. Do nascer ao pôr do sol, corporeidades se conectam em uma cadeia de trabalho minucioso e detalhista para concretizar a vontade dos orixás.

Partindo dos estudos de Luiz Rufino e Luiz Antonio Simas em seu livro “*Fogo no mato: A ciência encantada das macumbas*” (2018) na lógica dos conhecimentos e das ciências produzidas pelas macumbas brasileiras, a experiência é fundamental para compreensão das

⁶ Música completa e vídeo disponível em: <https://www.lettras.mus.br/gog/872766/>. Acesso: 22/11/2023

práticas e saberes cruzados⁷ exercidos entre elas. As experiências durante as práticas cotidianas são pessoais, únicas e inesgotáveis que unidas se envolvem numa rede extensa de conhecimentos que compõem essa ritualidade. Devido a tais processos e sua matriz de origem, cada casa de candomblé possui seus próprios hábitos e condutas diversas, que partem de uma origem comum africana, mas estão de acordo com as experiências ali desenvolvidas..

A cada início de dia na casa de santo, toma-se conta uma atmosfera de energia, procedimentos e ações que constituem a ritualidade. No sentido mais amplo, ela se expressa nas condutas, nas vestimentas, no alimento produzido, nas relações entre os diferentes cargos⁸ estabelecidos, nos códigos sagrados compartilhados, nas orações e ritos para os orixás e divindades cultuadas, e em especial na partilha de saberes que compõem o mistério que envolve os ritos de candomblé. Reitero que definir essa ritualidade é de grande complexidade, devido sua grande gama de cruzamentos, o que positivamente reflete a sua encruzilhada inicial na matriz África.

O conjunto dessa pluriversidade entre as condutas e práticas sagradas é essencial para a constituição de uma ritualidade viva que se movimenta nas encruzilhadas em que Exú nos alimenta e é alimentado. Alimentamos o sagrado para que a nós não falte alimento, para que tenhamos prosperidade, vida longa, livramento de *ikú* (morte). Alimentamos a ritualidade através da tradição - a continuidade litúrgica dos valores e saberes - para que não nos falem os frutos dessa produção epistemológica que transcendem o âmbito espiritual e dão continuidade às trajetórias perdidas e cruzadas por nossos ancestrais.

A ritualidade enquanto saber, estabelecida através da vivência, provém de um conhecimento não apenas teórico, mas também prático. É por meio desse aspecto que o rito, evidencia-se como

“elemento que define o caráter dessas práticas e de seus praticantes, deslocando a lógica que se centra no esgotamento das explicações a partir da razão. Assim, independentemente de qualquer coisa, há que se cumprir o rito. A complexa trama de práticas de saber que compõem a amálgama macumba é fundamentada nas circulações de experiências que forjam uma espécie de gramática própria. Assim, não há saber socialmente tecido e compartilhado que não seja também um saber praticado.” (SIMAS, L. RUFINO, L. 2018, pg 26)

⁷ O termo cruzo é utilizado pelos autores como atravessamento de conhecimentos em uma cultura de síncope, sendo ele necessário para a transformação e ruptura da monocultura, da dominância de um saber colonial e ocidental, tais cruzos, muitas vezes realizados de maneira forçada pela estrutura colonial, são resultado de uma estratégia necessária de sobrevivência dos saberes do negro e da negra.

⁸ Funções denominadas para os praticantes da doutrina definidas hierarquicamente e relacionadas às atividades desenvolvidas dentro da casa de santo.

Essa gramática pode ser refletida nessas “línguas próprias” faladas dentro de cada terreiro, que apesar das divergências devido a ritualidade própria de cada casa, comunicam-se entre si em cada cerimônia compartilhada entre esses lócus culturais. Essa maneira única de comunicação, de ação e prática ritual empírica, onde o saber depende da prática e o racional e sensível se encruzam, extrapola o que consideramos enquanto padrão num sentido sociocultural, portanto a razão colonialista não poderia defini-la.

O sagrado envolto no rito do candomblé está fortemente ligado aos elementos da natureza, que são a essência dos orixás presentes nas águas, na terra, nas ervas, nas plantas, no ar que respiramos. Consequentemente a preservação desses elementos, intimamente ligados aos fundamentos, assentamentos⁹ e aos segredos, é princípio norteador e filosófico na religião.

“Por ser essencial à religião, a natureza e os seus elementos passam a serem tratados de uma forma especial, já que dessa forma, segundo a própria crença do candomblé, os próprios deuses são cultuados. Os alimentos que são ofertados, os sacrifícios realizados, a vida que é retirada, volta para a terra, alimentando-a e completando o ciclo de energia”.(NETO; ALVES. 2010 pg 570)

Nesse sentido, do alimento produzido ao sacrifício animal, a valorização e cuidado com a vida ofertada, com o *ejé* (sangue) representa vida, poder, energia e ligação espiritual com o orixá e os ciclos da natureza. No candomblé todos se alimentam, o orixá, o *ori*¹⁰, a terra, o sacerdote e seus filhos de santo, “para o candomblé a alimentação, em sua forma concreta e metafórica, é entendida enquanto elo entre tudo e todos que fazem parte do terreiro” (GAMA, 2009 pg. 54)

Outro elemento constituinte da ritualidade são as indumentárias, paramentas e objetos/artefatos sagrados utilizados no culto. Cada paramenta representada em adornos, roupas, instrumentos, fios de conta, traz consigo seu significado, sua conexão ao orixá, relacionadas às características, mitos e mistérios da divindade e às revelações do jogo de búzios. Por exemplo o adê, paramenta utilizada por yabás como Oxum, Iansã, Iemanjá e Nanã, é uma espécie de coroa confeccionada de acordo com as características e elementos referentes ao orixá, semelhante à um véu, dão ar de mistério às divindades e representam esteticamente sua essência, seu axé.

⁹ Representação do orixá no espaço físico, no mundo, no ayê (terra) composto por elementos sagrados como pratos, vasos, recipientes produzidos de madeira, porcelana ou barro.

¹⁰ Termo relacionado à cabeça, a divindade Ori, lugar físico e espiritual responsável pelo equilíbrio mental, espiritual e material dos sujeitos.

Essas indumentárias e artefatos têm funções simbólicas e práticas no culto, ou seja significam para além de sua representação material, simbologias do imaterial sacro da cosmovisão do candomblé. Quando o orixá se manifesta no *Xiré*¹¹ e ciclicamente realiza seu rum¹² no salão, suas paramentas compõem a imagem física e divina do orixá, são o apoio para a fruição da energia e ligação do orixá e seus iniciados. A concepção estética e ritualística desses elementos além de determinada espiritualmente é influenciada historicamente, onde a estrutura das roupas e adornos cotidianos e de orixá descende da herança estética dos africanos, negros e negras afro-descendentes praticantes da religião.

“A estrutura de indumentária também pode ser vista nos terreiros de candomblés, não só na Bahia, mas em todo o Brasil. Chamamos aqui de “memórias estéticas”, onde as formas, texturas e jeitos de adorno são perpetuados por anos, através da imagem, do falar e do aprender o ofício da costura. Essa memória é predominante negra e perpetuada também de forma negra: a oralidade. É através dos olhares, escutares e dizeres, que a “memória estética” vai se desenvolvendo e sendo continuada.” (PEREIRA. 2017. pg 86)

A ritualidade composta de memória estética, carnal e intelectual, permite sua continuidade e expansão, reavivando a necessidade do negro e da negra de criação e fruição do imaginário e das cosmovisões dos saberes tradicionais da negritude. De maneira conjunta, o movimento¹³ e a dança fazem a condução dos elementos rituais na construção do sagrado nos quais a memória se manifesta. O orixá se apresenta enquanto a força motriz do reavivamento, do resgate do movimento nos médiuns e praticantes de candomblé, que por meio de suas corporeidades representam a essência dos orixás por meio da dança.

O cumprimento dessas normas, condutas e tradições depende da organização da família de santo responsável por um terreiro. Na cosmovisão de influência iorubá, o jogo de búzios, Orunmilá, os demais orixás e a Yalorixá ou Babalorixá são os aliados da ancestralidade na concretização da ritualidade. Como partes de um todo, a funcionalidade de uma casa de candomblé depende de toda corporeidade ali presente, suas cargas sociais e ancestrais e a trajetória traçada a partir das experiências ali vividas.

¹¹ Palavra iorubá que significa roda, ou dança utilizada para evocação dos Orixás conforme cada nação.

¹² Momento em que a divindade realiza a dança de acordo com a cantiga e o desempenho do atabaque maior (rum).

¹³ Refere-se à gestos, atos e ações que variam entre saudações, reverências, movimentações específicas de cada orixá, entre outras movimentações pré-determinadas pela razão do saber tradicional.

No ponto de vista da experiência, adentramos o território do Ilê Omi Áirà Asè Mesan, terreiro de nação ketu localizado no município de Valparaíso II-GO entorno de Brasília, comunidade de terreiro na qual estou inserido¹⁴. Em atividade desde 2006, desenvolve atividades de cunho religioso, social e cultural atendendo a comunidade do Céu Azul-GO e entorno, conta com aproximadamente vinte membros, majoritariamente negros, provindos de diversas localidades do DF e Goiás, de diferentes idades e contextos sociais, com destaque para a presença feminina e LGBTQIAPN+.

Ao chegar a casa a Iyalorixá Regina Lourenço de Oyá¹⁵ despacha a rua¹⁶ e saúda Exu, vira-se para a casa de culto à Egùngùn e o saúda, depois saúda Iansã, Airá e assim sucessivamente seus demais orixás de culto. Juntamente à seus filhos, inicia-se a preparação para as cerimônias do dia: após o banho de ervas *amaci*¹⁷ colocam-se as vestimentas específicas ligadas ao arquétipo¹⁸ feminino - saia, camisu, zinguê pano da costa e ojá - ou ao masculino - calça, bata/camisu e eketé- roupas utilizadas para a proteção do corpo (partes como o útero e cabeça), e dirigem-se às funções de atribuição.



Imagem 1 - Babalorixá Adaildo Lopes de Ogum em festividade no Ilê Ómín Àsé Ògun Ònirè. Na imagem ele veste as roupas utilizadas nos ritos: calça, camisu e eketé. Créditos: Arquivo Pessoal.

¹⁴ Durante o desenvolvimento desta pesquisa irei utilizar da flexão de gênero tanto no masculino quanto no feminino devido minha identidade de gênero fluído enquanto uma pessoa não-binária.

¹⁵ Regina Lourenço David é iyalorixá e líder comunitária da comunidade de terreiro do Instituto Orun Ayê, licenciada em pedagogia pela Universidade de Brasília e possui licenciatura curta em Artes Cênicas pela Faculdade Dulcina de Moraes.

¹⁶ Ato de despejar água na terra à frente da porteira da casa, pedindo licença para adentrar.

¹⁷ Ervas frescas.

¹⁸ Assim como diversos aspectos dentro da religião são ligados a divisões binárias, as vestimentas também se encontram nos polos feminino e masculino, homem e mulher cisgênero, entretanto atualmente, abre-se espaço em diversas casa de axé para o debate sobre o acolhimento de pessoas trans, em especial não-binárias



Imagem 2 - Yalorixá Regina de Oyá em realização da Festa de Xangô, caracterizada com as vestimentas utilizadas nas práticas rituais, camisu, bata, saia, ojá e fios de conta. Créditos: Arquivo Pessoal.

Quando dirigem-se para a realização dos agrados, cortes e oferendas, a Iya faz questão de contar as histórias, itans¹⁹ e significados que carregam os ritos realizados. Ela senta-se à frente de seus filhos e com cuidado desenrola o fio de conhecimentos e princípios que circundam aquele rito, por meio da historicidade por trás de cada comida de santo ou oferenda realizada, apoiada no conhecimento adquirido por ela em sua caminhada religiosa, instruída pelos seus mais velhos.

Cada rito é envolto por um processo de aprendizagem, uma encruzilhada epistemológica. O exemplo do Ilê Omi Áirà Asè Mesan, apesar de referente à sua comunidade em específico e as demais correlacionadas à ela, reflete a característica do candomblé de realizar processos de ensino aprendizagem de maneira oral e que atualmente podem ser trazidos para a literatura, enquanto registro de memória. Fato é, independente de quais registros escritos sejam feitos sobre tais processos, esses continuarão a ocorrer de forma oral, mesmo que auxiliados pela escrita.

¹⁹ Histórias e contos que se referem à mitologia do orixás.

Tais processos se realizam nos ritos cotidianos, mas também nos ritos de iniciação da religião, em que dentro da camarinha o iniciado aprende as orações, cantigas, fundamentos de seu orixá e ensinamentos aos quais não ser revelado fora da liturgia, pois se encontram como parte do mistério do sagrado que sustenta a continuidade da religião e do culto à orixá.

As Yalorixás e Babalorixás se apresentam enquanto griôs²⁰ de nossas comunidades, carregando essa herança ancestral, seja em suas ações de cunho religioso, cultural, social ou educativo, são condutores do que chama-se encruzilhada pedagógica. O ato de ensinar no candomblé é sinônimo de partilha, de construção conjunta de didáticas em uma “educação que busca ser emancipatória, ato de deseducação do cânone e dos seus binarismos [...] no que chamamos de uma pedagogia das encruzilhadas.” (SIMAS, L. RUFINO, L. 2018. pg 19)

“A pedagogia das encruzilhadas é versada como contragolpe, um projeto político/epistemológico/educativo que tem como finalidade principal desobsediar os carregos do racismo/colonialismo através da transgressão do cânone ocidental. Esse projeto compreende uma série de ações táticas que chamamos de cruzas. São essas táticas, fundamentadas nas culturas de síncope, que operam esculhambando as normatizações. [...] Essas zonas cruzadas, fronteiriças, são os lugares de vazio que serão preenchidos pelos corpos, sons e palavras. Desses preenchimentos emergirão outras possibilidades de invenção da vida firmadas nos tons das diversidades de saberes, das transformações radicais e da justiça cognitiva. (SIMAS, L. RUFINO, L. 2018.pg 22)

A abertura de possibilidades educativas e pedagógicas dentro do terreiro, como herança griô numa perspectiva de cruzas e ruptura/transformação para fortalecimento e realização do rito, coloca seus integrantes como fazedores dessa ritualidade, capazes de manter viva a produção de saberes tradicionais não apenas do candomblé, mas da negritude. Voltar o olhar à essa cosmovisão, em um exercício de encruzilhada pedagógica, dando espaço à esses lugares de produção cultural e epistemológica afro-brasileira alcançados pela violência de serem considerados inválidos, devido à sua tradição oral e principalmente sua origem negra, proporcionam a ampliação das perspectivas sobre o sagrado e o profano, o rito e a ritualidade, poder e autoridade, e corpo e mente.

²⁰ Os griôs - termo originado na África Ocidental - dentro de uma perspectiva pedagógica, são os indivíduos capazes de transmitir conhecimento sobre as histórias de seu povo, seus costumes, cultura e mitos através da oralidade.

3. REFLEXÕES SOBRE CORPO E CORPOREIDADES DISSIDENTES

3.1. As diversas percepções de corpo, noções hegemônicas e decoloniais

Em uma perspectiva hegemônica, historicamente, a visão e os conceitos de corpo sofreram influência da dicotomia corpo-mente - defendida por Platão e Descartes - em que a alma, relacionada à psique e a espiritualidade, era algo pré-existente ao corpo enquanto físico, fortalecendo a percepção de corpo enquanto matéria. Mesmo relacionados entre si, enquanto elementos que se afetam, como na percepção de Demócrito que via o corpo como “uma tenda (*skênos*), habitação natural da alma, tida como a causa da vida e da sensação” (CASTRO, ANDRADE, MULLER, 2006 p. 39), ainda sim foram apresentados enquanto opostos passíveis de separação.

Tal dicotomia desenrolou-se de maneira histórica fortalecida pelo pensamento eurocêntrico, dado que “a educação de corpos e culturas, de forma hegemônica, ancora-se a valores definidos pela cultura europeia” (MIRANDA, 2020 p. 27) que através dos processos de dominação se mostra presente nos espaços sociais, políticos e em especial os educacionais. Aprendemos durante a trajetória de ensino-aprendizagem a diferenciar o racional e o emocional, atrelando a razão à mente e o emocional ao que é instintivo do corpo. Entretanto, para cada conceito dominante, existem conceitos dissidentes, que priorizam novos olhares, por novos ângulos. Apresentam-se aqui conceitos que fogem dessa dicotomia, para que forjemos novos caminhos de entendimento sobre corpo e corporeidade.

Eduardo O. Miranda evidencia o conceito de corpo-território em sua obra *Corpo-território e educação decolonial* (2020) definindo-o como “um texto vivo, um texto-corpo que narra as histórias e as experiências que o atravessa” e que abarca “o encontro da complexidade espaço-tempo que requer a evidenciação das encruzilhadas experienciais” (MIRANDA, 2020 p. 25) responsáveis por forjar sua corporeidade. Nesse sentido, o corpo-território é resultado das encruzilhadas em que esteve e está envolto, na troca e partilha de saberes por meio das sensações, dos afetos e dos outros corpos com os quais estabelece relações, sendo ele mutável e produto da evolução proveniente destas encruzadas.

A exploração dos sentidos, o tato, olfato e paladar para além da visão, proporciona a esse corpo a existência a partir de sua própria experiência, sem ser reduzido pela experienciar/viver do outro. Miranda destaca que

“olhar o mundo, exclusivamente, pelas narrativas do outro pode se tornar problemático, já que o nosso corpo-território recai na leitura embaçada e colonial sobre os elementos que compõem as suas espacialidades, em que muito se perde, detalhes são minimizados, particularidades são homogeneizadas. O corpo-território precisa experimentar o mundo com leituras próprias, para sentir a energia vital presente no encontro com o outro” (MIRANDA, 2020. pg. 28)

Compreende-se assim que o corpo nessa perspectiva se encontra no lugar da experiência, da autonomia, da busca por concepções alternativas às coloniais e hegemônicas que sejam coincidentes com suas vivências, seu ser e estar no mundo perante a sociedade em que se insere.

Outra concepção contrária à hegemonia é apresentada por Leda Maria Martins em seu artigo *Performances da oralitura: corpo, lugar de memória* (2003) no qual a autora discorre sobre os lugares de inscrição da memória, em especial o corpo, que transcendem a escrita. Na visão de Martins, a voz e o corpo são ambientes nos quais a memória e os saberes se gravam, postulam e se inscrevem através das performances da oralidade e das práticas rituais. Tais performances são apresentadas pela autora - referenciando Richard Schechner (1998) - como uma rede, um leque que inclui

“por aderência modal ritos, performances do cotidiano, cenas familiares, atividades lúdicas, o teatro, a dança, processos do fazer artístico, assim como, dentre outras práticas, performances de grande magnitude, No leque, todas essas práticas, com seus modos próprios e convenções específicas, estão dispostos como ambientes não hierarquizados, numa paisagem horizontal, processando-se como um continuum.” (MARTINS, 2003, p. 65)

Dessa maneira, cada uma dessas práticas “o teatro, a dança, o ritual, o esporte, as atividades lúdicas, os jogos encenações coletivas, atos artísticos e mesmo expressões pulsionais emotivas” (MARTINS, 2003, p. 65) em seus procedimentos e convenções são gêneros performáticos que ultrapassam os meios de expressão simbólica, constituindo a performance em si.

Nesse contexto, o corpo se torna então não apenas agente de ação, mas principalmente local de inscrição do conhecimento grafado no gesto, no movimento, na vocalidade e os adereços que performaticamente o envolvem.

“O que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja estético, filosófico, metafísico, tecnológico, etc.” (MARTINS, 2003, p. 66)

A partir dos conceitos de Miranda e Martins, sob a ótica do corpo enquanto local da experiência e de inscrição de saberes através da oralidade, forja-se um conceito de corporeidade que engloba a memória, a experiência, o intelecto e a matéria física corpórea enquanto conjunto. O corpo percebe-se como agente que afeta e é afetado desde os processos mais iniciais de nossa formação, por meio dele aprendemos, nos movimentamos, ensinamos, enfim, vivenciamos. É por meio das transformações por ele realizadas e por ele sofridas que constituem-se as relações entre corporeidades e meio.

No ponto de vista cotidiano e sociopolítico, essa noção de corporeidade aproxima-se de corpos negros, periféricos, favelados e LGBTQIAPN+ que assim como os demais corpos, traçam suas trajetórias em suas experiências, entretanto fortemente cerceados por diversos marcadores sociais. O olhar empírico permite a percepção das necessidades de tais corporeidades, considerando as inscrições nelas realizadas, de modo que a experiência em tal contexto atravessa o corpo permeada e definida pela sua condição social, política, econômica e racial.

A corporeidade que difere do padrão, reflete em memória corporal, afetiva e epistemológica as transformações provocadas pela experiência marginal. De maneira reflexiva, o “ser e estar à margem” revela a autonomia do corpo na reinvenção a partir de sua própria perspectiva, valorizando a dissidência enquanto local de potencial artístico. A percepção das especificidades de tais corporeidades deve ser realizada não mais no lugar da inferiorização dos corpos divergentes ao padrão, mas na concretização de um pensamento que considere a diferença e fuja da totalidade excludente refletida na suma “somos todos iguais”.

O gesto e a performance marginal devem ser percebidos enquanto lugares de produção artística que se revelam enquanto tática resistente a violência à eles imposta. A corporeidade em performance marginal se torna parte de uma expressão artística de natureza combativa, que revive e grava saberes em um exercício de produção epistêmica, buscando a continuidade e afirmação de sua própria existência.

3.2. O corpo no candomblé, transe e ancestralidade

No contexto ancestral e marginal em que se constitui o candomblé de ketu, a perspectiva religiosa e filosófica cruzam-se facilmente, dado que a religião é extensão de percepções dissidentes ligadas ao corpo que refletem concepções iorubás, como por exemplo os princípios vitais ará, òjiji, ôkàn, êmi e orí. O autor Alberto Roberto Costa a partir de Sálámi e Ribeiro define que

“Ará é o corpo físico; òjiji é a representação visível da essência espiritual que acompanha o homem durante toda a vida, morrendo junto com ará, embora não sendo enterrado com ele. Ôkan, cujo significado é coração, possui profunda relação com o sangue e é a parte considerada a sede da inteligência e do pensamento intuitivo, a alma e a fonte originária de toda ação. Êmi, princípio vital, sopro vital, é intimamente relacionado à respiração, mas não se reduz a ela, pois se diz por ocasião da morte de uma pessoa que êmi foi embora. Significa também espírito ou ser. [...] Orí, literalmente cabeça, designa orí inú, a cabeça interior, a grande responsável pelo destino pessoal, cultuada entre outras divindades, mas sendo, de fato, a mais importante de todas.” (COSTA, 2017 pg. 16)

Esses quatro conceitos apresentam uma relação de dependência e interligação entre o corpo físico e o pensamento intuitivo, o espírito, a cabeça e o intelecto. Na ritualidade do candomblé, a pessoa é foco das ações de conexão espiritual e física, onde *Orí*, enquanto representação da cabeça-mente-intelecto, é centro de dos cuidados realizados ritualisticamente, sendo considerado parte integrante da matéria e do espírito. *Orí* habita e é parte integrante do *ará*, corpo físico, que é templo de habitação ancestral das divindades cultuadas e se conecta a elas por meio do transe, comumente chamado de incorporação.

“O corpo ocupa um lugar central nas manifestações culturais afro-brasileiras e não seria diferente nos rituais de Candomblé. O corpo do adepto candomblecista é mais do que um referencial biológico e não é visto como um lugar de pecado. O corpo é o altar onde o Orixá se manifesta. Na iniciação, há um preparo corporal para que as divindades possam usar o corpo do neófito para realizar diversas atividades.”(COSTA, 2017 pg 14)

De tal forma, o culto ao sagrado depende do culto a *Orí* e da preparação e zelo com as corporeidades que habitam o terreiro de candomblé. Experimentar o transe se torna momento

de partilha entre corpo, movimento, dança e musicalidade direcionados ao encontro espiritual ancestral. Ao contrário do que por vezes fora disseminado pelo senso comum como “possessão”, o transe, a incorporação, é momento de comunhão entre orixá e médium, onde a divindade não se apropria da corporeidade, mas sim se manifesta através dela.

Sob a perspectiva etnocenológica, podemos considerar as festas de Candomblé como prática espetacular,

“uma vez que corpos são preparados para estabelecerem vínculos com outras dimensões da existência. O corpo do candomblecista se torna espetacular por ter sido preparado para ser mostrado ao outro: tanto para outros participantes do ritual como para a divindade”(COSTA, 2017 pg 14)

Os orixás manifestam em seus movimentos “os saberes estéticos e místicos em que estão presentes as noções de corporeidade”(COSTA, 2017 pg 14) e a relação entre percussão, dança e canto é utilizada para estabelecimento dos vínculos simbólicos que alcançam praticantes e ancestrais.

Rufino e Simas (2018) apresentam o transe - *transire* "trans" (atravessar), "ire" (ir) - como atravessamento, como travessia, no sentido de cruzar mundos, perspectivas, possibilidades e práticas. É a possibilidade de interagir com os ancestrais, encantados e espíritos seja pela incorporação (umbanda) ou pela expressão (candomblés) relacionando-se a energia vital que existe em cada um, na coletividade, nos objetos sagrados, práticas rituais, elementos da natureza, na sacralização do corpo pela dança e na relação entre os corpos e o tambor.

Esse corpo, seja em transe ou não, presente nas diversas práticas da religião, é sacralizado para abrir canais de comunicação com o *Orun*²¹. Preparado para ser visto, ele se torna o que Costa (2017) determina como corpo-altar: a corporeidade moldada como forma de resistência aos processos de violência sofridos pelos negros escravizados, se tornando altar da divindade, local de reconstrução de identidades e de reconexão ancestral. Quando em transe, por vezes relacionado à possessão e sob a ótica cristã e racista o corpo é ainda subjugado por meio da demonização das divindades envolvidas no rito, se torna alvo de percepções preconceituosas que destoam das concepções de corpo e ritualística presentes no candomblé.

Nesse movimento contrário às concepções coloniais, o corpo do candomblecista - em especial os de corporeidades negras - vê-se inserido num processo de reconstrução da

²¹ Céu, mundo espiritual, paralelo ao *Àiyé*, a terra ou mundo físico.

imagem negativa ligada a um corpo em transe, apresentado-se não mais como lugar de pecado, mas como lugar sagrado. A corporeidade se torna parte integrante do sagrado, necessária e primordial no desenvolvimento espiritual e intelectual, e na absorção dos saberes orais ali preservados.

A cada movimento, gesto e dança realizada pelo Orixá manifestado, a corporeidade do médium é evidenciada como esse altar da ação ritual, que para além do cunho religioso expressa características culturalmente herdadas do ancestral. Durante a realização de um Xirê o corpo do iniciado reflete as narrativas, trajetórias e corporeidades dos ancestrais, onde os itãs e a historicidade do Orixá são fio de conduta para a musicalidade e dança.

Como exemplo, Oxalá, orixá responsável pela criação dos humanos pai de todas as cabeças, dança curvado e a passos lentos devido sua idade, Ogum orixá guerreiro, ligado ao ferro e a tecnologia, dança empunhando sua espada e simulando seu corte devido sua característica de guerra, ou Iansã, senhora guerreira dos ventos e do raios, que dança representando o movimento do vento empunhando também espada por seu arquétipo de guerra.

Entretanto, essa reflexão ancestral, não se relaciona apenas aos praticantes que incorporam, mas também às Ekedis²² e Ogans²³, cargos do candomblé que não manifestam Orixás ou entidades, mas que têm papel fundamental na realização das práticas rituais. Através de seus corpos também se manifestam os saberes e corporeidades de ancestrais, quando estes, considerados “olhos do orixá” o conduzem por meio da dança, do adjá e dos tambores, instrumentos de evocação das divindades.

Esse movimento de referenciação ancestral é realizado de maneira cíclica e se liga também aos ancestrais que em terras brasileiras construíram e fundamentaram o candomblé, e que em suas caminhadas religiosas também expressaram em suas corporeidades a herança advinda do por meio do culto à Orixá. Dessa maneira, o corpo se torna condutor da ação, preparado e sacralizado para reavivar culturalmente e espiritualmente os valores e saberes ancestrais, ligando *arà* e *orí* enquanto um só em partilha com o Orixá, seja por meio do transe ou por meio da totalidade da ritualidade de candomblé.

²² Eke di, ajoinê e macota são nomes dados de acordo com a nação do candomblé para um cargo feminino de grande valor: a de "zeladora dos orixás", que não entra em transe, mas é responsável pelo cuidado e condução do orixá durante o xirê e demais práticas rituais.

²³ Ogã é o cargo masculino que não participa do transe, e possui diversas atribuições de zelador, principalmente na realização dos toques de atabaque e musicalidade dentro das comunidades afro religiosas.

4. PROCESSO CRIATIVO ATRAVÉS DOS ELEMENTOS SACRO RELIGIOSOS DO CANDOMBLÉ

4.1. O corpo negro em cena, resgate ancestral, relações cênicas e candomblé

Pensar e conceber a cena como uma cena inclusa para com as corporeidades dissidentes, em especial às corporeidades pretas por vezes marginalizadas no ambiente teatral, exige do artista um novo olhar voltado às construções pré-existentes desenvolvidas de encontro à dissidência, subvertendo um processo de anos onde

“os corpos negros, na perspectiva ocidental, eram considerados cenários para as cenas protagonizadas por brancos. Em sua maioria eram sempre empregados da casa de uma família burguesa ou de classe média. Após a criação do mito da democracia racial, as culturas de matrizes africanas foram fetichizadas e vistas como exóticas e, em torno dos corpos negros, outros estereótipos surgiram, como a hiperssexualização ou o oposto do “eu” branco - que seguia os moldes de uma personalidade “santa” e o negro, fruto de pecados.” (DUARTE; PEDRETTI; DIETRICH, 2021. pg 77)

A presença negra meramente ilustrativa impedia aos negros e negras a expressão de sua verdadeira capacidade artística, enclausurados em estereótipos disseminados de maneira popular, seus corpos eram palco da continuidade do processo de escravização, esvaziados pela falsa sensação de liberdade que os permitia adentrar a cena, mas não os humanizava o suficiente para se tornar presença vital ao teatro.

Entretanto as estratégias de resistência e manutenção dos saberes da negritude na área artística teatral se desenrolam desde a espetacularidade presente nos terreiros, à criação do Teatro Experimental do Negro por Abdias do Nascimento e a consolidação de pesquisadoras contemporâneas como Onisajé e o Grupo NATA, Grace Passô e Leda Maria Martins, possuímos um repertório de referências e técnicas desenvolvidas pela negritude em seus diversos Teatros Negros.

“A existência das artes negras vivas fala sobre sua experiência ancorada na cor, fenótipo e memória do corpo negro, que carrega em seu corpo as ancestralidades que as constituíram. Essas heranças foram mantidas pela oralidade, registros históricos, religiosidade, filosofias, alimentação, ciências, artes etc. Sendo assim, pode-se dizer que o Teatro Negro brasileiro existe desde o

período em que os primeiros africanos escravizados chegaram ao Brasil (DUARTE; PEDRETTI; DIETRICH, 2021. pg 75)

O fazer teatral do negro e da negra, embora cerceado, nunca esteve morto e sim presente em memória grafada em seus corpos, de maneira ancestral e contínua. Na amplitude das formas de se constituir um Teatro Negro, o corpo do negro e da negra fazedores de teatro se mostra como mensageiro nas encruzilhadas teatrais, desdobrando possibilidades de práticas teatrais pedagógicas e decoloniais que abranjam também as trajetórias artísticas negras precedentes à contemporaneidade.

Sob essa perspectiva, o pensar na presença do corpo negro em cena me alcançou desde o primeiro contato com a sala de ensaio. Meu corpo e os corpos negros que me rodeavam estavam sempre à margem das considerações estéticas e dramaturgicas, buscando\$. encaixar-se no fazer teatral. A partir do meu contato com o Candomblé, em 2018, quando iniciei a graduação, o conhecimento empírico partindo das experiências na comunidade de terreiro do Ilê Omi Áirà Asè Mesan, me proporcionou a reformulação da minha própria visão de mundo e conseqüentemente minha visão sobre o fazer teatral, a cena e os corpos que a compõem.

O candomblé, em sua essência, propicia às corporeidades negras o protagonismo da ação, dado que em sua origem, o ilê, o terreiro, é o local de abrigo e atuação da comunidade preta em sua prática religiosa e cultural. Temos um panteão de divindade iorubanas com as quais nos identificamos, em seus itans, rituais e especialmente em sua negritude. Tal identificação e conexão aos princípios filosóficos culturais do candomblé ketu, me direcionaram a compreensão do protagonismo preto em diversos sentidos, dado que no ilê pela primeira vez me deparei com uma comunidade onde a negritude é a matriz estrutural e protagonista dos saberes e ações.

Ao aliar as visões de protagonismo da ação no terreiro e protagonismo da ação em cena, busquei relacionar as práticas teatrais aos saberes tradicionais e elementos culturais do candomblé, tendo o corpo negro como centro da encenação. Em “A boca do mundo” o gesto e o movimento são ponto de partida para a construção corporal da personagem em uma reconexão ancestral, tendo como referência os conceitos de corporeidade e a pesquisa de Leda Maria Martins - previamente citados no tópico 3 - sobre a ótica da performance e das cenas rituais, onde a autora define que em uma performance de oralidade

“o gesto não é apenas uma representação mimética de um sentido possível, veiculado pela performance, mas também institui e instaura a própria performance. Ou ainda, o gesto não é simplesmente narrativo ou descritivo, mas performativo.” (MARTINS, 2003, p. 65)

A escolha da gestualidade cênica para a personagem “boca” remete aos corpos negros ancestrais por meio dos exercícios cênico-corporais - apresentados no tópico seguinte - e relações com os elementos presentes na encenação, instigando uma construção de corpo e tônus, por meio do gesto e movimento, que considera a característica impirica da corporeidade preta em cena, ou seja, se constitui de suas próprias memórias e experiências corporais. Essa construção é proveniente da relação própria do negro e sua corporeidade, sua percepção sobre si e a relação cênica que este se propõe a desenvolver. Segundo Duarte, Pedretti e Dietrich (2021) em seu artigo “Rediscutindo o teatro: atuação do corpo negro em cena”:

“Existe uma relação inerente do corpo negro com a ancestralidade e isso se dá pela potência singular e simbólica étnico - racial da maneira como o corpo negro foi inserido na cultura brasileira. A história do negro/negra é orgânica em seu corpo. O corpo é o primeiro contato de observação da audiência, o primeiro lugar de assimilação: Ali está um preto ou uma preta” (DUARTE; PEDRETTI; DIETRICH, 2021. pg. 82)

Assim, um corpo negro em cena não apenas representa, mas significa, é o lócus de criação do ator e atriz negros em exercício de reavivamento de memória e reconhecimento do seu espaço na cena. Um gesto ou movimento performado por esses corpos, em um contexto dramaturgico e teatral negro, representa e reflete significados diversos carregados de ancestralidade, que caminham no sentido contrário à imposição de uma teatralidade eurocentrada dominante nas salas de teatro.

“Neste sentido o corpo negro ancestral e o corpo negro contemporâneo se fundem no tempo. Ao mesmo tempo em que imerge nas condições sócio-político-econômicas-culturais e artísticas do Brasil e emerge no tempo para a construção de um futuro nas artes cênicas. (DUARTE; PEDRETTI; DIETRICH, 2021. pg 83).

Esse religar-se ao ancestral - direcionado pelo fazer teatral em comunhão aos saberes tradicionais de candomblé - presente em “A boca do mundo” proporcionaram a performer

adentrar em seu espaço pessoal de memória, trazendo aos exercícios memórias verbalizadas de sua infância e memórias corporais por meio de gestos, movimentos e sensações originadas de seu próprio corpo, os quais ela colocava em cena instintivamente.

A construção da presença e tônus se referência diretamente às divindades iorubanas Exú e Oxum, e as lideranças de Yalorixás ancestrais, com tia Ciata e Mãe Márcia d’Obaluayê, citadas durante o processo de estudo da dramaturgia que remeteram a atriz a imagem de força, imponência, potência e resistência preta que a personagem traz ao palco.

Ao colocar-se em cena, neste espetáculo como em diversos outros fazeres da contemporaneidade, o negro e a negra reverterem a imagem de um corpo flagelado, estereotipado e frágil, apresentando-se como corpo e negritude em vida, produtores de arte num exercício de afrografia teatral, como exemplifica Onisajé (FERNANDA, J. 2016) a partir de Martins (2003)

“afrografar teatralmente vai além da escolha temática; relaciona-se com a construção de uma poética cênica calcada na investigação da herança africana em nossa cultura e em nosso fazer teatral e no desenvolvimento de propostas e de construções artísticas que considerem na sua estética e poética a música, a dança, as comidas, a relação com a morte, o olhar sobre o feminino e sobre as questões de gênero, o valor da família, a forma de lidar com o dinheiro, o valor da infância, da senioridade presentes no Candomblé. Dessa forma, o teatro como a arte do encontro poderá trazer para a cena, para a discussão e para a visibilidade midiática uma parte da cultura brasileira, que, embora presente em cada indivíduo, ao ser ignorada, impede-nos de ter uma consciência histórica e identitária plena. (FERNANDA, J. 2016. pg 51)

Esse “afrografar” consiste em grafar africanamente, recuperar e reaver a africanidade retirada pela violência da escravização e seus desdobramentos contemporâneos, através “da visão de mundo do povo africano, nossos antepassados e construtores de um processo civilizatório no Brasil (BARBOSA, 2016, pg. 50). O candomblé, enquanto pilar de sobrevivência dessa africanidade, se mostra como fonte estética, cultural e artística para os encenadores negros e negras nesse processo de afrografia e criação de relações entre a ritualidade de matriz africana e o cotidiano e produção teatral da população preta brasileira, resgatando o lugar de protagonismo da negritude nas artes da cena.

Aliar os saberes tradicionais das comunidades de terreiro ao exercício cênico na construção de uma poética cênica abre caminhos para a expansão dos diferentes Teatros Negros emergentes na cena brasileira, gerando espaço para as discursões emergentes sobre

raça, gênero e política, contribuindo para o crescimento artístico da comunidade preta, evidenciando o potencial artístico-criativo dos povos de terreiro e impulsionando a desmistificação do pensamento racista lançado sobre as práticas rituais de matriz africana.

4.2. A boca do mundo, processo de concepção e montagem

“Vocês decidiram que em terra de santo branco, santo preto paga! Paga com sangue, com vida, com força e suor. Paga com a pele!”
- *A boca do mundo - Aqualtune e Taiene Oliveira*

O espetáculo “A boca do mundo” nasce de reverberações vivas de ancestralidade durante o meu processo pessoal de imersão no candomblé, percepções pessoais e percepções marginais sobre corpo aqui referenciadas, e da estrutura racial e social em que nós comunidades negras e de terreiro estamos inseridas, entrelaçadas por meio da relação entre saberes tradicionais orais e a cena.

Durante a disciplina de direção do departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, nos foi proposto trazer à cena temas que nos motivassem, nos tirassem do eixo. O questionamento que me acompanhava desde o início da trajetória teatral era “porque os corpos negros não se tornam centro da ação teatral?” não somente no sentido de protagonizar a fala, mas um processo em que a atenção cênica por completo fosse voltada a eles. Assim, “A boca do mundo” é resultado de um processo teatral completamente focado na corporeidade preta, desde os exercícios de preparação corporal e cênica à concepção estética de encenação.

O processo teatral se dividiu em três vertentes: preparação física e vocal, concepção cênica e concepção estética afrocentrada. Concebido como um monólogo, o espetáculo é protagonizado pela intérprete Taiene Oliveira, mulher negra de terreiro e estudante de História também na Universidade de Brasília, que nunca havia estado em palco, iniciante em todos os sentidos na área teatral.

Para a preparação de voz e corpo, utilizei-me do repertório adquirido durante a caminhada acadêmica e pessoal, relacionando os saberes tradicionais de terreiro à técnicas teatrais que proporcionaram o trabalho focado na corporeidade preta. De maneira técnica, com base nos exercícios de voz desenvolvidos junto a professora Sulian Vieira (2016) a partir da proposta pedagógica de Silvia Davini (1957 - 2011) da dinâmica dos três apoios, focamos no desenvolvimento da capacidade de projeção e extensão vocal da intérprete, por meio do fortalecimento do tônus corporal e da utilização dos ressonadores altos, médios e baixos.

“O Princípio Dinâmico dos Três Apoios é voltado para a técnica de alta impedância projetada, considerando as demandas da cena teatral de altas intensidades e de flexibilidade tímbrica, associadas ao movimento” (VIEIRA, Sulian. 2016, pg. 9)

De tal forma, o alinhamento e apoio do corpo sobre o chão, a região pélvica e a região glótica foram trabalhados no início de cada ensaio, a fim de atingir a potência necessária para entendimento do texto proposto dramaturgicamente. A dinâmica enquanto preparação técnica foi aliada com os saberes vocais aprendidos em nossa comunidade de candomblé, via oralidade, tendo como referência principal os Ogans e Ekedys que utilizam da voz para invocar o Orixá, por meio de projeção, volume e timbre na musicalidade.

A vocalidade e os sons referentes aos Orixás, expressadas durante o transe e intrinsecamente ligados à natureza, a vocalidade dos Exus catiços em suas gargalhadas e diversos timbres e tons que variam de entidade para entidade, foram referência no exercício de modulação e projeção vocal, assim como na construção de uma voz que se adaptasse de cena para cena atingindo o objetivo dramático da encenação.

O trabalho de corpo perpassou primeiramente por repensar a dicotomia corpo e mente exposta na página 22, visando a construção de uma corporeidade que englobasse corpo físico, espírito e intelecto, e que se alinhasse as concepções de ará e orí dispostas no tópico 3.2. Os apoios metodológicos utilizados reuniram a técnica de Lenora Lobo (2007) e o Teatro do Movimento, os fundamentos de corponegritude, dança Afro e ritmos populares com base na pesquisa de Jonas Sales aprofundada na disciplina Corporeidades Brasileiras ministrada no Departamento de Artes Cênicas, e principalmente o desenvolvimento de exercícios focados na memória corporal ancestral em performance destacada por Leda Maria Martins, previamente citada no tópico 3.1, página 24.

Relacionando o trabalho desenvolvido por Lenora Lobo de investigação do movimento próprio de cada indivíduo, a autora que apresenta um método fundamentado em

“princípios e vivências que visam dar ao intérprete consciência nos traçados de seus caminhos, que podem ser trilhados com conhecimento sobre a arte da dança e suas estruturas de criação, produção e difusão, as opções refletindo-se não somente na forma de expressão/comunicação artística” (LOBO, 2007, p. 48).

Tal investigação do movimento é realizada através do corpo cênico tonificado e presente, imaginário criativo e do movimento estruturado que aliados em nosso processo ao

conceito de presença e de Axé enquanto essência vital da vida, força presente e única que movimentava o corpo, o *orí*, conceberam um corpo que fala em sua movimentação, instintivamente e guiado por incentivos específicos que relembrem seus lugares de memória (MARTINS, 2003).

Os princípios que guiam a construção desse corpo cênico, foram o corpo território e corpo altar, previamente apresentados, e o de corponegitude previamente citado, desenvolvido por Jonas Sales designado como “os saberes de culturas afrodescendentes no corpo do artista da cena a partir de discussões e vivências com técnicas dançantes que formam os saberes corporais das tradições populares”.(SALES, 2021. pg.179 - 180).

Essa construção corporal e tais incentivos estão ligados a musicalidade e dança afro-brasileira e de manifestações populares como o Maracatu, o Samba de Coco e a capoeira, em um processo onde a intérprete era estimulada durante os exercícios com músicas, ritmos e movimentos tradicionais de tais manifestações e danças. Essencialmente, o estímulo provinha também de gestos e movimentos ligados aos Orixás presentes no texto. O objetivo era desenvolver um corpo presente que se afetasse instintivamente com música e movimento, criando (imaginário criativo) e executando (movimento estruturado) uma movimentação única e proveniente de sua memória corporal ancestral.

Dessa forma, unindo o corpo, mente e espiritualidade, numa percepção ampla de corporeidade, partimos para os exercícios cênicos e concepção estética afrocentrada. Os exercícios cênicos objetivando o desenvolvimento das intenções, presença e fala a partir da dinâmica dos três apoios e demais técnicas previamente citadas possuíam como ponto de início um elemento, itan ou característica ligado à um Orixá.

Destaco aqui dois exercícios opostos realizados que partiram dos elementos fogo - ligado ao Orixá Xangô - e água - ligado às yabás Oxum e Yemanjá. No primeiro, ligado ao fogo, a performer estimulada pelo calor de velas dispostas em círculo, que criavam uma espécie de campo de proteção/atuação e motivada pela intenção/sentimento de força e fúria, buscava expressar corporal e vocalmente suas percepções pessoais sobre revolta, no âmbito mais profundo de reavivar e compactar a presença de uma voz silenciada que necessitava ser expressada, por meio da energia de calor, de potência corporal e projeção vocal trazendo à cena a carga ancestral do silenciamento, não pelo viés de reafirmar tal silêncio mas de reverter o local do corpo preto inerte ou incapaz, apresentando uma corporeidade de axé (presença) ativo e capaz de manifestar a fala como comunicação dos debates raciais, religiosos e culturais propostos pela dramaturgia.

No segundo exercício, ligado à água, o objetivo era oposto: trazer à cena o afeto preto, materno, feminino e matriarcal ligado às mulheres negras, corpos com útero e ao poder de criação proveniente de África como matriz da humanidade. Realizado em dupla, pela performer e diretora, o exercício focava na realização de massagem guiada e automassagem, pela troca de contato entre os corpos utilizando água como condutor físico.

A água disposta em uma bacia e em tecidos brancos era manipulada no corpo da intérprete com movimentos que referenciam a movimentação da própria água como elemento natural de fluidez, limpeza, força e acalanto. A intenção utilizada nesse momento era afeto/cuidado; buscando trazer a atmosfera cênica a presença desse afeto ancestral, esse colo matriarcal que é base das estruturas hierárquicas de candomblé e da estrutura de formação das famílias negras brasileiras. Em ambos os exercícios a performer apresentou de maneira verbal e gestual por meio do movimento características pessoais de sua corporeidade

No âmbito das entidades de rua, utilizamos também das características culturais presentes nas manifestações de “Exus Catiços”, para elaboração da primeira cena, referenciando na construção de corpo da personagem boca o mistério, a encruzilhada, a postura corporal, entonação vocal e elementos estéticos presentes em suas vestimentas como as rosas e tridentes.

Por fim, a concepção estética afro centrada, desenvolvida desde a dramaturgia autoral referênciam-se nas características tradicionais de elementos da cosmovisão do candomblé ketu, em especial os adés, insígnias, indumentárias e artefatos utilizados no Xirê e demais práticas rituais. A idealização da encenação visa trazer à tona um lócus presente da cultura afro religiosa que remete a característica artística dos povos de terreiro brasileiros, que concebem e produzem materiais de fins religiosos que refletem esteticamente a cultura preta e afro referenciada viva através do culto à Orixá.

4.3. A representação de Exú , Obaluayê e Oxum em cena: elementos estéticos afro referenciados

“Exú é a boca do mundo.

Eixo da vida.

Sem exú nada se faz.

Ele, senhor dos meus caminhos, me deu de beber, me deu de comer, me deu de vestir.

Mas a gente dá de comer e se alimenta.”

- *A boca do mundo - Aqualtune e Taiene Oliveira (2022)*

Exú²⁴ é princípio vital para a sobrevivência da ritualidade das religiões de matriz africana. No candomblé ketu, o primeiro a ser agradado e o primeiro a ser alimentado, orixá mensageiro representante do movimento, da abertura de caminhos, das encruzilhadas, da reviravolta, da troca energética. Em “A boca do mundo” Exú é o primeiro orixá a ser representado e permanece em cena até o último suspiro cênico, onde a personagem principal denominada “boca” representa a voz da comunicação, referenciando a própria divindade Exú, e como mensageira de aviso ela traz à cena o texto como revolta interior.

Nesse primeiro momento, a disposição de um círculo de farinha e velas pretas e vermelhas evoca a característica cíclica de início e fim, e delimitam o espaço cênico da personagem como um “círculo de proteção”. Ao centro o padê - oferta tradicional oferecida a Exú, preparada com farinha cachaça, mel e dendê - a cachaça e a vela única, representam o ato de alimentá-lo e cultuá-lo primeiro, abrindo caminhos para o desenvolvimento da ação cênica. As cores preta e vermelho que compõem o cenário e figurino são remetentes também a este orixá e aos exus catiços.



Imagem 3 - Disposição do cenário na primeira cena, ao centro do círculo de farinha, o padê, cachaça e vela. Créditos: Wagner Santos.

²⁴ Exú aqui refere-se ao orixá do panteão yorubá, mensageiro entre as demais divindades e os humanos. Diferencia-se dos “Exus Catiços” conhecidos como o “povo da rua” como por exemplo Maria Padilha e Seu Tranca Ruas.



Imagem 4 - Taiene Oliveira em performance da personagem “boca” durante o primeiro ato para Exu. Visualiza-se o figurino em preto da intérprete e dos performers na percussão e musicalização. Créditos: Wagner Santos.

Num exercício de encruzilhada pedagógica Exu é apresentado em cena como voz, como expressão, como comunicador e no ponto de uma pedagogia cruzada

“é aquele que come primeiro. [...] é o princípio dinâmico fundamental a todo e qualquer ato criativo. Elemento responsável pelas diferentes formas de comunicação, ele é o tradutor e linguista do sistema mundo. As mentalidades que buscam interdita-lo, o pintando como o “diabo a quatro”, restringem suas visões, invisibilizando um vasto repertório de sabedorias que alargam as possibilidades de interação e invenção de outras possibilidades.” (SIMAS, L. RUFINO, L. 2018.pg 20)

Nesse sentido, a imagem demonizada do orixá e dos povos da rua, como as Pombogiras e Exus, é revertida em cena por um texto e performance que direcionam o público à síncope de conceitos em uma encruzilhada movimentada por Exu, questionando a percepção comum que o liga à imagem de um diabo católico, conceito não existente na cosmovisão iorubá de candomblé.

O segundo ato do espetáculo dedica-se a yabá Oxum, e inicia com a seguinte adaptação da canção de Vinicius de Moraes e Toquinho interpretada por Maria Bethânia “Canto de Oxum” junto a um Xirê para Oxum

Yèyé e yèyé, o’şorò odò
Yèyé e yèyé, o’şorò odò

É o mar, é o mar, fé, fé
Şorò odò
Oxum era rainha
Na mão direita tinha
O seu espelho onde vivia a se mirar
Yèyé e yèyé şorò odò
Yèyé e yèyé şorò odò
Olóomi ayé mọ şorò omon feşefe şorò odò
Iêiê ê iêiê xorôdô (2x)
Olóomi aiê mãxorômã Féefé xorôdô
(Mãe que faz o rio ser sagrado
Senhora das águas da Terra que dão vida
aos filhos e torna o rio sagrado.)
(Canto para Oxum - Vinicius de Moraes e Toquinho - Adaptação)

A musicalidade, junto aos elementos cênicos da bacia com água, pano branco rendado e um adê dourado confeccionado em referência ao adê tradicional de Oxum, são os pilares para a construção de uma atmosfera cênica remetente a característica matriarcal da cena, contrapondo esse momento de calma desenvolvido na canção a força de revolta do texto “Traçada de preto” (Aqualtune, 2021) presente na dramaturgia, representando Oxum como senhora da fertilidade e da maternidade, mas explicitando o poder da queda d'água de uma yabá que é também estratégia, inteligência e revolta. Nesta cena, a boca e Oxum representam todas as mães negras órfãs de seus filhos e o texto dramático traz a revolta dessas corporeidades atravessadas pela violência.



Imagem 5 - Taiene Oliveira utilizando o adê em cena, no ato dois de A Boca do Mundo. Apresentação em 4 de agosto na Companhia Lábios da Lua - Gama/DF. Créditos: Evellyn Vitória.



Imagem 6 - Taiene Oliveira utilizando o adê em cena, no ato dois de A Boca do Mundo. Apresentação no 70º Cometa Cenas - Universidade de Brasília/DF. Créditos: Luciana Costa.



Imagem 7 - Detalhe do adê produzido por Aqualtune como elemento de cena utilizado nas apresentações do espetáculo. Créditos: Aqualtune

A escolha pelo uso da estética presente no adê, refere-se ao aspecto de rainha, yalodê (rainha das rainhas) de Oxum representado no corpo de uma mulher negra em cena, como forma de explicitar o poder que ele possui, assim como as demais corporeidades pretas que nele se identificam. A movimentação da personagem remete aos movimentos da própria yabá que

“Em seus atos de dança, [...] apresenta uma gestualidade que remete à gravidez/gestação, ao banho no rio, ao uso de joias como pulseiras, colares, brincos, coroa. Suas narrativas míticas revelam o poder de sedução, encantamento e beleza de Oxum. O uso do espelho – àbèbè – é o símbolo que representa essa característica. O àbèbè pode ser usado como uma arma, pois Oxum também é guerreira, assim como mostra alguns atos de sua dança.” (COSTA, 2017 pg 19-20)

De tal maneira, Oxum é presença em cena que demonstra afeto e acalanto, mas que explicita a necessidade de guerra e revolta da personagem em comunicar a violência que atinge o corpo preto, o útero, a relação entre mães e filhos negros, as relações afetivas que atingem a população preta, em especial LGBTQIAP+, sob um contexto periférico e marginal. Na segunda adaptação do espetáculo, foi incluída ainda a essa cena a canção poema “Mulheres Negras” da cantora Yzálú (2012).

O terceiro ato tem como referência predominantemente o orixá Obaluayê, o rei da terra, ligado ao silêncio e à morte.

”Divindade associada ao controle das doenças como varíola, pestes, lepra, dentre outras, e, por isso, é extremamente respeitado e temido. Seu nome significa “Ôba + olú + àiyé = Rei de todos os espíritos do mundo, detém e lidera o poder dos espíritos e dos ancestrais que o seguem e ele oculta sob a ráfia o mistério da morte e do renascimento, o mistério da gênese” (SANTOS, 2007, p. 99 apud COSTA, 2017 pg 20).

Esse ato invoca através do gesto e da dança o início do ciclo de morte da personagem, que finaliza o ato em êxtase, num ápice de movimento, música e construção do tônus corporal. O texto dramaturgico direciona o público a navegar neste “abraço com a palha, um abraço com a morte” que a personagem descreve como doce e escurecedor, relacionando a morte à junção com a comunidade espiritual no Orun.



Imagem 8 - Adereço confeccionado por Aqualtune inspirado na coroa de Obaluayê utilizada no terceiro ato de A Boca do Mundo. Créditos: Aqualtune.

A coroa de palhas de Obaluayê foi a inspiração para o adereço utilizado pela atriz neste ato, onde ela se veste de palha e performa atos da dança do orixá da terra, “marcada pelo ritmo chamado opanijé, que é lento, pesado, triste e quebrado”(COSTA, 2017. pg 20-21). A sonorização, dramaturgia e em especial a construção corporal para a cena se relacionam mais uma vez ao movimento cíclico, indicando o fim do ciclo de comunicação da personagem boca.

A morte representada em cena remete às mortes de corporeidades negras que são cerceadas em seu direito de existência física e intelectual, representando esse corpo preto que morre todos os dias por “becos e vielas” como descreve o texto. Obaluayê se apresenta como acalanto desses filhos aflitos que o encontram na morte, sendo recebidos pela sua comunidade ancestral. Assim, a boca que tudo fala e que tudo vê transmite sua mensagem, refletindo os silenciamentos que ainda reverberam nas corporeidades pretas, não apenas pela interrupção da vida, mas pela falta de protagonismo e inclusão dessa população nos diversos espaços da sociedade.



Imagem 9 - Adereço em uso, no terceiro ato de A Boca do Mundo, apresentado em 4 de agosto na Cia. Lábios da Lua. Créditos: Evellyn Vitória.

De maneira geral, a encenação proposta se liga à reconstrução de laços estéticos, afetivos e culturais com a identidade afrodescendente proveniente dos processos de resistência da população preta e de terreiro. A concepção de luz, cenário e figurino é direcionada a potencializar os lugares de expressão vocal e corporal da performer em cena, considerando seu tom de pele e estrutura de corpo, evidenciando as características estéticas previamente elencadas ligadas aos orixás Exú, Oxum e Obaluayê. Além dos símbolos remetentes aos orixás em específico, foram utilizados alguidares, velas, fios de conta, ágatas e tecidos típicos do cotidiano de candomblé para concretização de uma atmosfera afro referenciada.

Cada elemento estético se relaciona com o processo de construção da personagem, se tornando fortes símbolos não apenas de construção da estética do espetáculo, mas de apoio para a formação de uma atriz amadora em busca de um corpo multirepresentativo, bebendo da característica cultural negra dos povos de terreiro e do que Onisajé (2016) define como cenicidade do axé:

“O canto, a dança, a música, as vestimentas das divindades, os adereços, as ferramentas dos assentamentos (símbolos das divindades guardados nos quartos de santo) colocados nos altares, o uso das cores e das formas, os movimentos, os ritmos, os sabores e a visualidade dos pratos preparados nas cerimônias dos Orixás - tudo é símbolo de comunicação entre os humanos e as divindades, elementos que contribuem para o que podemos chamar de cenicidade do axé. (FERNANDA, J. 2016. pg 47)

Esta cenicidade utilizada no processo reflete diretamente os elementos que compõem a ritualidade e cosmovisão do candomblé, trazendo à cena a essência de axé que neles habita apresentada de maneira artístico-cultural, para além de sua significancia espiritual, na realização de um teatro negro ritual, referenciado nos diversos Teatros Negros presentes em solo brasileiro e em especial na espetacularidade do candomblé.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o processo de montagem e realização do espetáculo, que seguem de maneira contínua em um caminho de possibilidades, desenvolvemos de maneira conjunta uma nova maneira de perceber a sala de ensaio. Lugar para mim antes tão repressivo, devido minha trajetória pessoal com processos teatrais regradados de comportamentos abusivos disfarçados de “visceralidade”, o processo de “A boca do mundo” me proporcionou pela primeira vez o lugar da criação livre, sem amarras e principalmente: direcionado por lugares afeto e não mais lugares de violência ou dor.

Apesar de retratarmos em cena violências que atingem o corpo negro, toda montagem foi guiada por processos de ensino-aprendizagem afetiva, onde pude reavaliar o papel de direção e atuação, tendo em vista que duas corporeidades negras estavam envoltas na realização da encenação, não havia lugar para relações de poder, sendo essas substituídas por uma relação horizontal de fala e escuta.

Em uma encruzilhada pedagógica onde nossos corpos eram os porta-vozes - tanto em palavra fala como em gesto e movimento - da mensagem que desejávamos comunicar, foi a partir do corpo, um corpo que fala, representa e rememora, que surgiram as propostas cênicas do espetáculo. Assim como o corpo do candomblecista é parte da ritualidade do terreiro e se torna local sagrado, esse corpo em cena é responsável pela concretização da ritualidade cênica

e não mais alvo de práticas teatrais distorcidas e opressivas ou do “pecado teatral”, mas sim local de reconexão com o sensível e empírico. A língua própria falada pelo corpo através da experiência é resultado do cruzo entre o sensível e a ancestralidade, refletindo a característica de um exercício teatral negro guiado pela totalidade do *ará* habitado por *ori*.

Ao adentrar a sala de ensaio, procurávamos primeiro nos conectar em respiração e escuta, sentadas frente a frente e por meio do toque trocado, sentir a condição corpórea um do outro. Cada primeira experiência da intérprete era direcionada pela percepção de que ela representa não apenas um corpo em ação cênica, mas sim um corpo negro em ação cênica. Dessa forma, de maneira didática, a cada técnica de voz e corpo explorada, era priorizado compreender como seu corpo e memória reagem aplicando-a em cena, tendo em vista que estávamos envoltas em um movimento mútuo e contínuo de transmissão de conhecimento. Esse movimento referencia diretamente a característica do ensinar das comunidades de terreiro, onde o ato de educar é sinônimo da construção de uma didática dissidente, portanto a sala de ensaio se torna um local dessa educação emancipatória em uma prática pedagógica de cruzos forjando saberes na diversidade.

O diálogo após cada experimentação e exercício cênico foi parte vital da construção da atmosfera desejada e a cada ensaio compartilhamos nossas perspectivas pessoais sobre nossos corpos, as violências que os atingem, lugares de afeto e solidão, presença negra, saberes orais e cenicidade de axé. A intérprete, em sua primeira atuação, trouxe então à construção corporal da personagem boca sua própria trajetória e seus lugares de afeto e ancestralidade, relacionando-os à dramaturgia proposta com objetivo de conduzir o público a compreensão da representatividade de uma corporeidade preta representativa, que reflete um lugar de poder e resgate de autoestima e identidade.

“Uma atriz negra ou ator negro que se colocam em cena na contemporaneidade em que sua atuação se desvincula, conflita ou se desloca dos estereótipos construídos historicamente torna-se possível através da criação deste espaço pelo movimento iniciado pelos seus antepassados: a resistência e a permanência da cultura afro em solo brasileiro, a liberdade e afirmação de sua cultura na nação e principalmente o firmar-se artista em solo brasileiro. Assim como o movimento de inserção de seus corpos em constante ressignificação no tempo, que atuam na desconstrução de estereótipos alicerçados pela cultura da branquitude. O corpo torna-se um dos principais elementos onde toda a história de sua ancestralidade está incrustada nele “(DUARTE; PEDRETTI; DIETRICH, 2021. pg 82)

De forma coletiva, trouxemos nosso corpo-altar regado da ritualidade de candomblé, agora transmutado em cena como corpo-território, que por meio da experiência, transforma e produz o conhecimento, de maneira a dar continuidade aos saberes tradicionais orais que orientam nossa construção enquanto artistas, revertendo o estereótipo do corpo flagelado e coadjuvante, agora centro da ação e escritor de sua própria história.

Tais processos de transmissão do conhecimento me trazem à reflexão atual da minha conduta como professora em sala de aula e não apenas como diretor teatral. A encruzilhada pedagógica que une experiência, fala e escuta, proporciona à meus alunos, especialmente aos negros e negras, a possibilidade de reverter silenciamentos estruturais e individuais, ampliando a percepção de conhecimento, onde ele também é agente ativo no processo educacional. Destaco o pensamento de Likidah,²⁵ educador e artista da cena:

“o processo de revolução e desconstrução da educação exige principalmente o processo de desconstrução do professor. Isso porque dentro de nossas formações e aprendizados fomos majoritariamente ensinados a alcançar resultados materializáveis e muitas vezes focados na produção de conteúdo. Quando dividimos o controle do processo de ensino-aprendizagem com nossos alunos e os transformamos em participantes, abrimos mão da realização de um objetivo fixo pré-estabelecido e nos permitimos experimentar abertamente diversos resultados finais.” (FERREIRA, 2022. pg 54)

Sob essa perspectiva me encontro em desconstrução, compreendendo que minha formação enquanto diretor se relaciona diretamente à formação de professor, dado a dinâmica de ensino-aprendizagem presente tanto na sala de aula quanto na sala de ensaio, onde o aluno e o ator, assim como o contexto onde esses estão inseridos, são parte integrante da construção dos saberes e da didática desenvolvida, propiciando sua fala ativa em uma relação de ensino que não se limite pelo conteudismo e permita a criação de novas formas de forjar saberes.

Em especial nós corporeidades negras que ocupamos espaços educacionais, acadêmicos e da cena, estamos sujeitos a uma perspectiva europeia que não condiz com os nossos corpos e vivências, muito menos com nossa história, mas nos é empurrada via sistema educacional e socioeconômico nos condicionando a ideia inferioridade. Essa, entre outras pesquisas prévias e emergentes provenientes de nossos saberes tradicionais orais, forjam o solo sagrado para a construção e continuidade dos Teatros Negros em solo brasileiro,

²⁵ Performer, diretor, atriz e pesquisadora das cosmopercepções Bakongo, responsável pela pesquisa Dimina Kalunga: o processo criativo como prática de vida e ciência encantada. Pessoa não-binária, licenciada em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília.

revertendo a lógica da monocultura do saber que inferioriza tais saberes, evidenciando o potencial estético e epistémico das comunidades pretas e de terreiro.

6. REFERÊNCIAS

CASTRO, M. D. G. D.; ANDRADE, T. M. R.; MULLER, M. C. **Conceito de mente e corpo através da História.** Psicologia em Estudo, Maringá, v. v. 11, n. 1, p. 39-43, jan. 2006

COSTA, Alberto Roberto. **Corporeidades Identitárias no Xirê.** RELACult – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade | V. 03, artigo no 506, Paraná: RELACult, ed. especial, 31 dez. 2017.

DUARTE SILVA, M. A.; L O PEDRETTI, R.; MICHAEL DIETRICH, S. **Rediscutindo o teatro: Atuação do corpo negro em cena.** Humanidades em Revista, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 73–88, 2021. Disponível em: <https://seer.unirio.br/hr/article/view/11202>. Acesso em: 23 nov. 2023.

GAMA, Ligia B; Perin Rocha Pitta, Danielle. **Kosi ejé kosi orixá : simbolismo e representações do sangue no candomblé.** 2009. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

LÉO NETO, N. A; NÓBREGA ALVES, R. R. da. **A NATUREZA SAGRADA DO CANDOMBLÉ: análise da construção mística acerca da natureza em terreiros de candomblé no nordeste de brasil.** Interciência, vol. 35, núm. 8, agosto, pp. 568-574 Asociación Interciencia Caracas, Venezuela 2010.

LOBO, Lenora e NAVAS, Cássia. **Teatro do movimento, um método para um intérprete criador .** Brasília: LGE Editora, 2003/ 2º Edição, 2007.

LOSS, D. E. S.; CORREIA, T. M. D. S. **Candomblé origem e saberes ancestral: Reconfigurando uma África mítica em terras brasileiras.** O Desafio da Produção contra colonial e Alternativas Antirracistas em Prol dos Direitos Humanos Fundamentais dos Povos e Comunidades Tradicionais., Brasília: Brasil,, p. 80-97, 2022. 978-65-00-58312-0.

LUCAS, Fábio. **Expressões da identidade brasileira/** Fábio Lucas. - Editora da PUC-SP. São Paulo: Educ, 2002.

MARTINS, Leda Maria. **PERFORMANCES DA ORALITURA: CORPO, LUGAR DA MEMÓRIA**. Letras, (26), 63–81. <https://doi.org/10.5902/2176148511881>, 2003.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. São Paulo: Editora Cobogó. 2021

MATTOSO, Kátia de Queirós. **Família e sociedade na Bahia do século XIX**. São Paulo, Corrupio, 1988.

MIRANDA, Eduardo Oliveira. **Corpo-território & educação decolonial : proposições afro-brasileiras na invenção da docência** - Salvador : EDUFBA, 2020.

MORAES, Vinícius de; TOQUINHO Intérprete: Maria Bethânia **CANTO para Oxum**. In: 10 ANOS DE TOQUINHO E VINICIUS. Intérprete: Vinícius de Moraes / Toquinho . [S. l.]: Philips/Universal Music, 1979.

PARÉS, Luís Nicolau. **A Formação do Candomblé: História e ritual da nação jeje na Bahia**. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 2006.

PEREIRA, Hanayrá Negreiros de Oliveira. **O Axé nas roupas: indumentária e memórias negras no candomblé angola do Redandá..** 133 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciência da Religião, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. Companhia das Letras. São Paulo, 1995.

SALES, J. de L. **A Criação de uma rainha com corporeidades de axé: outras cenas, outros caminhos estéticos**. Arte da Cena (Art on Stage), Goiânia, v. 7, n. 1, p. 176–200, 2021. DOI: 10.5216/ac.v7i1.67931. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/67931>. Acesso em: 8 dez. 2023.

SIMAS, L. RUFINO, L. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas I** Luiz Antonio Simas, Luiz Rufino. - 1. ed. - Rio de Janeiro : Mórula, 2018.

SOBRINHO, Santanna José. Terreiros **Egúngún: um culto ancestral afro-brasileiro/** José Sant'anna Sobrinho. - 2 ed. - Salvador: EDUFBA, 2021.

SODRÉ, Muniz..**O terreiro e a cidade; a forma social negro religiosa.** Rio de Janeiro, Vozes.1988

VELLOSO, Pimenta Mônica. **As tias baianas tomam conta do pedaço.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, 1990, p.207-228.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo.** Salvador: Editora Corrupio, 1981.

VIEIRA, Sulian. **A voz como produção corporal: o Princípio Dinâmico dos Três Apoios.** Práticas e Poéticas Vocais II ALEIXO, Dr. Fernando; DORDETTE, Dra. Daiane; JANAÍNA, Dra. (org.).. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2016.