

# ★ DUDU IWOYE: ENTRE CANDOMBLÉ E TEATRO: A CENICIDADE DO AXÉ

Onisajé (Fernanda Júlia Barbosa)

Diretora teatral, dramaturga, mestra e doutora em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA e *yakekerê* (segunda sacerdotisa) do Ilê Axé Oyá L'adê Inan, de Alagoinhas. É coautora e diretora de peças como *Siré Obá, a festa do Rei; Exu, a boca do universo* e *12 anos ou a Memória da queda*; dirigiu *Traga-me a cabeça de Lima Barreto* e *Pele negra, máscaras brancas*. Foi professora-substituta da Escola de Teatro da UFBA e integra o Grupo de Pesquisa Pé na cena – CNPQ. Publicou artigos sobre teatro negro em revistas especializadas.

**Resumo:** O presente artigo aborda o entrelaçamento entre os campos Candomblé e Teatro, por meio da investigação do que a autora chama de CENICIDADE DO AXÉ, termo cunhado pela pesquisadora, que estético-poeticamente traduz o processo de aprendizado e fruição artística que o Candomblé propicia. A compreensão da estética da religiosidade do axé, impulsionou a pesquisadora a desenvolver a pesquisa Ativação do Movimento Ancestral, que gerou assentamentos práticos e teóricos para a construção da poética do Teatro Preto de Candomblé. Neste artigo a autora expõe como a cenicidade do axé, a orientou na investigação de princípios e procedimentos para a criação cênica.

**Palavras-chave:** candomblé; teatro; teatro preto de candomblé; cenicidade do axé.

DUDU IWOYE

BETWEEN CANDOMBLE AND THEATER: THE SCENICITY OF AXÉ

**Abstract:** This article addresses the interweaving between the Candomblé and Theater fields, through the investigation of what the author calls the CENICITY OF AXÉ. Term coined by the researcher, which aesthetically-poetically translates the process of learning and artistic enjoyment that Candomblé provides. The understanding of the aesthetics of axé religiosity impelled the researcher to develop the research Ativação do Movimento Ancestral, which generated practical and theoretical settlements for the construction of the poetics of Teatro Preto de Candomblé. In this article, the author exposes how the scenicity of axé guided her in the investigation of principles and procedures for scenic creation.

**Keywords:** Candomblé, Theater, Teatro Preto de Candomblé, Scenicity of axé.

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

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

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

Antes de serem formas de arte, são formas que têm o encargo de significar as múltiplas relações do homem com seu meio técnico e ético. Esse conceito não é aplicável apenas aos textos, mas a todos os elementos que se combinam para expressar a atividade ritual. O conceito estético é utilitário e dinâmico. As músicas, as cantigas, as danças litúrgicas, os objetos

sagrados, quer sejam os que fazem parte dos altares – (peji) quer sejam os que paramentam os orixás comportam aspectos artísticos que integram o complexo ritual [...] A manifestação do sagrado se expressa por uma simbologia formal de conteúdo estético (SANTOS, 1986, p. 51).

Ao vivenciar uma íntima relação dos elementos rituais do Candomblé com as manifestações artísticas, posso afirmar que o contato com a sensorialidade dos rituais, suas cores, texturas, sons, cheiros, sabores e poesia foi desenvolvendo a minha sensibilidade, a minha forma de percepção do mundo, a forma de percepção da minha própria percepção. Esse aprendizado é resultado da experiência, é acumulativo, diário, profundo e indelével. Há no contato com o Candomblé, um ajuntamento de informações que tomam corpo e alma. Cantar, tocar, narrar, comer, rezar, dançar, ofertar, vestir e celebrar trazem uma conjunção de informações plásticas, sensoriais que guiam a construção poética das encenações que venho desenvolvendo. A cenicidade está contida no axé, assim como a ritualidade, espiritualidade e sacralidade estão contidas no teatro.

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



Figura 1 – Banco e vaso, peças encontradas em escavações no Egito, sobretudo a partir da criação do Instituto Francês de Arqueologia Oriental do Cairo – 1880 – Foto: Louvre¹.



Figura 2 – Colar para o orixá Yemanjá – Acervo do Ilê Axé Oyá L'adê Inan – Foto Nando Zâmbia, [s. d.].

O Candomblé, herdeiro brasileiro da cosmo-percepção africana, traz em sua constituição esse princípio de integralização que alimenta minha visão de mundo como encenadora. E é por meio de uma visão de mundo que encenadoras e encenadores podem se comunicar e se posicionar. Quanto mais enriquecida e dilatada for essa visão de mundo, mais colocará em questão seu tempo, sua arte, seus conceitos, seus conflitos e seus posicionamentos. No entanto, ao estudar o Candomblé como omon orixá (filha do orixá) e como artista-pesquisadora, considero importante que se compreenda a impossibilidade de dar conta do todo que o configura. Essa compreensão só foi ficando nítida para mim no decorrer das montagens e durante a pesquisa do doutorado. Por isso, recortes foram

realizados aos poucos, com exclusões de situações que tratavam de questões fundamentais para o axé, a exemplo das cerimônias e dos fundamentos internos, os segredos e tabus rituais.

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

Durante a construção das montagens: *Siré Obá – A festa do rei, Ogun – Deus e homem, Exu – a boca do universo, Macumba – uma gira sobre poder, Traga-me a cabeça de Lima Barreto, Pele negra, máscaras brancas, Oxum*, dentre outras que encenei a partir da relação Candomblé-Teatro, e depois estudando-as na pes-

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

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

Desse modo, posso afirmar que os elementos citados acima e a cenicidade do axé foram responsáveis por organizar os princípios orientadores da minha prática cênica: **Narrativas mito-poéticas, Teatro Ritual e a Tradição na Contemporaneidade**. Estudados durante o Mestrado, esses princípios são apresentados a seguir.

## Narrativas mito-poéticas

O mito é uma das unidades moleculares que dão o ponto de partida para a minha construção cênica. Entender a importância da mitologia e sua influência na criação do universo simbólico do indivíduo fez com que compreendesse de modo mais profundo quão relevante se faz uma pesquisa sobre o manancial mitológico africano; no caso a mitologia de origem iorubá, que na Bahia concentra-se nas comunidades de axé de nação Ketu, da qual faço parte. Para tanto, se faz relevante conhecer e compreender algumas noções de mito como a apresentada por Mircea Eliade, em seu livro *Mito e realidade*:

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

Essa noção reforça meu entendimento a respeito da importância do conhecimento da cosmologia do Candomblé, pensar os mitos, os ritos, toda simbologia presente no cotidiano, o poder dos itans (lendas), orikis (poesia em exaltação), adurás, (rezas), orins (cantos), as regras de organização hierárquica, a compreensão e entendimento das

dimensões do visível e do invisível. Enfim, tudo o que é manifestação das mitologias africanas e afro-brasileiras, que contribuem para a construção do imaginário simbólico dentro e fora da egbé.

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

Para Leda Maria Martins, as narrativas mito-poéticas, evidenciam as quatro dimensões citadas por Campbell; em nosso caso, pelo viés da cultura negra, isso não se restringe apenas a conhecer a biografia das divindades, mas abraçar uma cosmo percepção, um modo de saber de um povo, conforme assinala Leda Martins (2016) em seu parecer de qualificação para a minha dissertação de mestrado, do qual tomo a liberdade de citar um trecho. Para ela, as narrativas mito-poéticas:

Constituem um sistema de pensamento no qual a religião é um desdobramento e um dos modos de processamento e de expansão desse pensamento, inclusive filosófico. As narrativas mito-poéticas são, portanto, fundadoras de uma *gnosis*, de uma cosmo percepção, de um saber cognitivo que alicerça e opera suas múltiplas formas de assentamento, inclusive a metafísica, instituindo uma ideia de ser e de existir na qual prevalece uma noção de complementariedade necessária entre todos os âmbitos e dimensões da natureza cósmica que anela todos os elementos (MARTINS, 2016).<sup>2</sup>

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

Para citar um exemplo utilizei na criação da dramaturgia do espetáculo *Ogun – Deus e Homem o itan A Conferência dos Orixás*. Essa lenda relata o momento em que Ogun apresenta o metal para Nanã, e ela, revoltada, com a substituição do barro pelo metal, discute com ele e nega-se a usar tal elemento. Pude construir uma cena densa, que falava de conflito de gerações, atualização tecnológica, a partir do mito do encontro dessas duas divindades como podemos ler no fragmento a seguir:

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

**NANÃ** – Só se saúda a quem se tem respeito.

**OGUN** – Isso eu lhe tenho de sobra.

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

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

**NANÃ** – Agora vai me ensinar sobre a humanidade?

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

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

**OGUN** – Talvez eu seja humano demais para ser divino.

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

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

**NANÃ** – (*elevando a voz*) O barro não é um atraso! O barro é o princípio de tudo! (*pausa, senta-se*) Não se esqueça que no início de tudo era eu quem estava aqui!<sup>3</sup>

Por tudo isso afirmo que o princípio das narrativas mito-poéticas são “fontes que se tornam pontes”<sup>4</sup> para a materialização das histórias e estórias do povo negro no Brasil e no mundo. Tive acesso a esse legado cultural de três formas:

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

coreógrafa e terapeuta Tania Bispo; além de autoridades no axé, essas pessoas são também personalidades importantes no cenário da dança e do teatro.

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

Na África tudo começa e tudo termina pela palavra e tudo dela procede, e é pela palavra ritual que se fertiliza o ciclo vital fenomenológico, consenso dinâmico entre o humano e o divino, os ancestrais, os vivos, os infantes e os que ainda vão nascer, num circuito integrado de complementaridade que assegura o próprio equilíbrio cósmico e telúrico. Por isso, a palavra, como sopro, dicção, não apenas agencia o ritual, mas é como linguagem, também ritual. E são os rituais de linguagem que encenam a palavra, espacial e atemporalmente aglutinando o pretérito, o presente e o futuro, voz e ritmo, gesto e canto de modo complementar (MARTINS, 1997, p. 148).

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

Dessa forma, as narrativas mito-poéticas

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

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

Sendo assim é por meio da narração das lendas e das poesias e cantos em exaltação aos orixás e ancestrais que me propus construir uma cena mítica, mística, lírica e ritualizada, tal como exemplificado no fragmento abaixo:

Cena 4 – Ogun humano<sup>5</sup>  
(*Ogun caminha para frente.*)

**OGUN** – Humano

O sangue percorre as veias.

O ar sagrado de Olodumare entra e sai.

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

Sonhar, perder, sofrer.

O impulso e a ambição de modificar, de inventar.

Humano.

Materialização da autonomia da criação.

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

O corpo quente e cheio de divindade.

Partículas... poros... ancestre.

Humano.

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

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

Humano.

Corpo quente, alma pulsante.

Ancestre. Humano.

Outro ponto significativo na dramaturgia negra que adoto é o estudo e o emprego do idioma iorubá. Língua é poder, afirmam os mais antigos do Candomblé. Além de ser considerado sagrado para o povo do axé (assim como o kimbundo, kikongo e o fon), o iorubá corresponde a uma das línguas ancestrais do povo brasileiro, é o idioma falado pelas divindades da nação Ketu e pelos antepassados. Esse idioma continua vivo no continente africano e espalhado pelo mundo. Para o povo de axé de ketu é a língua dos tempos antigos, a língua raiz, o que oferece mais um viés de comunicação e encontro com as matricialidades africanas e suas diásporas. Sua presença na dramaturgia intensifica a pesquisa sobre a herança cultural negra na constituição do Brasil e modifica a plataforma melódica, etimológica e semântica dos espetáculos. Veja-se um fragmento no texto teatral de minha autoria *Rosas Negras*<sup>6</sup>:

*Fabiola vai lentamente saindo da vocalização e passa a cantar a saudação as lamis (Mães Ancestrais), trata-se de um ritual de invocação do poder feminino.*

Fabiola canta:

Iya , sugbɔn ti  
 Tara atilɛyin aye  
 Omiran ile ti gbogbo ipileṣe  
 Mo kí o! Mo kí o!  
 Iya ile ká ɔmɔ , sugbɔn ti  
 Iya lagbara sé  
 Sé ile ti ile gbogbo Agbaye  
 Mo kí o! Mo kí o!  
 Mãe Ancestrais.  
 Senhoras sustentadoras do mundo  
 Útero gigante que a todos gerou  
 Eu te saúdo! Eu te saúdo!  
 Mães Ancestrais placenta da Terra  
 Mulheres ventres fortes  
 Ventres casas que abrigou todo universo  
 Eu te saúdo! Eu te saúdo!

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

### Teatro ritual

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

Rituais são memórias em ação, que estabelecem fluxo e contrafluxo dos planos do presente e

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

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

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

Além de propiciar um contato mais próximo com o dia a dia da comunidade de axé, os atuantes podem observar e aprender mais sobre a cosmologia da cultura ancestral negra. Por meio dessa imersão, procuro despertar nos atuantes e demais artistas criadores imagens e sensações que serão

matéria-prima para a construção cênica na sala de ensaio, discutir questões éticas e litúrgicas que orientam a abordagem dos elementos fundamentais do axé na montagem e definir quais serão as diretrizes para o espetáculo.

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

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

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

O ritual é sem sombra de dúvida um assenta-

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

Assim, levo para a cena as sensações do vento provocado pelas saias de Oyá, ou o brilho do abebé de Oxum, ou os sabores apimentados da comida e da bebida de Exu, quando explodem na língua e queimam a garganta. Almejo construir uma cena saborosa, erótica, profusa, densa e onírica. Dos atuentes e dos espectadores almeja-se atingir o impulso, a intuição, a imaginação, o sonho. Ritualizar para estabelecer comunicação. Fontes que são pontes e coloca em conversação a tradição negra com a contemporaneidade, atravessam as dores, dissabores, preconceitos, violências e plasmam imagens de vitória, de amor, harmonia e esperança. Importante ressaltar que esses elementos visuais e sensoriais advindos do axé estão intrincados no tecido da peça e não são mostrados apenas pela beleza ou modo de impactar pela forma. Eles se trançam na junção dramaturgia-encenação-visualidade, são textos cênicos.

### **A tradição na contemporaneidade**

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

a religiosidade e a tradição do Candomblé com as temáticas e questões da atualidade? Uma tentativa de resposta a essas questões talvez esteja expressa nos mecanismos que busco desenvolver para tornar eficaz esta comunicação, colocar a tradição em contato com a contemporaneidade.

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

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

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

Quando falo de tradição não me refiro a algo congelado, estático, que aponta apenas à anterioridade ou antiguidade, mas aos princípios míticos inaugurais, constitutivos e condutores de identidade, de memória, capazes de transmitir de geração a geração a continuidade essencial, e ao mesmo tempo, reelaborar-se nas diversas circunstâncias históricas, incorporando informações estéticas que permitam renovar a experiência, fortalecendo seus próprios valores.<sup>7</sup>

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

Outro fator que torna a relação tradição e contemporaneidade fundamental se traduz na investigação do universo afro-brasileiro, nos desdobramentos da herança africana em nosso solo, presentes em manifestações da cultura brasileira como o Samba, a Capoeira, o Maculelê, o Nego fugido, o Jongo, a Congada, o Maracatu, o Caboclinho,

o Coco, o Cavalo-marinho, o Reisado, a Marujada, o Carnaval, o Frevo, o próprio Candomblé. Essas manifestações já são adaptações brasileiras da herança negra e em suas constituições a relação tradição e contemporaneidade se amalgamaram em diversas camadas, diálogos, sincretismos e enculturações, de modo que este manancial são fontes inesgotáveis de possibilidades éticas, poéticas e estéticas para a criação de uma cena negra brasileira.

No caso do meu processo poético-teatral, são braços de empretecimento e de atualização cultural, como se fosse uma grande viagem de tempos, memórias e contribuições culturais de diferentes gerações de negras e negros no Brasil. Do Kemet<sup>8</sup>, ao Samba de lata de Tijuacu,<sup>9</sup> do Candomblé de mãe Rosa de Oyá em Alagoinhas na Bahia ao Reinado do Rosário no Jatobá em Minas Gerais, essa viagem marca a presença e a contribuição da cultura negra no decorrer dos tempos imemoriais da história das civilizações. Demarcar essa presença e contribuição é um questionamento, uma reação e uma reflexão contra a supremacia branca europeia e norte-americana. É sankofa: retornar ao passado para ressignificar o presente. É tradição, atualização, encontro de profusões negras, de diversidade identitária negra, ponte, encruzilhada, espaço de comunicação, preservação e dinamização, espaço de acumulação e transmissão de axé, espaço de revolução.

Por tudo isso é importante afirmar que a cenicidade do axé, é assentamento prático e teórico de criação e substancia a poética do Teatro Preto de Candomblé, uma vez que é um princípio tangível que orienta e conduz as investigações teatrais que venho desenvolvendo nestes últimos vinte cinco anos. E é no encruzilhamento entre Candomblé e Teatro que venho escrevendo e descrevendo os aprendizados e investigações de linguagem dentro desse incrível manancial que é o Teatro Negro.

Recebido em 9 de maio de 2023.

Aprovado em 12 de junho de 2023.

Publicado em 14 de agosto de 2023.

## Referências

- BERNAT, I. **Encontros com o griot Sotigui Kouyaté**. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.
- CAMPBELL, J. **O poder do mito**. Trad. de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- ELIADE, M. **Mito e realidade**. Trad. de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1963.
- HAMPÁTÉ BÂ, A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (org.). **História geral da África Vol. I**. Prep. de Eduardo Roque dos Reis Falcão. São Paulo: Ática/ Unesco, 1982.
- MARTINS, L. M. **Afrografias da memória – O reinado do rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997. p. 23-42.
- MARTINS, L. M. A oralitura da memória. In: FONSECA, M. N. S. (org.). **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 68-86.
- SANTOS, D. dos (Mestre Didi). **Palestra proferida no Colóquio “Magiciens de La terra”, em 02 jun. 1989, no Museu National d’ Art Moderne, Centre George Pompidou, Paris, França**.
- SANTOS, J. E. dos. **Os nagô e a morte: padê, asèsè e o culto egun na Bahia**. Petrópolis: Vozes, 1986.

## Notas

- 1 Imagens retiradas do CRV Educação. Disponível em: <crv@educação.mg.gov.br>. Acesso em: 12 abr. 2019.
- 2 Fragmento do parecer avaliativo de Leda Maria Martins, exposto durante o exame de qualificação da pesquisadora para o mestrado. Escola de Teatro da UFBA, 19 de janeiro de 2016.
- 3 Fragmento do espetáculo Ogun – Deus e Homem de autoria de Onisajé e Fernando Santana.
- 4 “Fontes que se tornam pontes”: frase proferida pela professora doutora Cecília Maria no VII Seminário de Pesquisas do PPGAC-UFOP, na mesa-redonda “Empoderamento e práticas de encenação de quatro diretoras brasileiras contemporâneas”. Seminário realizado virtualmente pela plataforma do Zoom reunindo diretoras de São Paulo, Salvador, Cariri e Ouro Preto em maio de 2021.
- 5 BARBOSA, Fernanda Júlia; SANTANA, Fernando de Jesus. *Ogun – Deus e Homem*. (Texto teatral, fragmento), Salvador, 2010.
- 6 BARBOSA, Fernanda Júlia. *Rosas Negras*. (Texto teatral, fragmento), Salvador, 2017.
- 7 Palestra proferida por Deoscoredes dos Santos (Mestre Didi) no Colóquio *Magiciens de La terra*, em 02/06/1989, no Museu National d’ Art Moderne, Centre George Pompidou, Paris, França.
- 8 Real nome da civilização egípcia. Cf. DIOP, C. *A origem africana da civilização: mito ou realidade*. Chicago: Lawrence Hill & Co., 1974.
- 9 O Samba de Lata de Tijuacu (território quilombola no norte da Bahia) é uma manifestação cultural única, singular, fruto dos cânticos de labor das mulheres que iam buscar água em fontes próximas as suas moradas. Com as raízes rítmicas na ancestralidade africana, é um dos principais representantes do Samba no Estado da Bahia.