



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA
ESCOLA DE TEATRO/ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC
FERNANDA JÚLIA BARBOSA

ANCESTRALIDADE EM CENA:
CANDOMBLÉ E TEATRO NA FORMAÇÃO DE UMA ENCENADORA

Salvador
2016

FERNANDA JÚLIA BARBOSA

**ANCESTRALIDADE EM CENA:
CANDOMBLÉ E TEATRO NA FORMAÇÃO DE UMA ENCENADORA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sonia Lucia Rangel

Salvador

2016

Escola de Teatro - UFBA

Barbosa, Fernanda Júlia.

Ancestralidade em cena: candomblé e teatro na formação de uma encenadora / Fernanda Júlia Barbosa – 2016.
239 f. il.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Sonia Lucia Rangel.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia,
Escola de Teatro, 2016.

1. Teatro - Formação. 2. Criação (Literária, artística etc.).
3. Candomblé. 4. Representação teatral. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Título.

CDD 792

Fernanda Júlia Barbosa

**ANCESTRALIDADE EM CENA:
CANDOMBLÉ E TEATRO NA FORMAÇÃO DE UMA ENCENADORA**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas
pela Universidade Federal da Bahia.

Salvador, 28 de março de 2016.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Sonia Lucia Rangel – Orientadora
Doutora pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

Prof.^a Dr.^a Lêda Maria Martins
Doutora pela Universidade Federal de Minas Gerais
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Luiz César Alves Marfuz
Doutor pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

AGRADECIMENTOS

A *Olodumare, Exu, Ogun, Oyá, Oxossi, Omolú, Yemanjá, Oxalá*, todos os *babá Eguns*, a todas as *Yamis*, aos demais *Orixás, Inkisses, Voduns* e Encantados. A *Seu Laje Grande, Seu Rompe Nuvem, Seu Boiadeiro*. Ao *Ilê Axé Oyá L'adê Inan, Ilê Axé Olo T'Ogun*, à mãe Rosa d'Oyá, *babá Márgio d'Ogun*, aos meus irmãos e filhos de axé, por serem minha fortaleza identitária e terem me escolhido para com arte poder mostrar ao mundo a grandiosidade e a força do Candomblé. Sinto-me honrada por ser a mensageira do mensageiro.

À minha família: minha mãe Rosa d'Oyá, meu pai Justino Júlio, meus irmãos Nando Zâmbia e Fabíola Júlia e tia Mariza d'Oxóssi. Base, chão firme, que me auxilia nas caminhadas da vida, cobrem-me de amor, proteção e me fizeram ser quem hoje sou.

À minha esposa Jai Santos e meus filhos Yan e Tauan, fontes renovadoras de amor. Agradeço a paciência, o companheirismo e a generosidade de terem vivido comigo cada etapa desta pesquisa, cobrindo-me de carinho, atenção e fé.

Ao NATA: Antônio Marcelo, Daniel Arcades, Eduardo Santiago, Fabíola Júlia, Francisco Xavier, Fernando Santana, Jarbas Bittencourt, Marcelo Jardim, Nando Zâmbia, Rani Guerra, Sanara Rocha, Susan Kalik, Kalik Produções Artísticas, Thiago Gomes, Thiago Romero e Zebrinha, amigos, companheiros de trabalho, colaboradores poéticos, motivação para a caminhada. Agradeço pela nossa história, pelo aprendizado e pelos desafios vencidos juntos.

A todos os artistas que já passaram pelo NATA e nos deixaram seus ensinamentos.

À minha orientadora Prof.^a Dr.^a. Sonia Rangel, que de um modo amoroso e sensível me conduziu pelos caminhos desta escrita com suas colocações, proposições, críticas e puxões de orelha que me fizeram chegar a este resultado. Um encontro de profundo aprendizado e generosidade.

Ao Prof. Dr. Luiz Marfuz e à Prof.^a Dr.^a Leda Maria Martins, pela honra concedida de comporem esta banca de defesa e pelas preciosas e desafiantes contribuições no processo de qualificação.

A Daniel Arcades e nossas madrugadas de trabalho para a construção do anteprojeto que gerou esta pesquisa.

A Isis e Sabrina Gleidhill pela contribuição na tradução do resumo desta pesquisa.

A querida Régia Mabel Freitas pela revisão técnica da dissertação e seu carinho nesta empreitada.

A Dominique Faislon, Jai Santos e Fabíola Júlia pelo auxílio na organização dos anexos e demais documentos da dissertação.

Ao CNPQ, que, por meio de seu Programa de Bolsas, financiou esta pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC – UFBA, pelo fortalecimento na busca por conhecimento e pela ampliação de horizontes teóricos e práticos empreendidos por esta pesquisa.

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

A todos os funcionários da Escola de Teatro, todos os colegas, todos os espaços por onde passei e pude aprender mais e melhor sobre ser artista.

Aos mestres da cena, grandes pilares de inspiração: Bando de Teatro Olodum, Cia Abdias Nascimento – CAN e Cia dos Comuns, Teatro Vila Velha, Luiz Marfuz, Marcos Barbosa, Márcio Meirelles, Roberto Lúcio, Hilton Cobra, Jarbas Bittencourt, Abdias Nascimento, Ângelo Flávio, Lázaro Ramos, Elísio Lopes, Chica Carelli, Evani Tavares, Cristiane Sobral, Gustavo Mello, Valdinéa Soriano, ao Fórum Nacional de Performance Negra e a todos os grupos, coletivos e artistas negros.

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

Ao *Ilê Axé Ojisse Olodumare* – Casa do Mensageiro na pessoa do *babá* Rychelmy Imbiriba, pelo conhecimento ofertado sobre *Exu*. A todas as Comunidades de Axé que nesses séculos de resistência lutam para manter viva a nossa herança ancestral.

À amizade, companheirismo e sensibilidade fotográfica de Andréa Magnoni. Meus agradecimentos também às fotógrafas Thalita Andrade e Jô Stella, pela cessão das imagens que ilustram este trabalho.

Ao Serviço Social do Comércio – SESC na pessoa de Ana Paolilo, pela oportunidade de termos circulado nacionalmente com o nosso *Exu*.

A todos os amigos que por mim torceram e torcem, a cada desafio vencido, a cada superação, a cada novo sonho almejado.

A Luiz Antonio Jr. e A Outra Cia de Teatro, pelo carinho, empréstimos e acolhidas tecnológicas durante a pesquisa.

À Escola de Belas Artes da UFBA, pela acolhida na realização da cerimônia de defesa pública.

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

A todas as atrizes e atores que tive a honra de treinar e dirigir.

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

Egba rà b0 ago mojuba rà

(Tenho fé e peço licença para te louvar em minha casa)

Egba kose

(Tenho fé)

Egba rà b0 ago mojuba rà

(Tenho fé e peço licença para te louvar em minha casa)

E mó dé ko e ko

(Nossa casa está limpa. Protejas a nossa terra)

Egba rà b0 ago mojuba rà

(Tenho fé e peço licença para te louvar em minha casa.)

Lè gbàlè Ésù lonà!

(Teu poder, Exu, limpa o caminho!)

Laroiê, Exu, mojubá ô!

BARBOSA, Fernanda Júlia. Ancestralidade em cena: Candomblé e Teatro na formação de uma encenadora. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 2016.

RESUMO

Trata-se de pesquisa na linha de Poéticas e Processos de Encenação, na qual se cria um contexto poético-reflexivo no cruzamento de quatro campos: Processos Criativos, Imaginário, Candomblé e Teatro. O objeto disparador é o processo de formação da pesquisadora, que atua como encenadora no Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas – NATA –, desde 1999, e consiste em uma reflexão sobre o encontro entre Candomblé e Teatro em seu percurso. Nesse itinerário formativo e criativo, buscou-se compreender e identificar os princípios e procedimentos dominantes norteadores da prática cênica da encenadora com o referido grupo. Da leitura resultante desse trajeto de pesquisa, três Princípios foram configurados: Narrativas Mito-Poéticas, Teatro Ritual e Tradição na Contemporaneidade. Nesse contexto, apresenta-se um breve estudo sobre ritualidade, antropologia e história do Candomblé, tendo em vista sua contribuição na construção poética do NATA. Acompanham o relato crítico da experiência formadora entrevistas com artistas e mestres e são examinados os espetáculos do grupo, mas toma-se como foco principal o processo criativo do espetáculo *Exu – A Boca do Universo*, sua mais recente criação. Opera-se com a abordagem compreensiva para os processos criativos apresentada por Sonia Rangel, que adota entre os referenciais teóricos principais a *teoria da formatividade* de Luigi Pareyson e a *teoria do imaginário* de Gilbert Durand. Além de outros autores, teóricos e artistas da cena, tendo como ponto de partida as conexões, tensões e aproximações entre Candomblé e Teatro, dialogam também com o tema e o processo da pesquisa, entre outros, o pensamento de Antonin Artaud, Eugenio Barba, Inaicyra Falcão, Juana Elbein Santos, Jerzy Grotowski, Juremir Machado Silva, Lêda Maria Martins, Marco Aurélio Luz, Luis Nicolau Páres e Renato da Silveira.

Palavras-Chave: Teatro, Formação, Processos Criativos, Encenação, Candomblé.

BARBOSA, Fernanda Júlia. Ancestralidade em cena: Candomblé e Teatro na formação de uma encenadora. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 2016.

ABSTRACT

This study follows the line of Poetics and the Process of Staging, in which a poetic and reflective context is created at the conjunction of four fields: Creative Processes, Imaginary, Candomblé and Theatre. The trigger is the process of educating this scholar, who has been working as a theatre director at the Alagoinhas Afro-Brazilian Theatre Center – NATA since 1999. It consists of reflections on the encounter between Candomblé and theatre in my education. Over the course of this educational and creative journey, I have sought to understand and identify dominant Principles and Procedures that guide the practice of the director of this group. The analysis of this course of research gave rise to three Principles: Mythopoetic Narratives, Ritual Theatre and Tradition in the Contemporary World. In this context, I present a brief study of the rituality, anthropology and history of Candomblé, given its contribution to NATA's poetic construction. This critical account of my educational experience is accompanied by interviews with actors and teachers, and the group's performances are also taken into consideration, but the main focus is the creative process behind the play *Exu – A Boca do Universo* (Eshu: Mouth of the Universe), my most recent creation. This study takes a comprehensive approach to the creative process introduced by Sonia Rangel, adopting theoretical references that include Luigi Pareyson's theory of formability and Gilbert Durand's theory of the imaginary. In addition to other authors, theorists and actors, taking as a starting point connections, tensions and similarities between Candomblé and the Theatre, the ideas of Antonin Artaud, Eugenio Barba, Inaicyrá Falcão, Juana Elbein Santos, Jerzy Grotowski, Juremir Machado Silva, Lêda Maria Martins, Marco Aurélio Luz, Luis Nicolau Páres and Renato da Silveira, among others, engage in dialogue with the subject and the research process.

Keywords: Theatre, Education, Creative Processes, Staging, Candomblé.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Daniel Arcades no espetáculo <i>Exu – A Boca do Universo</i> – Centro de Cultura de Alagoinhas.....	17
Figura2 – Fernando Santana no espetáculo <i>Exu – A Boca do Universo</i> – TCA.....	22
Figura 3 – Daniel Arcades, Fabíola Júlia, Fernando Santana e Thiago Romero no espetáculo <i>Exu – Aboca do Universo</i> – Espaço Cultural da Barroquinha.....	23
Figura 4 – O grupo NATA.....	39
Figura 5 – Banco e vaso, peças encontradas em escavações no Egito, sobretudo a partir da criação do Instituto Francês de Arqueologia Original do Cairo.....	48
Figura 6 – Colar para Orixá <i>Yemanjá</i> – Acervo do <i>Ilê Axé Oyá L'adê Inan</i>	49
Figura 7 – Fabíola Júlia e Fernando Santana no espetáculo – <i>Exu – A Boca do Universo</i> – Centro Cultural de Barroquinha.....	54
Figura 8 – Mãe Rosa <i>d'Oyá</i> no espetáculo <i>Siré Oba – A festa do Rei</i> – Palco do TCA.....	56
Figura 9 – Mãe Rosa <i>d'Oyá</i> e seus filhos de axé no <i>Ilê Axé Oyá L'adê Inan</i>	59
Figura 10 – <i>Babá Márgio d'Ogun</i> em cerimônia no <i>Ilê Axé Oyá L'adê Inan</i>	61
Figura 11 – <i>Babá Márgio d'Ogun</i> recebendo o axé da <i>Oyá</i> de Mãe Rosa no <i>Ilê Axé Oyá L'adê Inan</i>	61
Figura 12 – Atores do Bando de Teatro Olodum no espetáculo <i>Cabaré da Rrrrrraça</i> – Teatro Vila Velha.....	65
Figura 13 – Convite do espetáculo <i>A Casa dos espectros</i>	67

Figura 14 – <i>Bakulo – Os bem lembrados</i> , espetáculo da Cia dos Comuns.....	70
Figura 15 – Luiz Marfuz.....	77
Figura 16 – Marcos Barbosa.....	83
Figura 17 – Roberto Lúcio.....	85
Figura 18 – Antônio Marcelo, Thiago Romero e Fernando Santana no espetáculo <i>Exu – A Boca do Universo</i> – Centro de Cultura de Alagoinhas.....	86
Figura 19 – Imagem Rituais Instauradores: à direita – Ritual da Terra, à esquerda – Ritual do Fogo – <i>Ilê Axé Oyá L'adê Inan</i>	98
Figura 20 – Imagens Rituais Instaurados: à direita – Ritual da Água, à esquerda Ritual do Ar – <i>Ilê Axé Oyá L'adê Inan</i>	98
Figura 21 – Daniel Arcades, Vânia Santana, Fabíola Júlia, Deise Vieira e Antônio Marcelo – Primeiros ensaios do espetáculo <i>Siré Oba – A festa do Rei</i> – 2009 – Barracão do <i>Ilê Axé Oyá L'adê Inan</i>	106
Figura 22 – Apresentação do espetáculo <i>Siré Obá</i> no Terreiro do Gantois – Ao fundo a esquerda a <i>yalorixá</i> do terreiro Mãe Carmem e a <i>yakekerê</i> Mãe Ângela, da esquerda para a direita; Thiago Romero, Daniel Arcades, Guilherme Silva, Antônio Marcelo e Deilton José.....	107
Figura 23 – Daniel Arcades – <i>Siré Oba – A festa do Rei</i> – Terreiro de <i>Ogun</i>	107
Figura 24 – Fabíola Júlia, Nando Zâmbia, Antônio Marcelo, Daniel Arcades, Vânia Santana- Espetáculo <i>Siré Oba – A festa do Rei</i> – Estreia no Teatro Vila Velha.....	108
Figura 25 – Cena final do espetáculo <i>Siré Oba – A festa do Rei</i> – Entrada de Mãe Rosa d'Oyá saudando <i>Oxalá</i> – Em cena: ao fundo: Fabíola Júlia e a frente: Nando Zâmbia – Palco Principal do TCA.....	110
Figura 26 – Deilton José e Val Perré no espetáculo <i>Ogun – Deus e Homem</i>	111
Figura 27 – Imagens inspiradoras para a criação do figurino <i>Ogun – Deus e Homem</i>	114

Figura 28 – Figurinos construídos, <i>Xangô</i> /Marinho Gonçalves, <i>Oyá</i> /Jussara Mathias e <i>Ogun</i> /Val Perré/ <i>Ogun</i>	114
Figura 29 – Figurino construído, <i>Nanã</i> /Clara Paixão e <i>Exu</i> /Fernando Santana.....	115
Figura 30 – Croqui cenográfico do espetáculo <i>Ogun – Deus e Homem</i> – Cenógrafo Yoshi Aguiar.....	116
Figura 31 -- Ao fundo: Fernando Santana e a frente Val Perré – Espetáculo <i>Ogun – Deus e Homem</i> – Teatro Martim Gonçalves.....	117
Figura 32 – Orixá <i>Exu</i> do <i>Babalorixá</i> Rychelmy Imbiriba.....	120
Figura 33 – <i>Arbore</i> – Comunidade da Etiópia.....	126
Figura 34 – <i>Ndebele</i> – Comunidade da África do Sul.....	126
Figura 35 – <i>Surmas</i> – Comunidade da Etiópia.....	127
Figura 36 – <i>L’Omo</i> – Comunidade da Etiópia.....	127
Figura 37 – Vestimenta do Orixá <i>Exu</i> nas Comunidades de Axé da Bahia – <i>Exu</i> do <i>babalorixá</i> Rychelmy Imbiriba - <i>Ilê Axé Ojissé</i>	128
Figura 38 – Figurino dos Vendedores de Cachaça.....	128
Figura 39 – Figurino dos <i>Exus</i>	129
Figura 40 – Figurino de <i>Oxum</i>	129
Figura 41 – Figurino da instrumentista.....	130
Figura 42 – Cenário do espetáculo <i>Exu – A Boca do Universo</i> – Centro de Cultura de Alagoinhas.....	131
Figura 43 – Daniel Arcades e Fernando Santana maquiando-se para o espetáculo.....	132
Figura 44 – Antonio Marcelo e Thiago Romero maquiando-se para o espetáculo.....	132

Figura 45 – Imagens que demonstram a grande contribuição da iluminação para a instalação das atmosferas e das imagens propostas pela encenação.....	133
Figura 46 – Thiago Romero, Daniel Arcades, Antonio Marcelo e Fernanda Santana – <i>Espetáculo Exu – A Boca do Universo – Cena de Exu Enugbarijô</i> – Espaço Cultural da Barroquinha.....	138
Figura 47 – Daniel Arcades, Fabíola Júlia, Thiago Romero, Antonio Marcelo e Fernando Santana no espetáculo <i>Exu – A Boca do Universo – Cena de Oxum</i> – Espaço Cultural da Barroquinha	138
Figura 48 – Espaço de estreia do espetáculo <i>Exu – A Boca do Universo – Jardim de Areia</i> do Vão Livre do TCA.....	141
Figura 49 – Fabíola Júlia e Fernando Santana – <i>Espetáculo Exu – A Boca do Universo – Centro Cultural Plataforma – Cena do Exu – Bará</i>	141
Figura 50 – Antonio Marcelo e Fernando Santana no espetáculo <i>Exu – A Boca do Universo – Centro de Cultura de Alagoinhas</i>	146
Figura 51 – Antonio Marcelo no espetáculo <i>Exu - A Boca do Universo – Centro de Cultura de Alagoinhas</i>	151
Figura 52 – Thiago Romero, Daniel Arcades e ao fundo Fernando Santana – <i>Exu - A Boca do Universo – Centro de Cultura de Alagoinhas</i>	155
Figura 53 – Fernando Santana – <i>Exu – A Boca do Universo – Centro de Cultura de Alagoinhas</i>	162
Figura 54 – Matéria do Correio da Bahia – Perfil Fernanda Júlia.....	179
Figura 55 – Matéria do Jornal A Tarde – Estreia do espetáculo <i>Siré Obá</i> no Teatro Vila Velha.....	180
Figura 56 – Matéria do Jornal A Tarde – Entrevista cedida a Eduarda Uzeda – Estreia do espetáculo <i>Ogun – Deus e Homem</i> no Tetro Martim Gonçalves.....	181
Figura 57 – Matéria do Jornal A Tarde – Anúncio do resultado do edital TCA. Núcleo. <i>Exu Silé Oná</i> TCA é o projeto vencedor.....	182
Figura 58 – Divulgação da estreia do espetáculo <i>Exu – A Boca do Universo – Vão livre do TCA</i>	182
Figura 59 – Banner de divulgação na entrada do TCA.....	183

Figura 60 – Cartazes de divulgação do espetáculo – Estreia no TCA e Circulação em Salvador (Cine –Solar Boa Vista, Arena do Teatro Sesc-Senac Pelourinho e Centro Cultural Plataforma).....	183
Figura 61 – Cartaz da apresentação do espetáculo <i>Exu – A Boca do Universo</i> em Belo Horizonte – Palco Giratório.....	184
Figura 62 – Cartazes das apresentações do espetáculo <i>Exu – A Boca do Universo</i> em São Paulo – Festival do Teatro Brasileiro – Centro Cultural Banco do Brasil - CCBB – São Paulo e cartaz da apresentação do espetáculo em Recife - Palco Giratório.....	184
Figura 63 – Pensamento Giratório – Belo Horizonte – 2015 – Palestra sobre o processo criativo do espetáculo <i>Exu – A Boca do Universo</i>	185
Figura 64 – Cartazes de apresentação do espetáculo <i>Exu – A Boca do Universo</i> no Rio Grande do Sul e no Rio de Janeiro – Palco Giratório.....	185

SUMÁRIO

ABERTURA: FORÇA E BELEZA DE UM DEUS	17
1 INTRODUÇÃO: ETAPAS DE UM CAMINHO.....	23
1.1 CANDOMBLÉ, VISÃO DE MUNDO E ANCESTRALIDADE.....	29
1.2 SOBRE O NATA: ORIGEM, ANDANÇAS, CRISES E CONFLUÊNCIAS.....	39
1.3 ENCONTRO ENTRE CANDOMBLÉ E TEATRO.....	47
2 APRENDENDO COM OS MESTRES.....	54
2.1 ENCONTRO COM MÃE ROSA D´OYÁ E PAI MÁRGIO D´OGUN	56
2.2 ENCONTRO COM TRÊS COLETIVOS NEGROS	62
2.2.1 Cabaré da Rrrrrraça: encontro com o Teatro Negro.....	62
2.2.2 A Casa dos Espectros: no interior da consciência negra	65
2.2.3 Bakulo: os bem-lembrados, o poder da narrativa.....	68
2.3 ENCONTRO COM TRÊS MESTRES DA CENA.....	71
2.3.1 Luiz Marfuz: um formador de diretores	72
2.3.2 Marcos Barbosa: diálogos sobre dramaturgia e encenação	78
2.3.3 Roberto Lúcio: o encenador como Xamã.....	83
3 ENTRE FORMAÇÃO E CRIAÇÃO A BUSCA DE UM PROJETO POÉTICO.....	86
3.1 AS NARRATIVAS MITO-POÉTICAS.....	89
3.2 O TEATRO-RITUAL.....	95
3.3 A TRADIÇÃO NA CONTEMPORANEIDADE.....	101
3.4 <i>SIRÉ OBÁ</i> E <i>OGUN</i> – DEUS E HOMEM: ABRIDORES DE CAMINHOS.....	104
3.5 CULMINÂNCIA: O ESPETÁCULO <i>EXU A BOCA DO UNIVERSO</i>	118
3.5.1 O Orixá.....	120
3.5.2 O processo criativo	122
4 ASPECTOS CONCLUSIVOS.....	146

REFERÊNCIAS	151
GLOSSÁRIO	155
APÊNDICES E ANEXOS.....	162

ABERTURA: FORÇA E BELEZA DE UM DEUS



Figura 1 – Daniel Arcades–Exu - *A Boca do Universo* – Centro de Cultura de Alagoinhas – 2015 – Foto Andréa Magnoni.

Ibití eniá kossi, kossí imalé! Sem humano não há divindade!

Júlia ouviu esse ditado africano aos vinte e seis anos. A frase pulsou no ouvido e na alma, assemelhando-se a uma síntese da sua vida; ao ouvi-la, fechou os olhos e retornou ao tempo de criança.

Júlia, criança negra, moradora da periferia de Alagoinhas, cidade pequena do interior da Bahia, cresceu em meio aos rituais do Candomblé. Sabia músicas aprendidas com sua avó e sua mãe e se fascinava pelo transe espiritual, o momento em que Orixás e Caboclos chegavam a sua casa, ou na da avó, também *yalorixá*.

Os olhos de Júlia brilhavam ao ver *Ogum, Oxossi, Oxum* ou *Seu Sultão das Matas* – não fazia diferença. Encantada com os sons, cheiros e sabores das cerimônias, não tinha medo, vivia no colo dos *Erês*, que brincavam com ela como criança solta e livre num descampado de grama.

Filha de pai pedreiro e mãe manicure ouvia os mais velhos falarem que ela seria a herdeira da mãe nos assuntos de *axé*¹.

Não compreendia a conversa apenas ouvia.

Júlia tinha sonhos, adorava estudar, queria ser jornalista ou professora, trabalhar com muita gente. Ouvia músicas e adorava telenovelas – as histórias que elas contavam, os atores e, mesmo com cinco anos de idade, já era capaz de gravar os nomes deles e os títulos das novelas.

Aos sete anos, aprende a ler e a escrever e um grande mundo se descortina aos seus olhos; agora, poderia saber mais sobre tudo. Aos dez, sua mãe, uma filha de *Oyá*, é iniciada nos preceitos do Candomblé. Júlia acompanha de perto esse processo e passa a conviver em casa com uma *yawô*. *Oyá*, Orixá dos ventos, traz para casa a sua força e benevolência e faz com que aos poucos os caminhos de sua mãe dentro dos preceitos do *axé* se descortinem.

Na quinta série, com onze anos, Júlia chega à escola entusiasmada com o fato de que o caboclo de sua mãe, *Seu Laje Grande*, havia chegado e resolve compartilhar com os colegas da turma. Fala do encontro, da força da voz de um caboclo forte, que

¹ As palavras *axé* e *Orixá* estarão escritas neste trabalho sem o itálico, pois ambas são dicionarizadas e fazem parte do vocabulário do Brasil. Assim, não se faz necessário o destaque em itálico que evidencia a origem estrangeira da palavra.

dançava bonito para encanto de todos. À parte, ouvindo a história, está sua professora que censura veementemente o relato, amaldiçoa a mãe e diz a Júlia que ela (a mãe) estava possuída pelo diabo e que era preciso fazer algo para Júlia não perder a própria mãe.

Neste exato momento, os colegas afastaram-se de Júlia, que, desesperada, entra em choque com a realidade que vivera até ali.

O comportamento de Júlia muda em casa, ela já não quer ouvir as histórias dos Orixás que sua mãe lhe contava, não cantava mais e, aos poucos, foi aproximando-se do universo católico cristão. Um período conturbado: adolescente, com problemas emocionais, vivera cedo uma grave crise de ordem ideológica e espiritual. Sua mãe achava que era a adolescência, que a filha atravessava uma etapa de vida na qual o interesse por muitas coisas é despertado e deixou que ela fizesse suas escolhas. Não viu mal algum em Júlia iniciar a catequese, batizar-se e fazer a primeira comunhão.

Neste momento, com quinze anos, era catequista e católica praticante, ligada à Pastoral da Juventude do Meio Popular; militava sob a égide da Teoria da Libertação de Leonardo Boff, mostrando a veia para a militância e o olhar crítico diante da sociedade.

Aos dezessete anos, aconteceria algo que modificaria a sua trajetória até ali. Neste afastamento das heranças culturais de sua família, sua mãe foi crescendo no Candomblé, passando pelas etapas que todo iniciado passa até atingir a maioridade ritual. Júlia crescia na igreja, catequizava e havia tomado uma decisão importante, mas sem comunicá-la à família: ingressaria para a vida religiosa, seria freira.

Em 1997, mais precisamente em agosto, a mãe de Júlia inicia os rituais da cerimônia do *adeiká*, a qual a consagraria *yalorixá*. Júlia se afastara e muito do Candomblé e, nesta cerimônia, sem saída, teria que ir ao Terreiro ajudar na confecção dos elementos do rito.

Existia uma grande contradição em Júlia: ao tempo em que refutava o Candomblé, encantava-se com as cerimônias, quando era obrigada a ir ao Terreiro. Ficava emocionada e escondia as lágrimas.

O cerimonial de *adeiká* seguiu seu curso, a mãe de Júlia agora era uma *yalorixá* e em breve teria que abrir um terreiro de Candomblé.

Após as cerimônias, a mãe de Júlia precisou passar alguns dias no terreiro cumprindo resguardos exigidos pelo ritual. Mas no dia 24

de setembro deste mesmo ano, Júlia estava em casa e acordou com forte dor de cabeça. Nunca antes sentira tamanha dor, seus olhos precisavam manter-se fechados, a cabeça parecia que tinha uma faca no centro, dor, muita dor, faltava-lhe força nas pernas e um frio avassalador a tomava.

Nervosos, os irmãos mais novos a conduziram à presença dos adultos, no Terreiro onde sua mãe cumpria o resguardo. Chegando lá, Júlia vê sua mãe deitada numa esteira, a dor de cabeça se intensifica e ela desmaia. Neste momento, ela se sente como que flutuando num espaço vazio. Tudo escuro, nada de vozes, nada do corpo. O encontro aconteceu, a fusão potente e poética se fez. Júlia entrara em transe pela primeira vez, seu Orixá *Omólú* expandiu de seu interior e veio ao exterior dizer que se fazia necessário o seu processo iniciático.

Ouro da Terra, o erê de Omólú, conta os planos de Júlia para todos e relata que sua mala já estava pronta para ir ao convento onde seria freira. Mas *Omólú* viria para “salvá-la” da pior escolha que faria na sua vida, como ela mesma dirá tempos depois.

Júlia escolhera ser religiosa não por vocação, mas porque sua autoestima estava massacrada – uma sensação de inadequação completa e acima de tudo uma forma de fugir da sua homossexualidade premente, abafada.

Júlia não sabia lidar com o racismo, queria embranquecer-se e parecer com as mulheres das novelas que eram brancas, magras e de cabelos compridos e lisos. *Omólú* explodiu no corpo de Júlia e a fez olhar para dentro, reencontrar-se com sua história, com a história de seus antepassados.

Após esse desmaio, caiu no sono da iniciação no axé, acordou três meses depois, iniciada para o orixá *Omólú*, aquele que traz a cura, vence as doenças, brilha como o Sol.

Ao acordar e compreender o que havia acontecido, ela descobriu que fora enganada, indignou-se, queria fugir, resistiu e se aquietou.

Certa noite teve um sonho, uma visão, e isso mudaria sua vida por completo. Um homem negro de mais ou menos cinquenta anos surgia em sua frente, sorria e dizia: “Por que está fugindo daquilo que é mais seu do que de qualquer outra pessoa? Por que está fugindo e

procurando em outros lugares a paz que você só sentirá quando estiver confortável na sua pele? O seu problema é que você não me conhece o quanto eu te conheço, mas eu sou o seu tronco-matriz, eu sou o negrume da sua pele, eu sou sua ascendência, eu sou *Omolú*, seu pai, e quero saber se você não quer ser minha filha.”

Ele a abraçou, um abraço de pai, ela chorava, seu coração sentia um afago que nunca sentira, sua pele sorria e ele sorriu. Ele saía de dentro dela e era ela, uma parte da divindade de volta à Terra.

Desperta do sonho comovida e resolve mudar. Júlia se descobre negra, filha de *Omolú*, uma das herdeiras de um reino; a partir daí, espalha para toda e qualquer pessoa o que sua avó lhe contava, que ela tinha no corpo a força e a beleza de um Deus.

Com esta narrativa do vivido², entre poesia, realidade e ficção, abro as páginas desta pesquisa para rememorar e atualizar momento importante e definidor da minha vida. Um rito de passagem fundamental e complexo para as decisões que se seguiram e que se expandiram para as outras áreas. Esse encontro foi o disparador da construção de uma experiência pessoal, religiosa, política, artística e profissional. Para além de uma furtiva visita às lembranças, essas reminiscências são portais que se abrem para transportar a energia do mundo da imaterialidade para o mundo da materialidade. Através delas me fiz gente, mulher, lésbica, artista e negra.

A memória desse momento, inspirada em uma forma poética de pesquisa sobre o imaginário, esteve em mim impregnada durante toda a construção deste percurso; como uma voz que ressoava e produzia ecos, um “motor”, “um sonho que realiza a realidade, uma força que impulsiona indivíduos e grupos” e vai construindo a nossa “marca digital simbólica”, como nos lembra Juremir (SILVA, 2003, p.12).

Assim, convido o caríssimo leitor desta pesquisa a entrar junto comigo neste ritual, conhecer um fazer artístico que está em construção e que, ao ser fixado nestas páginas, pode nos dar pistas dos caminhos e desafios que ainda estão por vir. O Candomblé e o Teatro, a partir de agora, são os guias. E que todas as divindades nos acompanhem. Peço a *Exu* que mantenha nossa comunicação em harmonia. Como dizem os mais antigos, é de passo em passo que fazemos o caminho. O convite está feito. Caminhemos!

² Formato inspirado numa das técnicas de pesquisa sobre o imaginário, citadas por Juremir Machado Silva no livro *As Tecnologias do Imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2003.



Figura 2 – Fernando Santana – *Exu – A Boca do Universo* – TCA – 2014 – Foto: Andréa Magnoni

1. INTRODUÇÃO: ETAPAS DE UM CAMINHO



Figura 3 – Daniel Arcades, Fabíola Júlia, Fernando Santana e Thiago Romero no espetáculo – *Exu – A Boca do Universo* – Espaço Cultural da Barroquinha – 2014 - Foto: Andréa Magnoni.

Esta pesquisa parte de uma reflexão acerca do meu processo de formação enquanto encenadora³ teatral, por meio de estudos sobre o encontro entre Candomblé e Teatro, norteadores de minha formação pessoal, artística e social, marcada por questionamentos sobre a importância da formação do artista brasileiro e seu contato com as expressões culturais de seu país. Busco compreender como esse encontro, suas aproximações, tensões e diferenças refletiram e ainda refletem em meu fazer artístico e contribuíram na construção do projeto poético do Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas – NATA.

Nestes questionamentos, sempre indaguei: quais as contribuições que o Candomblé pode dar ao artista no campo da formação e da prática cênica? Problematizando a questão: é possível a construção de um projeto poético para a cena teatral a partir da vivência no Candomblé e da absorção dos elementos plásticos, sonoros e temáticos para o Teatro, sem que isso fira e interfira nos fundamentos e preceitos dessa comunidade religiosa? Por fim, quais as tensões e conflitos estabelecidos a partir do encontro entre Candomblé e Teatro? À procura de compreender essas questões, busquei subsídios teóricos para refletir sobre o modo como a prática cênica, desenvolvida nas encenações dos espetáculos do NATA, são tentativas de respostas a essas inquietações.

O NATA é um grupo formado por cinco atores (Antônio Marcelo, Daniel Arcades, Fabíola Júlia, Nando Zâmbia e Thiago Romero), uma instrumentista (Sanara Rocha) e um ator colaborador (Fernando Santana). A direção musical do grupo fica a cargo de Jarbas Bittencourt, as coreografias e preparação corporal são realizadas por Zebrinha e a preparação vocal é responsabilidade de Marcelo Jardim e de Rani Guerra e as demais funções (dramaturgia, cenário, figurino, maquiagem e iluminação) são desenvolvidas pelos atores do grupo, questão a ser melhor tratada no capítulo três desta dissertação. O grupo mantém uma parceria com a Kalik Produções Artísticas, responsável pela produção do grupo desde 2010, tendo como direção de produção Susan Kalik e como produtor executivo Francisco Xavier. O registro audiovisual fica a cargo de Thiago Gomes e o registro fotográfico conta com o olhar de Andréa Magnoni.

A temática da ancestralidade africana e afro-brasileira é a marca do grupo, que tem em seu repertório dez espetáculos. Dois deles foram apresentados em pelo menos trinta e cinco cidades do país, com o total de quatrocentas apresentações. Além disso, foram

³Neste trabalho, não há distinção no uso do termo diretor e encenador, ambos estarão indicando a mesma função. Essa aceção está de acordo com a concepção de Walter Lima Torres em seu artigo: Introdução histórica: o ensaiador, o diretor e o encenador, publicado na revista Folhetim, nº 9, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, 2001, p. 60-71.

realizadas inúmeras atividades de formação, reflexão e debates sobre a função do teatro e as conexões étnico-religiosas com o teatro negro no Brasil. A partir de *Siré Oba – A festa do Rei*, espetáculo que tem como tema o Candomblé, a trajetória do NATA passa a confundir-se ou a fundir-se com minha trajetória de encenadora e praticante do culto religioso do Candomblé, demarcando o início de um projeto poético, no campo do fazer teatral, que contempla as questões artísticas a partir das narrativas espetaculares dos Orixás tomadas como eixo central da construção dos espetáculos. É o momento em que se trançam as ramas tecidas no Candomblé e as tramas inventadas no palco.

Teatro e Religião, cena e terreiro, sacerdotisa e encenadora – agora me colocam num espaço onde não é mais possível uma tão nítida separação entre os dois. Em vários momentos, esses dois caminhos se cruzam; em outros, vão cada um para seu lado e, em outros, juntam-se não sem antes deixar um foco de tensão. De um modo ou de outro, esses dois lugares, seus discursos, suas cerimônias, nunca me abandonaram. E o projeto poético, que se foi construindo – ora de modo intencional, ora se deixando levar pela experiência, ora pela imersão profunda que os dois campos promovem – traz as marcas desses encontros e desencontros.

Iniciei a minha trajetória teatral em 1998, quando para representar o Colégio Polivalente de Alagoinhas no festival estudantil Teatro em Destaque⁴, foi fundado o NATA. Comecei como atriz, porém assumi a direção do grupo em 1999 com o espetáculo *Guarda-roupa íntimo*, minha primeira encenação. De maneira intuitiva, fui dirigindo os espetáculos do grupo até que em 2004 o NATA realizou a sua primeira apresentação em Salvador, através do projeto Teatro de cabo a rabo⁵, participando da mostra A arte do interior na capital, ambos organizados e realizados pelo Teatro Vila Velha, em Salvador.

Em 2006, após essa incursão no Teatro Vila Velha, resolvo profissionalizar-me como artista, entrando para a Escola de Teatro da UFBA, no curso de Direção Teatral. Concluí a graduação em 2010 e passei quatro anos me dedicando exclusivamente à direção de

⁴ Festival Teatro em Destaque, evento idealizado e realizado pela professora Fátima Salles, consistia numa disputa teatral entre alunos matriculados da quinta série ao terceiro ano do ensino médio. Esses alunos seriam responsáveis por todo o processo criativo, desde a escolha do tema, à escolha dos atores e todas as etapas e funções criativas da encenação. O cenário estudantil da cidade mobilizou-se e, durante as duas edições (1998 e 1999), esse Festival formou grupos de teatro no interior das escolas e contribuiu para a divulgação da arte teatral na cidade.

⁵ Projeto realizado pelo Teatro Vila Velha, sob a direção de Márcio Meirelles, que durante três anos circulou pelo interior da Bahia, levando oficinas, apresentações e selecionando grupos artísticos das respectivas cidades para participarem da mostra A arte do interior na capital. Essa mostra consistia na apresentação dos grupos selecionados nas cidades do interior no Cabaré dos Novos e no palco principal do Vila.

espetáculos do NATA e de demais grupos da cidade de Salvador. Esse período foi bastante produtivo, pois busquei colocar em prática os conceitos e técnicas apreendidas durante a graduação, aliados aos conhecimentos vindos da minha prática com o NATA.

Em 2012, realizei uma oficina de preparação de atores, a qual intitulei *OJUIANAN*⁶. Nessa oportunidade, pude colocar em prática parte dos exercícios cênicos desenvolvidos junto aos atores do NATA na construção dos espetáculos *Siré Obá* e *Ogun – Deus e Homem* com outros atores, o que potencializou ainda mais as questões que norteiam esta pesquisa. Ao fim da oficina que durou três meses, decidi que precisava investigar o fazer teatral que vinha desenvolvendo e compreender melhor o que significava esse encontro entre Candomblé e Teatro dentro das nossas encenações. Assim, surgiu a necessidade da realização da presente pesquisa.

Julgo procedente abrir este capítulo introdutório apresentando minhas escolhas metodológicas, a abordagem utilizada e a apresentação da estrutura desta dissertação. Nesta parte, também examino os dois eixos de força que sustentam os passos da caminhada: a iniciação no Candomblé e a iniciação no fazer teatral, este último por intermédio do NATA. Do entrelaçamento entre esses dois eixos, sugere-se uma terceira via: o encontro entre o Candomblé e o Teatro, encontro este que pode talvez aproximar-se do que Eugenio Barba denomina de Terceiro Teatro⁷.

Para dialogar com a pesquisa, foram trazidos autores, teóricos e artistas, tais como Inaicyra Falcão, Juana Elbein Santos, Juremir Machado Silva, Leda Maria Martins, Marco Aurélio Luz, Luis Nicolau Páres, Renato da Silveira e Sonia Rangel. A teoria dos grandes mestres do teatro universal Jerzy Grotowski, Antonin Artaud e Eugenio Barba são esteios importantes para o diálogo, principalmente sobre o tema da ritualidade, teatralidade e antropologia teatral que estarão presentes no decorrer do texto.

Para a realização desta dissertação, fiz uso de uma metodologia adequada a processos criativos, na abordagem compreensiva apresentada por Sonia Rangel (2015), a qual, entre outros autores, apoia-se na Teoria da Formatividade de Luigi Pareyson (1993) e na Teoria do Imaginário de Gilbert Durand (2004) entre outros. Nessa abordagem, o pesquisador se

⁶ A Oficina de Preparação de atores *OJUIANAN* (do *yorubá Oju* – olho e *Inan* – fogo = Olhos de fogo) consiste na compilação dos exercícios cênicos criados e adaptados para o processo criativo do NATA em suas respectivas montagens. A fim de experimentar a eficácia desses exercícios, criei a supracitada oficina que já foi realizada em oito edições em cidades como Alagoinhas, Rio de Janeiro e Salvador.

⁷ O Terceiro Teatro seria então uma terceira vertente, a zona teatral que vive à margem desses dois teatros, fora dos grandes centros culturais e se aloja na periferia. Por definição de Barba, é “um teatro de pessoas que se definem atores, diretores, homens de teatro, quase sempre sem terem passado por escolas tradicionais de formação ou pelo tradicional aprendizado teatral, e que, portanto, não são ao menos reconhecidos como profissionais” (BARBA, 1994, p.143).

preocupa com a compreensão da trajetória criativa, na qual o sujeito, imerso no processo de sua obra, coloca-se em contato com as mudanças ou variações da sua criação, como apresenta Rangel (2015, p. 22):

Escolho, então, me situar no ponto de vista do artista, para o qual compreender, tornar visível e comunicável a sua poética e o processo constitutivo da mesma, constitui o “método”. A cada criador corresponde uma demanda interna, e, como consequência, a cada criador, e a cada processo criativo, correspondem “métodos” diferenciados. Considero que o artista é um pesquisador nato, mas no âmbito acadêmico, além da capacidade de expressar a obra, o artista precisa sentir-se estimulado a discorrer sobre seus próprios “métodos” e a “experimental” seu pensamento como criação. A realização da obra artística deverá então fazer parte constitutiva do corpo da pesquisa e não apenas ser considerada como um anexo ou apêndice a ela.

A argumentação da autora define o caminho metodológico desta pesquisa, ao propor uma investigação do artista em seu próprio fazer, levando-o a refletir como esse fazer se processa. Assim, busquei compreender o meu processo de formação e a minha atuação como encenadora, por meio de um estudo do meu “trajeto” artístico até aqui. Para melhor entendimento sobre trajeto, cito novamente Rangel (2015, p. 09) que explicita:

A noção de trajeto utilizada em meus ensaios, designando o confronto de todas as forças objetivas-subjetivas que atuam e se atualizam na obra também como devir do sujeito, acontecimento, experiência, diálogo possível entre a matéria poética e o psiquismo do criador, é tomada e inspirada da acepção de Gilbert Durand, da sua antropologia do imaginário, quando ele afirma que o trajeto é a incessante troca que existe no campo do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas emanando do meio cósmico e social (DURAND, 1997, p. 41). No caso do meu pensamento esta noção de trajeto está sempre associada aos processos de criação artística.

Tomando como referência o pensamento da autora, foi através da investigação do meu trajeto como encenadora e do meu processo de formação que encontrei pistas, questões e desafios para a escrita desta dissertação. De modo que a compreensão sobre as “teorias do imaginário” foram fundamentais para a ampliação do entendimento das relações existentes entre o Candomblé e o Teatro, forneceram suporte para uma escrita pautada pela “narração do vivido”, apontaram um caminho de diálogo entre sensível e racional, entre objetivo e subjetivo.

Pela via compreensiva, os dados criativos, a temática e a vivência grupal conduziram a minha reflexão por um olhar mais transversal e complexo⁸. Desta forma, citando ainda Juremir Machado Silva (2003, p. 13-14):

A construção do imaginário individual se dá, essencialmente, por identificação (reconhecimento de si no outro), apropriação (desejo de ter o outro em si) e distorção (reelaboração do outro para si). O imaginário social estrutura-se principalmente por contágio: aceitação do modelo do outro (lógica tribal), disseminação (igualdade na diferença) e imitação (distinção do todo, por difusão de uma parte). No imaginário há sempre desvio, no desvio há potencialidade de canonização. O imaginário explica o “eu” (parte) no “outro” (todo). Mostra como se permanece individual no grupo e grupal na cultura.

Assim sendo, a pesquisa propõe um diálogo entre ritualidade, antropologia, Candomblé e Teatro, este na perspectiva de compreender a construção dos espetáculos do NATA. Busquei mergulhar nos elementos que disparam essa construção artística, para chegar aos Princípios e Procedimentos dominantes. Como resultado deste diálogo, o que reconheço é a construção do nosso projeto poético.

Desta forma, visando espelhar o processo de construção de um modo de pensar prático-teórico, esta dissertação está composta por três partes, incluindo esta **Introdução: Etapas de um Caminho**. Na segunda parte, **Aprendendo com os Mestres**, discorro sobre os encontros com os mestres do axé e com os mestres do Teatro, as suas respectivas contribuições em minha formação e o fazer teatral com o grupo. Na terceira parte, **Entre Formação e Criação: A busca de um Projeto Poético**, reflito sobre o trabalho do NATA, problematizações, tensões e aprimoramentos, sobre o encontro entre Candomblé e Teatro, fazendo uma reflexão mais geral em torno dos espetáculos *Siré Obá* e *Ogum* e um estudo mais aprofundado sobre o processo criativo do espetáculo *Exu – A Boca do Universo*, com temporadas, críticas e premiações realizadas em tempo paralelo a esta pesquisa de Mestrado.

Além dos **Aspectos Conclusivos**, compõe este texto dissertativo um **Glossário** para auxiliar o leitor a identificar palavras e expressões em *yorubá*; para facilitar o entendimento e a fluência da leitura, alguns termos, devido à sua importância para o tema, terão traduções ao lado, quando surgirem pela primeira vez no texto. Como **Apêndices** e **Anexos**, estão incluídos: transcrição de entrevistas; termo de autorização dos artistas do NATA e de mestres do teatro que foram entrevistados; histórico do NATA; clípgem jornalística; texto completo e

O termo *complexo* neste trabalho converge com a acepção defendida por Edgar Morin em seu livro: *A cabeça bem – feita: Repensar a reforma, Reformar o pensamento*, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

ficha técnica do espetáculo *Exu – A Boca do Universo*. São documentos que considero importantes para dar melhor visibilidade à interpretação e leitura que fiz deste caminho.

1.1 – CANDOMBLÉ, VISÃO DE MUNDO E ANCESTRALIDADE

Como falam os *ebomes* (os mais velhos) sobre o Candomblé⁹, o caminho se faz caminhando. O significado de caminhar para a cultura africana e afro-brasileira é muito mais que chegar a algum lugar, atingir um objetivo. É a constatação da aprendizagem no “percurso”, ou seja, caminhar é o mesmo que aprender e apreender o percurso. Em muitas circunstâncias, caminhar vale muito mais que o objetivo final; talvez nem se chegue a atingir uma meta almejada, mas na hora do entendimento o que conta é o que o percurso trouxe, o seu legado. Essa visão de mundo, presente no Candomblé e nas demais religiosidades de matriz africana, norteou e ainda norteia minhas escolhas e orienta minhas decisões como *omon* Orixá (filha do Orixá) e artista da cena.

Exu e *Ogun*, as divindades africanas ligadas ao “caminho” e também ao “caminhar”, são responsáveis pela liberação energética do impulso; são divindades-bússolas que orientam as Comunidades de Axé e seus adeptos na jornada filosófica e prática da vida. O Candomblé, na minha vida, ou seja, no meu “caminho,” foi determinante para um encontro identitário e cultural. Para além da dimensão religiosa, o Candomblé foi um norte a um reconhecimento ancestral familiar e que se desdobrou na minha construção poética como profissional da cena.

Quando diante da *yalorixá*, (mãe de santo) observava os búzios caírem¹⁰, via, de lá, saírem as orientações que auxiliariam o “meu caminhar na vida”. O Candomblé, além de ter influenciado o processo civilizatório do Brasil, rompendo o estigma de uma nação primitiva, sem valores ou crenças, é também um modo de vida; e tal modo definiu os primeiros eixos de meu fazer teatral.

Isso se percebe ao ler a obra de autores como Marco Aurélio Luz, Juana Elbein Santos, Mestre Didi, Leda Maria Martins, Renato da Silveira, Luis Nicolau Pares e Inaicyra Falcão, só para citar alguns. A menção a esses autores surgiu da necessidade de poder reunir,

⁹ É importante salientar que, ao me referir ao Candomblé, busco falar da contribuição das diversas nações africanas que organizaram essa expressão religiosa, portanto o termo Candomblé não se refere apenas à nação *Ketu*, mas também às nações Angola e *Jeje*.

¹⁰ Refiro-me ao momento em que a *Yalorixá* joga os búzios (oráculo divinatório) comunicando-se com os Orixás.

no horizonte teórico e conceitual da pesquisa, especialistas que analisam o Candomblé, antropológica e etnograficamente, aliados a artistas, que desenvolvem suas pesquisas cênicas a partir da pertença ou do interesse pelo estudo do Candomblé.

Esses autores são referências em suas respectivas abordagens sobre o Candomblé e por meio de seus escritos historicizam e analisam o processo civilizatório africano empreendido por nossos antepassados negros, o que desembocou na constituição do Candomblé. Com um olhar “descolonizado” e crítico propõem formas e apresentam histórias sobre como “afrografar¹¹” o pensamento e as expressões artísticas, sem descuidar da compreensão e união entre Arte e Antropologia, na construção dos raciocínios, no discurso sobre a formação cultural brasileira. São autores que documentam e refletem sobre o processo de construção do Candomblé e sua importância para a salvaguarda da herança cultural africana no país, aliados a um olhar e proposições artísticas que inspiram outros artistas, educadores e acadêmicos a desenvolverem projetos de cultura e arte.

A colonização europeia no Brasil firmou um de seus mais fortes pilares na escravização de mulheres e homens africanos. Na construção do discurso histórico dito “oficial”, grande parte do material produzido através de livros, artigos, periódicos, filmes, músicas e demais mídias apresentam a história da cultura africana no país a partir do processo escravizatório e seus desdobramentos atuais, ignorando as culturas complexas que antecederam as histórias de cada indivíduo africano escravizado no Brasil.

Essa forma de estabelecimento dos fatos históricos apaga a diversidade e a grandiosidade da vida cultural, econômica, política, artística e religiosa dos nossos antepassados africanos e nos faz crer, modo ainda vigente no senso comum, que descendemos de “homens sem alma”, meros objetos a serem domesticados para servir a “real civilização do mundo”, a Europa. É um equívoco que vem sendo duramente combatido pela comunidade afrodescendente. Por esse e outros motivos, acredito ser pertinente uma mulher negra e candomblecista poder dizer, através da construção de um trabalho artístico e acadêmico, sua visão de mundo, a importância e a relevância do Candomblé para a cultura, a política, as artes e a economia do Brasil.

Em seu livro *Agadá – Dinâmica da civilização africano-brasileira*, Marco Aurélio Luz (2000) traz preciosas contribuições para a compreensão efetiva da construção civilizatória do povo africano no Brasil. É importante dizer que as mulheres e homens africanos que foram trazidos à força para cá não colaboraram apenas para a construção do país, fundaram aqui um

¹¹ Conceito a ser aprofundado mais adiante ao ser mencionada a obra da autora Leda Maria Martins.

processo civilizatório negro-africano. Um processo civilizatório é muito maior que apenas uma contribuição na constituição da nação. Nossos antepassados foram determinantes na construção deste país, cujo legado cultural africano formou, modulou, influenciou e modificou a constituição da sociedade brasileira desde o início, como afirma Marco Aurélio Luz (2000, p.25):

A história da civilização negra se perde na noite dos tempos. É a civilização mais antiga do mundo. Basta dizer que os primeiros homens, o homo-erectus, assim como o homo sapiens, têm sua origem na África. Os primeiros homens tal como somos hoje surgiram por volta de 150.000 anos a.C. e eram negros.

A partir da afirmação de Luz (2000), pode-se indagar: como pode ser “atrasada” a mais antiga civilização do mundo? Somente através de um olhar equivocado e etnocêntrico é que se propaga que os africanos e seus descendentes sejam indivíduos atrasados culturalmente. Uma indagação que encontra respostas ou ressonância na contínua necessidade de reescritura da nossa formação sócio-político-cultural, de um ajuste no entendimento histórico e da abertura de novos caminhos de compreensão acerca do valor, da importância e significância da cultura africana e seu legado no Brasil.

Um desses legados foi a construção dos quilombos e seus desdobramentos históricos. Os quilombos representaram, e representam ainda, muito mais que apenas o “espaço de fuga” das negras e negros escravizados; são contribuintes decisivos para a edificação de reinos africanos no Brasil. O quilombo de Palmares¹², o mais famoso do país, tomado como exemplo, representa essa síntese histórica, na qual se demonstra as estratégias de resistência do povo negro contra a escravidão e sua força contra a adaptação e reamalgamento das estruturas culturais que as orientam, como se pode perceber na observação de Marco Aurélio Luz (2000, p. 263):

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

¹² Quilombo dos Palmares, situado na Serra da Barriga em Alagoas, fundado no fim do século XVI, ocupou cerca de vinte sete mil quilômetros quadrados de superfície no alto das montanhas. Resistiu do final do século XVI até a batalha final de 1695, quando em 20 de novembro Zumbi grande líder de Palmares foi assassinado (LUZ, 2000, p. 291).

brasileiro dos Palmares se desenvolveu e teve diversos desdobramentos no decorrer da história. Seus valores inspiradores da luta anticolonialista permanecem nos dias atuais. Essa pujança marcada por esse *continuum* atenta que ele foi a forma viável que melhor atendeu à edificação da nação brasileira no decorrer do período colonial.

Por fatos como esses, pode-se compreender a importância histórica que o quilombo de Palmares representou na luta anticolonialista e na edificação da nação brasileira no decorrer do período colonial, encontrando ecos de sua relevância até a República. O Candomblé plantou uma de suas sementes de criação no interior dos quilombos, na nova configuração transatlântica do povo negro e sua reorganização cultural, principalmente como modo de resistência e necessidade de proteger aquilo que é a síntese da cultura africana: o culto aos antepassados.

A religiosidade africana é calcada na memória, no conceito totêmico de pertença, de origem, de conter e estar contido na natureza, ponto de partida da construção divina, e na ancestralidade daqueles que aqui estiveram antes. As divindades são ancestrais míticos, ancestrais primordiais que geraram todos os outros ancestrais. Essas noções, tão caras aos africanos, foram a única riqueza não retirada pela escravidão. E essa riqueza lhes renovou poder, força e, através dela, estabeleceu-se um grande fenômeno: o Candomblé.

Esse fenômeno é composto por um complexo conjunto de preceitos, conceitos e regras, que reuniu o povo negro em estado de resistência contra o domínio do colonizador, para manterem vivas as tradições, reinventar e adaptar preceitos e preservar a memória das suas “culturas”; afinal, fala-se de um continente que possui meia centena de países e milhares de línguas, costumes e valores¹³. Além disso, o Candomblé é um fenômeno civilizatório, um grande instrumento de resistência, tanto do ponto de vista energético-espiritual quanto do ponto de vista prático, na luta do dia a dia do negro africano para não entregar-se à escravização sem lutar, como ressalta Luz (2000, p. 32):

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

¹³Para maiores informações sobre o assunto, consultar www.infoescola.com

A constituição do Candomblé significou e ainda significa o fortalecimento da relação com o continente africano pelo viés daquilo que herdamos dos nossos antepassados negros. Estudar essa página de nossa história revela a perversão do processo de dominação imputado aos nativos, chamados índios, e aos africanos, sequestrados e trazidos para o então denominado Brasil. Para além das perversões do sistema colonizatório, o surgimento e o fortalecimento do Candomblé comprovam a capacidade do povo negro de resistir, suas estratégias de luta e conservação da memória e dos costumes.

É importante compreender que ele é resultado da união de comunidades étnicas africanas diferentes e de seus descendentes nascidos no cativeiro. Africanos de diversas nações passaram por cima de suas diferenças étnicas, religiosas, econômicas, filosóficas, intelectuais, políticas e se aliaram com negras e negros nascidos durante o regime escravista, para encontrar formas de resistência. Em seu livro *O Candomblé da Barroquinha: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de keto*, Renato da Silveira revela, através de um panorama histórico pertinente e necessário, os conceitos filosóficos e ideológicos que norteavam as estratégias de dominação do colonizador português e as estratégias do povo negro para resistir e reexistir dentro daquele que representa a maior violência contra a humanidade em todos os tempos: o tráfico negreiro.

Esse fato, infelizmente, não causa o choque merecido, mas é sem sombra de dúvida o maior ato terrorista e genocida de todos os tempos. Segundo o antropólogo Vilson Caetano Junior (2007) em depoimento dado no documentário *Povo de Santo*¹⁴: “O tráfico negreiro foi muito pior que a segunda guerra mundial, foi muito pior que o nazismo, foi muito pior que os campos de concentração ou outras barbaridades que o mundo condena”. Para ele, além de ter durado cerca de mais de trezentos anos, e mesmo tendo sido findado o tráfico e abolida a escravidão, “os ecos, rastros e reincidências do preconceito racial e da construção simbólica da inferioridade do povo negro permeiam as instituições, a execução das leis e a construção do arcabouço simbólico da sociedade mundial”.

O pensamento de Renato da Silveira (2006, p. 48) leva a compreender as nuances e sutilezas do sistema escravagista, seus meios de dominação e anulação intelectual, cultural, ideológica e o quanto, para ganhar, o povo negro teve que fingir que perdia. Para ele, “os negros africanos eram subestimados, considerados incapazes de agir politicamente, organizar grandes sublevações, por isso não metiam medo. Nesse caso, o estereótipo preconceituoso favorecia-os”. Ao encontro desse pensamento, sobressai uma questão de primeira ordem na

¹⁴ O documentário “Povo de Santo” tem direção de Manoel Passos Pereira (Manuca) e de Wilson Militão; encontra-se disponível em <https://youtu.be/rfX2uKJ-4xs>.

construção do processo de resistência e “re-existência” do povo negro no Brasil que demonstra a fragilidade do colonizador em subestimá-lo e verdadeiramente acreditar nos conceitos criados pelo cristianismo e fortalecidos pela ciência e o imaginário eugenista de que os negros não dispunham de inteligência e intelectualidade.

Esse fato abriu flancos para que fosse possível aos africanos aproveitarem brechas e, mesmo aterrorizados e desprovidos de acesso às mais elementares condições de sobrevivência, pudessem construir um sistema que lhes restituiu dignidade, afeto, noções de coletividade, memória e através desses elementos se fortalecerem de tal modo a passar por séculos e não serem extintos. Sobre esse tema, o *ogã* (assistente cerimonial) do Terreiro do Cobre e professor do curso de Direito da Universidade Federal da Bahia, Samuel Vida (2007), em depoimento ao já citado documentário *Povo de Santo* diz:

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

A afirmação de Samuel Vida sobre o Candomblé como um projeto civilizatório que respeita a diversidade e aposta na inclusão demonstra a inteligência na minúcia e na argúcia da construção desse rico e diverso tecido que é o Candomblé. A sua constituição está imbricada no processo de superação das limitações do sistema escravagista e no processo de manutenção da identidade. Observa-se, entretanto, que a legitimação do Candomblé, como parte fundante da constituição cultural negra brasileira, ainda necessita de lutas para o seu efetivo reconhecimento, como expressa Silveira (2006, p. 536):

Durante séculos, os cultos afro-brasileiros viveram na semiclandestinidadade, eternamente ocultos nas matas ou disfarçados atrás de fachadas convenientes. Proibidos mas tolerados, desde que se mantivessem periféricos, frágeis e episódicos. Em um ambiente colonial jamais os africanos e seus descendentes poderiam pretender ser o centro político, ganhar respeitabilidade e prestígio, aspirar à cidadania. Com uma correlação de forças sempre desfavorável, durante muito tempo eles foram obrigados a se submeter a este pacto.

Bem verdade, muitas tiveram que ser as estratégias para a sobrevivência do culto e dos costumes do povo negro africano escravizado no Brasil. Apesar de toda repressão e perseguição histórica vivida até os dias atuais, o Candomblé fortaleceu-se, adentrou em espaços dantes impensados, letrou-se sem perder a força da oralidade e domou o código

dominante para chegar ao século XXI com um grande contingente de pensadores de diferentes áreas do conhecimento humano. Esse conhecimento gerou publicações, experimentações estéticas, encontros, seminários, congressos e eventos de diversas naturezas a fim de divulgar a relevância e as contribuições que esta expressão filosófica e religiosa legou para o povo brasileiro.

Os exemplos que reforçam esse raciocínio encontram sua maior expressão viva na *yalorixá* Maria Stella de Azevedo Santos, mais conhecida como Mãe Stella de *Oxossi*, sendo *Odé Kaiodê* seu nome africano dentro da religião. Mãe Stella, dentre várias personalidades da comunidade negra, é a primeira *yalorixá* a assumir assento na Academia Baiana de Letras; sua figura pode ser tomada como desembocadouro das lutas e vitórias de diversas mulheres e homens negros, que através da liderança de terreiros de Candomblé e das reflexões sobre as religiões de matriz africana, empreenderam conquistas significativas na legitimação do culto aos Orixás, *Inkisses* (divindades da nação Angola) e *Voduns* (divindades da nação *Jeje*).

Dentre inúmeras outras e outros líderes que deram continuidade à luta e aos desejos de emancipação cultural, política e econômica desejada e empreendida pelos nossos antepassados, destacam-se as *yalorixás* Mãe Aninha, fundadora do *Ilê Axé Opô Afonjá*; Mãe Senhora, também do mesmo *Ilê Axé*; *Yá Nassô*; *Yá Adetá* e *Yá Kalá*, fundadoras do *Ilê Axé Yá Nassô Oká*, Terreiro da Casa Branca; Marcelina da Silva, a *Yá Obá Tossi*, também da Casa Branca; Mãe Menininha do Gantois; o *babalorixá* (pai de santo) Procópio de *Ogunjá*; Mãe Olga do *Alaketo*; Pai Agenor Miranda; pai Joãozinho da Goméia; pai Manoel Joaquim Ricardo, Babá *Talábi* de *Ajunsun*, fundador do *Ilê Axé Oxumare*.

Contudo, Mãe Stella se destaca devido ao percurso que fez, unindo a oralidade da cultura africana à logocidade da cultura ocidental, tornando-se uma intelectual reconhecida nacionalmente. Seus escritos são contribuições e problematizações eficazes na divulgação e preservação da força e beleza da religiosidade e da filosofia do Candomblé nos dias atuais; sua biografia traz uma história de lutas e quebras de paradigmas¹⁵. Além do ingresso na Academia Baiana de Letras, ela foi a primeira *yalorixá* a se colocar publicamente contra o sincretismo religioso, em 1983, durante a II Conferência Mundial da Tradição dos Orixás, em

¹⁵Algumas das obras de Mãe Stella de *Oxossi*: *E Dai Aconteceu o Encanto*, Maria Stella de Azevedo Santos e Cléo Martins, Salvador, 1988; *Meu Tempo é Agora*, Maria Stella de Azevedo Santos. Editora Oduduwa, São Paulo, 1993; *Lineamentos da Religião dos Orixás - Memória de ternura*. Cléo Martins, 2004; participação especial de Mãe Stella - *Alaiandê Xirê*- ISBN 8590467813; *Ôsosi - O Caçador de Alegrias*, Mãe Stella de *Ôsosi*, Secretaria da Cultura e Turismo, Salvador, 2006; *Opinião - Maria Stella de Azevedo Santos - Iyalorixá do Ilê Axé Opô Afonjá - Um presente de A TARDE para a história* - Reunião de textos publicados no jornal A TARDE na coluna Opinião.

Salvador. “Nós conseguimos nos tornar independentes e colocar cada religião em seu lugar” – afirma a *yalorixá* – e complementa:

Combato o sincretismo, repito, na intenção de valorizar a essência dos ritos, os seus fundamentos, mas sei que Nação pura não existe. Isto é utopia e ignorância de nossa história. Eu não digo “Candomblé” que é uma expressão banto? E daí? As diferentes nações entraram no chamado processo de assimilação: *Òsumare* com *Bessen*, *Iroko* com *Loko* e *Tempo* etc. (SANTOS, 2010, p.147)¹⁶

Ao lado de Mãe Stella, estão outros líderes, pensadores e religiosos, a exemplo do *Táta* (pai de santo da nação de Angola) Anselmo, a *yalorixá* Cecília Conceição Moreira Soares e o jovem *babalorixá* Rychelmy Imbiriba Veiga. O primeiro foi o fundador do Terreiro *Mokambo*; é formado em Pedagogia pela Universidade Católica do Salvador (UCSAL) e obteve o título de Mestre pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB) com a dissertação *Terreiro Mokambo: espaço de aprendizagem e memória do legado banto no Brasil* – título que traduz a importância do terreiro de Candomblé como espaço de manutenção da memória ancestral africana e afro-brasileira.

Já a *yalorixá* Cecília Conceição Moreira Soares, fundadora do *Ilê Axé Maroketo*, tem graduação em História pela UCSAL, Mestrado em História pela UFBA e Doutorado em Antropologia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), com estágio doutoral sanduíche na Facultad de Ciências Sociales da Universidade de Salamanca–Espanha. Atualmente, é docente Adjunto na UNEB, Campus I. O título de sua tese é: *Encontros, Desencontros e (Re)Encontros da Identidade de Matriz Africana: A História de Cecília do Bonocô - Onã Sabagí*.

Aos dois, associa-se o jovem *babalorixá* Rychelmy Imbiriba Veiga, líder e fundador do *Ilê Axé Ojisse Olodumare* – A Casa do Mensageiro, formado em Pedagogia pela Universidade Estadual Vale do Acaraú, em Natal, Rio Grande do Norte, que obteve o título de Mestre pelo Programa de Pós-graduação do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO/UFBA) com a dissertação: “*Bendito entre as mulheres: a história de Pai Procópio de Ogum*”.

Esses são alguns, dentre os inúmeros nomes de líderes do Candomblé, que, quer no âmbito acadêmico, quer nos diversos espaços de sociabilidade, geram publicações, coordenam

¹⁶A fim de ilustrar melhor o pensamento e as contribuições dessa *yalorixá*, incluí nos anexos deste trabalho dois artigos da mesma, publicados no livro Opinião - Maria Stella de Azevedo Santos - *Iyalorixá do Ilê Axé Opô Afonjá - Um presente de A TARDE para a história*", reunião de textos publicados no jornal A TARDE na coluna "Opinião" 2012.

eventos científicos e culturais, pesquisam e orientam pesquisas, lideram experimentos de diversas ordens que comprovam a força e o vigor da religiosidade de matriz africana. Assim, ampliam a necessária divulgação e documentação do legado africano e afro-brasileiro.

Para reafirmar a importância da formação do Candomblé e da sua sobrevivência até hoje, tomo aqui um dos pensadores citados no início do capítulo, Luis Nicolau Pares (2006) que em seu livro *A formação do Candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia* traz reflexões de suma importância para a compreensão da representatividade política, ética, cultural e econômica que consistiu este percurso histórico. Em seu texto, ele expõe:

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

Assim se expressando, Nicolau Pares (2006) nos convoca a entender o surgimento do Candomblé para além da oposição de classes ou como resposta de resistência, mas sim como um atracadouro de estratégias que congregaram e ainda congregam uma solidariedade grupal de existência de valores culturais ancestrais que delinearão a identidade brasileira. Nesse sentido, deve ser visto para além da expressão religiosa, o que não minimizaria sua ação, pois a religião para o povo africano está contida em todas as instâncias da vida. Esse pensamento converge para o sentido considerado nesta dissertação: a compreensão antropológica e cultural acerca do Candomblé, rompendo as barreiras da subjetividade religiosa e avançando para a objetividade e subjetividade da constituição da identidade cultural de um povo, o que nos possibilita olhar para além da liturgia e refletir sobre a sua contribuição nos campos político, econômico, sociocultural e artístico.

1.2 – SOBRE O NATA: ORIGEM, ANDANÇAS, CRISES E CONFLUÊNCIAS



Figura 4 – O grupo NATA da esquerda para a direita: Fernando Santana, Sanara Rocha, Thiago Romero, Fernanda Júlia, Fabíola Júlia, Daniel Arcades e Antonio Marcelo – Espetáculo *Exu – A Boca do Universo* Espaço Cultural da Barroquinha – 2014 – Foto: Andréa Magnoni¹⁷.

O Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas – NATA, fundado em 17 de outubro de 1998, surge após uma experiência teatral desenvolvida no Colégio Polivalente de Alagoinhas no I Festival Estudantil Teatro em Destaque. A primeira formação do NATA contava com vinte e cinco pessoas, escolhidas num processo de audição, sendo que quinze estariam em cena e as outras dez dividiriam-se nas demais funções (cenário, figurino, maquiagem, produção, contra-regragem, sonoplastia e iluminação) do espetáculo.

Este grupo formou o então Núcleo Amador de Teatro e Arte, primeiro nome do grupo, para a montagem de *O Seco da Seca*¹⁸, minha estreia como atriz, que ganhou os troféus de Melhor Espetáculo, Melhor Cenário e Maior Público. A seguir, o grupo resolveu apostar

¹⁷ Além dos componentes da imagem 04, fazem parte e/ou desenvolvem atividades com o grupo o ator e iluminador Nando Zâmbia, o diretor musical Jarbas Bittencourt, o coreógrafo Zebrinha, o preparador vocal Marcelo Jardim, a produtora Susan Kalik, o diretor de audiovisual Thiago Gomes e o produtor executivo Francisco Xavier, além da cobertura fotográfica de Andréa Magnoni.

¹⁸ Esta montagem foi o desdobramento de uma pequena cena, apresentada em sala de aula como resultado de um trabalho escolar para as disciplinas de Geografia e História. A comissão de professores que acompanharia a montagem do espetáculo que representaria o Colégio Estadual Polivalente de Alagoinhas selecionou esta cena como ponto de partida para a construção da peça para o Festival. O espetáculo abordava a seca do ponto de vista psicológico. O que acontecia ao indivíduo para além da falta de água? A peça falava de violência, corrupção, da vida e da luta do povo nordestino contra a negligência do poder público nas questões da seca no nordeste, fazendo uma metáfora sobre a água como a representação da riqueza e da dignidade que todo ser humano necessita e merece para viver.

num tema polêmico, o amor homoafetivo, e representou o Colégio Estadual Polivalente de Alagoinhas na segunda edição do festival no ano de 1999, com o espetáculo *Guarda-roupa íntimo*¹⁹, minha estreia como encenadora. Este espetáculo foi muito desafiador e revelador para aquele grupo de jovens e, em especial para mim, pois percebi o meu lugar dentro do fazer teatral e tive uma identificação imediata com a função de encenadora, mesmo estando inicialmente como atriz. A partir daí, não retornei mais para a cena, consolidando-me como a encenadora do NATA até os dias atuais.

De forma muito intuitiva, fui percebendo e descobrindo que rumos tomar com a peça, com a distribuição de personagens e principalmente como não deixar o espetáculo cair na estereotipia sobre a homossexualidade. O *Guarda-roupa íntimo* venceu a segunda edição do festival nas categorias Melhor espetáculo júri oficial²⁰, Melhor espetáculo júri popular, Melhor ator, Melhor ator coadjuvante e Melhor figurino²¹.

O NATA, após o êxito do *Seco da Seca*, e do *Guarda-roupa íntimo*, apresentava-se com frequência em eventos do Colégio Polivalente, desde comemorações previstas no calendário escolar a momentos importantes do colégio, quando a direção nos convocava a escrever e montar pequenos espetáculos. Exemplo disso foi a participação do grupo nas comemorações dos 20 anos de construção do Colégio Estadual Polivalente de Alagoinhas. Porém, após o *Guarda-roupa íntimo*, percebemos que desejávamos conhecer mais e melhor o teatro e, contrariando a muitos, saímos da escola e fomos fazer parte do teatro amador da cidade.

Ao sair do colégio, o NATA decide fazer uma alteração no nome: deixa de ser Núcleo Amador de Teatro e Arte e passa a se chamar Cia de Teatro NATA. Sofrendo dos inúmeros problemas que formam a trajetória dos grupos de teatro no interior (saída de integrantes, falta de local para ensaios e apresentações, falta de verbas e infraestrutura e de respaldo institucional etc.), o grupo, em 2001, ficou reduzido a três integrantes, passando em seguida por uma recomposição de elenco.²²

¹⁹ O espetáculo *Guarda-roupa íntimo* consistia numa comédia romântica, que narrava a vida de Alan, um jovem de classe média alta, estudante do último semestre de Direito, que se apaixona pelo melhor amigo da sua namorada. A peça narrava um amor homoafetivo, a partir da valorização do amor, desconstruindo a imagem de promiscuidade associada à figura dos homossexuais.

²⁰ Os jurados foram o ator e arte educador, formado pela Escola de Teatro da UFBA, Alain Félix, o ator e diretor, naquele período mestrando do PPGAC – UFBA, Alex Beigui, e o ator e professor de teatro da cidade de Alagoinhas Roque Lázaro.

²¹ É importante dizer, que este espetáculo deflagrou no então grupo de atores a necessidade de sair do ambiente escolar e enveredar pelas sinuosas curvas do teatro amador da cidade.

²² Eu e os atores Anderson Araújo e Gilmar Feitosa, a quem se juntou o então ator e aluno do curso de Letras da UNEB – Alagoinhas Antonio Marcelo. A partir daí, houve uma recomposição do elenco, que resultou na entrada de Nando Zâmbia, Fabíola Júlia, Vânia Santana, Reinaldo Alves, Joenice Reis, o jovem Luiz Antonio Jr. (em sua

Com esta recomposição, o grupo estava apto a começar um novo espetáculo. Assim, apresentei ao grupo um texto teatral que vinha desenvolvendo e o sugeri como nosso próximo espetáculo: *Senzalas – a história, o espetáculo*. Era a primeira vez que o grupo se confrontava com um tema que abordava a “discriminação racial”. Não sem propósito, eu havia sido alvo pela primeira vez de ato de discriminação racial: fui comprar um relógio em uma conceituada loja em Alagoinhas e fui mal atendida por uma funcionária branca, ao dizer de forma irônica e desregrada que eu não teria “perfil” para usar o relógio que estava exposto na vitrine.

Eu já passara por situações semelhantes, porém nunca me tinha atentado para a intenção das pessoas que me trataram dessa forma. Devo confessar que nunca havia, até aquele dia, percebido que se tratava de discriminação racial e social. Após uma demorada discussão com a atendente e depois do gerente da loja intervir e me pedir desculpas, saí furiosa, dizendo a mim mesma que não poderia deixar isso se repetir comigo e com as demais pessoas; precisava fazer algo para ajudar a combater esse tipo de humilhação. Naquele momento, nasceu o argumento para o texto do espetáculo *Senzalas – a história, o espetáculo*.

Senzalas, como chamamos simplesmente a peça, estreou em novembro de 2002 e foi a primeira bem-sucedida tentativa artística do NATA em abordar a herança cultural africana em cena além de ter tido uma ampla aceitação de público e de crítica, ainda que estivéssemos tateando em trazer para cena questões tão complexas como racismo, preconceito etc. O espetáculo agradou pela temática, pelo visual, pela exuberância dos figurinos e pela composição da trilha gravada em estúdio e foi o primeiro espetáculo local a lotar a plateia do Centro Cultural de Alagoinhas em dois dias de apresentação, com capacidade para 300 espectadores. Mas estava longe do entendimento da complexidade das questões étnicas, raciais, políticas e culturais.

Uma prova disso era que não tínhamos referências que pudessem nortear nosso fazer teatral; o nosso modelo era a dramaturgia televisiva, especialmente a teledramaturgia romântica, realista ou folhetinesca. Percebo hoje que, desde o espetáculo *Guarda-roupa íntimo*, nossas peças pareciam telenovelas feitas no palco. O espetáculo *Seco da seca* fugiu ao formato televisivo, mas se inspirou no videoclipe, igualmente televisivo. Nenhum de nós lia ou sequer assistia a espetáculos teatrais.

Percebemos com essa montagem que precisávamos estudar mais o fazer teatral, ver peças, acompanhar processos, buscar referências teatrais e não televisivas. A montagem e a realização de *Senzalas* havia fortalecido em nós a decisão de fazer teatro profissionalmente

primeira incursão pelo teatro e atualmente diretor e produtor d'A Outra Cia de Teatro na cidade de Salvador) e alguns adolescentes que estavam experimentando a cena para ver se continuariam ou não.

com todas as complicações que o termo “profissional” apresenta. Daí sugeriram a comédia *Fashion porque viver é fashion* e a obra prima de Plínio Marcos *Dois perdidos numa noite suja*.

Seja pelos desajustes pessoais internos ou pela falta de maturidade e conhecimento cênicos, ambas as montagens resultaram em fracasso de público e crítica locais. Não tínhamos mais afluência de público dos espetáculos anteriores nem os comentários eram favoráveis às apresentações. Tratava-se de uma crise que foi depois transformada em um trampolim para uma virada significativa do grupo: a busca por textos da dramaturgia brasileira, até aquele momento desconhecida pelo grupo.

O grupo decidiu fazer uma pesquisa sobre autores teatrais e a partir daí selecionar textos cujo único critério de escolha era o gosto pessoal. Por conta disso, montamos uma colagem de textos como o *Anti-Nelson Rodrigues* e *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues, *A farsa da boa preguiça* e o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna e *O assalto e a Despedida na rodoviária*, da Cia de Comédia Os Melhores do mundo; nasceu, assim, o espetáculo *Perfil – Só vendo pra crer*.

O espetáculo voltou a encontrar seu público, identificado pelas temáticas ali expostas e pelo fazer cênico mais apurado do que os as montagens anteriores. *Perfil* era um espetáculo com vigor juvenil e trazia muita música, muita dança e conexões com o dia a dia do espectador, além da qualidade dos textos selecionados. Todos esses elementos contribuíram para que o NATA fizesse a sua primeira temporada fora de Alagoinhas, a convite da equipe de artistas que dirigiam o Teatro Vila Velha²³ em Salvador, Bahia.

Em agosto de 2004, desembarca em nossa cidade uma comitiva do Teatro Vila Velha, com o projeto Teatro de cabo a rabo e com a apresentação do espetáculo *Oxente cordel de novo?* do Bando de Teatro Olodum. Participamos das oficinas ofertadas para os artistas da cidade (interpretação, dança, iluminação, leis de incentivo à cultura e música) e tivemos um encontro com a equipe do Vila, quando, na oportunidade, mostraríamos uma cena de qualquer espetáculo do repertório. O objetivo dessa equipe era escolher um grupo local para participar da mostra A arte do interior na capital, também no Teatro Vila Velha. Após as apresentações,

²³ O Teatro Vila Velha (TVV) sempre foi um espaço de liberdade, desde a sua inauguração, em 31 de julho de 1964, exatos quatro meses após o Golpe Militar. O Vila reagiu à ditadura, acolheu artistas e estudantes perseguidos, abrigou encontros do movimento estudantil. Por toda essa história, o TVV foi sede da Anistia Internacional. Foi também no palco do Vila que foram julgadas e aprovadas as anistias políticas do cineasta Glauber Rocha e do guerrilheiro Carlos Marighella, que o Estado Brasileiro pediu desculpas a suas famílias pelos atos criminosos durante o regime militar. É um tradicional espaço de potencialização de grupos teatrais.

a produção do projeto anunciou a escolha feita pelo diretor Márcio Meirelles de três grupos; além do NATA, foram selecionados o Bando de Artistas Cênicos – BAC e os Macabéicos²⁴.

Não tínhamos ideia sobre quem eram aqueles artistas, desconhecíamos a trajetória do Teatro Vila Velha, do Bando de Teatro Olodum, de Márcio Meirelles e de Chica Carelli, mas as oficinas foram uma excelente oportunidade de capacitação nas artes cênicas e um estímulo a continuar o fazer teatral, aos quais se incluíam indicação de livros e peças de teatro além de colocar o Vila à nossa disposição, quando fôssemos a Salvador. Em dezembro do mesmo ano, realizamos a apresentação de *Perfil*, num Cabaré dos Novos lotado e, logo depois, recebemos de Márcio Meirelles o convite para retornarmos com o mesmo espetáculo no mês de março, quando participaríamos do projeto *O que cabe neste palco?*²⁵ só que dessa vez o grupo arcaria com os custos.

Nessa nova temporada, que contava com 04 apresentações, iniciamos as sessões com oito pessoas na plateia no primeiro dia e um público de cento e quinze pessoas na última apresentação, público este só alcançado pelo Bando de Teatro Olodum, nas temporadas de *Cabaré da rrrrrraça*,²⁶ quando realizadas no Cabaré dos Novos. Essa experiência foi importante para o NATA prosseguir com novas apresentações em Salvador, acentuando o intercâmbio interior-capital.

Em 2005, o NATA, já com a entrada do ator Daniel Arcades e com a continuação dos atores Antônio Marcelo, André Gouveia (que entrou no grupo no espetáculo *Perfil*), Nando Zâmbia, Fabíola Júlia e Vânia Santana, estreamos o espetáculo *A Eleição*²⁷, da paraibana Lourdes Ramalho, montagem responsável pelo retorno do NATA ao Teatro Vila Velha na última edição do projeto Teatro de cabo a rabo. Desta vez, nós nos apresentamos no palco principal do teatro e depois retornamos para o projeto *O que cabe neste palco?* em outubro de 2006.

²⁴ O Bando de Artistas Cênicos – BAC formou-se após a saída de alguns componentes do NATA (Luiz Antonio Jr. e Gláuber Jorge) que atuou no cenário alagoïnense de 2003 até 2008. Eles apresentaram na mostra em Salvador o espetáculo *Nas entranhas do amor*. Os Macabéicos consistiram num grupo de alunos dos cursos de Letras e História da UNEB – Campus II – Alagoïnhas, que por meio do teatro, encenavam suas insatisfações e reivindicações no interior da universidade de 2004 a 2007; nessa oportunidade, apresentaram o espetáculo *Loucos demais*.

²⁵ Este projeto visava à realização de uma temporada de um mês no palco do Cabaré dos Novos do Teatro Vila Velha. O desafio do projeto era colocar em cartaz o que coubesse naquele espaço, com pautas mais baratas e apoio de divulgação. O projeto contemplava espetáculos do interior do estado e da periferia de Salvador.

²⁶ Espetáculo de maior sucesso do Bando de Teatro Olodum, estreado em 1997. Essa montagem será melhor detalhada no capítulo dois desta dissertação.

²⁷ Espetáculo de autoria de Lourdes Ramalho, que narra o processo eleitoral da cidade de Fundão, onde um padre, um médico e um cidadão da classe operária disputam o pleito. Acontecimentos inusitados, corrupção e muita disputa de poder são os elementos centrais da peça. Com essa montagem, o NATA pela primeira vez sai em uma matéria jornalística em Salvador, o que ajudou a divulgar o grupo na cidade.

Outro acontecimento deste ano foi a participação do NATA no I Fórum Nacional de Performance Negra²⁸, idealizado e realizado pela Cia dos Comuns e pelo Bando de Teatro Olodum. Esse evento nos apresentou discussões pertinentes sobre a criação de políticas públicas para o fomento e manutenção do fazer cênico identificado com o teatro negro, além de nos apresentar diversos artistas, intelectuais, militantes negros ampliando nossos referenciais. O Fórum abordou temas como identidade, ancestralidade, racismo institucional e realizou uma análise sobre as peculiaridades do fazer cênico negro. Essas discussões fortaleceram a decisão de aprofundar ainda mais o nosso conhecimento e de fazer um teatro que colocasse em cena a nossa história ancestral africana e afro-brasileira.

Em 2006, fui aprovada no vestibular da Escola de Teatro da UFBA, no curso de Direção Teatral. O fato de ter que estudar em outra cidade atrapalhou um pouco os planos de continuidade artística do grupo. Por conta da graduação e da distância, o NATA ficou sem montar nenhum espetáculo novo de 2005 a 2009, mas isso não impediu a continuidade do grupo que participou do projeto Ato de 4²⁹, nos meses de abril e maio deste ano (2006), com as cenas *O assalto*, da Cia de Comédia Os Melhores do mundo, e uma cena do texto *O Anti-Nelson Rodrigues*, de Nelson Rodrigues, ambas anteriormente montadas no espetáculo *Perfil*. Além disso, participou de pelo menos duas mostras didáticas da graduação sob a minha direção³⁰.

Depois de quatro anos sem realizar um espetáculo completo, resolvemos nos inscrever pela primeira vez num edital público de estímulo a montagens teatrais. O ano era 2008 e através da Política de Interiorização da Cultura³¹ foram implementadas ações na concepção dos editais. Uma delas, a que nos tocava diretamente, foi a destinação de um percentual dos recursos e projetos para os grupos do interior do estado. Pela primeira vez, uma comissão julgadora teria que levar em consideração esse critério. A possibilidade nos animou e, portanto, inscrevemos no Edital Manoel Lopes Pontes de Estímulo a montagens

²⁸ O Fórum Nacional de Performance Negra, reuniu no palco principal do Teatro Vila Velha, artistas negros de teatro e de dança de todo o país, para discutirem políticas públicas que visam fomento, divulgação, formação e valorização da arte cênica negra no Brasil e no mundo, além de pautas relacionadas com a poética do fazer cênico negro. Foram quatro edições (2005, 2006, 2009 e 2015) e seus idealizadores são Hilton Cobra, Márcio Meirelles, Chica Carelli e Luiza Bairos.

²⁹ Projeto da Escola de Teatro da UFBA que consistia na seleção de quatro cenas de alunos da Escola, ou alunos de outras unidades e/ou da comunidade, com duração de no máximo 15 minutos, que aconteciam todas as segundas-feiras na Sala 5 (pequeno teatro, onde os alunos da Escola de Teatro, realizam as mostras didáticas).

³⁰ O ator Antônio Marcelo atuou na mostra didática do segundo semestre no espetáculo *Quando as máquinas param*, de Plínio Marcos, e Nando Zâmbia e Antônio Marcelo integraram o elenco da mostra do quinto semestre no espetáculo *As massas e o homem*, de Ernest Toller.

³¹ “Cotas para o interior” foi uma ação que fez parte do programa político da gestão de Márcio Meirelles como Secretário de Cultura do Estado da Bahia.

teatrais da Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB o projeto *Siré Obá – A Festa do Rei*.

A realização desse espetáculo foi fruto da necessidade do NATA de voltar à sala de ensaio depois de um longo período sem novos processos, de colocar em prática todos os conhecimentos adquiridos sobre o fazer teatral que vínhamos acumulando e a necessidade de estreiar um espetáculo antes da minha formatura na Escola de Teatro. O nosso objetivo maior era o de assumirmos cenicamente um discurso poético-político, fato que o NATA já vinha afinando em conversas e reuniões.

Em agosto de 2008, encerrava-se a temporada do espetáculo *Policarpo Quaresma*³², no qual trabalhei como assistente de direção e operadora de som. Em paralelo ao processo de montagem do *Policarpo*, escrevia junto com o NATA o projeto de *Siré Obá*. Encerrada a minha participação como assistente de direção e operadora de luz do espetáculo *Atire a primeira pedra*³³ e, após aprovação do projeto do NATA no edital, fomos a Alagoinhas e iniciamos o processo de construção do espetáculo. Nessa oportunidade, adentraram ao grupo o ator e diretor de arte Thiago Romero e a instrumentista Sanara Rocha.

Em 2010, como finalização da graduação em Direção Teatral, montamos o espetáculo *Ogun – Deus e Homem*, vencedor do I Prêmio de Expressões Afro-brasileiras patrocinado pela Fundação Cultural Palmares, Ministério da Cultura, Petrobras e Centro de Apoio ao Desenvolvimento Osvaldo dos Santos Neves – CADON. Esse foi o primeiro edital federal que o NATA ganhou e nessa oportunidade nascia a parceria entre o NATA e a Kalik Produções Artísticas, que, a partir dessa montagem, vem respondendo pela produção do grupo até os dias atuais.

Em 2014, o NATA, que abandona o nome de “Cia de Teatro NATA” e passa a se chamar Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas, foi selecionado no Edital TCA Núcleo "Em Construção" – Uma homenagem à Lina Bo Bardi, com o projeto *Exu Sile Oná*

³² Espetáculo dirigido por Luiz Marfuz, vencedor do edital TCA – Núcleo de 2008. *Policarpo Quaresma* foi o primeiro espetáculo criado a partir do modelo de edital público, pois antes o TCA convidava o encenador para a realização da montagem, realizando apenas seleção pública para a composição do elenco. Com adaptação do texto de Lima Barreto realizada por Marcos Barbosa, a montagem venceu o Prêmio Braskem 2009 em cinco categorias: *Melhor Espetáculo*, *Direção*, *Atriz* (Cláudia Di Moura), *Atriz Coadjuvante* (Elaine Cardim) e *Revelação* (cenógrafo Rodrigo Frota), além da indicação de Melhor Ator para Hilton Cobra que protagonizava a montagem.

³³ Espetáculo de formatura dos alunos de interpretação da Escola de Teatro, dirigida por Luiz Marfuz com adaptação de texto Cleise Mendes e Fernando Santana dos contos de *A vida como ela é*, de Nelson Rodrigues. Espetáculo indicado ao prêmio Braskem de 2009 nas categorias melhor espetáculo adulto, melhor diretor para Luiz Marfuz e revelação para Milena Flick.

*TCA – Exu abre as portas do novo TCA*³⁴. Esse projeto resultou numa ocupação artística dos espaços do complexo cultural do Teatro Castro Alves durante seis meses e como culminância do projeto estreamos o espetáculo *Exu – A Boca do Universo*. Essa montagem, assim como *Siré Obá* e *Ogun*, obteve uma forte aceitação por parte do público e da crítica e nos levou a realizar uma circulação nacional, ao sermos selecionados pelo Serviço Social do Comércio – SESC para integrarmos a programação do projeto Palco Giratório 2015.

Os espetáculos *Siré Obá – A festa do Rei*, *Ogun – Deus e Homem* e *Exu – A Boca do Universo* integram o grande projeto do NATA de montar um espetáculo para cada Orixá que compõe o panteão de divindades *yorubanas* cultuado no Brasil³⁵. Além disso, foram responsáveis pela construção do projeto poético do grupo e por concretizarem na cena nossas aspirações acerca de um trabalho artístico norteado pelo encontro entre Candomblé e Teatro. Vou deter-me sobre essas três montagens e suas contribuições em minha trajetória artística no capítulo três desta dissertação.

O NATA é este espaço, onde venho desenvolvendo a minha trajetória como encenadora. É no contato, diálogo e tensões estabelecidos com os demais artistas do grupo que venho construindo um trajeto artístico que ambiciona propor uma contribuição no processo de empoderamento da negritude brasileira.

1.3 – ENCONTRO ENTRE CANDOMBLÉ E TEATRO

Foi assim... Ao som do *adjá* (sineta que invoca as divindades no Candomblé), dos atabaques, do *agogô*, das palmas e das vozes daqueles que compõem o *egbé* (comunidade de axé, terreiro de Candomblé) que pouco a pouco foi se formando o meu olhar e o meu sentir sobre o mundo. Através do contato com os mais velhos e observando o processo dos mais novos, pude ampliar horizontes, perceber o mundo à volta, compreender e refletir sobre a vida dentro e fora do *egbé*, aprendendo lá e cá.

Entretanto, um dos aprendizados de maior importância foi o da sensibilidade da fruição artística que o Candomblé proporciona. Durante o processo, nem percebemos e nem

³⁴ O Projeto *EXU SILÉ ONÁ TCA – EXU ABRE OS CAMINHOS DO NOVO TCA* desenvolveu-se em 05 (cinco) eixos de trabalho (Formação, Intercâmbio Cênico, Difusão, Criação e Circulação), compostos por 28 (vinte e oito) atividades interdependentes que se conectaram com a pesquisa cênica do grupo, partindo do processo de residência artística e sendo norteado pelo profícuo processo de intercâmbio com a Cia do Miolo³⁴ de São Paulo.

³⁵ São eles: *Exu, Ogun, Oxóssi, Ossãe, Omolú, Oxumarê, Xangô, Iroko, Logunedé, Oyá, Yemanjá, Oxum, Ewá, Obá, Nanã, Ibeji e Oxalá*.

discutimos isso como arte na acepção que usualmente classificaríamos como experiência estética, área de conhecimento ou linguagem; é uma consciência que vem com o tempo, o amadurecimento e/ou o fazer artístico. O Candomblé, assim como as demais religiões, traz em seu interior uma ligação profunda com as artes.

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. Como Juana Elbein Santos (1986, p. 51) elucidada:

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

A autora pormenoriza a íntima relação dos elementos rituais do Candomblé com as manifestações artísticas e sua simbologia formal e estética, ressaltando o processo de integralidade do pensamento africano, que não sedimenta o conhecimento, oportunizando ao indivíduo um contato global tanto com os elementos materiais da natureza quanto com as realidades espiritual, simbólica e social. Posso afirmar que o contato com a sensorialidade dos rituais, suas cores, texturas, sons, poesia e cheiros 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: acumulativo, diário, profundo e indelével. Há, no contato com o Candomblé, uma acumulação de informações que tomam corpo e alma. Cantar, comer, dançar e vestir trazem uma conjunção de informações plásticas, sensoriais, que refletem na construção poética das encenações que venho desenvolvendo. É importante salientar que na cultura tradicional africana³⁶ a arte embebria-se da vida e para ela retornava. Os objetos são ao mesmo tempo funcionais e obras artísticas; por exemplo, um colar ao tempo em que adorna é um

³⁶ Refiro-me à cultura africana antes do processo colonizatório infligido pelo continente europeu ao continente africano.

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 5–Banco e vaso, peças encontradas em escavações no Egito, sobretudo a partir da criação do Instituto Francês de Arqueologia Oriental do Cairo (1880) – Foto: Louvre³⁷.



Figura 6 – Colar para o Orixá *Yemanjá* - Acervo do *Ilê Axé Oyá L'adê Inan*. Foto: Nando Zâmbia.

O Candomblé, herdeiro brasileiro desta cosmovisão africana, traz em sua constituição esses princípios que constituem meu olhar, meu pensar e meu sentir espiritual, emocional e estético, que se expressam nas escolhas cênicas que venho fazendo, pois alimentam minha visão de mundo como encenadora. É através da sua visão de mundo que o encenador pode comunicar-se e se posicionar. Quanto mais enriquecida e dilatada for sua visão de mundo, mais esse encenador problematizará seu tempo, sua arte, seus conceitos, seus conflitos e seus posicionamentos.

³⁷ Disponível em crv@educação.mg.gov.br.

No que se refere aos constituintes de formação, o Candomblé teve papel significativo para a minha emancipação político-cultural, enquanto iniciada religiosa e como artista da cena. Estudá-lo, também como fonte de permanente diálogo para a criação cênica, faz com que meu percurso de encenadora gire em torno da busca de uma assinatura expressiva no que tange à poética e ao aprofundamento de uma linguagem cênica específica, a partir de uma perspectiva conceitual *desde dentro para fora*, como argumentam as pesquisadoras Juana Elbein Santos e Inaicyra Falcão.

Juana Elbein Santos utilizou essa abordagem *desde dentro para fora* como método de pesquisa para sua tese de Doutorado, publicada em 1986. A singularidade dessa abordagem deve-se, acima de tudo, por incluir seu pertencimento a uma Comunidade de Axé, por iniciar-se na religião e integrar os rituais internos, fazer parte efetivamente da comunidade e adotar os princípios éticos e estéticos da religião do Candomblé como suas. Foi esse pertencimento que deu suporte para realizar a pesquisa e a escritura que a tornaram e seus escritos uma referência sobre o entendimento antropológico e etnográfico acerca das tradições nagô na Bahia e, por conseguinte, no Brasil.

Seu trabalho é uma forte contribuição no fortalecimento da importância e da riqueza cosmogônica e cosmológica africana presentes na cultura brasileira, como argumenta a seguir:

A perspectiva “desde dentro para fora” é a análise da natureza e do significado do material fátual, recolocando os elementos num contexto dinâmico descobrindo a simbologia subjacente, reconstituindo a trama dos signos em função de suas interrelações internas e de suas relações com o mundo exterior. (SANTOS, 1986, p. 23)

Desse modo, ela também me inspira com essa forma de investigação dinâmica, em diálogo profundo para entendimento no processo da natureza dos ritos associados ao significado do material fátual. Essa forma etnográfica é compatível com a abordagem compreensiva por mim adotada, contribui para que o pesquisador esteja imbuído também do ponto de vista do sujeito pesquisado, evitando um olhar unilateral. O fazer teatral que ora venho compreender nasceu da necessidade de dedicar um olhar mais profundo sobre questões que envolveram historicamente a população negra no decorrer do processo civilizatório deste país, e o Candomblé é uma síntese cultural importante para auxiliar na aproximação e no entendimento do “complexo” processo de nossa formação.

Arte e antropologia são pilares que norteiam as escolhas poéticas do processo criativo dos espetáculos que venho montando e que se apresentam nesta dissertação como

material de estudo e reflexão. A opção pelo caminho da arte como expressão e a construção de uma poética cênica calcada no estudo das relações de ancestralidade e da herança cultural africana se devem à necessidade de fortalecimento dos referenciais identitários negros, da divulgação e da valorização da cultura negra e da potencialização da necessidade de descerramento dos preconceitos e intolerâncias que compõem uma realidade premente em nosso país: a de que somos culturalmente diversos.

Em seu livro *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*, Leda Maria Martins apresenta uma profunda reflexão sobre a construção e a manutenção do legado africano no Brasil e sua formulação na contemporaneidade. Nesse livro, a autora apresenta o conceito “afrografar”, decisivo para compreender a abordagem das escolhas poéticas que venho fazendo nas encenações e conceito fundamental que norteia esta pesquisa:

Os africanos transplantados à força para as Américas, através da Diáspora Negra, tiveram seu corpo e seu corpus desterritorializados. Arrancados do seu *domus* familiar, esse corpo individual e coletivo, viu-se ocupado pelos emblemas e códigos do europeu, que dele se apossou como senhor, nele grafando seus códigos linguísticos, filosóficos, religiosos, culturais, sua visão de mundo. Assujeitados pelo perverso e violento sistema escravocrata, tornados estrangeiros, coisificados, os africanos que sobreviveram às desumanas condições da travessia marítima transcontinental foram destituídos de sua humanidade, desvestidos de seus sistemas simbólicos, menosprezados pelos ocidentais e reinvestidos por um olhar alheio, o do europeu. Esse olhar amparado numa visão etnocêntrica e eurocêntrica desconsiderou a história, as civilizações e as culturas africanas. (MARTINS, 1997, p. 24 – 25)

Por meio das afirmações feitas pela autora, podemos encontrar os contextos que nortearam a criação do conceito “afrografia” e “afrografar”, que consiste em recuperar, reaver a africanidade conspurcada pela violência da escravização e seus desdobramentos na contemporaneidade. “Afrografar” nada mais é que “grafar africanamente”, através da visão de mundo do povo africano, nossos antepassados e construtores de um processo civilizatório no Brasil. Essa ideia também me orienta como um princípio filosófico, poético e espiritual no meu percurso como encenadora desde a escolha do tema a ser desenvolvido até o processo de finalização de uma montagem. Isso se reflete no teatro que escolhi fazer, que inclui o “afrografamento” do fazer teatral desde a preparação dos atores à encenação como um todo.

A reflexão é realizada por todas as instâncias do processo criativo e vai até o nosso encontro com o espectador. É um fazer que resulta no trânsito fluido das intersecções entre Candomblé e Teatro, buscando colocar em cena elementos da história e da memória da matriz negra brasileira: mitos, músicas, comidas, comportamentos e valores que estão intrinsecamente ligados à vida dos indivíduos nascidos e criados no Brasil, mas que não

aparecem e nem são validados efetivamente nas instâncias e instituições de poder da nação. Essa “ausência” ilusória intensifica o racismo, cria o mito equivocado de uma única versão histórica e retira as contribuições da comunidade negra na constituição social do Brasil, simbolizada na figura da árvore baobá, conforme destaca Leda Maria Martins (1997, p. 25):

No século XIX, um gigantesco baobá erguia-se, ainda majestoso em Boma, capital do Zaire. Datada de aproximadamente 4.000 anos, a árvore assombrava os viajantes ocidentais que nele grafavam seus nomes e mensagens. Sinédoque e metáfora do corpus territorial africano, esse baobá testemunha espetacularmente o vigor das fundações e raízes africanas. Como o baobá africano, as culturas negras nas Américas constituíram-se como lugares de encruzilhadas, intersecções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações.

Esse pensamento incita o mergulhar nessas encruzilhadas, intersecções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações pelas quais passaram as culturas negras, com foco no encontro do Candomblé com o Teatro. Tenho consciência, porém, que se abre uma infinidade de questões, sobre as quais não poderei dar conta neste trabalho acadêmico, tão pouco nas encenações que venho realizando. Mas é dessa forma que venho buscando meu caminho, num fazer teatral descolonizador, que propicie ao artista um diálogo com nossa herança cultural africana.

Assim sendo, “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.

O mesmo ocorre com as demais formas e manifestações culturais e artísticas. Em seu livro *Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*, Inaicyrá Falcão dos Santos (2002) nos apresenta uma proposta efetiva de descolonização do olhar através da dança afro-brasileira. Sua contribuição busca a valorização da dança enquanto educação da sensibilidade e que culmina na valorização ainda maior da dança negra presente

no Candomblé e de como o ensinamento da mesma pode contribuir de forma eficaz no fortalecimento da referencialidade negra africana entre artistas e estudantes de dança de forma geral, conforme a seguir:

Entendemos a recuperação do conhecimento filosófico e prático da tradição africano-brasileira, como um dos aspectos fundamentais no enriquecimento e na formação do indivíduo brasileiro. É importante ressaltar que vemos a tradição de forma dinâmica. Deste ponto de vista, temos vivenciado que o universo simbólico e mítico próprio da tradição dos Orixás expressa conhecimentos da natureza acumulados desde os primórdios da civilização, e que, realizados no mundo contemporâneo, possibilitam cada vez mais, uma renovação da existência e a expansão da vida. Essa contribuição filosófica mostra-nos a importância do que somos, de nos fazer cientes da realidade circundante. (SANTOS, 2002, p. 149)

Ela apresenta uma reflexão que nos convida a estarmos cientes da importância de quem somos e da realidade circundante, reforçando mais uma vez o quanto ainda é necessário que compreendamos a necessidade de fortalecimento da herança cultural afro-brasileira. A compreensão e internalização desse universo simbólico de matriz africana leva a um modo de fazer artístico que envolve a construção de um caminho e de um modo de caminhar que abarca: o foco no percurso e não no fim da viagem, o encontro com os ancestrais, a validação e a divulgação da beleza e grandiosidade da cultura negra africana e afro-brasileira, a construção de um fazer cênico que empodere identitariamente o artista e, por conseguinte, o espectador; uma escrita cênica que ambiciona contribuir efetivamente para a desmistificação e o fim dos estigmas imputados à cultura do povo negro no Brasil.

O Candomblé e o Teatro são, ao mesmo tempo, fonte e caminho, tema e forma. Estudar meu percurso como encenadora através do entendimento das intersecções e inter-relações existentes entre o ritual do Candomblé e o ritual do Teatro é uma aposta na pujança da arte como propiciadora do fortalecimento dos valores da identidade cultural e de sua relevância na constituição de uma nação justa, democrática, sensível, diversa e na formação de artistas que ampliem seu entendimento para além da técnica, abarcando assim suas funções política, filosófica e espiritual.

O persistente entrelaçamento teatro-religião – desde os ritos mais antigos, passando pela mitologia grega, inspirada nos ritos de Dionísio, o deus do Teatro no ocidente – fornece ao longo da história um rico manancial de aproximações e tensões. Assim, Candomblé e Teatro caminham juntos em meu percurso artístico.

2. APRENDENDO COM OS MESTRES



Figura 7 – Fabíola Júlia e Fernando Santana no espetáculo *Exu – A Boca do Universo* – Espaço Cultural Barroquinha – 2014 – Foto: Andréa Magnoni.

A grande palavra que define a importância do Candomblé e do Teatro é encontro; é encontrar-se para além do clichê que essa afirmação possa conter. Porém, vale a pena insistir que o Candomblé e o Teatro são sim esse lugar, o lugar do encontro. No que concerne ao Teatro, é a arte que reverbera por causa do encontro. São variados os encontros que acontecem na construção de uma montagem teatral e sua apresentação ao público. Grotowski (1971, p. 69), grande mestre do teatro, aprofunda esse pensamento quando argumenta que:

A essência do teatro é um encontro. O homem que realiza um ato de auto revelação é, por assim dizer, o que estabelece contato consigo mesmo. Quer dizer, um extremo confronto, sincero, disciplinado, preciso, total – não apenas um confronto com seus pensamentos, mas um encontro que envolve todo o seu ser desde os seus instintos e seu inconsciente até o seu estado mais lúcido.

É em busca dessa essência do teatro que Grotowski (1971) tão bem define nessa citação que venho nesses anos de trabalho e pesquisa encontrando pessoas, conceitos, discursos, técnicas, reflexões, públicos e tensões que fortaleçam cada vez mais o meu encontro com o Teatro e que me oportunize mergulhos cada vez mais profundos nessa arte tão preciosa, coletiva e complexa. O encontro com o Candomblé e com Teatro o foi, acima de tudo, o encontro com pessoas, com mestras e mestres; encontro com os sonhos, ideais, ideias e formas de materializar esses anseios numa interação mágica entre as cerimônias de axé e as apresentações de um espetáculo teatral.

Portanto, nesse percurso, encontrei mestres do axé como a *yalorixá* mãe Rosa d'Oyá e *babá* Márgio d'Ogun, grupos, coletivos teatrais e artistas negros como o Bando de Teatro Olodum, a Companhia dos Comuns e a Companhia Abdias Nascimento (CAN), e mestres do Teatro como Luiz Marfuz, Marcos Barbosa e Roberto Lúcio. Com eles, realizei o que intitulei de “Encontros poéticos”, título encontrado para descrever a relevância de cada um deles em meu itinerário artístico-formativo. Assim, dedicarei as páginas seguintes para explicitar as suas contribuições em minha formação.

2.1 – ENCONTRO COM MÃE ROSA D’OYÁ E PAI MÁRGIO D’OGUN

A *yalorixá* Roselina Barbosa, “*Oyá Tundurê*” seu nome no Candomblé, mais conhecida como “Mãe Rosa de *Oyá*” é minha genetriz e minha irmã de axé, pois fazemos parte do mesmo *egbé*. Ela é o princípio de tudo, além de minha mãe sanguínea é minha *ebome* (irmã mais velha); com ela, tive o primeiro contato com o universo do Candomblé ao acompanhá-la enquanto assistia minha avó, também *yalorixá*.

Mãe Rosa de *Oyá* fundou o *Ilê Axé Oyá L’adê Inan*, (terreiro de Candomblé, onde é a mãe de santo) sede do NATA, na cidade de Alagoinhas, em 16 de fevereiro de 2008, onde sou *yakekerê* (mãe pequena, a segunda pessoa após a mãe de santo). Sua história se confunde com a história das diversas mulheres negras deste país, que se deparam com a missão de criar e educar seus filhos sozinha. Mas foi dentro do Candomblé que ela encontrou força, impulso e respaldo para se fortalecer enquanto mulher negra e *yalorixá*.



Figura 8 – Mãe Rosa d’Oyá no espetáculo *Siré Obá – A festa do Rei* – Palco principal do TCA – 2013 – Foto: Andréa Magnoni.

O *egbé*, as divindades e os antepassados foram determinantes na sua construção identitária, no fortalecimento das suas convicções enquanto cidadã. Uma *yalorixá*, assim como um *babalorixá*, são os líderes do *egbé*, as autoridades máximas, os detentores, preservadores e responsáveis pela distribuição do axé. Como líderes, são os representantes das divindades e dos antepassados; através de sua liderança, o *egbé* conhece os preceitos, os rituais, as regras e as determinações dos *Orixás* e dos ancestrais.

O axé é um elemento primordial dentro do Candomblé e, por conseguinte, dentro do *egbé*. Para compreender-se a responsabilidade e a importância de uma *yalorixá* e de um *babalorixá*, faz-se relevante analisar-se o significado do axé. Em seus estudos, segundo o olhar nagô, Juana Elbein Santos (1986, p. 40) apresenta a dimensão do elemento sagrado que é o axé, sua importância para o *egbé* e a responsabilidade dos sacerdotes em manter essa energia ativa em si mesmos, nos espaços sagrados do *egbé* e em cada indivíduo que dele faz parte:

O conteúdo mais precioso do “Terreiro” é o axé. É a força que assegura a existência dinâmica, que permite o acontecer e o devir. Sem axé, a existência estaria paralisada, desprovida de toda possibilidade de realização. É o princípio que torna possível o processo vital. É uma força que só pode ser adquirida pela introjeção ou por contato. Segundo Maupoli (1943: 334) “este termo designa em nagô, a força invisível, a força mágico-sagrada de toda divindade, de todo ser animado, de toda coisa”.

Por isso, mas não só, considero mãe Rosa d’*Oyá* uma importante figura em minha formação, meu primeiro contato com o poder transformador do axé e suas reverberações. No interior de seu ventre materno, aprendi os primeiros movimentos de vida e, no interior do seu ventre ritual, os primeiros preceitos de axé. Grande responsável por minha formação emocional, espiritual e também profissional, mãe Rosa d’*Oyá* é consultora para os projetos cênicos do NATA, nossa orientadora de axé. Em *Siré Obá – A festa do Rei*, brindou-nos com sua presença ancestral em cena, encerrando o espetáculo ao som do *adjá*, cantando para *Oxalá*.

A sua participação em nossos projetos artísticos é fundamental, pois é através de seu axé e sua sabedoria de mulher negra, mãe e sacerdotisa que consultamos os Orixás e os antepassados para saber se aceitam ou não o projeto de montagem, se a abordagem cênica proposta os agrada e quais rituais e preceitos serão necessários para a construção do espetáculo. O resultado dessa orientação religiosa define a tomada de decisão quanto à realização ou não do espetáculo, o que já nos faz compreender inicialmente uma importante conexão entre Candomblé e Teatro. Assim, a decisão artística submete-se à decisão religiosa.

Um exemplo disso é o momento atual do NATA quando nos perguntamos qual o próximo Orixá que será encenado. Só *Exu* poderá nos dizer. Essa é a nossa crença, portanto já solicitamos à mãe Rosa que coloque um jogo de búzios. Cerimônia ainda não realizada, conseqüentemente, não sabemos ainda que Orixá será tema da nossa próxima montagem. O que faz com que se levante uma questão: quem não é adepto do Candomblé necessita ter essa crença assim como, por exemplo, o ator precisa ter “fé cênica” para interpretar seu papel,

conforme Stanislavski (1982), ou acreditar numa determinada convenção estética ou ideologia artística?

De início e com base em nossa experiência, adianto que o ator não precisa ser adepto do Candomblé. Não precisa ser iniciado na religião, porém deve querer conhecer a religiosidade e ter por ela respeito. Olhá-la como patrimônio cultural brasileiro e não apenas como liturgia religiosa. Assim como nas religiões de matriz africana, nós do NATA não procuramos catequizar ninguém. Ao trabalharmos com essa temática, não buscamos adeptos, mas artistas que desejem conhecer esse patrimônio cultural, suas contribuições para a arte e cultura do Brasil e de que maneira um maior conhecimento do Candomblé pode desenvolver princípios e procedimentos na formação e na criação teatral.

Por outro lado, o axé religioso vem até nós. Mãe Rosa, por exemplo, é quem conduz o primeiro dia dos rituais instauradores. Esse dia é dedicado a realizarmos os banhos de axé, as oferendas propiciatórias e a saudarmos *Exu*. Mãe Rosa consulta os búzios meses antes e prescreve o que deverá ser feito. Nesse primeiro dia, conduz toda a cerimônia, desde o cozimento das oferendas, o banho ritual, a orientação para saudarmos o Orixá *Exu* no momento de arriar as oferendas aos *Orixás* prescritas anteriormente.

Mãe Rosa, com observações assertivas, orienta-nos sempre, dizendo: “O *Orixá*, é a sua riqueza, ele representa sua família desde antes de você existir. Perceber isso vai fazer com que vocês estejam sempre unidos aos seus”. Essa fala por mim transcrita é uma síntese que define o papel do Orixá e o de mãe Rosa d’*Oyá* em minha formação. Para tanto, o *Ilê Axé Oyá L’adê Inan* tem uma função importantíssima na edificação do fazer teatral do NATA; esse *egbé*, além de sede do NATA na cidade de Alagoinhas, é também espaço de divulgação do fazer teatral na cidade. Comporta desde ensaios abertos e estreias do grupo à apresentação de espetáculos de artistas parceiros que vêm apresentando-se antes da cerimônia do *Caruru de Ibeji*, ritual que acontece todos os anos no dia 12 de outubro, dia das crianças.

Exemplos disso foram os espetáculos *Caçador de sonhos*, do grupo Teatro Griô (Salvador), sob a direção de Rafael Morais, *Histórias da chuva* (Salvador) com direção de Antônio Marcelo e atuação de Josi Acosta e os espetáculos *Popoesia pá, pá criança*, *Barro mulher*, *Ori – olho por onde vejo Deus, é o mesmo por onde ele me vê*, de autoria de atores do NATA. Essas apresentações possibilitaram o primeiro contato de pessoas da comunidade da Santa Terezinha e adjacências com o teatro. *Oyá* e mãe Rosa abrem as portas do *egbé* para o teatro e dessa forma o teatro torna-se palco para que as histórias de *Oyá* e de mãe Rosa possam ser contadas numa confluência de reciprocidade e força.

Além de possibilitar nossa residência artística no interior do *egbé* que lidera, mãe Rosa d' *Oyá*, por meio de sua atividade como diretora de cultura da Associação de Moradores da Santa Terezinha e como colaboradora da coordenação regional de Alagoinhas, da Federação Nacional do Culto Afro-Brasileiro (FENACAB), é grande estimuladora e divulgadora do fazer teatral e do NATA. A sua influência em minha vida perpassa os laços consanguíneos, transpassa os laços de irmandade no axé e se enlaça na roda do *siré* (cerimônia pública do Candomblé) e na roda da cena.



Figura 9 – Mãe Rosa d'Oyá e seus filhos de axé no *Ilê Oyá L'adê Inan* – 2015 – Foto: Andréa Magnoni.

Já Márgio Luís Régis de Souza – *babá* Márgio d'Ogun, *Baragundê* é seu nome no Candomblé – é o *babalorixá* do *Ilê Axé Olo T'Ogun*, terreiro do qual fazemos parte eu e minha mãe, situado no distrito de Barra do Pojuca, no litoral norte do estado da Bahia, fundado em 20 de dezembro de 2008. Através do profundo respeito e conhecimento acerca da nossa herança ancestral que tem *babá* Márgio, como é carinhosamente chamado, tivemos acesso à história, aos preceitos e às ritualidades do Candomblé.

A liderança de *babá* Márgio foi fundamental para a fundação do *Ilê Axé Oyá L'adê Inan* e para o nosso entendimento sobre a importância do *egbé* como contribuição sociocultural. Por meio de seus ensinamentos, tanto eu quanto minha mãe tivemos contato com a história antropológica do Candomblé, uma abordagem mais poética sobre as divindades e definições históricas precisas que nos orientam a compreender a relevância dos Orixás e dos

antepassados em nosso cotidiano. Tive acesso aos conteúdos antropológicos sobre Candomblé antes mesmo de adentrar a academia.

Fui formando-me pela vivência com *babá* Márgio e seus posicionamentos acerca de questões sobre sincretismo religioso, organização ritual, história dos nagôs, e a ação do Candomblé na vida como um todo. Em poucas palavras, ele definiu para mim a religiosidade do Candomblé:

Orixá, minha filha, é equilíbrio. Estar equilibrado é fazer girar o triângulo do nosso existir no mundo, o espiritual, o emocional e o material. O Orixá é nossa origem, ter identidade, saber de onde se vem faz o seu triângulo girar. (Depoimento oral, em março de 2007, transcrição da pesquisadora)

No ano de 2013, através da mediação de *babá* Márgio, fui confirmada *yakekerê* do *Ilê Axé Oyá L'adê Inan* e sobre as bênçãos de *Oyá, Ogum, Omolú e Yemanjá*, pude chegar à maioridade ritual dentro do Candomblé e assumir meu *odu* (caminho) dentro do *egbé*. Esse foi um dos momentos mais importantes da minha vida e que me coloca ainda mais firme em meu propósito de preservação e divulgação da religiosidade de matriz africana e do teatro negro brasileiro. Ele contribuiu de forma efetiva para meu amadurecimento religioso, o que implicou também em uma busca artística integrada, uma vez que Candomblé e Teatro são intersecções em minha vida e não se encontram separados. A responsabilidade que agora possuo como sacerdotisa une-se à responsabilidade de ser encenadora e vice-versa.



Figura 10—*Babá* Márgio d'Ogum em cerimônia no *Ilê Axé Oyá L'adê Inan* – 2015 – Foto: Andréa Magnoni.

Desse modo, se *babá* Márgio me mostrou a presença dos Orixás e dos nossos antepassados em nosso cotidiano e a história do Candomblé como um dos elementos base de força e preservação da nossa memória ancestral, Mãe Rosa me trouxe a ética da nossa religiosidade e o quanto se faz importante no fazer artístico do NATA estarmos sempre em diálogo com os Orixás, buscando aliar religiosidade e arte. Ambos, no fundo, representam um porto seguro de orientação da vida, do axé e do fazer artístico o qual o NATA se dispôs a fazer.



Figura 11 – *Babá* Márgio *d'Ogun* recebendo o axé da *Oyá* de Mãe Rosa no *Ilê Axé Oyá L'adê Inan* – 2015 – Foto: Andréa Magnoni.

2.2 – ENCONTRO COM TRÊS COLETIVOS NEGROS

O Bando de Teatro Olodum, a Companhia Teatral Abdias Nascimento – CAN e a Companhia dos Comuns foram os três grupos de teatro responsáveis pelo meu encontro com a ancestralidade negra na cena, com a presença do artista negro em protagonismo cênico e político. Através dos seus saberes e fazeres artísticos tive contato com uma encenação multimídia, colorida, ritualizada e muito politizada.

Assisti a espetáculos que me fizeram compreender a necessidade de colocar em cena uma diversidade de assuntos que representam o dia a dia da comunidade negra brasileira. São exemplos os espetáculos *Cabaré da Rrrrrraça*, *Sonho de uma noite de verão* e *Áfricas* do Bando de Teatro Olodum; *A casa dos espectros*, *O dia 14* e *Sortilégio – Mistério Negro de Zumbi Redivivo II* do CAN; *Candaces – A reconstrução do fogo*, *Bakulo – Os bem lembrados* e *Silêncio* da Cia dos Comuns.

O Bando, o CAN e a Comuns dentre outros grupos e coletivos cênicos, são responsáveis por contribuírem com a valorização e divulgação da cultura negra, e o desenvolvimento de experimentações estéticas nas últimas décadas que aliaram a matriz estético-política africana ao teatro contemporâneo brasileiro a partir de uma perspectiva *desde dentro para fora*. É um processo de *afrografamento* do corpo, da voz dos atores e da encenação como um todo, que busca nessa afrografia cênica aliar os elementos contidos na religiosidade, musicalidade, corporeidade e visualidade africana e afro-brasileira em suas montagens.

2.2.1 – *Cabaré da Rrrrrraça* – Encontro com o Teatro Negro

Ao assistir ao espetáculo *Cabaré da Rrrrrraça* do Bando de Teatro Olodum³⁸, percebi o fazer cênico que mais desejava fazer e que de forma instintiva já o vinha fazendo. Vi em cena atrizes e atores negros a cantar, a dançar e a se vestir com elementos da cultura negra, e esses elementos amalgamaram-se em cena não apenas ornamentando-a, mas sim determinando a encenação do espetáculo, como seu eixo de força principal e determinante. Esse encontro apontou um caminho para a encenação do NATA, deu pistas de como colocar em cena questões que vínhamos abordando desde o espetáculo *Senzalas*, porém de um modo incipiente.

O *Cabaré da Rrrrrraça* é um espetáculo sobre o racismo, uma revista crítica sobre o que é ser negro no Brasil, como escreveu o crítico teatral e jornalista Marcos Uzel (2003, p.175):

Um espetáculo didático, fashion, panfletário, interativo, pop e tão polêmico que na semana de estreia, deu muito que falar na mídia nacional, aglutinou representantes do movimento negro em torno de discussões acirradas, envolveu juristas, repercutiu no Ministério Público e virou notícia até mesmo fora do país, via internet.

³⁸ O **Bando de Teatro Olodum** nasceu no dia 17 de outubro de 1990, em parceria com o Grupo Cultural Olodum. Nascido em uma cidade na qual a raça negra ocupa cerca de 80% de sua população, o elenco baiano do Bando tem como proposta uma linguagem cênica contemporânea, comprometida com um teatro engajado. Suas peças mesclam humor e discussão racial, leveza e ironia, diversão e militância. Além da palavra, os atores utilizam a dança e a música. O Bando tem seu teatro enriquecido pela experiência dos diretores Márcio Meirelles (fundador do grupo, porém hoje não mais dirige o Bando) e Chica Carelli, do coreógrafo Zebrinha e do diretor musical Jarbas Bittencourt, que deram base estética à linguagem do Grupo, formado atualmente por 25 artistas negros. Com uma linguagem própria e contemporânea, o grupo já produziu cerca de 26 espetáculos de teatro, além de atuações no cinema e na TV, o que lhe proporcionou expressão nacional e internacional. Mais informações consultar o livro *O teatro do Bando – Negro, baiano e popular*, de autoria de Marcos Uzel (2003), e acessar o blog: bandodeteatro.blogspot.com.

A repercussão que relata o jornalista Marcos Uzel (2003) é compatível com a qualidade e a profundidade do espetáculo. É uma aula cênica de discussão de conceitos e pré-conceitos importantes para o empoderamento do indivíduo seja ele negro ou não. O espetáculo estreou no palco do Teatro Vila Velha em 1997 e é um dos maiores sucesso do grupo. A força da teatralidade, o vigor, a poesia da dança afro e a pulsação da música negra brasileira foram decisivas para que, a partir daquele momento, saísse modificada da plateia e buscasse afrografar meu fazer cênico com mais consciência.

Nessa apreciação artística, observei pontos importantes que mais à frente serviram de baliza para a construção do projeto poético do NATA; dentre esses, destaco dois:

- a) A musicalidade negra brasileira – as composições e a direção musical de Jarbas Bittencourt davam ao espetáculo beleza e força. A utilização de ritmos como rap, rock pop, samba, pagode, blues aliados a toques do Candomblé compunham uma música pulsante e auxiliava no ritmo do espetáculo. Além disso, os variados ritmos utilizados na peça ajudavam na instalação das atmosferas da cena e vi nisso um elemento importante para a construção de um espetáculo que pudesse aliar teatro e ritual. Outro fator importante sobre a música em *Cabaré da Rrrrrraça* é o fato de grande parte delas serem executadas ao vivo: além dos músicos, alguns atores também tocavam, realizando um diálogo entre a banda do espetáculo e as bases gravadas. Tudo isso apontou um caminho que foi experimentado pelo NATA na montagem de seus espetáculos, principalmente de *Siré Obá*.

- b) O corpo negro em cena³⁹ – as coreografias de Zebrinha exaltavam a beleza das músicas, mas também a beleza desses atores em cena. Entretanto, foi a utilização da dança dos Orixás que naquele momento chamou mais a minha atenção. A maior parte da coreografia do espetáculo era composta por movimentos da dança dos Orixás; esse fato me fez perceber o quão cênicas são essas danças. Mais que isso, eu me fiz a pergunta: como seria o corpo e a expressividade de um ator se fosse treinado a partir da investigação das danças

³⁹**Os atores do elenco de estreia foram:** Agnaldo Buiú, Auristela Sá, Cássia Valle, Cristovão da Silva, Gerimias Mendes, Jorge Washington, Lázaro Machado, Lázaro Ramos, Leno Sacramento, Luís Fernando Araújo, Merry Batista, Nildes Vieira, Rejane Maia, Tânia Toko, Valdinéia Soriano. **Em 2005 quando assisti já não faziam mais parte do elenco os atores:** Agnaldo Buiú, Cristovão da Silva, Lázaro Machado, Lázaro Ramos e Tânia Toko, **havia entrado os atores:** Érico Brás, Sérgio Laurentino, Telma Souza, Elane Nascimento e Jamile Alves.

dos Orixás? Surgiu ali o que mais tarde seria um dos pontos de partida para a preparação corporal do NATA.

O Bando de Teatro Olodum é um referencial que nos inspira até hoje; foi assistindo a seus espetáculos, refletindo e debatendo sobre eles, que vimos na prática alguns dos princípios que hoje norteiam o NATA. Mesmo a religiosidade africana e afro-brasileira não sendo o foco principal dos espetáculos do Bando, ela se faz presente no figurino, na maquiagem, na musicalidade e na dança. O Bando realiza um teatro político, militante e voltado para questões relacionadas à negritude e às discussões sobre raça e racismo no Brasil, elementos importantes na organização do nosso fazer teatral.



Figura 12 – Atores do Bando de Teatro Olodum no espetáculo *Cabaré da Rrrrrraça* – Teatro Vila Velha – 2008 – Foto: Divulgação.

2.2.2 – A casa dos espectros: no interior da consciência negra

Outra experiência significativa para a minha formação foi a montagem de formatura do diretor Ângelo Flavio, aluno do curso de Direção Teatral da Escola de Teatro da UFBA e diretor da Companhia Abdias Nascimento – CAN⁴⁰, intitulada *A Casa dos Espectros*. A

⁴⁰A **Cia. Teatral Abdias Nascimento (CAN)** nasce na Escola de Teatro UFBA, em 2002. Formada exclusivamente por estudantes negros, é dirigida desde a sua fundação pelo ator e diretor Ângelo Flávio Zualê. Juntos, passam a discutir a constante ausência do negro em cena e nos papéis principais, o inexistente estudo da dramaturgia escrita por negros, sua aplicação na grade obrigatória curricular da instituição, além de debater o

montagem estreou em Salvador, em 2006, no subsolo em ruínas da antiga Faculdade de Medicina da UFBA no Pelourinho, centro histórico da capital baiana. O espetáculo, construído a partir do texto originado do livro *Funnyhouse of a Negro*, de Adrienne Kennedy, foi minha primeira experiência como assistente de direção em Salvador.

O espetáculo conta a história de Sara, uma jovem negra que repudia sua raça criando espectros de pessoas brancas em sua cabeça esquizofrênica para embranquecer-se. Ela repudia o pai negro e ama e idealiza a mãe branca, buscando intensamente traços brancos em seu corpo e personalidade. A tragédia da protagonista foi contada em um espaço que antes havia sido palco das experiências e escritas eugenistas realizadas contra o povo negro nas décadas de 30 e 40 do século XX⁴¹. Já na porta de entrada do espetáculo, encontrávamos uma mulher negra com imenso cabelo a fechar o acesso das escadarias. O público precisava atravessar esse portal para entrar no espaço de representação – uma metáfora apropriada para adentrarmos simbolicamente no interior da consciência dela.

Sobre o espetáculo, o diretor teatral e professor da Escola de Teatro, Luiz Marfuz falou publicamente na cerimônia de formatura da turma de Licenciatura em Teatro da UFBA. A cerimônia foi realizada no auditório da mesma ex-Faculdade de Medicina da UFBA no Pelourinho, espaço onde estreou a montagem:

De forma dilacerante e bela, Flávio coloca diante de nossos olhos o teatro do incômodo, pungente e radical, como sua inquietante voz de artista que milita e sonha na carne e no osso do teatro. Com “A casa dos espectros”, o jovem diretor expõe as vísceras de nossa civilização, nesse espaço físico, que é simbolicamente o lugar da morte e da cura, mas que passa a ser ressignificado pelo teatro como o espaço de transgressão e do renascimento. (LUIZ MARFUZ, em discurso como paraninfo da turma de Licenciatura em Teatro do semestre 2006.1)

A fala de Marfuz expressa a potência artística da montagem e reitera o quanto essa experiência de assistência de direção foi importante. Ali comecei a perceber na prática conceitos, princípios e procedimentos teatrais que utilizo ainda hoje quando dirijo, a exemplo das noções de atmosfera e concepção cênica. Na prática, o diretor utilizou o texto como

eurocentrismo que, até hoje, é cânone epistemológico nas universidades. O CAN, além das montagens sempre bem-sucedidas e elogiadas pela crítica especializada e público em geral, vem realizando constantes atividades nas quais se discutem ações de políticas afirmativas e democratização da cultura. (Informações cedidas pelo diretor Ângelo Flávio em março de 2015 por meio do histórico do grupo e se encontram também disponíveis: www.memorialdeartescenicass.com.br).

⁴¹A Faculdade de Medicina da Universidade da Bahia, situada no Centro Histórico do Pelourinho, cenário das pesquisas eugenistas impetradas por Nina Rodrigues no século XIX.

pretexto para a cena, atualizando a discussão, ambientando-a para a nossa realidade baiana e brasileira e intensificando a atmosfera expressionista buscada por ele em cada elemento da encenação, desde a música à exploração do subsolo da Faculdade de Medicina, cenário da peça.

A montagem de *A Casa dos Espectros* foi reveladora. Ainda caloura, no início do curso de direção pude acompanhar todo o processo de construção de uma montagem profissional desde a escolha do texto até o último dia de temporada, compreender as dificuldades, desafios e também vitórias e superações que uma empreitada assim traz. Com essa experiência, observei os percalços e os desafios que iria encontrar na formatura na graduação e na carreira de encenadora.

A assistência de direção, posso afirmar, foi minha quarta escola. A primeira foi o NATA; a segunda, o Teatro Vila Velha; a terceira, a graduação em Direção Teatral na Escola de Teatro da UFBA e a quarta, sem sombra de dúvida, somam-se todas as assistências de direção que fiz. A montagem dirigida por Ângelo Flávio me possibilitou os primeiros contatos com a realidade do ofício do encenador e do artista da cena em geral, compreender as dificuldades de apoio, patrocínio, a necessidade de projetar as ideias e principalmente a “desglamourização” da arte teatral e sua peculiaridade artesanal e coletiva.

Além disso, percebi também a importância da assistência de direção, a capacidade de delegar que o encenador precisa ter e o quanto bons assistentes de direção podem contribuir para o bom caminhar da montagem ao realizar interlocuções com o encenador e ser ponte de diálogo da concepção e das indicações do encenador com os demais criadores do espetáculo. E o mais importante: era possível dialogar interculturalmente com o teatro universal e fincar as raízes da ancestralidade e da negritude na cena, desconstruindo o texto original e fazendo da encenação o epicentro dos discursos ético, estético e ideológico.

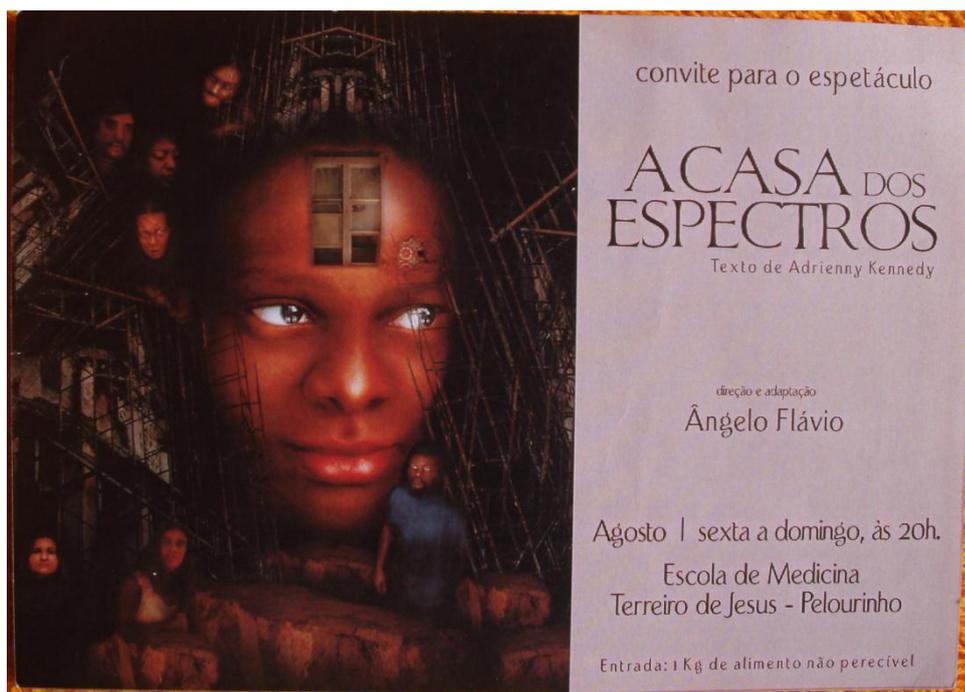


Figura 13–Convite do espetáculo *A Casa dos espectros* – 2006 – Foto: Divulgação. Acervo – CAN.

2.2.3 – Bakulo – Os bem-lembrados, o poder da narrativa

O espetáculo *Bakulo – Os bem lembrados*, da Cia dos Comuns⁴² é um espetáculo-protesto, montagem que não tem medo da palavra, da narrativa, da luta assumida em cena. Uma montagem dialética, brechtiana, contundente. Estreou em 2005 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Tratava-se de uma criação coletiva, com a direção de Márcio Meirelles, baseada principalmente no livro *Por outra Globalização*, do geógrafo baiano Milton Santos, com nove atores, dentre eles o diretor do grupo Hilton Cobra e mais cinco músicos.

O espetáculo propunha uma discussão sobre a cultura e a globalização, com forte presença de elementos do Candomblé como os *orikis*, a musicalidade e a corporeidade dos atores. Por meio de uma abordagem épica e dialética, *Bakulo* era um espetáculo de problematizações políticas, éticas e estéticas, sobre a luta do povo negro contra a discriminação racial e social. Ele obteve grande repercussão de público e de mídia e foi

⁴²Tomando como referência o Teatro Experimental do Negro - TEN, a **Companhia dos Comuns** foi fundada no Rio de Janeiro, no ano 2000 pelo ator baiano, radicado na capital carioca Hilton Cobra. Formada só por atores negros, o grupo trata da inserção do negro na cultura brasileira, em textos de criação coletiva. Os seus três primeiros espetáculos (*A roda do mundo*, *Candaces – A reconstrução do fogo* e *Bakulo – Os bem lembrados*) foram encenados pelo diretor baiano Marcio Meirelles. Já a quarta montagem do grupo o espetáculo *Silêncio* foi a estreia de Hilton Cobra como encenador. O grupo conta com mais de vinte artistas, dentre atores e demais criadores do grupo. (Informações cedidas pelo diretor Hilton Cobra, em abril de 2015, por meio do histórico do grupo).

“lembrado” pela crítica teatral Barbara Heliodora (2001), em *O Globo* como uma encenação de “alta qualidade artística”:

O didatismo, desta vez, é declarado, seguido de episódios que seriam ilustrativos da influência dos 'ancestrais' (significado exato da palavra '*bakulo*'). (...) A condenação da atual cultura ocidental é radical. A cenografia, de Marcio Meirelles, é simples, basicamente composta por elementos retangulares de madeira que servem como banco, como pedestal, ou o que quiserem, e os figurinos de Biza Vianna são todos brancos, bustos nus, calças/saias brancas com largos panejamentos que permitem belas composições. Paletós brancos indicam ocidentalização. A luz de Jorginho de Carvalho é bonita e funcional, e a direção musical de Jarbas Bittencourt, como a preparação vocal de Agnes Moço e Carolina Futuro, fazem uma notável contribuição ao espetáculo. A coreografia de Zebrinha, a preparação corporal de Denis Gonçalves e a preparação de dança afro de Valéria Monã são todas de alta qualidade.⁴³

O espetáculo trazia uma força cênica inebriante, com um jogo vigoroso entre dramaturgia e encenação por meio de instrumentos cênicos potentes e de um discurso convergente com meus ideais políticos, religiosos e culturais. Mas é a narrativa e o poder da palavra que saltou à minha percepção. O espetáculo colocava em diálogo elementos do dramático, com elementos épicos, e o choque dialético entre esses dois estilos davam ao espetáculo uma dinâmica inusual.

Mas a narrativa à queima roupa para a plateia, expondo pontos de vista ideológicos em alguns momentos e em outros enaltecendo e poetizando nossa ancestralidade foi o fator que me despertou maior interesse e atenção. Algumas questões foram surgindo enquanto assistia à peça, tais como: de que maneira colocar em cena as lendas dos Orixás? Como aliar a narratividades dos *itans* e dos *orikis*, a possibilidade de diálogo entre personagens numa montagem? O espetáculo não abordava essas questões, mas sua estrutura dramática apontava possibilidades de respostas aos meus questionamentos.

Bakulo era um espetáculo de alta qualidade no que tange a encenação. O trabalho dos atores e o vigor de sua dramaturgia sobressaía-se dos demais elementos. Para exemplificar essa questão, apresento a seguir fragmentos da cena de abertura do espetáculo.

PRÓLOGO.

COBRA:

(Entra e fala ao microfone.)

Queremos fazer uma reflexão independente sobre o nosso tempo ter um pensamento sobre os seus fundamentos materiais e políticos temos vontade de explicar os problemas e dores do mundo atual e apesar das dificuldades da era presente queremos também

⁴³HELIODORA, Barbara. Contestação no universo do negro, *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 nov. 2001.

ter razões objetivas para continuarmos vivendo e lutando...

ABERTURA 01.

(Cobra olha a plateia. Ouve-se o mar. Cobra começa a chorar e, aos gritos, vai para trás, para os tambores. Começa a tocar o Tema dos Bakulo.

NEGRET:

Em pé, em cima do banco.

a noite cobriu meus olhos

a fome e o frio

foi-se o dia da minha terra

que lugar é esse pra onde me levam

longe da minha terra e das coisas que conheço

nunca vi tanta água

parece que não tem fim

ninguém me toque antes que eu toque de novo a terra

(Programa do espetáculo, 2005)

Nos fragmentos acima apresentados, as duas formas narrativas que compõem o texto de *Bakulo* deram pistas para a criação da dramaturgia dos espetáculos *Siré Obá* e *Ogun*. A união entre épico e lírico nos instigava, pois desejávamos pôr em cena espetáculos que tivessem a narratividade dos *itans* e a beleza dos *orikis* sem perder a perspectiva ética e ideológica. Acreditávamos que esse seria um dos princípios e procedimentos a nortear a construção do nosso projeto poético.

O contato com a Companhia dos Comuns contribuiu para que pudesse ampliar minhas referências intelectuais sobre artistas e intelectuais negros, seja pela força da cena e da dramaturgia de seus espetáculos e todas as referências intelectuais negras utilizadas para sua construção, seja pelo ativismo e militância de seu diretor Hilton Cobra que em consonância com o Bando de Teatro Olodum idealizou e criou o Fórum Nacional de Performance Negra. Esse evento, como citado anteriormente, reúne artistas negros de dança e teatro e intelectuais das duas áreas de todo o país para discutir políticas públicas para a arte e cultura negra e também questões relacionadas ao fazer cênico negro. Pude participar de todas as edições⁴⁴.

⁴⁴ Representei o NATA nas quatro edições do evento. Lá, além das mesas redondas e das plenárias, tive contato com o pensamento e a obra intelectual de Abdias Nascimento, Cuti, Evani Tavares, Conceição Evaristo, Inaicyrá Falcão, Cristiane Sobral, Makota Valdina Pinto, Ubiratan de Castro, Clyde Morgan, Julio Moracen, Paulo Lins, Carlos Moore, Leda Maria Martins, pensadores e fazedores das artes cênicas negras brasileiras.



Figura 14–*Bakulo – Os bem lembrados*, espetáculo da Cia dos Comuns – 2006 – Teatro Municipal RJ - Foto: André Spinolla.

O encontro com esses três grupos de teatro⁴⁵ foi uma imersão no universo do teatro de grupo e do teatro negro brasileiro. A partir das montagens e depois das conversas, encontros, eventos, publicações, fóruns em que representantes desses grupos estavam presentes, pude ir conhecendo a história do teatro negro no Brasil desde o TEN – Teatro Experimental do Negro, fundado e dirigido pelo já ancestral Abdias Nascimento até os dias atuais, e encontrar diversos grupos de teatro que possuem como eixo norteador a cultura negra para as suas pesquisas e encenações.

Percebia assim que o projeto poético do NATA e o meu, embora não tivesse plenamente desenhado, estava em um processo de construção agregativa no qual podia identificar traços e elementos de minha formação religiosa e artística, ao qual se somavam os aprendizados com os mestres do Axé e os mestres de coletivos e do Teatro.

2.3 – ENCONTRO COM TRÊS MESTRES DA CENA

⁴⁵ E com os demais artistas ligados a eles como Hilton Cobra, Zebrinha, Jarbas Bittencourt, Ângelo Flávio, Chica Carelli, Márcio Meirelles, Gustavo Mello, Débora Almeida, Rodrigo dos Santos, Valéria Monã, Evani Tavares, Valdinéia Soriano, Auristela Sá, Telma Souza, Érico Brás, Fábio Santana e Jorge Washington.

O ingresso no curso de Direção Teatral, na Escola de Teatro da UFBA em 2006 foi um momento de descobertas conceituais e técnicas sobre o fazer teatral. Aliei os anos de prática dirigindo o NATA aos conhecimentos obtidos em contato com o Bando de Teatro Olodum, a Companhia dos Comuns e o CAN para auxiliarem no meu processo durante a graduação. Tive contato com professores que aliavam a vida acadêmica a um fazer artístico no cenário teatral local e que levavam para a sala de aula conteúdos e procedimentos cênicos pelos quais passei a me interessar, tais como a teoria teatral de encenadores como Jerzy Grotowski e seu teatro laboratório, Bertolt Brecht e seu teatro épico e politizado, Antonin Artaud e seu teatro ritualizado e visceral e Eugênio Barba e sua antropologia teatral.

Dentre esses professores destaco três que foram importantes e significativos na minha busca por um fazer cênico que unisse Candomblé e Teatro no cerne das encenações. De forma que Marcos Barbosa e seu estímulo ao surgimento de novas dramaturgias, Luiz Marfuz e o processo de formação do diretor e Roberto Lúcio e os conceitos sobre o encenador e sua postura ética são elementos que contribuíram significativamente para a minha formação como encenadora.

Além de estudar a teoria de grandes encenadores do teatro, tive com os professores citados acima, encontros que, cada um a seu modo, contribuiu com o meu processo de formação. Esses mestres acompanharam o meu desenvolvimento artístico dentro e fora da graduação, assistiram e discutiram comigo o processo de montagem dos espetáculos *Siré Obá – A festa do Rei*, *Ogun – Deus e Homem* e *Exu – A Boca do Universo*. O primeiro espetáculo foi o inaugurador do projeto político-poético do NATA; o segundo, a montagem de finalização do curso de Direção Teatral na Escola de Teatro, cujo resultado trouxe inúmeras reflexões para o amadurecimento do projeto poético do grupo; o terceiro, a montagem onde mais amadurecemos o encontro entre Candomblé e Teatro e que será o foco de estudo nesta dissertação.

Devido à relevância da participação de cada um deles⁴⁶ em minha formação e na construção do projeto poético do grupo, apresento a seguir as contribuições dos mesmos neste processo.

⁴⁶A ausência de nomes femininos nessa listagem não quer dizer que não tenha existido em minha formação a participação de mulheres. O fato é que esses professores com suas contribuições me auxiliaram no desenvolvimento do teatro que defendo. Porém desde já cito grandes personalidades femininas que também contribuíram enormemente na minha formação teatral como **as professoras da Escola de Teatro** Cleise Mendes, Hebe Alves, Meran Vargens, Iami Rebouças, Eliene Benício, Antonia Pereira e Sonia Rangel, minha orientadora nesta pesquisa. **As diretoras teatrais:** Chica Carelli, Fernanda Paquelet, Zeca de Abreu, Elisa Mendes, Cristiane Sobral e **as atrizes:** Evani Tavares, Telma Souza, Auristela Sá e Valdinéa Soriano.

2.3.1 – Luiz Marfuz – Um formador de diretores

Luiz Marfuz⁴⁷ foi e sempre será um grande mestre do teatro e da vida para mim. Suas pesquisas cênicas sobre Samuel Beckett e Bertolt Brecht⁴⁸ foram portas de entrada para a nossa aproximação. Foi meu professor no primeiro semestre do curso de Direção Teatral e meu orientador na formatura. Já em suas aulas da disciplina *Direção I e Estética Teatral*, percebi que seu pensamento cênico me interessava e muito. Ele estimulava o trabalho em equipe e a formação de grupos artísticos dentro da Escola. Sua visão de coletividade e seu rigor na busca por uma excelência de qualidade de produto artístico nos era cobrada dos trabalhos mais simples aos mais complexos.

Ele propunha continuamente debates polêmicos sobre artes, mídia, cultura, política, sistema econômico etc. Obrigando-nos, assim, a estarmos atentos ao mundo que nos circundava e como essas questões refletiriam em nossas escolhas cênicas. Porém foi a sua definição de encenador que me apontou caminhos sobre o fazer teatral e as especificidades desta função.

O encenador é um convocador de imaginários e de vontades; dele, dos outros, do mundo. Um imaginário que convoca vontades do visível e do incorpóreo, que atija a imaginação e o faz vislumbrar imageticamente aquilo que ainda não aconteceu, mas que poderá acontecer na plenitude da cena. (MARFUZ, Entrevista concedida a pesquisadora, em 03 de fevereiro de 2016, Salvador - Bahia)

⁴⁷ **Luiz César Alves Marfuz** – nascido na cidade de Coaraci – BA, é graduado em Administração de Empresas (1976) e em Comunicação com Habilitação em Jornalismo, Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas (1996) pela UFBA e doutor em Artes Cênicas (2007). É professor-adjunto da Escola de Teatro (UFBA), diretor teatral, arte-educador, dramaturgo e pesquisador sobre encenação contemporânea e estratégias de encenação no teatro de Samuel Beckett. É líder-fundador e coordenador do Grupo de Pesquisa PÉ NA CENA - Poéticas de Encenação e Atuação, vinculado ao CNPq. Na área de Artes, destacam-se experiências em direção teatral, teatro contemporâneo, teatro na educação, direção de espetáculos musicais, processos de criação artística, matrizes estéticas brasileiras na cena teatral contemporânea e o teatro de Beckett. Dirigiu espetáculos a partir de textos próprios *A Última Sessão de Teatro*, *Bodas de Prata*, *No tempo do R-Quero*, *Meu nome é Mentira* e *Cuida Bem de Mim* – coautor. Dirigiu espetáculos musicais com artistas e grupos nacionais, entre eles Maria Bethânia, Gilberto Gil, Dorival Caymmi, Nana Caymmi, Elza Soares, MV Bill, Zeca Baleiro, Chico César, Jards Macalé, Geraldo Azevedo, Arnaldo Antunes, Daniela Mercury, Susana Baça (Peru), Maria João (Portugal), Paulo Flores (Angola), Orquestra Sinfônica da Bahia, Grupos Olodum e *Ilê Ayê*. (Informações cedidas pelo próprio Luiz Marfuz, por meio de envio de currículo em agosto de 2015).

⁴⁸ Ainda na Escola de Teatro, fui sua bolsista de iniciação científica – PIBIC – dentro de dois projetos coordenados por ele: o projeto *Ator-contador e ator-mostrador: Teoria e prática na montagem Brechtiana* e o projeto *Estudo das ações físicas na construção da cena*. Nesses projetos, além de trabalhar questões acadêmicas como leituras, escrituras de resenhas, ensaios e artigos, pude auxiliar na preparação do elenco do espetáculo *Quanto custa um homem?*, resultado prático do projeto *Ator-contador e ator mostrador: Teoria e prática na montagem Brechtiana* e do espetáculo *Eles só usam black-tie* em que os alunos do primeiro semestre de direção teatral dirigiam os alunos do terceiro semestre de licenciatura em cenas retiradas do texto *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri.

Essa definição mostrou-me os desafios de encenar. Ser uma convocadora de imaginários e de vontades trouxe a percepção de que havia abraçado a missão de ser gestora de pessoas, ideias e criações num processo de montagem, e essa compreensão é significativa para fortalecer os alicerces de uma carreira em construção. Aquele que convoca é o primeiro a abraçar o desafio. Sonha e procura dividir o sonho até torná-lo de todos.

Ser artista exige generosidade e abnegação, por isso o encenador-convocador de vontades - incitador de sonhos deve ter esses atributos elevados à máxima potência. São essas até hoje as impressões que esse pensamento/ postura de Marfuz me remete. Sua condução como encenador e professor passa por essa atitude. Ele nos convocava a desejar saber mais, experimentar os diversos caminhos do ofício e perceber que era na troca entre nós alunos, entre nós e ele, entre nós e nossos futuros atores e equipe de trabalho e entre nós e o público que está o cerne da questão, a troca.

As aulas de direção com Marfuz iam desde a análise do fazer teatral dos grandes nomes do teatro mundial à análise de plano e cronograma de ensaio, a utilização do palco e seus centros de força, concepção cênica, preparação de ator, o processo de encenação, análise do contexto sócio-político-cultural mundial, demais referências de outras linguagens artísticas e o que ele considerava o mais importante, nosso olhar e concepção sobre quem éramos, qual nossa origem social e cultural e o que pretendíamos ser. Todas essas informações formavam um conjunto de conteúdos que, segundo ele, eram fundamentais para o processo de ampliação da visão de mundo do encenador. Eis o ponto nevrálgico do pensamento de Marfuz sobre o teatro e a formação do encenador:

É através da sua visão de mundo, cosmovisão, sempre em mudança, que o artista sente, pensa e faz-se à sua época. Esta visão se forma, se enforma, se deforma, retorna e se transforma. Reflete quem somos, o que fazemos, em que acreditamos, as nossas influências culturais, artísticas, sociais e espirituais. E ainda: revela que princípios éticos e estéticos abraçamos e que nos fazem agir. Teatro é ação. A visão de mundo é formada também pelo que lemos, ouvimos, escrevemos, das viagens físicas e não físicas que fazemos. De um jeito ou do outro, de forma não-intencional ou voluntária, a visão de mundo do encenador estará presente na concepção e realização de suas obras artísticas. Ela orienta as nossas escolhas, o teatro que queremos fazer, para quem fazer, de que forma, com quem vamos trabalhar e de que modo o conjunto de visualidades, sonoridades, movimentos e corporeidades se articula na platitude movediça da cena. (MARFUZ, Entrevista concedida a pesquisadora, em 03 de fevereiro de 2016, Salvador Bahia)

A visão de mundo do encenador define muito a seu respeito e sobre a sua poética. E foi entendendo qual era a minha visão de mundo, de que maneira me relacionava com a minha história pessoal, cultural e artística que fui mapeando o caminho que culminou no fazer cênico que faço e me tornando cada vez mais consciente dele. Luiz Marfuz e suas problematizações

acerca de quem é o encenador e de como é necessário uma ampliação constante de sua visão de mundo me apresentou questões que orientaram a minha formação como pessoa e artista. Questões essas que me guiaram às perguntas norteadoras desta pesquisa.

Possuindo uma forte ligação com a educação, o teatro e a política; a arte, segundo ele, “pressupõe também uma atitude política diante da vida, seja ela qual for” (MARFUZ, 2002). E é assim permeado por esses três eixos que ele correlaciona esses elementos em seu fazer educacional e cênico, embebendo o seu processo de encenação, e de educação desde a escolha do texto ou do tema com que vai trabalhar até o processo de construção do espetáculo e da relação do trabalho com os atores e as discussões com os alunos em sala de aula. É um diretor inquieto e atento ao seu tempo. Seus espetáculos possuem forma e conteúdo variados; demonstra, assim, uma ampla capacidade de comunicação e de sensibilidade artística.

O que o torna um importante formador de diretores, além do exposto acima, é o fato de que Marfuz ensina através do exemplo, alia teoria e prática dentro e fora do espaço acadêmico. Faz-nos compreender que o encenador é também um mediador, um provocador, um problematizador e um formador. Tanto na sala de ensaio quanto na sala de aula, consegue aliar essas características, o que enriquece o seu processo de montagem e também quem o acompanha, seja o ator, os demais artistas colaboradores, ou os assistentes de direção.

Sua forma de pensar e de ver o fazer teatral coloca os demais participantes de suas montagens sempre em estado de alerta ou, como ele mesmo diz, com o “radar ligado”. Pois são variadas as referências que utiliza para fundamentar sua concepção cênica e a montagem do espetáculo, buscando nunca impor uma única verdade, mas problematizando e argumentando suas escolhas. Para mim, que trabalhei em dezesseis espetáculos que dirigiu, pude aprender e apreender no calor de sua criação, conteúdos importantes que delinearam a minha busca por um fazer cênico que, além de manter sempre em ampliação minha visão de mundo, pudesse problematizar questionar e convocar o imaginário e as vontades daqueles que criassem junto comigo.

Apreendi muito do que sei sobre encenação, concepção cênica, criação de atmosferas, ritualidade e diálogo com os demais criadores de uma montagem vendo e acompanhando Marfuz encenar. A sala de aula foi sim um palco importante para apreender e refletir sobre o encenador, a encenação e o teatro na Bahia, no Brasil e no mundo. Foi em sua sala de ensaio, entretanto, que pude apurar mais esses conteúdos e vê-los corporificados diante dos meus olhos, desafiando-me a resolver problemas e estar atenta às necessidades dele e dos demais artistas durante a montagem dos espetáculos que presenciei.

Como assistente de direção de Luiz Marfuz, além de desenvolver minhas habilidades nas áreas de direção de ator, operação de som e luz e de protocolista de processo, trabalhei em equipe e desenvolvi meu senso de liderança. Os assistentes de direção de Marfuz estabelecem com ele uma interlocução, são pontes entre as necessidades do processo, as indicações de direção aos demais criadores do espetáculo, defendendo perante esses a concepção cênica proposta pelo encenador. Aprendi a organizar cronogramas, a detectar as dificuldades dos atores com o texto, com a coreografia ou com a cena de modo geral, a criar horários e espaços alternativos para trabalhar essas dificuldades e liberar a direção para resolver outras questões.

Acompanhei Marfuz em alguns de seus processos criativos, entrei em contato com uma diversidade de artistas de diversas áreas do fazer cênico, vi e participei da construção da montagem de seu projeto teatral no TCA.NÚCLEO⁴⁹, quando da montagem do Policarpo Quaresma, antes de me formar na graduação e adentrar ao mercado teatral. Essa experiência me possibilitou perceber caminhos para vencer as dificuldades com apoios e patrocínios, a carência de profissionais nas áreas de cenário, luz e figurino, a dificuldade de divulgação e apoios de mídia, o que muitas vezes pode ocasionar plateias vazias. Mas também o valor do outro e sua criatividade, o calor de um aplauso e do reconhecimento do espetáculo.

Isso me preparou para anos mais tarde assumir a direção de um projeto de ocupação artística junto com o NATA no mesmo projeto do TCA. NÚCLEO. Contudo, o contato com seu modo de pensar, de dirigir e de ensinar, provocou-me a buscar o meu, a desenvolver o que compreendo ser o projeto poético que vem norteando minha prática e aliar meus posicionamentos éticos e poéticos. Perguntado sobre o que diria a um artista em formação Marfuz, respondeu o seguinte:

É quase uma condenação fazer teatro. Uma bela condenação. E você tem de cumprir esta pena com muito prazer. O sofrimento, que é inerente à atividade do teatro, se consegue transformar em prazer. Você está falando de uma dor intensa, mas, também, da dor e alegria de criar. O teatro triunfa sobre o horror e faz a beleza sobrevoar as ruínas. Você tem de conviver com as ruínas, mas alçar voos sobre o abismo que se coloca para o artista (MARFUZ, 2009)⁵⁰.

⁴⁹ Uma das principais ferramentas de incentivo ao teatro na Bahia, o TCA.NÚCLEO realiza edições anuais desde 1995 e busca conectar o Teatro Castro Alves com o cenário das artes cênicas em todas as suas instâncias e dimensões. Até o ano de 2006, em suas primeiras 12 edições, o projeto era decidido através de um convite que partia da Direção do TCA a um diretor teatral que apresentava sua proposta de encenação. Desde que se tornou uma realização feita através de editais e seleções públicas, em 2007, possibilitou a montagem de sete espetáculos teatrais, que, ao todo, alcançaram um público de mais de 20 mil pessoas. Maiores informações: www.tca.ba.gov.br.

⁵⁰ Jornal do Teatro, Ter, 03 de Novembro de 2009.

Para além de inspiração, referência e formador de diretores, é um pensador da encenação. Além da criação do grupo de pesquisa PÉ NA CENA, que consiste num grupo de pesquisa sobre as Poéticas de Encenação e Atuação, vinculado ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ), sua tese de doutorado⁵¹ é uma pista nesse sentido quando pensa um trabalho acadêmico do ponto de vista do encenador. Mesmo o objeto central sendo a encenação no teatro de Beckett, Marfuz traz informações preciosas para uma área ainda carente de escritos e publicações se compararmos com o manancial de escritos sobre o ator e seu processo de formação e criação.

Como afirmei anteriormente, é um grande mestre, seu pensamento e prática orientam, inspiram e estimulam seus alunos, assistentes e demais artistas que com ele trabalharam ou ainda desejam trabalhar. Assim como Adelice Souza, Ney Wendell, Adriana Amorim, Thiago Gomes, Susan Kalik, Rodrigo Frota, Diego Pinheiro e Lucas Modesto, posso afirmar que faço parte do time de assistentes de Marfuz, que ampliaram seus conhecimentos artísticos, trabalharam suas habilidades e chegaram ao mercado teatral como profissionais bem orientados.

⁵¹A tese de doutorado de Marfuz mergulha em algumas contribuições que a cena beckettiana trouxe para compreendermos a teatralidade contemporânea. Marfuz coloca no centro de suas investigações as relações entre texto e cena. Assim, tensiona os procedimentos formais oriundos da dramaturgia e suas possibilidades de reconfiguração no ato teatral. A tese gerou a publicação do livro *Beckett e a implosão da cena: poética teatral e estratégias de encenação*, pela Ed. Perspectiva, São Paulo, 2014.



Figura 15–Luiz Marfuz – 2013 – Foto: Andréa Magnoni.

2.3.2 – Marcos Barbosa – Diálogos sobre dramaturgia e encenação

Marcos Barbosa⁵² foi meu professor no segundo e terceiro semestres do curso de Direção Teatral e compôs a minha banca de formatura. Barbosa, sem nenhum tipo de hierarquização teatral, apresentou-nos um panorama muito instrutivo acerca da história da dramaturgia e as mudanças que ela sofreu durante os séculos. Conseguia mostrar para os alunos de direção o quanto é importante conhecer as escolas teatrais, não desprezar os “textos clássicos” e o quanto essa compreensão e relação seriam importantes para a formação de um encenador.

⁵²**Marcos Barbosa de Albuquerque** – Nascido em Fortaleza, Ceará formou-se em dramaturgia pelo Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual do Ceará, em 2000. Entre as peças desenvolvidas por Barbosa durante sua formação no Colégio de Dramaturgia estão *Os Sinos* (Prêmio Oficina do Autor, 1997) e *Braseiro* (Prêmio Lourdes Ramalho, 2000). De 2006 a 2013 foi professor de Dramaturgia e Teoria do Teatro da Escola de Teatro da UFBA - instituição na qual obteve o título de mestre em artes cênicas, no ano de 2003, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC – UFBA), com a elaboração de *Curral Grande*, uma peça-dissertação abordando o isolamento de flagelados em campos de concentração, no Ceará, durante a seca de 1932; sob a orientação de Cleise Furtado Mendes. Também pelo PPGAC-UFBA (e ainda sob essa orientação), Barbosa concluiu seu doutorado em 2008, com um estudo acerca do verso dramático de William Shakespeare, que inclui uma tradução original, em verso, *de Ricardo III*. Integra ainda a formação em dramaturgia de Marcos Barbosa sua passagem, em 2002, pela residência internacional do Royal Court Theatre, de Londres, como bolsista do British Council de São Paulo. Nesse mesmo teatro, Barbosa teve encenados, em 2004, dois de seus textos: *Quase Nada* e *À Mesa*, com direção de Roxana Silbert e tradução de Mark O’Thomas. (Informações cedidas pelo próprio Marcos Barbosa, por meio de envio de currículo artístico em maio de 2015).

Mesmo sendo muito jovem, possuía uma gama de conhecimentos e uma sapiência digna daqueles que viveram muito – esse fato fazia com que sua relação com a dramaturgia fosse além da sua própria obra dramaturgica. Estar em suas aulas era fazer uma viagem pelo mundo do texto, das personagens, das histórias e das palavras que ambicionavam encarnar-se na cena. Marcos Barbosa é um dramaturgo comprometido com as questões essenciais do seu tempo e, mais do que isso, com a contribuição temática enraizada em sua história de nordestino. Suas peças dão voz aos esquecidos sociais, àqueles que o sistema quer tornar invisíveis ao mundo.

Assim como eu, defende uma causa e sua arte é a sua maior ferramenta para expressar e defender seus posicionamentos culturais, políticos e éticos. Suas colocações diretas e objetivas auxiliavam o processo de aprendizagem e nos estimulava a pesquisa. Compreender a história da dramaturgia e da encenação é fundamental para uma formação mais consistente, dizia Marcos Barbosa durante as aulas. Procurava nos fazer entender que mesmo com todas as transformações que o texto teatral havia passado, ele ainda desempenha um papel de relevância no fazer teatral. Para exemplificar essas afirmações, apresento uma reflexão de Marcos Barbosa, sobre a importância da dramaturgia na contemporaneidade:

O próprio sentido do termo “dramaturgia” encontra-se em profunda disputa. Acredito que os usos que a comunidade teatral tem feito do termo “dramaturgia” beiram um precipício. Em todo caso, pessoalmente, acredito que se o espírito do nosso tempo apresenta ao dramaturgo alguma missão específica, isso diz respeito ao compartilhamento (estético, ético) de experiências, de vivências a serem divididas no terreno da arte. Por isso, penso que nunca foi tão importante ter em conta a narração (o mito) e seus agentes (os personagens) como matéria prima da dramaturgia. (BARBOSA, Entrevista concedida a pesquisadora, 10 de julho, 2015).

Contribuições como essa, fizeram com que buscasse conhecer o universo da dramaturgia, desafiando-me ainda mais nesse campo, já que meu primeiro texto teatral (*Guarda-roupa íntimo*) foi escrito em 1999. Marcos Barbosa é um professor comprometido em estimular a formação de novos dramaturgos e conseqüentemente de novas formas de dramaturgia; nossa relação estreitou-se ainda mais, por este motivo. Exemplo disso foi o seu convite para participar do curso de extensão com foco em novos dramaturgos intitulado NATRAMA.

Ainda na Escola de Teatro no ano de 2007, Barbosa ministrou um curso de extensão em dramaturgia, em que alunos da graduação, da pós-graduação e da comunidade artística poderiam participar. O curso consistia em desenvolvermos sob a sua orientação e coordenação textos teatrais. Nesse curso, cada aluno apresentava a sinopse da ideia do texto teatral que

gostaria de desenvolver e Marcos Barbosa através de pequenas provocações nos estimulava a escrever e a compreender os elementos constitutivos da dramaturgia desde a escolha do tema, da forma e do conteúdo abordado na escritura da peça. Foi neste curso que iniciei os primeiros “rabiscos” do que viria ser o texto do espetáculo *Ogun – Deus e Homem* que anos mais tarde seria finalizado em parceria com o ator e dramaturgo Fernando Santana.

Participar desse curso foi importante, pois eu buscava já há algum tempo ampliar meus conhecimentos dramáticos e amadurecer a escrita. O contato com Barbosa foi auxiliando-me nos questionamentos a respeito de como construir uma escrita condizente com os anseios artísticos do NATA, o desejo de afrografar a escrita dramática, a fim de colocar em cena a história e as contribuições culturais dos nossos antepassados africanos, desde o espetáculo *Senzalas – A história, o espetáculo*, primeira tentativa neste sentido, buscávamos aprimorar forma e discurso.

Apesar de já ter escrito peças para o NATA antes da graduação, a novidade daquele momento eram os pensamentos e conceituações que Barbosa propunha. Suas reflexões e ponderações sobre a dramaturgia problematizavam questões sobre forma e conteúdo; discurso e ideologia; posicionamento artístico; político e filosófico. Como explicita a seguir:

Dramaturgia é arte, isto é: diz respeito a representações imaginativas, poéticas do mundo e, como tal contrai, transforma, produz e devolve coisas ao mundo. O dramaturgo deve ter os olhos e o coração abertos para tudo que se passa, em termos absolutamente práticos, no mundo a sua volta, pois partirá dele e retornará a ele, contaminando-o com poesia. Dramaturgia é um modo de pensar, um fazer artístico, que permanece. Permanece através das épocas e através dos meios de representação. (BARBOSA, 2012)⁵³

A definição exposta acima foi um ponto norteador para o meu pensamento artístico durante a graduação. Ela apontava para onde desejava rumar, no sentido da construção de uma dramaturgia que representasse a nós negros, poética e politicamente e que permanecesse, expondo o nosso modo de pensar, tocando-nos, provocando e contaminando com poesia e que pudesse devolver coisas ao mundo, como tão belamente afirma Barbosa. Essa devolução para nós do NATA necessitava ser de empoderamento e de fortalecimento de nossos referenciais culturais, políticos e artísticos.

Além de suas contribuições conceituais e técnicas sobre dramaturgia, Marcos Barbosa foi muito importante no processo de entendimento e utilização dos conceitos forma-conteúdo na construção de um texto teatral. Essa é a sua maior contribuição em minha formação, pois teceu críticas importantes à dramaturgia do espetáculo *Ogun – Deus e Homem*,

⁵³Publicado em: A[L]BERTO – Revista da SP Escola de Teatro, 2012, p. 13.

quando compôs a minha banca de formatura no curso de Direção Teatral. Essas críticas pontuaram um momento de significativa transição no meu entendimento como dramaturga e encenadora. Orientaram escolhas formais que culminaram no aprimoramento do texto do espetáculo *Ogun* e também nortearam escolhas na construção do texto do espetáculo *Exu – A Boca do Universo*.

Embora Barbosa tenha feito opção por um estilo do gênero dramático, ele tem uma visão ampla e aberta para perceber a pluralidade da dramaturgia. Foi ele quem pontuou que, com a criação do texto do espetáculo *Siré Obá*, o NATA havia encontrado a forma que melhor representava nossa percepção de como comunicar em cena. Para melhor entendimento sobre esse assunto faz-se necessário uma breve lembrança de fatos. No ano de 2009 o NATA estreou *Siré Obá – A festa do Rei*, no qual assino em coautoria com Thiago Romero essa escrita. Nossa inspiração foram os *itans* e *orikis* sobre os Orixás e, no afã de fazer um espetáculo celebrativo que remontaria na dramaturgia e na encenação a sequência de saudações às divindades, nas cerimônias públicas das Comunidades de Axé da Bahia, o texto acabou ganhando um caráter lírico-narrativo.

Embora o próprio Marcos Barbosa tenha ressalvas sobre a dramaturgia de *Siré*, ela inaugurava no grupo um modo, um jeito de pensar e escrever dramaturgicamente mais plausível com os nossos anseios de afrografar essa escrita. No ano seguinte, em parceria com Fernando Santana, escrevi o texto do espetáculo *Ogun – Deus e Homem*, e nessa construção buscamos aproximar ao máximo a divindade *Ogun* dos espectadores e para isso acreditávamos que elementos lírico-narrativos aliados a elementos dramáticos pudessem dar conta da empreitada.

Mas o que houve na verdade foi um choque de linguagem. Ao utilizar de modo indiscriminado os elementos do dramático, criamos um texto que conflitava entre a liricidade narrativa da poesia africana e afro-brasileira e a forma ocidental de criação dramática. O problema é que nesse formato era como se tentássemos colocar o espetáculo numa forma que não cabia. Essa escolha não condizia com o que desejávamos fazer ao criar uma peça sobre o Orixá *Ogun*. O ponto central dessa discussão era que não percebíamos que fazíamos isso, era como um retrocesso artístico e também político, pois tentávamos falar da cultura africana pelos olhos da cultura ocidental.

No momento em que a banca de formatura reuniu-se para avaliar o espetáculo, esse foi o foco da análise de Marcos Barbosa. Isso não quer dizer que não haja uma maneira de união desses elementos num texto teatral, muito menos que essa junção seja desaconselhada e

proibida, porém ela precisa ser consciente, uma escolha. No nosso caso, não foi e por isso não conseguimos articular os elementos de modo a concatenarem e trabalharem a favor da construção do texto. Considero esse episódio como um momento de transição, pois mesmo buscando afrografar meu fazer teatral, construindo os processos do NATA a partir do contato íntimo com o Candomblé e a cultura tradicional africana, eu ainda raciocinava ocidentalmente. Não há nessa afirmativa nenhum juízo de valor, mas na construção de um projeto poético pautado na formação e criação artística nesses moldes, refletir sobre o que o descaracteriza é importante.

Em sua análise de *Ogun – Deus e Homem*, Marcos Barbosa provocou-me algo novo em direção a uma busca estilística narrativa. Esse chamado sobre essa dramaturgia foi um ensinamento, um apontar de possibilidades para uma dramaturgia que se pretende construir no fazer da cena de modo que o lírico e o narrativo se prestam muito a essa construção. Além do que o estilo lírico-narrativo que o NATA apresentava na dramaturgia de *Siré Obá* e, de modo fragmentado, expunha no texto do espetáculo *Ogun*, tem mais a ver com as narrativas orais, a oralidade africana associada à expressão do eu lírico de um povo que foi arrancado à força de sua terra, de seu país, de seus ancestrais. Esses são elementos fundamentais no projeto poético do NATA.

Desse modo, Barbosa destacou dois pontos⁵⁴ que explicam e sintetizam as deficiências dramáticas da peça. E que foram significativas para o aprimoramento da dramaturgia do NATA, assunto que abordarei mais adiante. Foram elas:

1) Da humanização em excesso das divindades

Na busca por um diálogo de proximidade com os espectadores, a fim de mostrar que as divindades do Candomblé estavam presentes no século XXI, o binômio divindade-humanidade estava em desequilíbrio. Os Orixás possuem características humanas, mas são divindades. A humanização em excesso fragilizou as personagens. Um exemplo disso foi o triângulo amoroso composto por *Ogun*, *Oyá* e *Xangô*. A utilização de diálogos e de cenas de conflito, sem a utilização de metáforas que revelassem a divindade dessas personagens, fez com que nós vilanizássemos (sem querer) *Oyá* e *Xangô* e vitimizássemos *Ogun*.

2) Da construção das cenas, o conflito de mostrar e narrar ao mesmo tempo

⁵⁴ Esses pontos foram anotados no dia da banca de avaliação da montagem de formatura em novembro de 2010.

A organização das cenas proposta pelo texto tentou unir dois elementos: o narrativo e o dramático, uma aposta legítima já desenvolvida com êxito por outros dramaturgos, a exemplo de Brecht. Mas o que ocorreu foi que o narrar e o mostrar na mesma cena acabaram causando um desequilíbrio, um choque entre o ato de narrar, elemento do épico, e o ato de mostrar elemento do dramático, o que, no presente caso, não ajudou muito para contar a história do Orixá *Ogun*; pelo contrário, causou certa confusão no entendimento dos espectadores.

O espetáculo *Ogun – Deus e Homem* teve seus méritos, reflexão que farei no capítulo três desta dissertação, mas as considerações de Marcos Barbosa problematizaram e ainda problematizam a construção da poética que o NATA vem buscando nesses dezessete anos de trabalhos ininterruptos. O seu olhar sobre o texto reiterou o questionamento que abriu a discussão abordada neste item: Como afrografar a escrita dramática, a fim de colocar em cena a história e as contribuições culturais dos nossos antepassados africanos? Estou em busca dessa resposta, mas perceber o que não consiste em um afrografamento me pareceu um bom caminho para perseguir.



Figura 16 – Marcos Barbosa – Foto: Arquivo pessoal – 2007.

2.3.3 – Roberto Lúcio – O encenador como Xamã

Roberto Lúcio⁵⁵ foi meu professor no curso de direção teatral no quinto e sexto semestres. Sua passagem em meu caminho foi rápida, porém intensa. Ele contribuiu em minha formação de forma contundente sobre o papel do encenador e sua responsabilidade de artista que, por natureza, lidera equipes. Em suas aulas, enfatizava essa questão mesmo quando nos apresentava a história e a estética de encenadores como Brecht, Beckett, Stanislavski, Peter Brook, Bob Wilson dentre outros.

Em suas exposições sobre a história do teatro, ficávamos estimulados com os recortes que ele fazia para abordar personalidades e fatos históricos uma vez que essa abordagem ia além do fazer teatral, aliando-a a posturas filosóficas, éticas e políticas das personalidades históricas. Ele insistia que, mesmo tendo discurso, ética e consciência crítica e política, o artista precisava antes de tudo ser artista, dedicar-se ao seu ofício, perceber a grandiosidade da arte, do apuro, da qualidade, do cuidado com todos os elementos que envolvem a construção de uma encenação. Assim ele se expressou em um ensaio aberto do espetáculo *Ogum – Deus e Homem*:

O encenador pode ser visto também como um grande xamã, o oficiante de uma grande cerimônia. Aquele que procura ativar e canalizar junto com a sua comunidade as energias e as poesias de todos. Sua arte consiste em diluir-se diante da reunião das artes e dos artistas que compõem a construção de um espetáculo. Não é o elemento mais importante numa encenação, mas devemos admitir é um elemento importante tamanha é a sua responsabilidade em fazer aparecer todos os artistas que junto a ele construíram o espetáculo. (ARAÚJO, em depoimento após ensaio aberto do espetáculo *Ogum – Deus e Homem*, 2010)

Em suas aulas, Roberto falava em “fé”; definia “fé” como algo além das noções ligadas à religião, falava de um artista que acreditava que tinha “fé”. Suas palavras me remetiam diretamente ao conceito de “fé cênica” de Stanislavski (1982). Ele olhava em

⁵⁵**Roberto Lúcio Cavalcante de Araújo** – Nascido em Arco Verde – Pernambuco, é bacharel em Direção Teatral pela UFBA (1998) dirige espetáculos teatrais desde 1987. Foi diretor-artístico e administrador da Companhia Teatro Nu, entre 1994 e 1999, em Salvador e também sócio-administrador e responsável pela direção artística da Teodora Lins e Silva Companhia de Teatro, em Recife, de 2003 a 2006, produzindo espetáculos e promovendo cursos. É mestre em Teatro pelo PPGAC - UFBA (2010), com a dissertação “O Triângulo de Ceres: Metodologias Fundamentais para Formação de Atores em Salvador”. Participou de alguns espetáculos como ator: Pipoca Moderna (1982), O Despertar da Primavera e Bodas de Sangue (1986), O Balcão (1987), A Flor e O Fruto (1988), A Falecida (1994), Cabaré Brasil (1995), Lição de Botânica (2006). Licenciado como arte-educador em teatro pela UFBA desde 1995, ministra cursos e oficinas para crianças, jovens e adultos em diversos centros e espaços culturais, instituições e também em universidades. Desde junho de 2013 é professor na área de Pedagogia do Teatro, no Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. (Informações cedidas pelo próprio Roberto Lúcio, por meio de envio de currículo artístico em maio de 2015.)

nossos olhos e falava com fulgor sobre a importância de ter uma fé que “comovesse”, “comovesse”, ou seja, “mover-se com”.

Outra grande definição importante em sua passagem em meu caminho foi a definição da palavra “mágoa”. Nunca esquecerei aquela aula “chuvosa” da turma insatisfeita e cheia de ressentimentos por variados motivos e Roberto com sua voz aveludada e firme nos explicando, desvendando essa palavra/sentimento:

Mágoa é a junção de duas palavras má e água, ou seja, má água. Trata-se de uma água ruim, de uma água parada, morta, sem oxigênio, portanto incapaz de gerar novas vidas. Esta água não nos serve, não é produtiva, o melhor é drenarmos este líquido fétido, para que o reservatório encha-se de água pura e cristalina. E assim possa gerar novas vidas (ARAÚJO, anotações de aula, Escola de Teatro – 2009).

Apesar da etimologia da palavra referir-se ao latim *mácula*. Roberto poeticamente apropriou-se dela, nos apresentando a sua definição para essa palavra/sentimento. Suas falas e aulas eram assim filosóficas, proativas e estimuladoras, tocava fundo nosso íntimo e principalmente nos impedia de nos escondermos em nossas máscaras do dia a dia. Ele buscava sinceridade em cada aluno da turma. Em uma das aulas, fez-nos perceber que “pessoa pública” não eram apenas os políticos ou as celebridades televisivas, mas que nós, futuros diretores, artistas de teatro também o éramos, e não apenas os ditos “famosos” e isso significava um olhar atento à nossa postura enquanto cidadãos, pois como artistas, somos formadores de opinião. Confesso que até aquele dia não havia me dado conta disso e que essa “chamada” me trouxe a noção exata da responsabilidade ética que consistia ser artista.

Roberto Lúcio é um grande filósofo do teatro, um professor instigante e estimulante; nosso encontro foi muito salutar e profundo e dentre todos os momentos que com ele aprendi posso destacar o trabalho final da sua disciplina do sexto semestre que consistia em nos fazer projetar nosso espetáculo de formatura. Sua abordagem e metodologia foram importantes e definitivas para que eu adquirisse a habilidade de escrever projetos. Dessa forma, apresentei-lhe meu anteprojeto de formatura seguindo suas orientações. Ele foi o ponto de partida para a escritura do projeto que geraria alguns meses depois o espetáculo *Ogum – Deus e Homem* a ser apresentado ao meu orientador Luiz Marfuz no semestre seguinte. Após algumas reescrituras, foi inscrito no I Prêmio de Expressões Afro-brasileiras da Fundação Cultural Palmares e do Ministério da Cultura onde saiu vencedor.



Figura 17 – Roberto Lúcio – 2000 – Foto: Arquivo pessoal

Já diziam os mais antigos que *Exu* ficou dezesseis anos calado vendo *Oxalá* fazer o homem, aprendendo ali através da observação da prática e da conduta ética, como deveria se portar e quais instrumentos utilizar no fazer. Assim sou eu, no caminho, aprendendo, observando, inspirando-me e reverenciando todos aqueles que vieram antes de mim e abriram as portas para que pudesse hoje fazer em cena aquilo em que acredito e desejo.

3

ENTRE FORMAÇÃO E CRIAÇÃO: A BUSCA DE UM PROJETO POÉTICO



Figura 18 – Antonio Marcelo, Thiago Romero e Fernando Santana – *Exu – A Boca do Universo* – Centro de Cultura de Alagoinhas – 2015 – Foto: Andréa Magnoni.

*Quando não soubermos para onde ir,
devemos nos lembrar de onde viemos.* (Sotigui Kouyaté)

Após as montagens e as temporadas dos espetáculos *Siré Obá*, *Ogun e*, principalmente, *Exu*, uma vez que este foi realizado em paralelo a esta pesquisa, tornou-se cada vez mais necessário que me debruçasse sobre os caminhos poéticos que vinha tomando como encenadora do grupo. Assim, em cada experimentação teatral, poderíamos adquirir mais consciência e conhecimento crítico das escolhas éticas, estéticas e políticas que estavam nos conduzindo na criação artística.

Essa necessidade de compreender como criamos veio em um momento de maturidade cênica do NATA, adquirida com o apuro técnico da linguagem, a construção e a defesa dos discursos poéticos, a comunicação efetiva entre o grupo, entre os artistas convidados e o público de modo geral. Veio, principalmente, com a necessidade de identificar quais as problematizações geradas em decorrência de um fazer cênico que reúne em sua base criativa o encontro entre Candomblé e Teatro.

Buscava-se uma poética na tentativa de traduzir nossas escolhas, de desenhar um fazer artístico pautado no binômio Candomblé-Teatro de forma a entender os conflitos, tensões e as contribuições criativas desse encontro. Ou seja, a constituição do projeto poético do NATA. Assim, dois termos importantes são aqui destacados: “poética” e “projeto poético”. O primeiro apoia-se no entendimento e na concepção formada por Luigi Pareyson (1977, p. 11):

A poética é programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte.

Posso considerar essa definição de Pareyson como aproximativa para a construção do meu percurso formativo enquanto encenadora e de uma reflexão sobre os processos artísticos do grupo, da maneira como fomos construindo nosso fazer. Assim, fui percebendo em que consistiria o nosso “programa de arte”, quais eram os princípios e procedimentos que orientavam a criação. Já o segundo termo – “projeto poético” – ampara-se na compreensão de Cecília Salles (1998, p. 37-38), que em seu livro *Gesto Inacabado*, considera que ele contempla “os princípios éticos de seu criador: seu plano de valores e sua forma de representar o mundo.” E completa:

Pode-se falar de um projeto ético caminhando lado a lado, com o grande propósito estético do artista. Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único.

Nosso “projeto poético” corresponde às proposições que fizemos, reúne os fios condutores relacionados à criação e se traduz na assinatura e nas crenças que norteiam o grupo em seu processo e produção criativa. Para refletir sobre esse processo e produção criativa, adotei também a noção de “princípio” da metodologia proposta pela professora Sonia Rangel. Em seu artigo intitulado “Processos de Criação: Atividade de Fronteira”, publicado pela revista TFC⁵⁶ de 2006, ela sintetiza sua acepção de princípio:

Necessário se faz uma delimitação do que aqui se denomina PRINCÍPIO. De caráter molecular, unidade viva de obra e pensamento, permite em suas operações conectar tempos e espaços libertos de hierarquias e cronologias. PRINCÍPIO é aquela unidade molecular que ao ser retirada da obra e do seu pensamento lhe esvazia sentido, configuração, vitalidade. (RANGEL, 2006, p. 03)

Ao considerar que o princípio é vivo, molecular, como afirma Rangel, pude operar por fluxos e conjuntos; pude também reconhecer como, em diferentes espetáculos, tanto as repetições assim como a continuidade se confirmaram como Projeto Poético. Pude ainda responder algumas questões propostas por esta pesquisa e também entender de forma mais consciente as escolhas que venho fazendo nas encenações do NATA desde a composição de nossas equipes de trabalho à construção propriamente dita dos espetáculos.

Pela avaliação crítico-reflexiva até aqui empreendida, considere então os fios condutores da criação do NATA que se entrelaçam em um projeto poético, no qual me sinto inteiramente implicada, os seguintes princípios: as Narrativas Mito-poéticas, o Teatro Ritual e a Tradição na Contemporaneidade. Foi procurando qual ou quais seria(m) a(s) unidade(s) molecular(es) da obra artística do NATA que pude chegar a esses princípios norteadores dominantes, elementos fundamentais que dão o sentido e a configuração do teatro que buscamos fazer.

Essa configuração só pôde ser concluída ao final do processo do espetáculo *Exu*; mesmo assim, optei por ordenar este capítulo sobre o processo criativo a partir dela. Portanto, reflito de que maneira esses princípios estão vinculados à construção de procedimentos que

⁵⁶ Artigo disponível na TFC - Territórios e Fronteiras da Cena - Revista eletrônica de artes cênicas, cultura e humanidades ou em: <http://kinokaos.net>.

traduzam o encontro entre Candomblé e Teatro dentro dos espetáculos do NATA. Trato, neste capítulo, de como eles foram interpretados na constituição do nosso projeto poético e como são fundamentais para a construção artística do grupo, pois, geradores dos procedimentos criativos do nosso fazer, perpassam os três espetáculos aqui estudados.

3.1 – AS NARRATIVAS MITO-POÉTICAS

O mito é uma das unidades moleculares que dão o ponto de partida para a nossa construção cênica. Entender a importância da mitologia e sua influência na construção do universo simbólico do indivíduo fez com que compreendêssemos mais aprofundadamente quão relevante se faz uma pesquisa sobre o manancial mitológico africano; no caso do NATA, a mitologia de origem *yorubá*, que na Bahia concentra-se nas Comunidades de Axé de nação *Ketu*, da qual faço parte.

Para tanto, relevante se faz a definição de mito apresentada por Mircea Eliade (1963, p. 10) 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.

Essa definição sobre mito reforça meu entendimento sobre a importância de se conhecer a cosmologia e a cosmogonia do Candomblé. E assim pensar os mitos, os ritos, toda a simbologia presente no cotidiano, o poder dos *itans* (lendas dos Orixás), *orikis* (poesia em exaltação aos Orixás), *adurás*, (rezas para os Orixás), *orins* (cantos para os Orixás), as regras de organização hierárquica, a compreensão e entendimento das dimensões do visível e do invisível. Enfim, tudo aquilo que é a manifestação das mitologias africanas e afro-brasileiras, que contribuem para a construção de um imaginário simbólico dentro e fora do *egbé*.

Assim sendo, o NATA considera as narrativas mito-poéticas pontos de partida para a construção cênica; elas apresentam, entre outras coisas, o ser, o fazer, o pensar da cosmogonia africana e afro-brasileira. São narrativas que integram parte do universo simbólico africano e

sua visão de mundo. Em se tratando de um fazer cênico afirmativo, que busca um amplo conhecimento da história e da cultura africanas e afro-brasileiras, compreendemos a necessidade e a importância de um mergulho nessa mitologia; e, sendo o Candomblé um dos espaços de salvaguarda dessa herança, ele é, portanto, nosso ponto de partida para esse intento. É através do modo como o Candomblé nos apresenta essas narrativas que construímos o nosso fazer artístico.

Assim, agrego a essa construção, a definição de mito feita por Joseph Campbell (1990, p. 17), em seu livro *O poder do mito*, no qual reafirma a sua relevância e ação na vida dos indivíduos:

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.

“Voltar-se para dentro e captar a mensagem dos símbolos” – essa imagem me remete à expressão *da porteira para dentro e da porteira para fora* que auxiliou na criação do conceito metodológico de pesquisa *desde dentro para fora*, utilizado por Juana Elbein Santos e Inaicyrá Falcão, já citado neste trabalho, cuja autoria da expressão é da célebre *yalorixá* Mãe Senhora. Ela a utilizava para ensinar seus filhos de axé sobre as tramas das relações dinâmicas entre o mundo de dentro e o mundo de fora do *egbé*. Defendo que essa expressão traduz o pensamento de Campbell (1990) sobre mito e vice-versa, pois, ao olhar para dentro e captar a mensagem dos símbolos, podemos nos orientar e compreender quem somos quais as nossas origens e assim poderemos dialogar com o outro, ou seja, com o externo.

O mito nos apresenta visões de mundo, os “comos” e os “porquês” da criação. Campbell (1990) além de apresentar algumas definições, descreve ainda as quatro dimensões do mito: a mística, que dá conta do nosso olhar sobre o universo; a cosmológica, dimensão 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 dimensão pedagógica, que mostra como viver uma vida humana sob qualquer circunstância. É devido ao fortalecimento e ao reconhecimento das visões de mundo africanas e afro-brasileiras presentes no Candomblé que o NATA tem como um dos princípios criadores as narrativas mito-poéticas, na medida em que elas auxiliam na construção do nosso fazer cênico, pautando-nos no reconhecimento das experiências adquiridas “da porteira para dentro” e só depois dialogadas “da porteira para fora”.

Tratar as narrativas mito-poéticas não se restringe apenas a conhecer a biografia das divindades, mas abraçar uma cosmovisão, um modo de saber, conforme assinala Leda Maria Martins (2016) em seu parecer de qualificação para esta pesquisa. Tomo aqui a liberdade de citar um trecho deste parecer:

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 são, portanto, fundadoras de uma *gnosis*, de uma cosmovisão, 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.⁵⁷

Por concordar com a dimensão e a complexidade dessas narrativas expressas na argumentação da professora Leda e reconhecendo a nossa incapacidade de, no labor cênico e nesta dissertação, poder dar conta de todo esse universo mitológico, optamos em nossa criação por nos deter em dois elementos das narrativas africanas: os *itans* e os *orikis*. Eles compreendem também um vasto mundo de informações e referências sobre a cosmogonia africana, podem ser traduzidos como um conjunto de lendas e poesias em exaltação às divindades⁵⁸ e fazem parte do complexo processo de aprendizagem e transmissão oral que compõem esta cultura. Através dos *itans* e dos *orikis* conhecemos as histórias, os feitos, as personalidades e as principais personagens que constituem o universo afromitológico, que formam o panteão de divindades cultuadas pelo Candomblé, seja ele de nação *Ketu*, Angola ou *Jeje*.

O NATA teve acesso a esse legado cultural de três formas: a) dentro das Comunidades de Axé que são referências ao nosso fazer artístico, como o *Ilê Axé Oyá L'adê Inan*, o *Ilê Axé Olo T'Ogun*, a Casa do Mensageiro, o Terreiro *Mokambo*, *Ilê Axé Oxumarê*, o Terreiro da Casa Branca, o Terreiro do Gantois e o *Ilê Axé Opô Afonjá*; nesses espaços, além da convivência ritual, temos contato com os *itans* e *orikis* que são materiais de primeira ordem para nos fazer compreender a vida no interior do terreiro, a importância de cada ritual e as orientações para o dia a dia dentro e fora do *egbé*; b) Por meio de estudos, ensaios, pesquisas e publicações impressas e/ou digitais sobre o tema; c) Na cultura da oralidade e em conversas e convivência artística com personalidades importantes do Candomblé que desempenham atividades cênicas como o coreógrafo Zebrinha, o ator e diretor Gustavo Mello

⁵⁷ Parecer avaliativo, exame de qualificação, Escola de Teatro, 19 de janeiro de 2016.

⁵⁸ Mais informações sobre *itans* no livro *Mitologia dos Orixás* de Reginaldo Prandi (2001) e sobre *orikis* em: *Oriki Orixá* de Antonio Risério (1996).

e a dançarina e coreógrafa Nildinha Fonseca⁵⁹; esses três, além de autoridades no axé, são também personalidades importantes no cenário da dança e do teatro.

Contudo, a aprendizagem que mais nos norteou foi a adquirida no interior das Comunidades de Axé. Por meio da transmissão oral do conhecimento, ouvimos os *itans* e os *orikis* da boca das *yás* e *babás*, demais filhos e filhas de axé e autoridades do *egbé*, num rico processo de contação de histórias, descobrindo formas e instâncias que se ligavam às narrativas mito-poéticas do Candomblé e que guiariam a nossa criação. Para melhor compreensão sobre a oralidade e o poder da palavra na cultura africana, elementos basilares herdados pelo Candomblé, cito Leda Maria Martins (1997, p. 148) que pontua:

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 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.

Nessa pontuação, estão expressos o valor e o significado da palavra para a cultura africana e afro-brasileira. Ela conduz todo 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 que nos dispomos a fazer, encenamos nossas questões, histórias, vitórias e desafios, colocando no centro da cena a nossa herança cultural negra.

O poder da palavra, a força do processo de aprendizagem oral e a narratividade poética formaram o que o NATA chama de dramaturgia lírico-narrativa. Essa acepção definiu a construção dos textos de nossos espetáculos, redefiniu para nós o conceito de personagem e orientou as encenações de um modo geral. Essa dramaturgia lírico-narrativa refere-se a um fazer dramático e também cênico que se afasta da concepção dramática do texto e se aproxima de uma concepção pautada nos elementos épicos e líricos da dramaturgia.

Dessa forma, optamos por textos que narrassem poeticamente as histórias dos Orixás de forma que, enquanto os *itans* nos apresentam as histórias, os conflitos e o contexto sócio-

⁵⁹ José Carlos Arandiba – Zebrinha é coreógrafo e diretor artístico do Balé Folclórico da Bahia, coreógrafo do Bando de Teatro Olodum, da Cia dos Comuns e do NATA, além de *ogan* confirmado no *Ilê Axé Obá Inan*, da *yalorixá* Mãe Obá. Gustavo Mello é ator, diretor e pesquisador da performance negra na Universidade de Austin/Texas, *yawô* do *Ilê Axé Omiojuaro*, da *yalorixá* Mãe Beata de *Yemanjá*. Nildinha Fonseca é bailarina e professora de dança do Balé Folclórico da Bahia e *ekedi* confirmada no *Ilê Axé Obá Inan* da *yalorixá* Mãe Obá.

cultural, os *orikis* nos revelam de forma mais detalhada a personalidade, os tabus e ritos das divindades. Dessa união, surgiu uma dramaturgia mais imagética, 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.

Outro ponto significativo em nossa dramaturgia é a aprendizagem e o emprego do idioma *yorubá*. Língua é poder, já diziam os mais antigos do Candomblé. Além de ser considerado sagrado para o povo do axé (assim como o *kimbundo*, *kikongo* e o *fon*), o *yorubá* corresponde a uma das línguas ancestrais do povo brasileiro⁶⁰, é o idioma falado pelas divindades da nação Ketu e também pelos antepassados. Esse idioma continua vivo no continente africano e espalhado pelo mundo nos oferece mais um viés de comunicação e encontro com nossa matricidade africana e sua diáspora. Sua presença em nossos textos intensifica a pesquisa sobre a herança negra africana na constituição do Brasil e modifica a plataforma melódica e semântica dos espetáculos.

Por fim, as narrativas mito-poéticas, sintetizadas pelo encontro entre os *itans* e *orikis* no fazer teatral do NATA, auxiliam-nos a modificar nossa compreensão acerca do que vem a ser a personagem. Em nossos textos e principalmente em nossas encenações, optamos por trabalhar não com personagens, mas sim com personalidades. Esse modo de construção é uma forma de olhar que adotei, por não querer criar a partir de uma mimese ritualística, ou seja, com a imitação do Orixá da liturgia para a cena. Em nossas montagens preferimos observar as personalidades dos Orixás, aproximando-as das personalidades dos atores. Como isso se processa?

A criação de nossas montagens está dividida em etapas. Na denominada Rituais Instauradores, os atores passam pelo ritual de *ifá* (oráculo)⁶¹, em que mãe Rosa d'Oyá joga os búzios. O objetivo desse ritual é saber a qual divindade o ator pertence⁶²; após esse momento, faço um estudo da personalidade das divindades que compõem o *eledá* (conjunto de divindades que formam a ancestralidade da pessoa. No Candomblé, de nação *ketu* são três Orixás.) dos atores e a personalidade de cada um deles. Assim, consigo definir, por exemplo, que ator fará que “papel” no espetáculo.

⁶⁰ Refiro-me ao *yorubá*, pois pertence à nação de *Ketu*, mas se faz importante reconhecer a importância das línguas indígenas, a língua *kikongo* e *kimbundo* do povo de nação Angola/Banto e a língua *fon* do povo *Jeje* na composição do mosaico linguístico do Brasil.

⁶¹ Refiro-me ao jogo de búzios, oráculo divinatório que somente as *yalorixás*, *babalorixás* e os *babalawôs* têm acesso.

⁶² Trata-se de saber qual é o Orixá da pessoa, de qual divindade ele descende.

Um exemplo disso é a atriz Fabíola Júlia que, filha de *Nanã*, representou a mesma no espetáculo *Siré Obá* e o Orixá *Ogun* foi representado por um filho seu, o ator Val Perré, no espetáculo *Ogun – Deus e Homem*. Quando não há possibilidade desse tipo de aproximação, adoto o parâmetro dos elementos primordiais da natureza (terra, fogo, água e ar) que regem as divindades. Assim, o ator que apresenta uma ligação com um Orixá regido pelo elemento terra pode transitar entre os Orixás *Ogun*, *Omolú*, *Oxossi*, *Logunedé*. Foi o que ocorreu com o ator Daniel Arcades no espetáculo *Siré Obá*, pois sendo ele do Orixá *Logunedé*, regido pelo elemento terra, pode representar *Oxossi* no espetáculo. A preciosa informação mitológica de que *Oxossi* é pai de *Logunedé* contribuiu ainda mais para a escolha.

Através das aproximações de personalidades, vou descobrindo pontos de encontro entre o Orixá e o ator e vou construindo esse diálogo. O maior objetivo é evitar a representação alegórica na cena e colocar o ator em um encontro mais íntimo entre ele e a sua divindade ancestral, oportunizando um encontro pessoal e artístico. Nesse sentido, arte e religião encontram-se e dialogam a favor do fortalecimento ancestral tanto do ponto de vista pessoal, quanto artístico, cultural, político e religioso.

Um ponto de tensão nessa escolha tem a ver com a implicação do ator. Não há como construir esse diálogo sem que ele não esteja implicado com o processo e com as questões relacionadas à cultura afro-brasileira. Um ator que apenas queira experimentar esses rituais, utilizando-os como meros instrumentais para a cena, não creio que logrará vitória. A implicação com o Candomblé e a fé na existência dos planos material e imaterial, independente de religião, é fundamental.

Essa afirmação parte da experiência com alguns atores que possuíam uma visão mais racional da existência e que não estavam implicados com o tema e seus desdobramentos. Assim sendo, a cada montagem buscamos aprimorar as discussões e problematizações criadas a partir do norteamento dado pelas Narrativas Mito-Poéticas.

3.2 – O TEATRO RITUAL

A união entre teatro e ritual para nós é um disparador poético que nos conecta com a antiguidade do Teatro, com os elementos fundantes dessa arte 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. Assim, faz aflorar os sentimentos de união, colaboração e identificação entre nós e a natureza.

O Teatro nasceu do ritual, da necessidade humana de se encontrar com os planos da existência, com sua ancestralidade e com as forças espirituais da vida. Victor Turner (*apud* COSTA, 2013. p. 54), um pesquisador sobre as relações entre o ritual e a antropologia, assim define o primeiro termo:

Uma manifestação religiosa ou ligada a certo grau de sacralização – no sentido amplo do termo – onde por meio de representações simbólicas suscita-se um estado liminar dos indivíduos, o que provoca uma reelaboração simbólica do espaço e tempo, que são relativizados. E que visa o desencadeamento de uma mudança nos indivíduos e/ou no grupo – esta mudança pode ser referente a uma cura ou a uma elevação de *status* social, por exemplo.⁶³

A presente definição reforça as considerações feitas por mim sobre ritual. Por se tratar de uma manifestação sagrada que provoca uma reelaboração simbólica e que visa ao desencadeamento de uma mudança nos indivíduos e/ou no grupo, encontramos no ritual os elementos potencializadores dos desejos e anseios de um fazer cênico que transmute e transcenda a cena; engendrando, assim, nosso fazer artístico, propondo um encontro sensorial, sinérgico e sinestésico entre os atores e entre eles e os espectadores.

Já Richard Schechner, outro estudioso dos rituais, associa o “comportamento ritual humano” às memórias, conforme assinala Costa (2013. p. 55):

O comportamento ritual humano está ligado a uma manutenção da memória coletiva e individual dos membros de um grupo. Ele ressalta que “Rituais são memórias em ação, codificadas em ações” (SCHECHNER, 2012, p. 49). Quando Schechner define ritual como “memórias em ação” ele traz as implicações de uma memória viva, ou seja, que não está somente nas lembranças ou no plano das ideias, mas está no corpo, nos objetos e nos símbolos ou códigos utilizados ao longo do ato ritual.

Rituais são memórias em ação, uma memória viva, dinâmica que estabelece fluxo e contrafluxo dos planos do presente e do passado em vislumbre de um olhar para o futuro. Ao trazer algumas referências de Turner e de Schechner sobre ritual, visou a colocar em diálogo dois campos importantes que tangenciam a relação entre Candomblé e Teatro em nosso fazer artístico: a Antropologia e a Arte. Ao falar de ritual do ponto de vista da antropologia, Turner nos apresenta pistas importantes para melhor compreensão sobre os fatores culturais que constituem a ritualidade nas várias sociedades, enquanto Schechner, que pensa o ritual pelo olhar artístico da Performance, define o ritual no trânsito entre as culturas e suas manifestações estéticas e poéticas.

⁶³ Segundo o artigo O conceito de ritual em Richard Schechner e Victor Turner: análises e comparações, de Grasielle Aires da Costa, Victor Turner (1974).

Nesse trânsito, está estabelecido também o diálogo entre Candomblé e Teatro no fazer do NATA. A união desses olhares abrem caminhos para uma arte que opta por unir arte e religião, mas com observância aos conflitos e tensões estabelecidos a partir deste diálogo. Um dos maiores cuidados do grupo, ao construir um teatro ritualizado, é evitar a transposição mimética da ritualidade do Candomblé para o palco e os parâmetros que nos guiam nessa empreitada referem-se a um processo de construção cênica por meio da inspiração nos rituais públicos do Candomblé, que acontecem nos barracões das Comunidades de Axé, abertos para toda a comunidade, seja ela a religiosa ou não.

É da roda do *siré* que retiramos fragmentos, sons, cantos, cheiros, ritmos, texturas sonoras e visuais, danças e sabores que passados por um processo de estilização cênica, culminam nos espetáculos que construímos. Não há, portanto, nenhum desejo de imitarmos as divindades e muito menos de revelarmos a intimidade ritual do axé, mas sim de nos deixarmos conduzir pelos estímulos sensoriais e cognitivos que esse contato nos proporciona para chegar a um estado de representação. Ele reforça o nosso objetivo de valorizar a herança cultural africana, divulgando-a e fortalecendo nossos referenciais identitários negros.

Em seu livro *A cena em sombras*, Leda Maria Martins (1995, p. 40) mostra que o teatro ritual é um espaço para o fortalecimento identitário e o destaca na África e nas Américas, devido ao seu poder de convocação e aglutinação comunitária:

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

Considero que o NATA, por meio de suas montagens, vem invocando o poder das divindades e com isso estabelecendo níveis variados de conexão entre os artistas envolvidos, a sua identidade cultural, os planos materiais e imateriais da existência, na busca de um fazer teatral mobilizador e ancestral. Isso ocorre por meio do nosso mergulho no universo ritualístico dos Orixás, de onde trazemos para a cena cantos, palavras de força, cheiros, cores, texturas e sabores dessa ritualidade, auxiliando na criação de atmosferas cênicas sensoriais e potencializando no espaço do teatro a experiência e não só a contemplação da cena. Assim, propomos, como nos rituais do Candomblé, uma interação, uma intimidade entre atores e público.

Em nosso processo de criação teatral, o Teatro Ritual define procedimentos ligados à preparação corpo/vocal dos atores, a construção da música e da dança e da visualidade do espetáculo no que se refere aos elementos de cenário, figurino, maquiagem e iluminação. Já no que tange à preparação corpo/vocal dos atores chegamos à criação dos Rituais Instauradores, que se trata de uma imersão sensório-espiritual, realizada no interior da Comunidade de Axé (Terreiro de Candomblé), no *Ilê Axé Oyá L'adê Inan* na cidade de Alagoinhas, sob a minha condução e a de Mãe Rosa d'Oyá. Esses rituais tem por objetivo, realizar as cerimônias propiciatórias para a construção das montagens.

A cerimônia inclui desde as oferendas rituais, os banhos energizadores, os pedidos de autorização para as divindades até as experimentações cênicas realizadas a partir do contato íntimo dos atores com os quatro elementos essenciais da natureza, terra, fogo, água e ar. Cada um dos elementos primordiais da natureza (fogo, terra, ar e água) é regido por certo número de Orixás, por exemplo, os Orixás *Ogun*, *Omolú* e *Ossãe* são regidos pelo elemento terra. Após organizar as divindades pelo seu elemento da natureza preponderante, nós saudamos as divindades em quatro rituais: ritual do fogo (*Exu* e *Xangô*), ritual da terra (*Ogun*, *Oxossi*, *Omolú*, *Ossãe*, *Obá*, *Iroko* e *Logunedé*), ritual do ar (*Oyá*, *Oxumarê*, *Ewá* e *Oxalá*) e ritual da água (*Oxum*, *Yemanjá*, *Ibeji* e *Nanã*).

O objetivo é colocar os atores em contato com as energias, as cores, as músicas, os alimentos e as lendas de cada um desses Orixás e as reverberações energéticas de cada elemento primordial presente na personalidade de cada divindade. Além de propiciar um contato mais íntimo com o dia a dia da Comunidade de Axé, o grupo pode observar e aprender mais sobre a cosmologia e a cosmogonia da nossa cultura ancestral africana. Por meio dessa imersão afro-antropológico-poética, estabelecemos contato com as divindades, nós nos preenchemos de imagens e sensações que serão matéria-prima para a construção cênica na sala de ensaio, discutimos questões éticas e litúrgicas que deverão nos orientar sobre o que e o como abordarmos a história e a personalidade das divindades na montagem e definirmos quais serão as diretrizes do espetáculo.



Figura 19 – Imagens Rituais Instauradores: à esquerda – Ritual da Terra, à direita – Ritual do Fogo – *Ilê Axé Oyá L'adê Inan* - 2014 - Foto: Jô Stella.



Figura 20 – Imagens Rituais Instauradores: à esquerda – Ritual da Água, à direita Ritual do Ar – *Ilê Axé Oyá L'adê Inan* – 2014 – Foto: Jô Stella.

Os rituais instauradores foram as molas mestras na metodologia para a composição corporal a qual intitulamos *corpo templo*; trata-se da noção de um corpo sagrado, a morada da divindade, altar vivo no qual pode ser invocada a presença dos Orixás. Essa definição de corpo me foi apresentada pelos mais velhos do axé, quando dos ensinamentos no meu processo de iniciação no Candomblé e cunhada academicamente por Ana Claudia Moraes de Carvalho⁶⁴ em seu artigo *Corpo-encostado*⁶⁵.

⁶⁴ Possui graduação em Pedagogia e Pós-graduação em Psicopedagogia Preventiva pela Universidade do Estado do Pará e em Estudos Contemporâneos do Corpo pela mesma instituição. Atualmente, é Coordenadora Pedagógica e professora de Educação Inclusiva na EEEM Alexandre Zacharias de Assumpção/SEDUC e mestra em Artes pelo Instituto Ciências das Artes/ICA – UFPA. Trabalhou como instrutora de dança-teatro com as crianças do projeto de Iniciação Artística da Fundação Curro Velho. Tem experiência na área de Artes com ênfase em teatro e dança. É atriz e bailarina da Companhia Atores Contemporâneos e da Companhia Brasileira de Cortejos. É membro do Grupo de Pesquisa em Etnocologia e Carnaval – TAMBOR. Atualmente, trabalha

O corpo templo, no sentido religioso, é um corpo preenchido pelas forças cósmicas em contato íntimo com a divindade. No sentido teatral, é um corpo tomado, conectado com a ancestralidade, ciente de uma identidade cultural e em estado de prontidão, dilatação cênica e irradiação energética; formando, assim, o *bios-cênico* do ator, elemento presente no Teatro Antropológico de Eugênio Barba (1994, p. 44) em que o *bios-cênico* nada mais é que:

A expressão cênica, que ocorre com a mudança da postura e do equilíbrio corporal que afeta o corpo do ator. É importante para o ator compreender a diferença entre o cotidiano e o extra-cotidiano, para poder criar seu “bios”, quer dizer, o seu corpo cênico, dando assim vida a sua personagem. Sem esta base, tanto a sua criação quanto a sua personagem, estão sujeitos à caricatura.

A busca por esse *bios-cênico*, presente nesse *corpo templo*, lança-nos a uma imergência no universo do Candomblé, percebendo e criando exercícios cênicos que potencializem a construção energética dos atores, sua presença cênica e estreitem a relação entre Candomblé e Teatro. Para chegarmos a esse processo em nossas montagens, a preparação corpo/vocal é composta de um conjunto de exercícios que vão desde o trabalho realizado por meio da dança dos Orixás, à convivência dela com o samba, o funk, a dança moderna, o jazz e a dança contemporânea.

Já a pesquisa vocal é desenvolvida por meio de um estudo sobre o idioma *yorubá*, os cantos aos Orixás e a junção desses elementos ao universo da música negra brasileira, cubana e norte-americana. Nesse processo de preparação, conseguimos trabalhar os elementos ancestrais da cultura africana e suas reverberações na contemporaneidade, aprofundando esse binômio Candomblé-Teatro sem nos afastar das discussões sobre o fazer cênico atual. Essa preparação resulta também na construção da musicalidade e da coreografia dos espetáculos.

Findados os rituais instauradores, voltamos para a sala de ensaio e começamos o nosso trabalho de exploração e improvisação corporal e vocal intitulado de “poeirão cênico”. Ele consiste na listagem das imagens norteadoras do espetáculo e a improvisação a partir de exercícios corpo/vocais, ainda sem a utilização da linguagem falada, estimulados por músicas, cantos, danças, cheiros, cores e imagens poéticas que geram materiais cênicos a serem selecionados e aprofundados no decorrer da construção do espetáculo.

A expressão “poeirão cênico” vem da imagem da “poeira” sendo levantada pelo vento, em que um grande número de elementos é alçado no ar. Esse é um momento

como professora convidada no Parfor/UFPA no Curso de Graduação em Teatro e é a primeira Porta-Bandeira da Escola de Samba Rosa da Terra Firme.

⁶⁵ Publicado na revista do programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC – UFBA, intitulada Revista Repertório, nº 25, p.37-40, 2015.2.

importante, pois nesse espaço construímos as atmosferas e improvisamos grande parte das cenas do espetáculo, seja quando encenamos um texto prévio, seja quando a partir dessas improvisações o texto vai sendo escrito. No que tange os elementos visuais do espetáculo (cenário, figurino, maquiagem e iluminação), o Teatro Ritual nos conduziu para a construção do que poeticamente chamamos de *Ipadê* visual. Essa composição orienta o diálogo entre esses elementos na construção dos espetáculos.

A palavra *Ipadê* vem do *yorubá* e quer dizer reunião, encontro. No ambiente ritualístico do Candomblé, é uma reunião para estabelecer um encontro com a ancestralidade por meio da invocação do Orixá *Exu*. Dentro do nosso trabalho, é a reunião/ encontro/ 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 arrumação do barracão, na sua iluminação, nos enfeites de decoração, até as roupas dos *omon* Orixás, das *ebomes* e dos adereços e vestimentas das divindades, nós construímos as montagens colocando os elementos visuais do espetáculo em profunda integração.

Assim, a iluminação também é cenografia e trabalha para acentuar as atmosferas ritualísticas dos espetáculos; o cenário também é luz e contribui para a intensificação das formas construídas no jogo com a iluminação; as cores, formas, modelagens, texturas dos figurinos e das maquiagens são pensadas a transportar o espectador para mais próximo da atmosfera das divindades e também mostrar a exuberância, complexidade e diversidade da visualidade africana e afro-brasileira.

Quem, ao estar num barracão de axé assistindo a uma cerimônia, não se arrepiou com o vento provocado pela saia de *Oyá*? Ou ainda quem não se encantou pelos mistérios contidos nas palhas do *azé* (capuz de palha que compõe as vestimentas deste Orixá) de *Omólú*? Inspirados por essa magia que toma todos os elementos que compõem a visualidade das cerimônias públicas do Candomblé, é que num “*Ipadê* visual”, compomos e organizamos a cenografia, o figurino/maquiagem e a iluminação dos nossos espetáculos.

A direção de arte do NATA parte de uma pesquisa entre a visualidade das diversas comunidades africanas e as diversas Comunidades de Axé no Brasil. Portanto, para acentuar ainda mais a união entre a ritualidade do Candomblé e a ritualidade do Teatro, buscamos nessas referências colocadas acima o material que concretizará nosso *Ipadê* visual.

3.3 – A TRADIÇÃO NA CONTEMPORANEIDADE

A escolha por mergulhar no universo da tradição do Candomblé e representá-lo no Teatro apresenta ao NATA alguns 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 comunicacional gerou perguntas que a cada montagem tentamos 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 tradição do Candomblé com as temáticas e questões da contemporaneidade? Uma tentativa de resposta a essas questões talvez esteja expressa nos mecanismos que criamos para tornar eficaz esta comunicação.

O processo de colonização pelo qual o povo brasileiro passou construiu a invisibilização dos elementos culturais africanos. Essa invisibilização é traduzida hoje por um quase que total desconhecimento por parte da maioria da população brasileira sobre o Candomblé e os elementos que o constitui. Assim, percebemos que, para efetivarmos uma comunicação mais abrangente em nossas montagens, optamos por aliar a tradição do Candomblé a elementos da atualidade, mostrando quão atual e presentes estão as divindades.

Mais do que isso, entendemos que tanto a tradição quanto a contemporaneidade estão presentes no candomblé; é uma tradição que se renova a cada dia nas pessoas que o constituem, que estudam sobre ele e que dele se nutrem para fazer suas escolhas pessoais e artísticas. Nesse sentido, o espetáculo *Ogun – Deus e Homem* é um bom exemplo para explicar o diálogo que propomos. Nessa montagem, procuramos mostrar o quanto o Orixá *Ogun* está presente na atualidade ao colocarmos em cena uma de suas características, a de engenheiro.

Ao explicar para o público que o Orixá *Ogun* é, para nós de Candomblé, o grande engenheiro do universo e que através dessa sua habilidade construiu os mecanismos e as tecnologias, indicamos a sua presença na computação, na engenharia civil, industrial e eletrônica; enfim, mostramos a presença desse Orixá na sociedade contemporânea. A visualidade da montagem tentou colocar em cena essa característica do Orixá, tanto no cenário, quanto no figurino e maquiagem, como na música, coreografias e designer gráfico.

Não consideramos a tradição atrasada; ao contrário, e, por meio dessas tentativas, buscamos estabelecer contato com aqueles que desconhecem o Candomblé e por isso ainda continuam a demonizá-lo. Quando utilizamos elementos da atualidade, que são de fácil reconhecimento por parte do público aliados às mitologias, danças, vestimentas e línguas da

tradição do Candomblé, criamos uma ponte com o espectador e por meio dela buscamos desestigmatizar a imagem das divindades e da religiosidade como um todo.

Para o NATA, é tão importante o mergulho na tradição ao investigarmos a nossa herança cultural e nos inteirarmos dela defendendo-a como patrimônio quanto a tomá-la como inserida nos fenômenos da contemporaneidade. Esse olhar não visa a uma estilização fútil, muito menos o desprezo pelas características fundantes dos elementos culturais tradicionais. Ele busca por um diálogo efetivo que nos leve ao passado – porém lá não nos congele – e que nos faça ver a riqueza dos valores ancestrais e sua continuidade em nosso tempo. Trago Mestre Didi⁶⁶ (1989) que melhor pode expressar esse diálogo entre tradição e contemporaneidade, quando argumenta que:

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.⁶⁷

A colocação do saudoso Mestre Didi, traduz nitidamente a necessidade de um diálogo profundo entre o tradicional e o contemporâneo a fim de preservarmos a herança sem congelarmos as ideias. Nas montagens do NATA, esse princípio poético está expresso em todos os elementos do espetáculo desde a construção da dramaturgia, passando pela concepção dos figurinos, maquiagens e cenários, chegando à composição da trilha sonora, a criação coreográfica, a iluminação e a arte gráfica.

Nossos espetáculos expressam esses dois aspectos: um mergulho na cultura tradicional africana preservada pelo Candomblé e o diálogo com os temas, as discussões e as formas da contemporaneidade. Esta união contribui para a construção de espetáculos que visam à universalidade, mesmo estando circunscritos a uma comunidade específica. Um exemplo disso é o espetáculo *Exu – A Boca do Universo*, que mesclou elementos tradicionais

⁶⁶ Deoscoredes Maximiliano dos Santos (Salvador, 2 de dezembro de 1917 — Salvador, 6 de outubro de 2013) foi um escritor, artista plástico e sacerdote afro-brasileiro. Conhecido popularmente como Mestre Didi, era filho de Maria Bibiana do Espírito Santo (Mãe Senhora, *Oxum Muiwà*, foi a terceira *Yalorixá* do *Ilê Axé Opô Afonjá*) e Arsênio dos Santos. Sua esposa Juana Elbein dos Santos é antropóloga e companheira em todas as suas viagens pelo exterior. Essas referências contribuíram significativamente para os desdobramentos institucionais de sua luta pela afirmação da tradição afro-brasileira e pelo respeito aos direitos à alteridade e identidade própria. Sua filha Inaicyrá Falcão dos Santos é cantora lírica, graduada em dança pela UFBA, professora doutora, pesquisadora das tradições africano-brasileiras na educação e nas artes performáticas no Departamento de Artes Corporais da Unicamp. (pt.wikipedia.org).

⁶⁷ 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.

do Candomblé, como as lendas sobre esse Orixá, a uma musicalidade e uma vestimenta atuais.

Não é apenas uma simples mescla de elementos, há uma necessidade de compreensão e comprometimento com a tradição, pois esse conhecimento mais aprofundado impedirá a criação de equívocos e estereótipos ou de uma banalização dos elementos tradicionais na busca de olhá-los contemporaneamente. O objetivo maior é a comunicação e a preservação dessa memória ancestral. Mostrar que a tradição cultural africana e afro-brasileira está em diálogo constante com a contemporaneidade, fazendo parte dela e auxiliando na preservação dos legados culturais e empoderamento de seus agentes.

Ao refletir sobre os princípios poéticos considerados tanto nas suas repetições, como nas singularidades, configurados na continuidade que norteou a construção teatral do NATA, percebo e revelo quais os caminhos e escolhas tomei para a constituição desta pesquisa e como se desenhou o projeto poético do grupo. As Narrativas Mito-poéticas, o Teatro Ritual e a Tradição na Contemporaneidade são faróis a iluminar esse oceano que é o fazer teatral ao qual nos dedicamos. Seguir essa luz consiste, a cada montagem, a tentativa de traduzir concretamente na cena o nosso desejo de um teatro pautado em nossa história negra. Trato a seguir de como essa história se processa na construção narrativa dos nossos espetáculos, dando maior ênfase e detalhamento, como foi antes já explicitado, ao espetáculo *Exu*.

3.4 – SIRÉ OBÁ – A FESTA DO REI E OGUN – DEUS E HOMEM: ABRIDORES DE CAMINHOS

Para melhor explicitar as contribuições de cada um desses dois espetáculos em meu processo de formação, optei por focar aspectos fundamentais da construção de cada um; aspectos que traduzem e sintetizam a sua relevância, o ponto fulcral do processo criativo, os diálogos estabelecidos e o que aponta a importância dos mesmos em minha trajetória artística. Considero o espetáculo *Siré Obá* o inaugurador do projeto poético-político do grupo, pois significou a entrada do NATA no teatro profissional, sendo nossa primeira montagem aprovada em um edital público e também a nossa primeira indicação ao prêmio Braskem de Teatro⁶⁸.

⁶⁸ O espetáculo *Siré Obá – A Festa do Rei* foi indicado ao Prêmio Braskem 2010 nas categorias Melhor espetáculo adulto, Direção, Revelação e se sagrou vencedor na Categoria especial com Jarbas Bittencourt pela Direção musical do espetáculo.

O espetáculo *Siré Obá – A festa do Rei*⁶⁹ é uma celebração, uma homenagem às divindades africanas que compõem a cosmogonia *yorubá*. Por intermédio do teatro, da dança afro, da música, da narrativa mítica e da poesia, realizamos a montagem de um espetáculo-festa, mostrando a beleza e a grandiosidade dos Orixás, desmitificando preconceitos e combatendo a intolerância religiosa, unindo religião e arte. Essa montagem, que estreou em abril de 2009, reuniu os atores do NATA e mais artistas convidados do cenário teatral de Salvador como Fernanda Paquelet, Jarbas Bittencourt, Jandiara Barreto, Marilza Oliveira e Marcelo Jardim⁷⁰ para um processo de criação cênica numa imersão de cinco meses no *Ilê Axé Oyá L'adê Inan*, em Alagoinhas.

A concepção cênica da montagem consistia na criação de um espetáculo inspirado nos elementos das cerimônias públicas dos Candomblés da Bahia, por isso escolhemos o barracão do *Ilê Axé Oyá L'adê Inan* como sala de ensaio e também palco para a estreia após a consulta de Mãe Rosa e a autorização de *Oyá*. Entretanto, *Siré Obá* foi um processo de grandes desafios. Esbarramos em nossa imaturidade no que tangia aos trâmites do edital, na liberação de recursos e no trabalho de produção. Entramos em crise, pois tudo era novo o discurso, a forma, o conteúdo e parte das pessoas que compunham a equipe. O mergulho no universo dos Orixás e do Candomblé era desconhecido para a maioria dos atores e em dados momentos assustador, pois esbarrávamos nos conceitos pejorativos e nos preconceitos internalizados, incluindo os meus.

Durante muito tempo do processo, nós nos perguntamos se estávamos fazendo Teatro ou Candomblé – as ritualidades haviam se misturado. Não sabíamos onde começava uma e terminava a outra. Por um bom período, isso nos assustou. O receio de estar fazendo um espetáculo catequético e de estar expondo a intimidade do Candomblé além da preocupação de estarmos fazendo uma obra religiosa e não artística travou o processo. Não havia respostas corretas. E, desse modo, sem ter certeza de quase nada seguimos.

Algumas escolhas foram desenhando o caminho e deixando pistas de como vencer nossos receios e preocupações; por exemplo, quando decidimos buscar autoridades do axé para nos orientar, estudar a história antropológica do Candomblé, ao selecionar os cantos e as danças das divindades, mostrar aos nossos orientadores e saber o quanto daquilo poderíamos trabalhar. E por fim não esquecer que estávamos fazendo arte e, portanto, licenças poéticas,

⁶⁹ Traduzindo do *yorubá*: *Siré* – Festa e *Obá* - Rei, ou seja, a festa do Rei. Este termo – *Siré* – também é utilizado para designar a cerimônia pública do Candomblé, em que são saudados todos os dezessete Orixás que compõem o panteão *yorubano* cultuado no Brasil.

⁷⁰ Jarbas Bittencourt – Diretor Musical, Jandiara Barreto - Instrumentista, Marilza Oliveira – Preparadora corporal e Coreógrafa e Marcelo Jardim – Preparador vocal.

adaptações, inspirações e estilizações não necessariamente descaracterizariam o Candomblé, já que não estávamos interessados em transpor a liturgia para a cena e sim as nossas impressões de artistas sobre as imagens e sensações provocadas pela mesma.

Ensaiai no interior do terreiro foi um processo enriquecedor, mas também limitador. Enquanto estávamos em contato cotidiano com os elementos éticos e estéticos do Candomblé, presenciando o dia a dia do terreiro, observando o comportamento, as relações, e em contato com a magia desse espaço, precisávamos nos adaptar às regras, atentar para horários, situações, roupas e a nossa conduta. Embora estivéssemos fazendo teatro, o barracão é um espaço sagrado que não admite alguns comportamentos que para nós de teatro é o usual, além de estarmos sob o olhar atento da *yalorixá*, que nos repreendia caso descumpríssemos alguma regra. E ainda termos que dialogar com o receio daqueles (os atores) que não possuíam intimidade com o Candomblé e daqueles (filhos e autoridades do terreiro) que não possuíam intimidade com o Teatro e neste caso ambos habitaram o mesmo espaço.



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

A relação Terreiro-Teatro definiu toda a encenação e também o perfil espacial do espetáculo, pois *Siré Obá* poderia tanto ser apresentado no terreiro quanto no teatro. Essa característica, descoberta durante o processo de montagem, colocou em diálogo e apreciação estética o público de terreiro que comumente não vai ao teatro e o público de teatro que comumente não vai ao terreiro. Esse fluxo e contrafluxo nos mostraram a relevância e a pertinência de realizarmos o teatro que nos propomos a fazer, e também as tensões referentes

a estrearmos e realizarmos temporadas do espetáculo nos terreiros e a apresentação de um espetáculo sobre Candomblé no teatro.

Nas apresentações nos terreiros, precisávamos lidar com a desconfiança dos filhos de santo e das pessoas mais velhas da casa, quando chegávamos com nossos materiais cênicos e nos dirigíamos para montar o cenário no barracão. Essa desconfiança inicial era vencida pela intimidade que tínhamos com as regras do espaço sagrado. Assim, menos incomodados com a nossa presença e curiosos com o evento teatral prometido, a comunidade assistia ao espetáculo, vestida em seus trajes de festa ritual. O espetáculo ganhava, assim, por parte do *egbé*, o mesmo tratamento das cerimônias públicas.



Figura 22 – Apresentação do espetáculo *Siré Obá* no Terreiro do Gantois – Ao fundo na esquerda a *Yalorixá* do terreiro Mãe Carmem e a *Yakekerê* Mãe Ângela, da esquerda para a direita: Thiago Romero, Daniel Arcades, Guilherme Silva, Antônio Marcelo e Deilton José – maio 2012 – Foto: Jô Stella.

Em quinze apresentações em espaços de terreiro⁷¹, não esbarramos em nenhuma resistência que impedisse a realização da peça e nem nos colocasse numa situação de constrangimento. Atribuo esse fato à nossa escolha de montarmos o espetáculo no interior de um terreiro de Candomblé; isso nos oportunizou maior intimidade com a religiosidade e também conhecimento de como proceder.

⁷¹ Em Salvador, o NATA apresentou o espetáculo *Siré Obá* nos seguintes terreiros: Terreiro *Mokambo*, *Abassá de Ogun*, *Ilê Axé Oxumare* e Terreiro do Gantois. Pelo interior do estado, apresentou em terreiros nas cidades de Alagoinhas, Feira de Santana, Dias D'Ávila, Inhambupe, Simões Filho, Catu, Santo Amaro da Purificação e Cachoeira.



Figura 23 – Daniel Arcades – *Siré Obá* – *A festa do Rei* – Terreiro de *Ogun* - 2012 - Inhambupe⁷² – Foto: Jô Stella.

Nas apresentações no teatro⁷³, o espetáculo tomava contornos mais difusos no que tange o encontro entre Candomblé e Teatro, pois a plateia, assim como nós no início do processo de montagem de *Siré Obá*, perguntava-se se assistia a um espetáculo teatral ou a uma cerimônia religiosa. Diferentemente dos espectadores do terreiro que embora estivessem vestidos a caráter para uma cerimônia religiosa, sabiam se tratar de um espetáculo; no teatro, parte do público, (e às vezes pejorativamente) tratava o espetáculo como a transposição de uma cerimônia para a cena. Mesmo que os atores em momento algum representassem o transe ritual ou que o figurino fosse apenas inspirações nas vestimentas das divindades ou ainda que para falar de *Exu* tocássemos um funk.

⁷² Essa apresentação de *Siré* integrou o projeto NATA – *Oná Ilú Ayê* – O NATA pelos caminhos do mundo. Esse projeto consistiu na circulação do espetáculo *Siré Obá* por oito Comunidades de Axé do interior da Bahia. A foto retrata a emoção de Dona Sebastiana, filha de santo do Terreiro de *Ogun*, que do alto dos seus 85 anos nunca havia ido ao teatro e ao ver o ator Daniel Arcades emociona-se e quase o abraça em cena aberta.

⁷³ Realizamos temporadas no Centro de Cultura de Alagoinhas, Teatro Vila Velha, Sala do Coro do TCA, Palco Principal do TCA, Arena do Teatro Sesc-Senac-Pelourinho, Centro Cultural Alagados, Cine Solar Boa Vista e Centro Cultural Plataforma, em Salvador; no Teatro de Arena Eugênio Kusnet, em São Paulo, e no Teatro José Maria, em Curitiba.



Figura 24—Fabíola Júlia, Nando Zâmbia, Antônio Marcelo, Daniel Arcades e Vânia Santana –Espetáculo *Siré Obá – A festa do Rei* – Estreia no Teatro Vila Velha – 2009 –Foto: Thalita Andrade.

O espetáculo obteve uma grande aceitação de público e crítica, participou dos principais festivais de teatro da cidade, foi convidado a integrar a programação de festivais fora do Estado⁷⁴, mas esbarrou em questionamentos sobre o seu valor artístico, se não estávamos nos apropriando indevidamente do cerimonial do Candomblé ou ainda o quanto de trabalho o grupo havia tido se apenas (na concepção de alguns) imitávamos as divindades. Em *Siré Obá*, Candomblé e Teatro se unem e se amalgamam, no momento em que mãe Rosa d’Oyá entra em cena, sendo mãe de santo e não uma atriz interpretando uma *yalorixá*.

O Teatro foi ao terreiro durante o processo de montagem na estreia e nas temporadas de *Siré Obá* nas Comunidades de Axé. Mas o Terreiro foi ao Teatro quando a *yalorixá* entrou em cena e finalizou o espetáculo, como se finaliza o ritual de *siré*, cantando para *Oxalá*. As tensões existem: ela é uma atriz ou *yalorixá*? A *yalorixá* virou atriz? As implicações desse fato tiveram reverberações diferentes, pois enquanto nos terreiros os filhos e filhas de santo e todas as *ebomes* e *yalorixás* presentes aplaudiam a cena e considerava que o espetáculo tinha a autorização das divindades por ter uma *yalorixá* em cena, no teatro esse fato causou admiração, mas também foi visto com desconfiança por termos uma sacerdotisa no espaço da cena e não uma atriz a interpretá-la.

⁷⁴ *Siré Obá* participou dos principais festivais de Salvador incluindo Festival Internacional de Artes Cênicas – FIAC – BA, Festival Internacional Latino Americano – FILTE – BA, integrou a programação do evento Cultura em Campo durante a Copa das Confederações da FIFA, participou do Projeto Nova Dramaturgia de Melanina Acentuada em São Paulo e a I Mostra Baiana em Curitiba.

Essas reflexões demonstram a complexidade que apresenta o binômio Candomblé-Teatro e o quanto precisamos entender sobre ambas as áreas para construir um fazer teatral coerente e consistente. *Siré Obá* foi uma montagem encorajadora, divisora de águas em nossas carreiras e também o início da jornada que provocou a presente pesquisa. Essa montagem abriu caminho para o grande projeto de criação cênica do grupo, que consiste na montagem de um espetáculo para cada um dos dezessete Orixás cultuados no Brasil. Esse projeto visa estreitar a cada montagem o encontro entre Candomblé e Teatro, amadurecer o projeto poético-político do grupo e colocar em cena, por meio dos princípios norteadores apresentados neste trabalho, a história, a beleza e a grandiosidade da cultura africana, apresentando outros parâmetros para a criação cênica no que tange a abordagem desta temática.



Figura 25 – Cena final do espetáculo *Siré Obá* – Entrada de Mãe Rosa d'Oyá saudando Oxalá – Em cena: ao fundo: Fabíola Júlia e à frente: Nando Zâmbia – Palco Principal do TCA – 2013 - Foto: Andréa Magnoni.

Foi em busca desse e de outros objetivos que em setembro de 2010 estreamos o espetáculo *Ogun – Deus e Homem*, no Teatro Martim Gonçalves da Escola de Teatro da UFBA. O espetáculo *Ogun* nasceu da necessidade de dar continuidade à investigação cênica iniciada com o *Siré*, de colocar em cena, no espaço da academia, a temática do Candomblé como ponto de partida para a criação artística, de levar para a plateia do Teatro Martim Gonçalves o público das Comunidades de Axé de Salvador e adjacências e apresentar para o público que comumente frequenta esse teatro um espetáculo cujo foco central é a história de um Orixá.

Ogun – Deus e Homem narra a história da divindade *yorubá Ogun*, o senhor da guerra e da tecnologia. Com uma dramaturgia construída a partir de seis *itans* e quatro *orikis*, o espetáculo mostra a trajetória dessa divindade, desde o momento em que, através de *Exu*, solicita a *Olodumare* (Deus) seu desejo de se tornar humano e habitar o *ayê* (plano da materialidade), passando pela conferência dos Orixás, em que *Ogun* apresenta a descoberta do metal. *Nanã*, divindade mais velha, recusa-se a abandonar o barro e numa discussão acusa *Ogun* de querer romper com as tradições. *Ogun* respeita as determinações de *Nanã*, porém vem para o *ayê* e se transforma no *assiwajú* (aquele que vai à frente), abrindo caminho para outras divindades também habitarem o *ayê*.



Figura 26– Deilton José e Val Perré no espetáculo *Ogun – Deus e Homem* – Teatro Martim Gonçalves – 2010 – Foto: Agnes Cajaíba/Lab Foto.

Por meio do seu poder de transmutador de elementos, *Ogun* cria a mecânica e as engenharias ligadas ao metal, munindo os seres humanos de vários avanços tecnológicos. E culmina com seu encontro com a bela e guerreira *Oyá*, sua grande história de amor; porém *Oyá* apaixonou-se por seu irmão *Xangô* e o abandona. *Ogun* desaparece por vinte anos e, ao retornar a *Irê* (cidade africana onde era o rei), não é reconhecido e ninguém lhe dirige a palavra. Enfurecido, mata indistintamente até que seu filho *Adelé* o reconhece tirando-o da cólera e revelando-lhe que todos estavam em silêncio em tributo a ele, que havia sido

declarado morto. Dilacerado pela dor de tamanha injustiça, *Ogun* pede a *Olodumare* para retornar ao *órun* (plano da imaterialidade).

Ogun foi um espetáculo de repercussão⁷⁵: em seus dez dias de temporada, esgotou a lotação do Teatro Martim Gonçalves, com enormes filas de espectadores que não conseguiram entrar, o que mostra não só o interesse que a montagem despertou nas Comunidades de Axé quanto a curiosidade sobre a abordagem que seria feita no espetáculo após o *Siré Obá*. Mas o que torna pertinente uma reflexão sobre esse espetáculo é o fato de ter sido a montagem que finalizou o meu curso de Direção Teatral na Escola de Teatro da UFBA.

A graduação foi um importante momento em minha formação, pois conheci obras, teorias e proposições artísticas de grandes mestres do teatro baiano, brasileiro e mundial, dialoguei com as pesquisas de Luiz Marfuz sobre o ator e a encenação por meio de dois projetos de iniciação científica e fui colocando em prática algumas das minhas inquietações artísticas na realização das mostras didáticas ao longo dos semestres. Nesse acúmulo de experiências, interagia com a prática das montagens do NATA e com trabalhos de assistência de direção que fui desenvolvendo durante o curso.

O espetáculo *Ogun* é a culminância desse período de aprendizagem e trouxe em seu processo de construção o diálogo entre a Academia e o Candomblé. Enquanto o espetáculo *Siré Obá* estabeleceu o diálogo Terreiro-Teatro, *Ogun* estabeleceu o diálogo Terreiro-Teatro-Academia, pois a escolha dessa temática como espetáculo de formatura, a montagem e a apresentação da peça no espaço físico da Escola de Teatro e, principalmente, o contato com o público que frequenta o Teatro Martim Gonçalves, em sua maioria estudantes, professores e pesquisadores de teatro, pôs em conjugação e relevo essas duas searas.

Durante a montagem, o cotidiano da Escola era alterado pelos toques dos atabaques e todo o processo ritualístico utilizado para a construção da peça; para alguns professores, alunos e funcionários soava “estranho” (e, para alguns, incômodo) a construção de um espetáculo com essas características, dentro do espaço da Escola de Teatro. Esse “estranhamento” por mim constatado considero que se deve ao fato já citado anteriormente sobre o desconhecimento por grande parte da população brasileira sobre o Candomblé, os

⁷⁵ Foi o representante da região nordeste no I Prêmio de Expressões Afro brasileiras. Prêmio financiado pela Fundação Cultural Palmares, pelo Ministério da Cultura, Petrobras e CADON (Centro de Apoio ao Desenvolvimento Osvaldo dos Santos Neves). O anúncio da seleção foi feito durante o ensaio geral da cerimônia de entrega do Prêmio Braskem de Teatro de 2010 no Teatro Castro Alves, dirigido por Luiz Marfuz, onde atuei como assistente de direção e operadora de luz. Participou do Festival Internacional A Cena Tá Preta, do Bando de Teatro Olodum.

elementos que o constitui e sua contribuição no processo de constituição da nação brasileira, sendo assim um patrimônio cultural.

Apesar de não ser a primeira a fazer isso, colocar o universo da Escola de Teatro em contato com o Candomblé, é mais uma contribuição na diminuição do desconhecimento acerca da arte e cultura africana e afro-brasileira. O diálogo Terreiro-Teatro-Academia, experienciado em *Ogun*, potencializou o projeto do NATA na construção de um discurso poético que visa à diversificação de plataformas éticas, temáticas e técnicas para a cena. Ao realizarmos a montagem e as apresentações desse espetáculo nesse palco privilegiado para discussões e conceptualizações sobre o fazer cênico, problematizamos a ausência de uma diversidade cultural nessa esfera.

Contribuímos também com a utilização de outros parâmetros culturais no processo de construção teatral. Reunir os conhecimentos adquiridos na academia aos conhecimentos adquiridos no terreiro foi um grande passo no sentido de buscar maior consistência na criação cênica e maior equilíbrio no complexo encontro entre Teatro e Candomblé, todavia esbarramos em algumas questões que atrapalharam e comprometeram e muito o espetáculo.

A primeira foi o choque estilístico causado entre o teatro lírico-narrativo que apresentamos em *Siré Obá* e a inserção de elementos do dramático na construção do texto dramaturgic do espetáculo, como já citado no capítulo dois deste trabalho. Essa união não logrou sucesso, pois colocou em choque – e não em integração – a atmosfera ritual proposta pela narrativa lírica dos *itans* e *orikis*, com a cotidianidade construída pela inserção de elementos como diálogo, conflito, personagem-ação, enredo e mimese, representantes do drama.

A segunda diz respeito a problemas relacionados ao entendimento por parte de alguns atores sobre a proposta de unir Candomblé e Teatro na construção de uma montagem. Como afirmei anteriormente, para integrar o projeto poético do NATA, o ator não precisa ser iniciado na religião, mas precisa estar implicado com a temática, respeitar e querer até mesmo conhecê-la, pois a subjetividade inerente a abordagens como essa é a linha condutora do processo. Contudo, devido a um choque de metodologia, tivemos conflito de linguagem com parte do elenco, que esperava uma encenação mais dramática e menos ritualística e performática.

A terceira questão, por fim, trata-se da descoberta nesse processo que, além dos atores, os demais artistas envolvidos precisariam acompanhar com mais intimidade o nosso processo de estudo, discussão e ritualizações no decurso do espetáculo. Não basta dominar a

sua área de atuação; precisa, assim como os atores, mergulhar no universo do Candomblé, para compreender sutilezas, questões éticas e estéticas. Durante essa montagem, fui percebendo que o encontro com sua ancestralidade africana não bastava ser apenas minha e dos atores, mas sim de todos os artistas envolvidos (diretor musical, cenógrafo etc.), pois além de facilitar a comunicação no que tange a criação, afina também a implicação e o discurso de todos, evitando estereótipos e a criação de elementos no espetáculo que fiquem ao meio do caminho tanto na concepção quanto na execução.

Apesar das questões que atrapalharam e comprometeram o espetáculo, houve pontos muito positivos em sua construção a começar pela forte visualidade estabelecida pela concepção de Thiago Romero, nesta ocasião figurinista e maquiador da montagem. Sua proposição de criar os figurinos num diálogo entre a vestimenta tradicional do Orixá numa modelagem atual, dialogando com tendências das passarelas de moda, deu ao figurino e a maquiagem um arrojado interessante e trouxe para muito próximo os Orixás apresentados nesse espetáculo *Ogum, Exu, Xangô, Nanã e Oyá*.

DIVINDADES



Figura 27 – Imagens inspiradoras para a criação do figurino do espetáculo *Ogum – Deus e Homem* – 2010.



Figura 28 – Figurinos construídos, *Xangô*/Marinho Gonçalves, *Oyá*/Jussara Mathias e *Ogun*/Val Perré/Ogum – Foto: Agnes Cajaíba/Lab Foto.



Figura 29 – Figurino construído, *Naná*/Clara Paixão e *Exu*/Fernando Santana – Foto: Vitor Villar/Labfoto.

Com relação à música, a direção musical de Jarbas, unindo os ritmos do Candomblé à criação de uma trilha composta de música eletrônica, acentuou junto à escolha de uma

cenografia inspirada nos pixels⁷⁶ a característica de *Ogun* como divindade ligada à tecnologia.

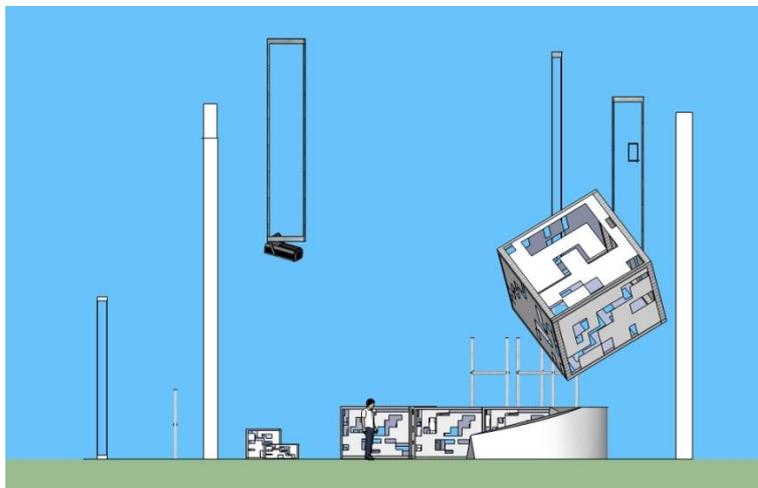


Figura 30 – Croqui cenográfico do espetáculo *Ogun – Deus e Homem* – Cenógrafo Yoshi Aguiar – 2010.

Outro ponto que merece destaque é a composição coreográfica do espetáculo realizada pelo coreógrafo Zebrinha, que uniu capoeira, dança moderna a danças sagradas do Orixá *Ogun* para a construção do desenho coreográfico do espetáculo. Por fim, a atuação dos atores: alguns pela primeira vez abordando esse tema cenicamente e descobrindo com sua arte e com seus próprios corpos sua ancestralidade negra. Isso potencializou a entrega deles aos desafios do espetáculo, o que auxiliou e muito na construção de uma montagem forte, pulsante e plástica.

Todos esses elementos contribuíram para reunir na plateia do Teatro Martim Gonçalves um público diverso que ia dos estudantes e pesquisadores de arte que comumente frequentam esse teatro à comunidade negra e de Candomblé que, com seus torços e colares de suas respectivas divindades, ocuparam durante toda a temporada esse espaço importante de mediação de nossa história.

⁷⁶ Com o objetivo de dar foco a característica de *Ogun* de divindade patrono da tecnologia a cenografia, inspirou-se no pixels (menor partícula de uma imagem digital) na construção dos adereços e elementos de cena. (Ver figura 30).



Figura 31 – Ao fundo, Fernando Santana e à frente Val Perré – Espetáculo *Ogun – Deus e Homem* – Teatro Martim Gonçalves – 2010 – Foto: Agnes Cajaíba/Labfoto.

Os espetáculos *Siré Obá* e *Ogun* foram abridores de caminho, tentativas vitoriosas e conflituosas de crescimento cênico, divulgaram para a Bahia e também fora do estado a nossa proposta de criação artística e nos guiaram na busca pelo amadurecimento do nosso projeto poético. No terreiro, no teatro ou no interior da academia, eles problematizaram as discussões tanto no campo do apuro técnico, da formação artística quanto nas questões relacionadas à criação de uma assinatura cênica e política. Assim, após esse breve estudo sobre os abridores de caminhos, dedicarei a próxima parte para uma reflexão mais detalhada sobre o processo criativo do espetáculo *Exu – A Boca do Universo*.

3.5 – CULMINÂNCIA: O ESPETÁCULO *EXU A BOCA DO UNIVERSO*

“Um corpo sem *Exu* é um corpo em coma”!
(*Babalorixá Rychelmy Imbiriba – Esú Tobí*, 2013)

Decididos a dar mais um passo em busca do amadurecimento do nosso projeto poético e, mobilizados pela luta contra a intolerância religiosa e o combate ao racismo, o NATA no ano de 2011, decidiu que *Exu* seria o próximo Orixá a ser encenado. Queríamos montar um espetáculo que contribuísse com o processo de quebra dos estigmas seculares que foram imputados a ele e que povoam o imaginário social a seu respeito. Tratava-se de realizar uma montagem que divulgasse a história desse Orixá, seus atributos de mensageiro, comunicador, fiscalizador da verdade, amante da vida e apaixonado por *Oxum*.

Muitas dessas informações são desconhecidas pela maioria da população e também por boa parte do povo de axé. Por tudo isso, decidimos criar um espetáculo que contribuísse com a quebra dos estigmas sobre *Exu*, mostrando sua beleza, realeza e principalmente o que ele representa dentro da religiosidade do Candomblé. Esse objetivo só pôde ser alcançado em 2013 ao sermos contemplados pelo edital TCA.NÚCLEO “Em Construção, Edição Especial 2013 – Uma Homenagem a Lina Bo Bardi”⁷⁷. Assim, inscrevemos o projeto *EXU SILÉ ONÁ TCA – EXU ABRE OS CAMINHOS DO NOVO TCA*⁷⁸.

Exu – A Boca do Universo é o espetáculo que melhor equilibrou o binômio Candomblé-Teatro, sua concepção e montagem conseguiu aliar os aprendizados obtidos nos processos que o antecederam (*Siré Obá e Ogun*) e nos conduziu ao diálogo Terreiro-Teatro-Academia-Rua. Esse diálogo tem como imagem central a encruzilhada, espaço de atuação do Orixá *Exu* e que na acepção de Leda Maria Martins (1997, p. 28) trata-se de:

⁷⁷ Nessa edição do TCA.NÚCLEO, o Teatro Castro Alves – TCA, realizou uma mudança no perfil do edital: o que antes se tratava da formação de um elenco sob a condução de um diretor para a montagem de um espetáculo passou a ser uma residência artística para grupos e coletivos teatrais da cidade, que deveriam ocupar os variados espaços do teatro, com diversas atividades artísticas desde formação a difusão.

⁷⁸ O projeto estava estruturado em 05 (cinco) eixos de trabalho (Formação, Intercâmbio Cênico, Difusão, Criação e Circulação) compostos por 28 (vinte e oito) atividades interdependentes que se conectaram com a pesquisa cênica do grupo, partindo do processo de residência artística e sendo norteadas pelo profícuo processo de intercâmbio com a Cia do Miolo de São Paulo. A comissão julgadora desse edital foi composta pelo diretor e dramaturgo Elísio Lopes, o ator e diretor Fábio Vidal, o dramaturgo e diretor Gil Vicente Tavares, a então diretora do departamento de Teatro da Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB Maria Marighela e a diretora e iluminadora paulista Cibele Forjaz, sob a orientação e coordenação de Rose Lima diretora artística do Teatro Castro Alves.

Locus tangencial assinalada como instância simbólica e metonímica, da qual se processam vias diversas de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. Da esfera do rito e, portanto, da *performance*, é lugar radial de centramento e descentramento, intersecções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como lugar terceiro, é geratriz de produção sígnica diversificada e, portanto, de sentidos. (MARTINS, 1997, p. 28)

Em concordância com a definição exposta por Leda Maria Martins, considero ainda que a encruzilhada é também um ponto neutro, de onde podemos vislumbrar as possibilidades de caminho a seguir, seu desenho de encontro de caminhos; mostra diversidade de possibilidades de escolha, mas também que esses caminhos de certa forma estão imbricados, interligando-se e se comunicando. Essa imagem define um pouco o que significou a construção desse espetáculo e quais foram os caminhos que nos levaram até a sua constituição.

O que chamamos de Rua nesse diálogo Terreiro-Teatro-Academia, é a ampliação geográfica, técnica e conceitual que a montagem de *Exu* nos proporcionou. Além de estrearmos num espaço emblemático como o Teatro Castro Alves – TCA, fomos financiados por um dos maiores editais de montagem do estado e integramos a programação do ano de 2015 do Palco Giratório⁷⁹, projeto de circulação de espetáculos do Serviço Social do Comércio – SESC. *Exu – A Boca do Universo* ampliou nossas plateias, nosso discurso e principalmente nossa poética. A Rua-Encruzilhada vem dar conta de uma explosão em vários sentidos e que faz dessa montagem um agente importante para a maturação do fazer cênico do NATA.

⁷⁹ *Exu – A boca do universo* estreou no Jardim de Areia do Vão Livre do TCA e 2014 e circulou em mais três espaços culturais da cidade Cine Teatro Solar Boa Vista, a Arena do SESC – SENAC Pelourinho e o Centro Cultural Plataforma com mais de 2.500 espectadores. Fez a abertura do Festival de Teatro Brasileiro – FTB no Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB em São Paulo (devido à lotação no último dia de apresentação tivemos que realizar três sessões do espetáculo). Realizamos nova temporada no Espaço Cultural da Barroquinha em Salvador. Participamos dos festivais FILTE – BA e FIAC – Ba em 2014. O espetáculo foi indicado ao Prêmio Braskem de Teatro 2015 em quatro categorias: Melhor espetáculo adulto, melhor espetáculo do interior, melhor direção, categoria especial para Thiago Romero pelo cenário, figurino e maquiagem do espetáculo. Fomos convidados para participar do Sarau do Brown, evento criado por Carlinhos Brown, abrindo o show Ritual Beach System sob a direção de Elísio Lopes com cenas dos espetáculos *Siré Obá* e *Exu*, além de fazermos pequenas aparições durante o show. Apresentou-se no I Polo Teatral em Camaçari, festival patrocinado pela Braskem para indicar os melhores espetáculos do interior da Bahia. Realizou a abertura do Festival Itinerante de Teatro Latino-Americano Âmbra – FLITLĂ. Também integramos a programação 2015 do projeto Palco Giratório, realizando 33 apresentações do espetáculo *Exu* em 27 cidades pelo Brasil.

3.5.1 – O Orixá



Figura 32 – Orixá Exu do Babalorixá Rychelmy Imbiriba – Ilê Axé Ojissé Olodumare – 2014 – Foto: Andréa Magnoni.

Exu (ÈSÙ), traduzindo do *yorubá*, “esfera”, é a figura mais controvertida do panteão africano, o mais humano dos *Orixás*, senhor do princípio e da transformação. Na verdade, *Exu* é a ordem, aquele que se multiplica e se transforma na unidade elementar da existência humana, é o ego de cada ser, o grande companheiro do humano no seu dia a dia, é aquele que tem o poder de quebrar a tradição, pôr as regras em questão, romper a norma e promover a mudança.

Exu e *Ogun* são as divindades da inovação. Sendo que *Exu* é o próprio princípio do movimento, que a tudo transforma e supera os limites. Assim, tudo o que contraria as normas

sociais que regulam o cotidiano passam a ser atributo seu. Ele representa o princípio da continuidade garantida pela sexualidade e reprodução humana; está ligado ao prazer, ao gozo, à liberdade, à explosão da libido e do desejo sexual.

Por tudo isso e pelo etnocentrismo comum a todo processo de dominação, *Exu* recebeu atribuições distorcidas de sua natureza, sendo transformado principalmente no Brasil na tradução de tudo que tem referência com o mal⁸⁰. Ele é a revolução, a mudança gradual e radical de comportamento e pensamento humano. É o grande *ojissé* (mensageiro) dos Orixás, faz a conexão entre os planos da materialidade e da imaterialidade estabelecendo a comunicação entre todos os seres.

Todo elemento ligado à comunicação está intimamente relacionado a esse Orixá, como a construção da linguagem, gestualidade até a fala articulada, ao poder da oralidade, elemento sagrado para os africanos, como na descrição Juana Elbein (1986, p. 130-131):

Exu não só está relacionado com os ancestrais femininos e masculinos e com suas representações coletivas, mas ele também é um elemento constitutivo, na realidade o “elemento dinâmico”, não só de todos os seres sobrenaturais, como também de tudo que existe. Neste sentido, *Exu* não pode ser isolado, ou classificado em nenhuma categoria. É um princípio, e como o axé que ele representa e transporta, participa forçosamente de tudo. Princípio dinâmico e de expansão de tudo o que existe, sem ele todos os elementos do sistema e seu devir ficariam imobilizados, a vida não se desenvolveria.

Essa descrição mostra a dimensão de *Exu*. Para os adeptos do Candomblé, é a divindade mais importante do panteão; sem a sua intervenção, não há possibilidade de realização de nenhum ritual, por isso é sempre saudado em primeiro lugar. Como dito anteriormente, é uma divindade-bússola, rege os caminhos, as passagens, as entradas e saídas tanto no sentido físico quanto no sentido energético do termo. Outra característica importante de *Exu* é a valorização da vida. Estar vivo, quente, pulsando.

Estar com o *ori* (cabeça) e o *okan* (coração) funcionando e em harmonia, é estar em contato com *Exu*. Ele representa a vida em seu sentido mais amplo. Pode-se dizer que *Exu* é a alegria da vida, é a celebração microcelular, que gera vida, que auxilia no desenvolvimento do corpo e da alma. Ele está ligado às pulsações físicas, à velocidade do ar que entra e sai do corpo, alimentando o sangue, que alimenta as células, deixando o corpo quente e ativo. *Exu* é vida ao máximo, é vida em todas as acepções possíveis.

Uma característica pouco divulgada desse *Orixá* é a de “grande fiscalizador”, o mantenedor da verdade e da honra. Aquele que promete, tem que cumprir com a sua palavra e

⁸⁰Visão criada para *Exu* pelo Cristianismo desde o processo colonização impetrado pela Europa quando missionários ao chegarem ao continente africano sincretizaram a imagem de *Exu* com a imagem do diabo cristão.

Exu é a divindade responsável por fazer cumprir aquilo que foi prometido. É o protetor da verdade e da palavra empenhada. No entanto, de todas as possíveis definições de *Exu*, a que considero melhor é a que ele mesmo faz de si: “eu sou o infinito mais um!”, expresso em um de seus *orikis*. A partir da junção de outro *oriki* e um *itan* de *Exu* colhidos em conversa com o *babalorixá* Rychelmy Imbiriba, Daniel Arcades dramaturgo do espetáculo *Exu – A Boca do Universo*, descreve-o da seguinte maneira:

Dizem que ele viu *Oxalá* fazer o homem
Dizem que foram dezesseis anos aprendendo
Calado, sem perguntar, prestando atenção em tudo.
Esse conhece o humano desde a essência.
Porque ele é o primeiro, *Yangi*. Ele veio antes de vir
E viu todo mundo vindo
E pisando na laterita pesada.
Ficou assim, ó: olhando tudo, observando tudo.
Mas, minha filha, quando este ser aprendeu tudo
E *Orunmilá* o transformou em dono da porta
Ele ouvia e falava tudo ao mesmo tempo
Ele ouviu o caos do mundo
E parou para organizar. Sabe com o quê? Com a boca!
(fragmento do texto *Exu – A boca do universo*, 2014⁸¹)

Como descrito no fragmento acima, *Exu* é uma grande divindade, sua importância dentro da ritualidade do Candomblé é sem precedentes. Sua presença é sentida desde as mais simples circunstâncias, como a sensação de dor que um beliscão provoca, quanto ao prazer de um beijo; em ambas as situações, *Exu* está presente ao sinalizar que algo diferente acontece com o corpo. É a poesia da existência, é patrono das encruzilhadas, de todas elas. Está na passagem, na íris dos olhos. Caso precise de algo, ele está ali, como contam os mais antigos, sentado à esquerda da porta de entrada.

3.5.2 – O processo criativo

Para uma melhor reflexão sobre o processo criativo, retomo os três princípios poéticos abordados na abertura deste capítulo, que melhor podem exemplificar em quais circunstâncias o grupo progrediu em suas investigações cênicas e de que maneira os citados princípios geraram procedimentos para a construção da montagem. No que tange as Narrativas Mito-Poéticas, orientaram, dentre outros elementos, a construção da nossa

⁸¹ Para melhor conhecimento da obra, incluí o texto completo nos anexos desta dissertação.

dramaturgia. Percebemos que a construção do texto neste espetáculo foi o disparador e definidor de novos caminhos dramáticos do grupo, como assinala Daniel Arcades:

Quis colocar no texto aquilo que fizemos em *Siré Obá*, ainda em experimentação de linguagem cênica. Quis aprofundar a ideia da poesia na cena e da “cotidianização” da palavra considerada poética. A provocação através das imagens construídas pelo grupo auxiliava na construção do texto quando chegava em casa, e a possibilidade de ouvir o grupo e refazer as cenas, foi um exercício de escuta para uma atividade muitas vezes considerada solitária. Meu amor pela poesia, acredito, foi a maior contribuição que pude dar a este espetáculo. (ARCADES, Entrevista concedida a pesquisadora, novembro de 2015)

Essa afirmação de Daniel Arcades, dramaturgo do NATA e autor do texto, é uma pista de que a construção da dramaturgia do espetáculo *Exu* deu relevo ao casamento entre *itans* e *orikis*, pois contribuiu para que pudéssemos apresentar aos espectadores um *Exu* divindade, apaixonado, ritualístico e festivo. Ao poetizar as lendas desse Orixá, criamos um texto bem-humorado, crítico e ao mesmo tempo imagético e sensorial. Nesse processo, imergimos com mais cuidado no universo da língua *yorubá*, sua melodia, fonética, significados e tonalidades.

Apostamos na escrita de um texto que dividido em quadros nos remetesse a passagens ou episódios da vida de *Exu*, mesmo sem uma história com começo, meio e fim. A profusão de situações, características e feitos deste Orixá apresentam um mosaico interessante sobre a divindade e também a beleza da cultura *yorubana*. A dramaturgia de *Exu* foi um passo à frente na compreensão do grupo a respeito do poder da palavra, do valor da oralidade e da utilização de elementos mítico-narrativos, que mostrassem a essência da divindade, porém sem revelar os fundamentos de seu culto em cena.

Daniel Arcades e eu, que assino a coautoria do texto, realizamos uma pesquisa minuciosa desde as entrevistas com autoridades do Candomblé. Nosso maior representante foi o *babalorixá* iniciado para o Orixá *Exu* Rychelmy Imbiriba, que se tornou nosso consultor litúrgico antropológico para a montagem. Além dele, dialogamos com a cineasta também filha de *Exu* Silvana Olivieri, que na oportunidade estava rodando um filme documentário sobre a divindade, reunindo filhos de *Exu* e depoimentos sobre ele. Realizamos também leituras de livros, artigos, teses e vimos obras sobre *Exu*, como a exposição *Exu e outras faces*, exposta no Museu Afro da UFBA, onde conseguimos reunir informações, imagens e características importantes e também pouco divulgadas sobre o Orixá.

Reunidos os diversos materiais, optamos pela criação de um texto que mostrasse *Exu* em cinco qualidades⁸² diferentes: *Exu Yangui*, o mais velho, o primeiro indivíduo a ser criado por *Olodumare*; *Exu Enugbarijô*, aquele ligado à boca, à comunicação, à fala e aos prazeres obtidos através da oralização; *Exu Legbá*, aquele que representa o poder, a liberdade, a sexualidade; *Exu Bará*, aquele que rege os movimentos do corpo, que está dentro dos seres vivos e, por fim, *Oseturá*, o mais novo, o filho fruto do amor de *Exu* com *Oxum*. O texto configurou-se numa mescla de atmosferas ritualísticas e de cenas de grande interação com a plateia, dando ênfase à comunicação, principal característica de *Exu*, a qual desejávamos destacar.

A escolha por criar um texto poetizado sobre *Exu* deu a ele uma musicalidade intensa, pois o texto, além de possuir um grande número de canções, apresentou também um conjunto de sonoridades, sentidos e significados advindos da tradução e da melodia do idioma *yorubá* e da poesia instalada na cena. Não podemos chamá-lo de um espetáculo musical na acepção que usualmente se define essa forma, mas a música desempenha um papel importante tanto no texto como na encenação como um todo.

Outra informação sobre a dramaturgia são os momentos confessionais do texto, em que os atores relatam o seu encontro com *Exu*, além das narrativas míticas, proporcionadas pela contação das lendas – a narratividade apresentou-se também de forma depoimental, traço igualmente presente no texto dos espetáculos *Siré* e *Ogun*. Esses momentos contribuíram para a criação de atmosferas de contemplação e de emoção, uma vez que os relatos dos atores aproximavam o público e os convocava para conhecerem mais de perto esse Orixá.

O processo de construção da dramaturgia apresentou ao NATA outras possibilidades de criar, uma vez que nos processos anteriores o texto foi construído previamente e submetido às experimentações e improvisações em sala de ensaio; Nesse espetáculo, foi construído no calor da criação e irrigado pelos materiais levantados nos poeirões cênicos, oportunizando a construção de uma dramaturgia melhor tecida e mais consciente quanto à forma e ao conteúdo. A busca por uma dramaturgia que consiga alinhar os elementos do Teatro a uma investigação de cunho cultural e antropológica sobre o Candomblé e a cultura africana ainda prossegue.

Outros pontos significativos sobre as narrativas Mito-Poéticas para além dos *itans* e dos *orikis* começam a surgir e, a partir da criação da dramaturgia do espetáculo *Exu*, percebemos que agora devemos fazer uma pesquisa meticulosa sobre o idioma *yorubá*, mas

⁸² Qualidades, aqui, referem-se às diversas formas e campos de ação do Orixá *Exu*.

do ponto de vista do cruzamento entre o *yorubá* tradicional falado nos Terreiros de Candomblé no Brasil e o novo *yorubá* falado após os processos de colonização e pós-colonização da África. Essa é uma pesquisa para as futuras montagens, onde buscaremos perceber as nuances das questões políticas, históricas e sociais e seu impacto na composição da língua. Cruzar esses aspectos do *yorubá* poderá nos conduzir a uma pesquisa reveladora das comunicações, interações e redefinições culturais entre o Brasil e o continente africano no decorrer da história – tudo isso a partir da pesquisa desse idioma.

No que concerne ao Teatro-Ritual, essa montagem apresenta avanços em diversos campos da encenação, porém me deterei aos elementos concernentes à visualidade (cenário, figurino, maquiagem e iluminação) e a direção musical e coreográfica, uma vez que o processo de preparação corporal foi detalhado na abertura deste capítulo. No campo da visualidade, nosso *Ipadê* visual estabeleceu diálogos mais conectados nessa montagem. Existiu um melhor amalgamento desses elementos, pois o ator e diretor de arte Thiago Romero e também ator e iluminador Nando Zâmbia, por meio de suas pesquisas cênicas estabelecidas no interior do grupo, trouxeram ao espetáculo *Exu* uma visualidade que, além de exuberante, revela *Exu* em sua majestade e profunda beleza. Como afirma Thiago Romero:

Em relação aos elementos visuais que também atuo como criador, pode-se notar um aprofundamento na construção da visualidade do NATA, um aprofundamento na pesquisa sobre a herança cultural africana e como ela está expressa no dia a dia do povo brasileiro. Em *Exu* esses elementos foram criados durante o processo. Muitas coisas dos elementos de figurino, cenário e maquiagem surgiram durante o processo de criação do espetáculo e foram frutos da nossa pesquisa sobre ancestralidade. Este mergulho nos propiciou a construção de uma visualidade rica, diversa, como é a cultura brasileira e africana. Analisando minha trajetória enquanto diretor de arte do grupo, posso notar um amadurecimento enquanto concepção e escolhas estéticas no que se relaciona a criação e seleção de materiais, modelagens e formas. Fizemos uma imersão nas indumentárias ritualísticas africanas e afro-brasileiras e a partir deste mergulho conseguimos conceber um espetáculo com potência visual, onde figurino, maquiagem e cenografia revelam, assim como a dramaturgia, características sobre *Exu* e também contribuem para a instalação das atmosferas de ritualidade e interatividade proposta pelo texto e pela encenação. Assim como no Candomblé a roupa, os adereços não apenas vestem, mas também revelam magia e encantamentos. E foram a busca destes elementos que orientaram as nossas escolhas. (ROMERO, Em entrevista concedida a pesquisadora, novembro de 2015).

Referências para a criação visual do figurino e da maquiagem do espetáculo *Exu – A Boca do Universo*



Figura 33 – *Arbore* – Comunidade da Etiópia. Foto: Internet.



Figura 34 – *Ndebele* – Comunidade da África do Sul. Foto: Internet.



Figura 35 – *Surmas* – Comunidade da Etiópia – Foto: Internet.

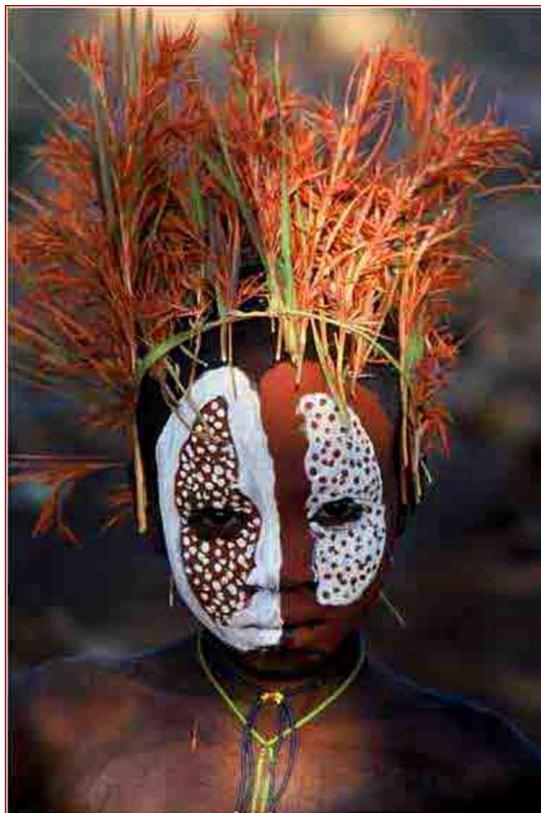


Figura 36 – *L'Omo* – Comunidade da Etiópia – Foto: Internet.



Figura 37– Vestimenta do *Orixá Exu* nas Comunidades de Axé da Bahia – *Exu* do *babalorixá* Rychelmy Imbiriba – *Ilê Axé Ojissé Olodumare* – 2014 – Foto: Andréa Magnoni.

Figurinos construídos



Figura 38 – Figurino dos Vendedores de Cachaça – Foto: Andréa Magnoni.



Figura 39 – Figurino dos *Exus* – Foto: Andréa Magnoni.



Figura 40 – Figurino de *Oxum* – Foto Andréa Magnoni.



Figura 41 – Figurino da instrumentista. – Foto: Andréa Magnoni.

O depoimento de Thiago Romero expõe as escolhas que nortearam a construção da visualidade do espetáculo *Exu*, aponta onde buscamos referências para essa construção e nos situa dos objetivos a serem alcançados por essas escolhas. Por isso a cenografia desse espetáculo foi construída a partir da inspiração do culto a *Exu* no continente africano. Em países como a *Nigéria*, o *Togo* e o *Benin*, por exemplo, existem altares para *Exu* na entrada das cidades, das feiras e/ou de espaços/templos consagrados a ele. No caso desse espetáculo, nós nos inspiramos no símbolo mais importante da indumentária de *Exu*, o *ogó*. Esse símbolo traduz a ligação de *Exu* com a reprodução humana, com a liberdade, o prazer sexual e possui o poder de levá-lo a qualquer lugar que queira ir, fazendo-o transitar pelas várias dimensões.

Desse modo, construímos um grande totem em formato de *ogó* que representou nossa síntese cenográfica. Chamamos de síntese cenográfica a construção de uma cenografia substancial, que é composta pelos elementos cênicos primordiais, uma cenografia enxuta, sem excessos. Toda a ação da montagem orbita em torno desse totem, e ele é o captador de toda a atenção no sentido coreográfico e da iluminação.

Além do conceito de totem, os altares construídos para os *Orixás* no Brasil chamado de *peji*, ou *pepelê*, foram também uma inspiração para a cenografia, uma vez que uma base de

madeira foi construída para sustentar o totem e os elementos simbólicos dos altares dos *Orixás*, como *quartinhas*, *quartilhões*, pratos de barro, bebidas e búzios foram colocados de forma a dar a ideia de um altar para *Exu*. Com isso, a cenografia propõe colocar o público num espaço de proximidade, integração e ritualidade e também de reverência a essa divindade, buscando atrair e não afastar.



Figura 42 – Cenário do espetáculo *Exu – A Boca do Universo* – Centro de Cultura de Alagoinhas – novembro de 2015 – Foto: Nando Zâmbia.

O figurino e a maquiagem foram concebidos a partir das vestimentas e maquiagens utilizadas por algumas comunidades africanas como os *L'omo*, *Surma*, *Mursi*, *Hamer*, *Himba*, *Ndebele* e *Arbore* e também na visualidade das indumentárias do *Orixá Exu* nas Comunidades de Axé da Bahia e do Brasil (figuras de 31 a 39). Essa concepção fundamenta-se na necessidade de apresentarmos *Exu* como *Orixá*, como divindade, retirando da sua imagem qualquer associação com o demônio tal como visto pela religião cristã. Ao buscarmos a ancestralidade africana de *Exu*, colocamos em cena a riqueza e a exuberância dessas comunidades, como um pequeno exemplo da grandiosidade e da beleza do continente africano e sua presença ressignificada pelo Candomblé no Brasil.

A maquiagem fundamentou-se no conceito do “corpo como tela”, pesquisa desenvolvida por Thiago Romero desde a maquiagem do espetáculo *Siré Obá*. Essa pesquisa tem inspiração na força e na beleza das máscaras e das pinturas corporais de comunidades africanas, incluindo a civilização egípcia, além das pinturas realizadas nas cerimônias de iniciação do Candomblé. Desse modo, Thiago Romero vem desenvolvendo um processo de pintura corporal e colagem de pedrarias que intensificam a expressividade dos atores mostrando também a beleza dos traços e das formas africanas e afro-brasileiras.



Figura 43 – Daniel Arcades e Fernando Santana maquiando-se para o espetáculo – Foto: Andréa Magnoni.



Figura 44 – Antonio Marcelo e Thiago Romero maquiando-se para o espetáculo – Foto: Andréa Magnoni.

No que diz respeito à iluminação, Nando Zâmbia propôs uma luz cenário, uma luz texto, uma luz ritual. Em diálogo intenso com as diretrizes da encenação, a iluminação trazia para a cena o poder transmutador do sagrado ao mesmo tempo em que convidava para uma balada noturna, uma festa com os amigos, colocando no espaço cênico a intimidade da cerimônia e a liberdade da rua.

A iluminação é um elemento de instauração de energia e atmosfera da cena. Colabora com a construção corpórea dos atores, com as imagens construídas durante o processo e com o jogo cênico entre os atores e entre eles e os espectadores. É um elemento de intensificação de visualidade ao dialogar com a indumentária do espetáculo, revelando nuances e símbolos.

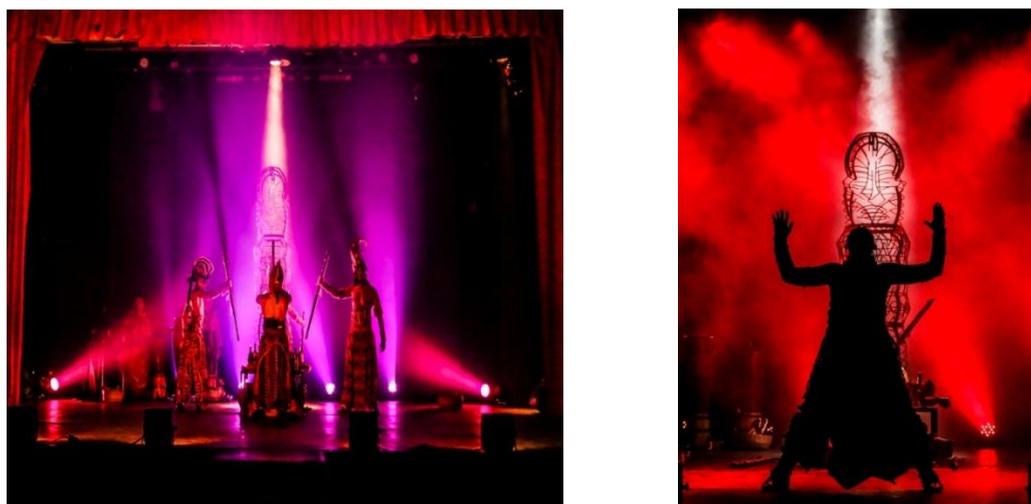


Figura 45 – Imagens que demonstram a grande contribuição da iluminação para a instalação das atmosferas e das imagens propostas pela encenação do espetáculo – Foto: Andréa Magnoni.

Na concepção do NATA, luz é música, movimento, coreografia e estado energético, um elemento que proporciona sensorialidade aos espectadores, colocando-os no interior do ritual e contribuindo de forma eficaz na divinização e humanização de *Exu*. Assim define o iluminador Nando Zâmbia a sua participação no espetáculo:

No que tange a minha contribuição na montagem do espetáculo, enxergo que ficou toda ela condicionada em revelar nuances sensíveis de uma megatela em movimento. Inicialmente temi por talvez não conseguir dar a dimensão da obra que fui desafiado, por que foi um grande desafio, a iluminar e a contribuir. Costumo dizer que o espetáculo é um quadro de imensas proporções que se apresenta com todas as cores e que nós, iluminadores, somos responsáveis por retirar o excesso e acentuar os pontos que os pincéis – atores, encenadores, diretores musicais, cenógrafos, figurinistas e colaboradores – pintaram. No espetáculo *Exu* não foi diferente, tinha ali uma profusão de cores e traços que se emaranhavam na exuberância inerente a divindade ali homenageada e que precisava de contornos expressivos e tradução pigmentada. Minha função foi pintar os sentimentos. Para além da função primordial de iluminador tive a intenção de que meu trabalho também fosse responsável por mostrar a beleza dessa divindade. (ZÂMBIA, Entrevista concedida a pesquisadora, novembro de 2015)

Pintar os sentimentos, mostrar a beleza dessa divindade por meio de uma tradução pigmentada, os desejos e objetivos de Nando Zâmbia enquanto iluminador traduzem nossos

progressos na compreensão de um teatro ritualizado. Também dá pistas do processo de conscientização técnica e conceitual ao qual estamos passando e explicita a relevância da iluminação em nossas montagens. Desse modo, a sua participação nessa construção cênica trouxe contribuições pertinentes e de muita relevância na efetivação do fazer teatral que buscamos realizar.

Já no que pertence à direção musical e coreográfica, faz-se importante dizer que o diretor Jarbas Bittencourt, a instrumentista Sanara Rocha e o coreógrafo Zebrinha estabeleceram mais que um diálogo artístico. Eles criaram uma simbiose cênica que auxiliaram na criação de uma montagem rica em movimentos, texturas sonoras e explosões corporais. Num espetáculo em que Teatro e Ritual configuram a base da criação, não há como segmentar nenhuma linguagem, muito menos a música e a dança. Assim, esses elementos foram construídos de forma unificada, conjunta, sem nenhum tipo de distinção entre elas, pois são mantenedores da energia e das imagens construídas pelos atores, conduzem e estimulam as sensações do espectador.

Para facilitar a leitura e o entendimento deste estudo sobre o processo criativo do espetáculo *Exu*, abordarei a concepção desses elementos de forma separada, começando com a construção musical. Nessa montagem, a música passou por um processo de hibridização rítmica, no que tange à composição da trilha sonora. Nós juntamos a música popular brasileira com alguns ritmos africanos como o *bravum*, *agueré* e *avamunha* (ritmos tocados para o Orixá *Exu* nas cerimônias do Candomblé), criando um universo sonoro diversificado. Essa reunião de ritmos tinha como objetivo principal intensificar a comunicação com o público de forma a não criarmos um espetáculo que só dialogasse com pessoas iniciadas no Candomblé e assim pudéssemos, além de aproximar o Orixá *Exu* dos espectadores, mostrar-lhes a riqueza da musicalidade africana e afro-brasileira e suas reverberações na composição da música popular no Brasil.

Para a execução da trilha sonora, realizamos um processo de composição de música executada ao vivo e bases musicais gravadas, criando uma simbiose interessante e dinâmica. Procuramos criar um tecido musical que fizesse com que o público não diferenciasse o que era executado ao vivo do que estava gravado; sendo, assim, uma unidade sonora. A música em nossos espetáculos tem a finalidade de revelar a beleza da divindade a ser encenada, suas sutilezas, sensibilidades e também estabelecer o encontro ritual.

Dentro da ritualidade do Candomblé, a música tem grande responsabilidade na condução das cerimônias, principalmente as públicas em que tudo é cantado. É por meio

também da música que estabelecemos a comunicação com os planos do visível e do invisível. Desse modo, almejamos sempre em nossas peças a criação de um universo sonoro que proporcione aos espectadores uma fruição artística sensorial, ritualizada e que assim como no Candomblé, crie um ambiente de transcendência.

Em entrevista realizada com o diretor musical do NATA Jarbas Bittencourt e com a instrumentista Sanara Rocha, perguntei a ambos como definiriam a criação musical do espetáculo *Exu – A boca do universo*. Bittencourt traduziu seu pensamento apresentando o seguinte esquema:

A minha atuação no espetáculo *Exu* é uma tentativa de colocar a minha visão e experiência de música cênica a serviço da estruturação sonora e musical dos elementos imanentes ao ser artístico do NATA, e ela pode ser descrita da seguinte forma:

- a) Identificação dos traços musicais mais importantes em cada um dos “estímulos sonoro/musicais” presentes em cada cena. Tais estímulos serão aqui doravante denominados ESM.
- b) Interferência nos aspectos de forma e estrutura musical dos ESM propiciando maior inteligibilidade no discurso sonoro interno e em sua relação com os outros elementos da encenação.
- c) Proposição de alterações timbrísticas que possam, em termos de dramaturgia sonora, dialogar de forma mais enriquecedora com a macroforma do espetáculo. Recursos tais como os do simbolismo sonoro, da alusão musical, da criação de texturas sonoras a partir de ritmos dados e da descontextualização foram frequentemente usados neste processo.
- d) Composição de temas e/ou estruturas musicais que expressem os estados desejados pela direção para cenas do espetáculo.
- e) Composição de canções dentro dos parâmetros estéticos da encenação.
- f) Definição em termos de sintaxe musical de como um elemento encadeia-se a outro no processo de sucessão de cenas do espetáculo.
- g) Finalização da parte musical do espetáculo, definindo, com os atores/intérpretes e técnicos musicais, todas as questões referentes à DINÂMICA e AGÓGICA⁸³ que irão compor a teia da música dentro da encenação.
(BITTENCOURT, Entrevista concedida à pesquisadora, novembro de 2015)

A esquematização do pensamento de Jarbas Bittencourt é uma tentativa de melhor explicitar as escolhas que fazemos no que tange a criação da trilha de nossos espetáculos. Jarbas dirigiu musicalmente as três montagens estudadas nesta dissertação e é importante apontar que em *Exu* considero que conseguimos uma equidade no emprego dos elementos do Candomblé e dos elementos do Teatro. Vejo – a tal ponto – que pudemos somar a isso a construção de uma trilha com maiores complexidades sonoras e técnicas, em se tratando das camadas criadas pelas bases gravadas em diálogo com o que foi executado ao vivo quanto na utilização de microfones, mesa de som digital e caixas amplificadas com capacidade de revelar os efeitos de mixagens realizados durante a execução do espetáculo. O jogo

⁸³ Conceitos utilizados para definir a pulsação e o ritmo interno da música; nesse caso, da música dentro do espetáculo.

estabelecido pela iluminação entre a intimidade da cerimônia e a liberdade da rua encontrava também na música um forte elemento de expressão.

Já a instrumentista Sanara Rocha definiu sua participação e contribuição na construção da trilha sonora do espetáculo *Exu* da seguinte forma:

Penso que a minha contribuição para o processo de montagem do espetáculo *Exu – A Boca do Universo* se reflete inteiramente em questões que dizem respeito a sua musicalidade. Desde a questão técnica do que era necessário dominar para o processo, quanto no estudo particular para construir os estímulos sonoros durante o processo de criação. Ao longo do processo era recorrente a necessidade de buscar referências africanas para a criação musical, além das afro-brasileiras utilizadas. Foi necessário buscar referências técnicas de canto, de treinamento vocal e de construções rítmicas que modificassem a lógica de construção e treinamento vistos na academia, predominantemente de referência clássica europeia. Em minhas observações pessoais acerca do que construímos no espetáculo *Exu*, e anteriormente no espetáculo *Siré Obá*, e do método coordenado pela direção geral do espetáculo, a qual coadunou criação musical e movimento. Iniciei um processo de investigação e comparação com a metodologia de criação musical de uma comunidade africana do Gabão, após o espetáculo estar pronto. (ROCHA, Entrevista concedida a pesquisadora, novembro de 2015)

No depoimento de Sanara Rocha, ela apresenta os caminhos percorridos para a composição da trilha de *Exu* e a busca por referências de treinamento vocal e de técnicas de canto que apontassem outra direção além da já conhecida pelo ensino clássico de canto e música. Essas são tentativas de ampliação desses conhecimentos, aliando-os a uma perspectiva africana e afro-brasileira de compreensão musical. Esse percurso enriquece e diversifica a técnica de criação dos atores e dos demais artistas do grupo. Outro ponto importante de sua fala expressa um dos indicadores de estreitamento da relação Candomblé-Teatro em nossa criação quando afirma que:

A partir dos meus escritos individuais e de memórias do processo, percebi que a metodologia de criação musical estabelecida por Fernanda Júlia na criação dos espetáculos do NATA não difere tanto da forma com a qual aquela referida comunidade africana (Gabão) constrói ou se exercita musicalmente, exceto no que diz respeito ao tempo; para aqueles não existe, pois a música trata-se de uma prática coletiva cotidiana, e no caso do *Exu* visávamos um produto artístico em um prazo específico para estrear. (ROCHA, Entrevista concedida a pesquisadora, novembro 2015)

Essa afirmação expõe nossas referências de criação que vão para além da herança africana presente no interior dos *egbés*. Partimos da necessidade de estreitar esse contato com a matriz africana, mas sem a idealização de uma África mítica. Queremos perceber na África de hoje onde estão os elementos tradicionais da cultura e como essa tradição se mantém na atualidade.

No caso da dança, dividimos o processo de criação em duas etapas. Na primeira, durante o processo de preparação corporal, mergulhamos no universo do Candomblé ao treinarmos corporalmente utilizando os ritmos tocados para *Exu*. Nesse treinamento, conseguimos apreender a gestualidade, o vigor e as sutilezas, inerentes a essa divindade para depois passarmos a incorporar fragmentos da coreografia ritual de *Exu* a experimentações com outros elementos de dança. A segunda etapa compreendeu o levantamento da coreografia do espetáculo; nesse momento, nosso coreógrafo Zebrinha uniu o material levantado no processo de preparação com a sua concepção de coreografia.

A concepção coreográfica de Zebrinha consistiu na criação de um espetáculo completamente coreografado. Todos os movimentos do espetáculo, os deslocamentos, avanços e interação com os espectadores foram devidamente pensados por ele. Tudo foi minimamente coreografado, nada deixou de ser dança. Até nos momentos de maior espontaneidade dos atores, eles estavam executando uma coreografia. Essa opção deveu-se ao fato de termos muitas variações rítmicas dentro da peça e pela necessidade de manter uma pulsação interna que mantivesse o espectador conectado com o espetáculo. A dança, assim como a música, precisava de um gráfico, de um metrônomo a dar andamento às cenas para que pudessemos atingir o chamado “colorido cênico”.

Esse colorido para nós tem relação em como a dança se processa nas cerimônias do Candomblé, pois ao dançar durante o *siré*, o *Orixá* conta sua história, seus feitos, suas derrotas e seus amores; nenhum gesto é à toa, tudo tem um simbolismo muito profundo. Inspirados pelo sentido da dança no Candomblé, buscamos fazer, na construção coreográfica desse espetáculo, uma narrativa corporal que contribuísse com a proposta da encenação ao buscar intensificar as atmosferas criadas e diversificar os pontos de partida para as construções de cada cena. O colorido se dá por causa da diversidade de elementos, gestos, movimentos e pulsações criadas tanto pela música, quanto pela dança; um exemplo que explicita esse colorido pode ser notado na cena do *Exu Enugbarijô* e na cena de *Oxum*.



Figura 46 – Thiago Romero, Daniel Arcades, Antônio Marcelo e Fernanda Santana – *Espetáculo Exu – A Boca do Universo* - Cena de *Exu Enugbarijô* – Espaço Cultural da Barroquinha – 2014 – Foto: Andréa Magnoni.



Figura 47 – Daniel Arcades, Fabíola Júlia, Thiago Romero, Antônio Marcelo e Fernando Santana - *Espetáculo Exu - A Boca do Universo* – Cena de *Oxum* – Espaço Cultural da Barroquinha – 2014 – Foto: Andréa Magnoni.

A primeira trata-se de uma interação com os espectadores, em que por meio de um texto cantado apresentamos argumentos que comprovam a não demonização de *Exu* (figura 43) e a segunda, totalmente coreográfica, com apenas uma interferência de texto, narra a história de amor entre *Exu* e *Oxum*. O trabalho coreográfico foi fundamental, pois para nós o

corpo fala, e nosso fazer cênico busca essa teatralidade que mobiliza todos os sentidos, para além da linguagem verbalizada assim como propõe Artaud (1985, p. 37):

Digo que a cena é um lugar físico e concreto que pede para ser preenchido e que se faça com que ela fale sua linguagem concreta. Digo que essa linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra, deve satisfazer antes de tudo aos sentidos, que há uma poesia para os sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que a linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada.

Ao realizar a reflexão que Artaud (1985) propõe, para nós o corpo e seus significados vão, durante o trabalho de criação coreográfica de Zebrinha, tecendo, tramando e compondo a cena, desenhando e comunicando; como ele mesmo diz, “legendando” a divindade. Sobre a importância do corpo negro na cena e suas implicações, Zebrinha argumenta:

Eu encaro o corpo, eu posso falar do corpo negro, que é a minha praia. Partindo do princípio que todos os corpos são iguais. Eu acho que o corpo negro é operístico. Acredito muito na memória desse corpo, tem muitas histórias pra contar. O corpo negro tem tanta coisa ainda pra dizer e que não foi dito. Acho que tudo em relação a gente, a cultura. Temos tanta coisa pra falar, que nunca foi dito e nem escrito. Então por exemplo é muito fácil eu olhar um corpo negro em movimento e dali escrever um vocabulário só ao observar. Este corpo vem legendado por histórias. Vamos contar a história de *Ogun*, por exemplo. Eu acho que na memória do corpo preto, e que já tem certa compreensão a respeito deste mito, ou da sonoridade. O corpo já reage assim. Inclusive quando, eu pego essa mesma reação corporal e levo pra outro contexto musical, por exemplo, este corpo que vai legendar *Ogun*, dentro de uma métrica melódica de rock, ou de jazz, ou de blues. Eu acho que o que conseguimos com isso, é uma leitura contemporânea do que é super ancestral. (ZEBRINHA, Entrevista concedida a pesquisadora março de 2016).

Por termos muito o que dizer sobre nós negros e sobre a nossa memória ancestral é que necessitamos compreender esse corpo legendado de história, ativar suas memórias e, com ênfase nessas reminiscências, apurar a técnica artística, estabelecer os diversos diálogos e construir um espetáculo que possa ser uma contribuição efetiva na formação da identidade cultural do artista brasileiro e também da ampliação do universo simbólico do nosso povo.

Perguntado sobre qual é o sentido das montagens *Ogun – Deus e Homem* e *Exu – A boca do Universo*, no que tange a presença do corpo negro em cena, dialogando com a ritualidade do Candomblé, qual seria o seu pensamento sobre a necessidade de os artistas negros estarem em cena falando suas histórias, por meio da ritualidade ancestral africana, Zebrinha pontua:

Não é necessidade, é uma obrigação. Muito pouco foi dito a respeito da gente. E nós somos tão cheios de assunto. Muito pouco é feito. A minha erudição é a erudição africana. A cultura africana é tão erudita quanto qualquer outra. Não é uma coisa à parte. Os celtas também são eruditos. Eu acredito nisso. Minhas músicas, danças originárias da África, sejam elas quais forem é tão erudito quanto qualquer dança elaborada, criada na Inglaterra, França, Polônia ou Rússia. Nós estamos no caminho. (ZEBRINHA, Entrevista concedida a pesquisadora março de 2016).

E, assim, munidos dessa erudição africana e afro-brasileira, vamos configurando e reconfigurando nosso pensamento e atitude cênica. O espetáculo *Exu* trouxe, integrado ao seu processo de construção, o escavamento das questões pontuadas por Zebrinha, já pensadas e discutidas nos espetáculos anteriores do grupo. Mas nessa montagem apresentam novas camadas de entendimento e também um fortalecimento intelectual, artístico, político e filosófico de cada artista que atualmente compõe o NATA.

A geografia do espaço de apresentação onde *Exu* estreou, o Jardim de Areia do Vão Livre do TCA definiu os ritmos, os tempos e as intensidades do corpo na cena e deu ao espetáculo uma pulsação interna que, marcada pela música, era conduzida pela dança. Em conversa durante o processo, Zebrinha me propôs uma investigação corporal para a criação das coreografias pautada pelo elemento fundamental de *Exu*, o fogo. Como ele mesmo afirmou durante o processo, “*Exu* gosta de corpos explosivos” e foi em busca de uma geografia espacial, de gestos e movimentos completamente desenhados com corpos explosivos que a composição coreográfica se constituiu.



Figura 48 – Espaço de estreia do espetáculo *Exu – A Boca do Universo* – Jardim de Areia do Vão Livre do TCA – 2014 – Foto: Andréa Magnoni.



Figura 49 – Fabíola Júlia e Fernando Santana – *Espetáculo Exu – A Boca do Universo* – Centro Cultural Plataforma – Cena do *Exu Bará* – 2014 – Foto: Andréa Magnoni.

A construção coreográfica de *Exu* foi também importante na concepção do figurino e do cenário e vice-versa. Como ator do espetáculo e diretor de arte do grupo, Thiago Romero foi definindo suas escolhas sobre a visualidade do espetáculo junto às provocações e problematizações de Zebrinha desde a preparação corporal até a construção das coreografias. Portanto, o princípio norteador Teatro-Ritual, como afirmei anteriormente, atingiu um grau importante de maturação, fazendo com que essa montagem defina, abra e amplie discussões temáticas, técnicas, poéticas e estéticas acerca do encontro entre Candomblé e Teatro nas constituições de nossos espetáculos.

No que se reserva ao princípio Tradição na Contemporaneidade, a montagem do espetáculo *Exu* apresentou maior complexidade em relação aos anteriores, tanto no que tange a problematização sobre o emprego das tradições do Candomblé no que concerne à sua abordagem no ambiente teatral, quanto a comunicação com o público, utilização de novas tecnologias e de como esse aparato cultural pode e deve contribuir na formação dos artistas. Como abordado anteriormente, para o NATA, esse princípio norteador tem relação direta com a comunicação a ser estabelecida entre artistas e público na construção de espetáculos que coloquem em cena as tradições do Candomblé e sua ação na atualidade.

Não é repetitivo afirmar que, para nós, a Tradição assim o é, porque se renova a cada dia e se mantém viva permeando as relações e ampliando as visões de mundo dos indivíduos.

Porém o que nós visamos é mostrar o vigor da tradição ao tornar visível sua atualidade e sua capacidade de atualização. Em se tratando dessa abordagem, o espetáculo *Exu* nesse quesito energizou nossas buscas.

Os diálogos estabelecidos entre os elementos do Candomblé e demais áreas da arte brasileira como a música, a dança, a moda, a atualização dos mitos do Orixá *Exu* por meio de um texto que visou mesclar elementos da literatura teatral e o poder da oralidade ancestral negro-africana, a utilização de equipamentos tecnológicos que auxiliaram na intensificação das atmosferas de ritualidade na cena e por fim a necessidade de desestigmatizar essa divindade, dando ênfase às contribuições da cultura africana e afro-brasileira na constituição da nação brasileira são elementos que demonstram a importância desse trânsito entre Tradição e Contemporaneidade estabelecidos para nós no encontro entre Teatro e Candomblé.

A composição Terreiro-Teatro-Academia-Rua contribuiu e muito para que maturássemos a nossa relação com o princípio Tradição na Contemporaneidade, pois o contato com as diversas plateias no decorrer do Palco Giratório e nas palestras que realizamos antes ou após as apresentações colocaram em discussão a relevância da criação de um espetáculo sobre o Orixá *Exu*. Diversas foram as problematizações e questões, algumas já abordadas neste trabalho, e outras surgiram, como a estranheza de utilizarmos um ritmo como o arrocha⁸⁴ na cena de *Exu Legbá* para falarmos de poder por meio do sexo, ou o fato de em cena os atores que representam *Exu* estarem calçados com botas e não descalços como nos terreiros.

Desde a dramaturgia à encenação como um todo, o espetáculo *Exu* é uma tentativa de pontuar a presença da ancestralidade negra na atualidade e também de colocar o quanto essa ancestralidade contribuiu para a constituição do que chamamos contemporâneo. Um dos pontos importantes a serem abordados nesse sentido tem relação com a recepção do público e a identificação estabelecida principalmente dos não iniciados no Candomblé ao assistir ao espetáculo.

No processo de apresentações durante o Palco Giratório, foi de grande importância o retorno por parte do público sobre o espetáculo e como chegava até ele. O professor, jornalista

⁸⁴O Arrocha é um gênero musical e dança brasileira que nasceu na cidade de Candeias (Bahia) em 2001. Veio proveniente da seresta, influenciado pela música brega e o estilo romântico, com modificações que o tornou, segundo seus adeptos, mais sensual e eufórico com influências do axé e do forró. O arrocha pode ser romântico (brega) ou agitado (forró), podendo ser dançado junto com pares (forró e brega) ou sozinho (axé). Maiores informações: www.portaldoarrocha.com.br.

e dramaturgo Márcílio Moraes⁸⁵ (2015), em seu artigo intitulado *Exu – A boca do universo: Um Teatro do Fogo, do Rito e da Arte*, quando da passagem do NATA na cidade de Recife assim declara:

Já no início do espetáculo os atores entram cantando e entoado um canto a *Exu*, e vão até a plateia oferecer cachaça, mas veja bem, estão ali para vender, cada dose custa um real, no meu entendimento, uma forma de deixar claro que *Exu* não dá nada de graça, ele dá, mas também quer receber, uma troca justa. *Exu* é exemplo de reciprocidade, se for agradado como se deve saberá retribuir. Assim começamos a conhecê-lo e o espetáculo ganha gosto, o gosto da cachaça que é doce, ao mesmo tempo em que amarga e queima como fogo goela a baixo. (...) É bom falar de fogo, é uma boa definição para o que vi no palco neste dia, havia bastante fogo no espetáculo inteiro, estava nos atores, em todos eles, sem exceção, aliás, um grande mérito do espetáculo: todos os atores pareciam estar na mesma sintonia, no mesmo nível, uníssonos como se espera de uma boa melodia. (...) Assim, víamos *Exu* representado, as suas várias características sob os corpos dos vários atores, que de forma primorosa nos mostraram o melhor de um *Exu* esquecido e menosprezado por muitos. Havia na encenação uma unidade primorosa, cada objeto de cena contribuía para a significação do espetáculo, a cena quase que nos transportava para algum terreiro de Candomblé. Na iluminação percebi o uso de poucos refletores, no entanto a iluminação estava na medida certa, bem executada e dialogava com a dramaturgia da cena, criando o clima ideal para o espetáculo.

Márcílio Moraes (2015) não é iniciado na religião do Candomblé e sua recepção do espetáculo expressa que a união dos elementos utilizados no espetáculo e o nosso desejo de comunicação foram alcançados. O fortalecimento da comunicação entre os atores e eles e os espectadores, no ritual de encontro que é o Teatro, sob a ótica da cultura africana, é o ponto fundamental a ser alcançado por meio da relação Tradição na Contemporaneidade. Portanto, creio que a contribuição exposta na argumentação acima seja um avanço nesse sentido.

Porém se faz relevante algumas problematizações sobre a nossa escolha de colocarmos o Orixá *Exu* em cena. Mesmo com um grande sucesso e talvez o maior alcance de público e crítica de um espetáculo do NATA, *Exu – A Boca do Universo* foi diversas vezes questionado ora pela união de elementos da atualidade como os utilizados pela música, dança e os elementos visuais aos elementos do Candomblé e ora pelo fato de estarmos falando dessa religiosidade em cena. Esses questionamentos sempre foram bem-vindos, pois nos fazia refletir sempre mais e melhor sobre as implicações e responsabilidades da escolha poética e estética que abraçamos.

⁸⁵Márcílio Moraes é jornalista, dramaturgo, diretor teatral e professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. Disponível em blog morpheusteatro.blogspot.com.br.

A contribuição de Zebrinha, que, além de coreógrafo é *ogán* do *Ilê Axé Obá Inan* há vinte e um anos, fez-nos perceber que continuamos em processo de aprendizado sobre esse fazer, mas que o caminho escolhido é significativo. Ele argumenta que:

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

Os argumentos colocados por Zebrinha, enquanto artista e autoridade no Candomblé, impulsionam-nos a buscar o estreitamento dessa relação Candomblé-Teatro e a cada montagem perceber os avanços da nossa comunicação com os espectadores, tanto no sentido artístico de fruição quanto no sentido político e cultural do termo ao colocarmos em cena os mitos africanos e afro-brasileiros. Criar mecanismos de aproximação e divulgação desses mitos vem sendo o foco do grupo nesses dezessete anos de trabalho e cremos que – desde *Siré Obá*, passando pelo espetáculo *Ogun* e culminando na montagem do espetáculo *Exu* – o NATA vem avançando nesse intento, mas ainda há muito o que percorrer.

4 ASPECTOS CONCLUSIVOS

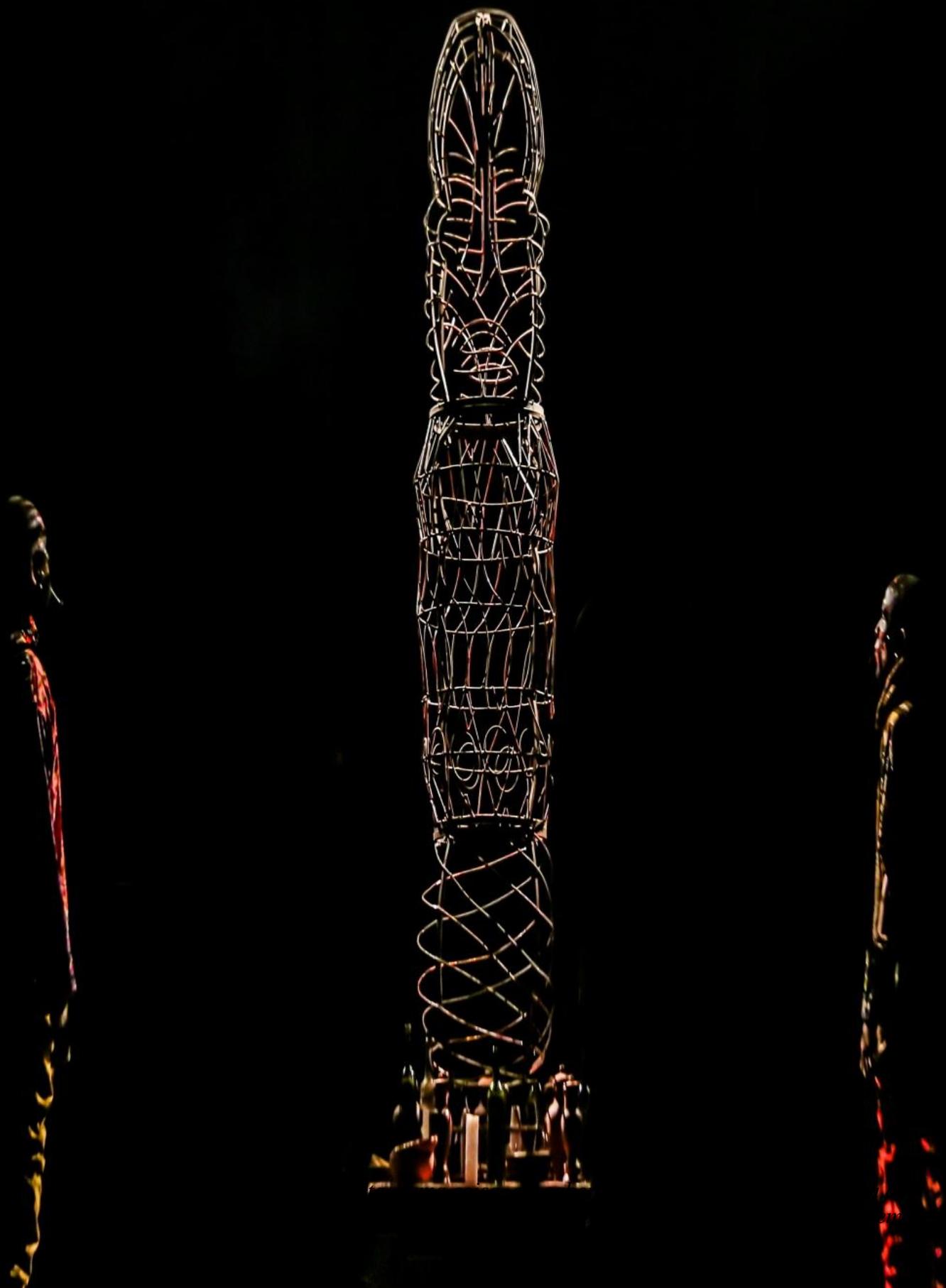


Figura 50 – Antonio Marcelo e Fernando Santana no espetáculo *Exu – A Boca do Universo* – Centro de Cultura de Alagoinhas – 2015 – Foto: Nando Zâmbia.

A herança de tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a conhecer e que se encontra latente em tudo o que no transmitiram, assim como o baobá já existe em potencial em sua semente.
(Tierno Bokar)

Durante o processo de escrita desta dissertação foi necessário rememorar o tempo, olhar as motivações que me conduziram a escolher o teatro, a função de encenadora e a busca por um fazer teatral que coloque a história e a beleza da cultura negra como foco central da formação e da criação artística. Esta busca, longe de terminar, encontrou no espaço da reflexão teórica, local propício para fortalecer-se, dilatar-se e principalmente frutificar-se.

O Candomblé e o Teatro são as duas espirais em que giro, no ritual de ser sacerdotisa e ser artista. As intersecções entre estes dois espaços e formas de expressões humanas pululam em mim e norteiam as escolhas pessoais e profissionais. Voltar no tempo, compreender o percurso, avivar a memória da criação, retomar e rever os ensinamentos dos grandes mestres que tenho a sorte de ainda estarem aqui, no plano da materialidade, e com o *ori* e o *okan* cheios de *Exu* fazendo parte da minha vida, foi uma experiência enriquecedora e com certeza trouxe maturação.

Como diz minha orientadora Sonia Rangel “O conhecimento é uma aventura alegre, pelas motivações e implicações imprescindíveis no engajamento do sujeito ao eleger seu objeto de desejo a conhecer.” (RANGEL, 2015). E na alegria desta aventura, pude estudar e aprofundar meus conhecimentos acerca dos elementos fundamentais para a criação do Teatro que defendo. Ao atualizar o caminho, vi nas paisagens das lembranças e nos encontros estabelecidos mais pistas para um amadurecimento pessoal e artístico.

Ao refletir acerca do meu processo de formação, enquanto encenadora teatral, pude chegar a um melhor entendimento de como se processa o encontro entre Candomblé e Teatro nas montagens que dirigi e quais são as implicações, aproximações, tensões e diferenças criadas por este diálogo e como se refletem em meu fazer artístico e contribuem na construção do projeto poético do Núcleo Afro brasileiro de Teatro de Alagoinhas. A presente pesquisa levou-me a identificar até aqui princípios poéticos que norteiam de forma integrada e concomitante este projeto poético - Narrativas Mito-Poéticas, Teatro-Ritual e Tradição na Contemporaneidade - princípios estes que orientaram, e creio que a partir de agora orientarão com maior consciência nosso processo criativo, gerando novos desdobramentos nos procedimentos do nosso fazer e também na reflexão sobre eles.

É importante salientar que no decorrer deste processo de pesquisa identifiquei dois campos sobre os quais tive curiosidade e tentei de alguma forma me deter para ampliação da reflexão aqui proposta, estes campos consistem nos estudos sobre o Pós Colonialismo e o Teatro Africano Contemporâneo. Reconheço como lacunas que ficarão abertas nesta dissertação. Com receio de realizar um estudo superficial, pelo tempo curto de um mestrado, precisei dedicar atenção à complexidade da criação cênica e à reflexão sobre o processo de formação da encenadora, meu tema central, mas percebi que ambos os campos apontam caminhos para ampliar futuras pesquisas a partir do que pude realizar.

Encontrei respostas para alguns dos questionamentos que me conduziram até aqui, compreendendo hoje melhor em que medida o Candomblé pode contribuir na formação do artista, ao conduzi-lo a uma imergência e encontro com sua ancestralidade cultural africana, sendo este encontro um grande disparador para a criação, tanto no sentido técnico, quanto ético e poético. Creio ser possível a construção de um projeto poético para a cena teatral a partir da vivência no Candomblé e da absorção dos elementos plásticos, sonoros e temáticos para o Teatro, sem que isso fira e interfira nos fundamentos e preceitos desta comunidade religiosa. Uma vez que, ao estudar o processo criativo dos espetáculos *Siré Obá – A festa do Rei, Ogun – Deus e Homem* e *Exu – A Boca do Universo* percebi que este vem sendo o caminho que o NATA perseguiu nestes espetáculos e as reverberações das citadas montagens e suas contribuições no processo de preservação e divulgação do legado cultural negro podem ser consideradas tentativas bem sucedidas na construção de um projeto político-poético.

Por fim, as tensões e conflitos estabelecidos a partir do encontro entre Candomblé e Teatro encontram-se ainda sem uma resposta definitiva, são balizadores sobre a coerência e a pertinência do que nos propomos a fazer em cena, jamais desconsiderados, mas sempre levados em consideração.

O binômio Candomblé-Teatro e os diálogos gerados a partir dele em cada montagem, a saber, Terreiro-Teatro; Terreiro-Teatro-Academia; e Terreiro-Teatro-Academia-Rua, são elementos que nos auxiliaram na compreensão das implicações para a abordagem desta temática artisticamente, mostram como se processou nosso trajeto criativo até aqui. Portanto, acredito ter sido de suma importância a reflexão realizada e chego ao suposto final provocada a continuar enveredando pelos caminhos sinuosos da pesquisa em artes cênicas, e de estar sempre neste caminho do “entre”, tanto na escolha poética, entre Candomblé e Teatro e, entre a prática e a reflexão teórica.

A metodologia utilizada para a realização deste trabalho descortinou para mim uma forma ampliada de estudo e reflexão, pois a Abordagem Compreensiva apresentada por Sonia Rangel (2015), a Teoria da Formatividade de Luigi Pareyson (1993), e a Teoria do Imaginário de Gilbert Durand (2004), me provocaram a compreensão da minha trajetória criativa, e fui me percebendo sujeito das escolhas, imersa no processo deste fazer, colocando-me em contato com as mudanças ou variações da criação. Esta forma de perceber e entender o diálogo prático-teórico proposto por esta pesquisa oportunizou-me um olhar mais abrangente, sobre um fazer-pensar que é também grupal e colaborativo, me fez intensificar as vozes e contribuições dos colaboradores poéticos do NATA, com o entendimento das construções dos espetáculos estudados nesta dissertação, o que resultou numa escrita sensível, porosa e com lacunas a serem preenchidas com o decorrer do tempo e de futuras pesquisas. Compreender, refletir e historicizar este percurso de formação me fez perceber as necessidades e limitações, mas também as vitórias, superações e desafios do fazer profissional de uma encenadora.

Os mais antigos dizem que o Candomblé é um poço fundo, assim também o é o Teatro. Entender a importância de ambos e vislumbrar seus mistérios e desafios, faz de mim uma pessoa e uma artista mais consciente, intuitiva, sensorial e objetiva. A caminhada desta escrita deságua na confirmação de que nossa história ancestral negra precisa estar em cena. O Teatro nos proporciona encontros modificadores e o Candomblé nos empodera identitária e culturalmente. Busquei pelo estudo da minha prática cênica e também pelo estudo dos materiais construídos por ela como o Candomblé e o Teatro podem estar aliados em diálogo no processo de formação e criação do fazer artístico.

Os conhecimentos sobre a nossa ancestralidade africana e afro-brasileira, unida ao poder revolucionário do Teatro me conduziram à criação de trabalhos que buscam valorizar e divulgar um patrimônio cultural que ainda não é reconhecido por grande parte da população do país. Patrimônio este vivo, latente e que muito contribuiu na construção do processo civilizatório do Brasil.

Aproximar os conceitos e teóricos do teatro contemporâneo dos elementos éticos, estéticos e culturais do Candomblé, sem estabelecer hierarquias e sim vendo a contribuição de cada um, é um legado, uma capacidade adquirida, de cada vez mais colocar os elementos em diálogo e buscar ser uma encenadora com assinatura, mas que não está alheia ao que acontece ao seu redor.

O processo do mestrado, ao invés do que já ouvi dizer, não me “enlouqueceu” e sim me trouxe mais gana para encenar, estou com a “sacola cheia”, preciso gastar, ou seja, exercitar na prática as leituras que neste processo ampliei. Processo de retroalimentação entre prática e teoria que fortaleceu o pé e apresentou novas estradas, pretendo palmilhá-las. Chego ao fim desta escrita e digo que não há respostas, há proposições, caminhos, encruzilhadas a serem desvendadas. Há uma riqueza cultural enorme que compõe a diversidade deste país e não faz sentido algum não nos apercebermos deste valoroso patrimônio.

Enquanto encenadora mergulho cada vez mais nesse mar inusitado, sinuoso e povoado que é o fazer teatral, porém, não antes de saudar *Olokun* (Divindade dos oceanos) e contar aos espectadores que se dentro do mar tem rio, dentro de mim tem *Omolú* e *Yemanjá* a unir os mares da arte e da fé na procura de novos mares onde *Olodumare* quiser.

REFERÊNCIAS



Figura 51 – Antonio Marcelo no espetáculo *Exu – A Boca do Universo* – Centro de Cultura de Alagoinhas – 2015 – Foto: Andréa Magnoni.

- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo**. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1985.
- BARBA, Eugenio. **A canoa de papel – Tratado de Antropologia Teatral**. Trad. Patrícia Alves. São Paulo: HUCITEC, 1994.
- BARBOSA, Roselina Barbosa. (Mãe Rosa d'Oyá) Depoimento para a pesquisadora, março de 2005.
- BERNAT, Isaac. **Encontros com o griot Sotigui Kouyaté**. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Org. Betty Sue Flowers; Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- COPELOVITCH, Andrea. **A construção do personagem através do ritual: uma proposta de aprendizado para o ator**. 2001. 96fl. Dissertação (Mestrado em Direção Teatral) – Escola de Comunicação e Artes de São Paulo, 2001.
- COSTA, Grasielle Aires da. **O conceito de ritual em Richard Schechner e Victor Turner (1974): análises e comparações**. Revista Repertório, nº 25, p.37-40, 2015.2.
- DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio das ciências e da filosofia da imagem**. Trad. Renée Eve Livié. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.
- ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico – religioso**. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Editora São Paulo: Perspectiva, 1963.
- FERREIRA, Antônio Marcelo de Oliveira. **Brasões sujos de lama: a complexidade da cultura popular nordestina na música de Chico Science & Nação Zumbi (CSNZ)**. (Dissertação de Mestrado). Universidade do Estado da Bahia – UNEB, Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, Alagoinhas, 2011.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um Teatro Pobre**. Trad. de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. Tese (Doutorado em Arte e Sociedade) UNICAMP – Campinas, SP, 2010.
- LUZ, Marco Aurélio de Oliveira. **Agadá: Dinâmica da civilização africano-brasileira**. 2ª edição; Salvador: EDUFBA, 2000.
- MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- _____. **Afrografias da memória**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- MORAES, Marcílio. **Exu – A Boca do Universo: Um Teatro do Fogo, do Rito e da Arte**. Disponível em: morpheusteatro.blogspot.com.br. Acesso em: abril de 2015.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem feita: repensar a reforma, reformar o pensamento.** Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

OLIVEIRA, Eduardo David. **Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira.** Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

PARES, Luis Nicolau. **A formação do Candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia.** São Paulo/ Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

PAREYSON, Luigi. **Estética Teoria da formatividade.** Trad. Ephaim Ferreira Alves. Rio de Janeiro/ Petrópolis: Vozes, 1993.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da Estética.** Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martim Fontes, 2001.

PEREIRA Manoel Passos, MILITÃO Wilson, Vídeo-documentário **Povo de Santo**, Núcleo Omidudu. Salvador, 2008. (disponível no link <https://youtu.be/rfX2uKJ-4xs>).

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

QUILLICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual.** São Paulo: Annalume; FAPESB, 2004.

SALLES, Cecília. **O gesto inacabado: o processo de criação artística.** São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação.** Salvador: EDUFBA, 2002.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nagô e a morte: padê, asèsè e o culto egun na Bahia.** Petropolis: Vozes, Rio de Janeiro, 1986.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. **Meu tempo é agora.** Salvador, Assembléia Legislativa da Bahia, 2010.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. **Opinião: Maria Stella de Azevedo Santos – Iyalorixá do Ilê Axé Opô Afonjá.** Org. Renato Simões Filho e Cleidiana Ramos. Salvador. Jornal A Tarde, 2012.

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

SOUZA, Márgio Régis de. (*Babá Márgio d'Ogun*) Depoimento para a pesquisadora em março de 2007.

SILVA, Juremir Machado. **As tecnologias do imaginário.** Porto Alegre: Sulina, 2003.

SILVEIRA, Renato. **O Candomblé da Barroquinha: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de keto**; Salvador: Maianga, 2006.

RANGEL, Sonia Lúcia. **O olho desarmado – objeto poético e trajeto criativo**. Salvador: Solisluna, 2009.

RANGEL, Sonia Lúcia. **Trajeto Criativo**. Lauro de Freitas, BA: Solisluna, 2015.

_____. *Processos de Criação: Atividade de Fronteira*; disponível na TFC - Territórios e Fronteiras da Cena. **Revista eletrônica de artes cênicas, cultura e humanidades**. Disponível em: <http://kinokaos.net>. Acessado em: 23 de março de 2015.

RISÉRIO, Antônio. **Oriki. Orixá**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

TORRES, Walter Lima. **Introdução histórica: o ensaiador, o diretor e o encenador**. Revista Folhetim, nº 9, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, 2001, p. 60-71.

GLOSSÁRIO



Figura 52 – Thiago Romero, Daniel Arcades e ao fundo Fernando Santana – *Exu – A Boca do Universo* – Centro de Cultura de Alagoinhas – 2015 – Foto: Andréa Magnoni.

GLOSSÁRIO

A

ABIÃNS – Pessoas em processo de pré-iniciação no Candomblé.

ADEIKÁ – Cerimônia de entrega do cargo de *yalorixá* ou *babalorixá*, autoridade máxima do Candomblé.

ADUPÉ – Obrigado.

ADJÁ – Sineta utilizada nos rituais do Candomblé para a invocação dos *Orixás*.

ADURÁS – Rezas rituais do Candomblé.

AGADÁ – Facão ritual do Orixá *Ogun*.

AGOGÔ – Instrumento de metal composto por duas câmpulas, utilizado nos rituais públicos e internos do axé. Seu som geralmente é agudo e serve para manter o compasso das músicas entoadas.

AJUNSUN – Uma qualidade de *Omolu*.

ALAKETU – Título dado ao povo de *Ketu*.

ÀSÈSÈ – Cerimônia fúnebre no Candomblé.

B

BABÁ – Pai.

BABALORIXÁ – Pai de santo.

BARÁ – O Exu que rege o corpo.

BAKULO – Ancestral, no idioma *kikongo*.

BESSEN - Divindade *jeje* que representada pela serpente e pelo Arco-íris, simboliza a riqueza e a prosperidade.

C

CANDOMBLÉ – Conjunto de preceitos e cerimônias que reúne o panteão de divindades africanas cultuadas no Brasil. Culto aos *Orixás, Inkisses e Voduns*.

CARURU DE IBEJI – Cerimônia dedicada ao *Orixá Ibeji*.

E

EBOMES – Os mais velhos no Candomblé.

EGBÉ – Comunidade.

ÈGUN – Ancestral, em yorubá.

EKEDIS – Assistente cerimonial feminina que não entra em transe, responsável por zelar pelos filhos de santo, quando eles estão em transe ritual, pelas vestimentas e indumentárias, pela preparação da comida festiva e da comida ritual e pela organização do egbé para as cerimônias.

ENUGBARIJÔ – Exu responsável pela boca e pela comunicação.

ENÍ OKÀN! – Coração.

ERÊS – Entidades infantis que são guiadas por *Ibeji* e corresponde a criança que o *Orixá* traz no processo de iniciação e que fica nos momentos que o filho de santo não está no transe do *Orixá*.

EWÁ – Divindade *jeje/yorubá*, ligada à beleza e ao mistério dos ciclos da vida.

EXU – *Orixá* mais importante do panteão iorubá cultuado no Brasil. Senhor da comunicação entre todos os planos e todas as pessoas, é ligado à liberdade e é responsável pela alegria, prazer e harmonia.

F

FON – Etnia africana chamada de *jeje* no Brasil.

I

ÍBÀA BÀBÁ MI – Nós o saudamos pela sua experiência e virtudes.

IBEJI – Divindade *yorubá* ligada à infância, são as Orixás gêmeos, ligados à renovação.

IBITÍ ENIÁ KOSSI, KOSSÍ IMALÉ! – Sem humano, não há divindade!

ILÊ AXÉ – Casa de axé.

ILÊ AXÉ MAROKETO – Comunidade de axé de nação *Ketu*, liderada pela *yalorixá* Cecília Soares, localizada no Engenho Velho da Federação, em Salvador, Bahia.

ILÊ AXÉ OJISSE OLODUMARE – Casa do Mensageiro, comunidade de axé de nação *Ketu*, liderada pelo *babalorixá* Rychelmy Imbiriba, localizada na localidade de Barra do Pojuca, em Camaçari, Bahia.

ILÊ AXÉ OLO T’OGUN – Comunidade de axé de nação *Ketu*, liderada pelo *babalorixá* Margio *d’Ogun*, localizada em Barra do Pojuca, em Camaçari, Bahia.

ILÊ AXÉ OPÔ AFONJÁ – Comunidade de axé de nação *Ketu*, uma das mais antigas do país, localizada no bairro do Cabula, em Salvador, Bahia, liderada pela *yalorixá* Mãe Stella de *Oxossi*.

ILÊ AXÉ OXUMARÊ – Comunidade de axé de nação *Ketu*, uma das mais antigas do país é liderada pelo *babalorixá* Pecê. Fica localizada na Av. Vasco da Gama, em Salvador, Bahia.

ILÊ AXÉ OYÁ L’ADÊ INAN – Comunidade de axé de nação *Ketu*, liderada pela *yalorixá* Mãe Rosa *d’Oyá*. Fica localizada na cidade de Alagoinhas, Bahia.

ILÊ AXÉ YÁ NASSÔ OKÁ – Comunidade de axé de nação *Ketu*, uma das mais antigas do país, chamada também de Casa Branca, é liderada pela *yalorixá* Mãe Tatá, fica localizada na Avenida Vasco da Gama, Salvador, Bahia.

IROKO – Divindade *yorubá* que representa a grande árvore sagrada.

ITANS – Lendas dos *Orixás*.

J

JEJE-NAGÔ – Etnia que corresponde às comunidades de axé de nação *ioruba* e *fon*.

L

LEGBÁ – Exu que representa o poder.

LOGUNEDÉ – Divindade *yorubá*, filho de *Oxóssi* e *Oxum*, que herdou traços dessas duas divindades; príncipe de *Ketu*.

LOKO – Divindade *jeje* que representa a grande árvore sagrada.

M

MACULELÊ – Dança folclórica afro-brasileira que corresponde a uma batalha, em que duas ou mais pessoas dançam/lutam carregando em suas mãos duas grimas (bastões de madeira) ou dois facões.

N

NANÃ – Divindade responsável pela lama da criação com a qual *Oxalá* criou a humanidade.

K

KOSI EXU! KOSI AYÊ! – Sem Exu! Sem mundo!

KOSI OKUTA! KOSI ORISA! – Sem pedra! Sem Orixá!

O

OBÁ – Divindade *yorubá*, ligada à caça e à guerra; rainha do reino africano de *Ilecô*.

ODU – Mesmo que caminho, destino.

OGÃ – Assistente cerimonial masculino, que não entra em transe, responsável junto com a *ekedi* da arrumação do *egbé* para as cerimônias. É também responsável pela manutenção dos instrumentos musicais e por tocá-los nos rituais e de coordenar os rituais de sacrifícios de animais.

OGUN – Divindade *iorubana* ligada ao metal, à guerra e à tecnologia.

OGUNJÁ – Qualidade de *Ogun*.

OKAN – Coração.

OMO NÁÀ FÉ - A criança está só.

OMOLÚ – Divindade de origem *jeje*, responsável pela cura e pela doença.

OMON ORIXÁ – Filho de santo.

ORI – Cabeça.

ORIKIS – Poesia em exaltação aos Orixás.

ORINS – Cântigos para os *Orixás*.

ORUNMILÁ – Divindade que cuida dos destinos.

OSETURÁ – Exu mais novo.

OSSÃE – Divindade *yorubá* das folhas.

ÒSUMARE– Divindade *yorubá*, representada pela serpente e pelo arco-íris, que simboliza a riqueza e a prosperidade.

OXALÁ – Divindade *yorubá* criadora da humanidade.

OXOSSI – Divindade *yorubá* caçadora e provedora do *egbé*.

OXÓSSI – Divindade *yorubá* da caça e do provimento alimentar; patrono da nação de *Ketu*.

OXUM – Divindade *yorubá* ligada à maternidade no que tange a gestação e parto; senhora da beleza e do amor.

OYÁ – Divindade dos ventos e tempestades.

S

SAWO – Ver.

SEU LAJE GRANDE – Nome de um Caboclo (encantados que correspondem à nossa ancestralidade brasileira ligada aos índios, os dono da terra).

SILÉ ONÁ – Abrir o caminho.

SIRÉ OBÁ – Festa do rei. Cerimônia pública em que são reverenciados os *Orixás*.

SONSÓ ORÍ – Ponto alto da cabeça.

T

TEMPO – Divindade *banto* que representa a grande árvore sagrada; chama-se *Intembua*.

TERREIRO MOKAMBO – Comunidade de axé de nação *banto*, liderada pelo Tatá Anselmo, localizada no bairro do Trobogy, em Salvador, Bahia.

TÁTA – Pai de santo, na nação de Angola, que corresponde à etnia *banto*.

V

VODUNS – Divindades que formam o panteão *jeje*.

X

XAMÃ – Líder espiritual.

XANGÔ – Divindade *yorubá* do fogo e patrono da justiça.

Y

YÁ – Mãe.

YALORIXÁ – Mãe de santo.

YANGI – *Exu* ancestral, o primeiro a ser criado.

IPÀDE – Encontro.

YEMANJÁ – Divindade *yorubá* ligada ao equilíbrio mental e à maternidade após parto.

INKISSES – Divindades da etnia *banto*.

YAKEKERÊ – Mãe pequena.

YORUBÁ – Etnia que corresponde ao povo de *Ketu* no Brasil.

YAWÔ – Filho de santo recém-iniciado.

APÊNDICES E ANEXOS



Figura 53 – Fernando Santana – *Exu – A Boca do Universo*– Centro de Cultura de Alagoinhas – 2015 – Foto: Andréa Magnoni.

APÊNDICE I – MODELO DE QUESTIONÁRIO APLICADO PARA A PESQUISA



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

Projeto de Pesquisa: Ancestralidade em Cena – Candomblé e Teatro na formação de uma encenadora
Mestranda: Fernanda Júlia Barbosa

QUESTIONÁRIO

Nome:.....

Nome Artístico:.....

Função no espetáculo:.....

Prezados colaboradores:

Conforme entendimentos verbais já realizados, considerando sua participação no Espetáculo“Exu: A Boca do Universo”, tanto no processo de criação, como nas temporadas, debates no grupo e com espectadores, peço a gentileza de responder às questões abaixo relacionadas e também assinar o documento (em anexo) com a devida autorização para uso destes depoimentos na minha dissertação de mestrado.

- 1 – O que significou a montagem deste espetáculo e como interpreta a sua contribuição como criador neste processo?
- 2 – Cite questões relevantes que apareceram em sua reflexão derivadas do processo de fazer e/ou debater com o público este espetáculo. Houve desconfortos? Quais?
- 3 – O que considera mais significativo em seu processo de atuação junto ao grupo NATA?

Salvador,..../..../ 2015.

Muito obrigada, Fernanda Júlia

APÊNDICE II – QUESTIONÁRIOS RESPONDIDOS

Nome: ANTÔNIO MARCELO DE OLIVEIRA FERREIRA

Nome Artístico: ANTÔNIO MARCELO

Função no espetáculo: ATOR

1 – O que significou a montagem deste espetáculo e como interpreta a sua contribuição como criador neste processo?

A montagem é um ato estético-político. Falar sobre esse tema, em específico sobre esse orixá, é ir na contramão das ações reativas da emergente onda conservadora brasileira. Significa enquanto negro contar sua versão da sua história, desconstruindo “verdades” e dissuadindo até mesmo a comunidade negra a respeito de si mesma. Minha contribuição foi como pesquisador e ator.

2 – Cite questões relevantes que apareceram em sua reflexão derivadas do processo de fazer e/ou debater com o público este espetáculo. Houve desconfortos? Quais?

Não houve desconfortos ou problemas relevantes nem no fazer nem no debater o espetáculo. Destaco o desconhecimento das pessoas em relação ao orixá Exu e o estranhamento de algumas com a apresentação dele com elementos de realza, diferente do que geralmente é apresentado na mídia.

3 – O que considera mais significativo em seu processo de atuação junto ao grupo NATA?

O aprendizado não apenas em relação ao ofício de artista, mas principalmente em relação à cultura brasileira e suas pluralidades, o que viabiliza, entre outras coisas, o aprendizado em relação ao ser humano e sua complexidade.

Salvador, 15/11/ 2015.

NOME: DANIEL DE CAMPOS OLIVEIRA

NOME ARTÍSTICO: DANIEL ARCADES

FUNÇÃO NO ESPETÁCULO: ATOR; DRAMATURGO

1 – O que significou a montagem deste espetáculo e como interpreta a sua contribuição como criador neste processo?

‘Exu, a boca do universo’ apareceu como uma grata surpresa na formação artística do grupo e na ideia de entendimento de como queremos trabalhar. Montar este espetáculo significou definir caminhos para o percurso artístico de cada um e do próprio NATA. Percebo que, se antes acreditávamos que o valor empírico estava acima de qualquer coisa, hoje colocamos a intuição artística no mesmo pé da técnica. Exu é um espetáculo que se mostra amadurecido pela qualidade técnica e pelo cuidado de todas as áreas e ainda assim, extremamente sensorial. Esse amadurecimento refletiu muito para mim no pós-estreia, devido à responsabilidade a partir do momento que o público aumentava e circulávamos por públicos diferentes.

Sobre a minha contribuição no trabalho, enquanto dramaturgo, acredito muito na construção do texto de Exu como um disparate definidor de uma pesquisa sobre o entendimento do formato da dramaturgia do grupo. Quis colocar no texto aquilo que fizemos em “Siré Obá” ainda em experimentação de linguagem cênica, aprofundar a ideia da poesia na cena e da ‘cotidianização’ da palavra considerada poética. A provocação através das imagens

do grupo para a construção do texto, quando chegava em casa, e a possibilidade de ouvir o grupo e refazer as cenas foi um exercício de escuta para uma atividade muitas vezes considerada solitária. Meu amor pela poesia, acredito que foi a maior contribuição que pude dar a este espetáculo.

Enquanto ator, esse processo foi muito provocativo, pois logo percebi que o trabalho que era sugerido no texto pedia uma técnica que eu não tinha para a cena: cantar, dançar com células mais definidas e estar em cena com controle e ironia o tempo inteiro eram características que me deixaram com a estima lá embaixo, por não perceber como poderia contribuir para a cena. Mas acredito que foi justamente a garra, após a percepção dessa falta, a minha contribuição enquanto intérprete na cena; a dedicação com aulas particulares de canto; a necessidade de, mesmo com um corpo pouco trabalhado, estar inteiro nas cenas durante o ensaio e, principalmente, na construção de imagens junto aos outros atores no poeirão cênico. Essa eu acho que foi a maior contribuição enquanto ator: a possibilidade de ser mais um no elenco e trabalhar em unidade com todos os colegas para a construção de imagens colaborativas e possíveis para a obra.

2 – Cite questões relevantes que apareceram em sua reflexão derivadas do processo de fazer e/ou debater com o público este espetáculo. Houve desconfortos? Quais?

Com relação ao público, acho que tocar na própria temática já causaria desconforto. Falar de ‘Exu’ até para quem já tem certo conhecimento sobre a cultura do candomblé e sobre o processo histórico que foi dado a este orixá é um desafio complexo. Resolvemos não desafiar o público, mas apresentar a nossa versão dos fatos. Queríamos justamente o contrário: trazer para o público o conforto da felicidade associado a Exu e pitadas de provocações sociais. É um espetáculo que pode causar desconforto pela percepção da falta de conhecimento sobre este assunto e de quebra de paradigmas de valores morais cristianizados, mas não pela apreciação da obra. Exu foi feito para ser um desbunde aos olhos e aos ouvidos do público, queríamos uma sonoridade de palavras prazerosas (inclusive no que tange ao baixo calão) e uma visualidade deslumbrante – acho que conseguimos. Chegar a este ponto do espetáculo é que causou desconforto na equipe durante toda a feitura, pois enquanto não experimentávamos isso com o público não tínhamos esta noção tão bem definida.

Existiram desconfortos daqueles que não aceitaram não ver o Exu do barracão de candomblé em cena. O nosso Exu era teatral, usava botas, falava como sujeitos da rua, bebia, fumava, dançava, se apaixonava. Ouvimos de uma parcela bem pequena que aquilo não era Exu, mas tínhamos em contraponto a isso uma popularidade e uma recepção tão positiva sobre o nosso modo de contar a história do orixá que podemos dizer que praticamente não houve reações negativas ao trabalho. Os debates eram muito voltados para o assunto do espetáculo e pouco sobre o fazer artístico; ali, percebíamos que as pessoas realmente queriam saber mais, se sentiram provocados com o trabalho a ter sede sobre essa história, sobre essa percepção.

3 – O que considera mais significativo em seu processo de atuação junto ao grupo NATA?

A unidade de trabalho. Acho que o entendimento da estrutura do grupo faz com que consigamos uma unidade no fazer artístico que só nos leva a amadurecer a cada momento. Apesar de ser dramaturgo do grupo, o que em um teatro tradicional estaria em um patamar importantíssimo, sou mais um dele, estou no entre, assim como todos. Assim como a encenação, como a direção musical, como a produção do espetáculo, como o elenco – onde também estou –, o coreógrafo, o iluminador. Entendemo-nos enquanto rede de um diálogo que respeita suas hierarquias, mas não as teme. O NATA ainda precisa aperfeiçoar muita coisa, filosoficamente, artisticamente e na administração, mas a vontade do labor e a falta de medo na hora de encarar seus trabalhos nos leva a um processo que é simples: nos encontramos para fazer teatro. E para fazer este teatro que queremos levar à cena. Sinto-me provocado pelo grupo e sei que provoco também, isso nos leva a continuarmos juntos pesquisando nosso fazer estético e nossa poiesis. Acho que é a disponibilidade para estarmos em unidade que mais contribui para a potência criativa do grupo.

Salvador, 15 /11/ 2015.

NOME: FABÍOLA JULIA BARBOSA

NOME ARTÍSTICO: FABÍOLA JULIA

FUNÇÃO NO ESPETÁCULO: ATRIZ

1 – O que significou a montagem deste espetáculo e como interpreta a sua contribuição como criador neste processo?

Sou de candomblé desde muito pequena e sempre ouvir as pessoas falarem com muito receio de Exu. Esse orixá é muito temido, mas de uma forma negativa. A ele é atribuído tudo de ruim que se possa imaginar. As pessoas que são de axé não sabem quem é Exu de verdade.

Falar de Exu pra quem é de candomblé.

Falar de Exu pra quem não é de candomblé.

Falar de Exu pra quem vive na Bahia.

Falar de Exu pra quem não é da Bahia.

Desmistificar Exu.

Exu está dentro de você mesmo que você não saiba ou não queira.

A montagem de Exu foi de fundamental importância para sanar a falta de entendimento e conhecimento, assim o processo de pesquisa me ajudou a compreender a grandiosidade de Exu. Desmistificar esse imaginário que se tem em relação ao candomblé e especificamente Exu.

Vida...Ser de axé e entender axé.

Outro ponto fundamental foi ver a plateia repleta do povo negro. Fazer este espetáculo para o nosso povo, colocar o orixá como protagonista da cena. Peça de preto pra preto.

Contribuições

Ser a quinta boca desse grande universo.

Dar vida à parte mais humana de Exu e costurar todas as peripécias deste rei.

Mostrar a força da mulher nesse jogo que é a nossa celebração a vida. Estar em cena com quatro homens me fez entender o grande poder feminino.

2 – Cite questões relevantes que apareceram em sua reflexão derivadas do processo de fazer e/ou debater com o público este espetáculo. Houve desconfortos? Quais?

Que teatro estamos fazendo?

Estamos tendo alcance com esse tipo de teatro?

Qual é a importância de falar de candomblé?

Estou preparada para fazer esse espetáculo?

Sou atriz?

Houveram vários desconfortos nesse processo. Exu me desnudou completamente, me fez perceber várias fragilidades no trabalho de atriz e na vida pessoal. Fiquei à flor da pele o tempo inteiro. Sentia a minha pele avermelhar e meu corpo tremer. Ali eu tive que controlar o meu emocional diariamente.

Percebo que existe uma mulher antes e depois de Exu. Este processo me fez virar mulher e entender que não tinha mais espaço para a adolescente que existia dentro de mim. Agora tem que aparecer a mulher que tem dentro de você. Aparecer a mulher significa enfrentar a vida de uma outra forma. A vida te pede mais amadurecimento e esse amadurecer dói.

Estava ali exposto as fragilidades, os problemas, as renúncias, as dúvidas, as promessas e a falta de amor. Tive que entender tudo isso que estava presente em mim para poder entender Exu e falar dele. Exu me colocou à prova.

3 – O que considera mais significativo em seu processo de atuação junto ao grupo NATA?

Entre no NATA muito cedo e não sabia o que eu queria pra minha vida. Existia na época muitas dúvidas em relação à carreira. Com quinze anos você não sabe o que você quer comer, imagina o que você vai fazer para o resto da vida ou por um bom tempo. Foi aqui que eu aprendi que eu podia ser muita coisa.

Um das reflexões que tenho é sobre o meu papel na sociedade. Eu sou uma mulher negra, sou de axé e sou atriz. O que faço com tudo isso? Todo o meu processo junto ao NATA hoje parte dessa indagação.

Salvador, 28/10/ 2015.

NOME: FERNANDO DE JESUS DE SANTANA

NOME ARTÍSTICO: FERNANDO SANTANA

FUNÇÃO NO ESPETÁCULO: ATOR

1 – O que significou a montagem deste espetáculo e como interpreta a sua contribuição como criador neste processo?

A montagem desse espetáculo, dentre outras coisas, é um ato político de muita coragem. Falar de um orixá tão cercado de preconceitos e discriminação é, sem dúvida, um salto contra a demonização que é feita em cima dele e também, ao mesmo tempo, um fortalecimento de nossa cultura ancestral. Exu que simboliza o movimento do mundo, tem sua imagem distorcida pelo mundo “dominado” pela Igreja católica e por tendências televisivas que sempre o caracterizaram como o demônio, aliando seu tridente (amuleto sagrado de poder) a um instrumento para cutucar a alma dos mortos que vão para o inferno. Eu represento um dos caminhos de Exu nesse espetáculo e interpreto Exu Bará. Um Exu responsável pelo movimento do corpo. Diante de estímulos da Direção, da música, da coreografia no processo de construção pude expor com inteireza, dentro de uma condução feita pela Diretora, as vertentes corporais que essa divindade proporciona.

2 – Cite questões relevantes que apareceram em sua reflexão derivadas do processo de fazer e/ou debater com o público este espetáculo. Houve desconfortos? Quais?

O Desconforto surgiu muito mais no processo de construção. Quebrar paradigmas é sempre uma tarefa árdua. Como ator, sou um fiel apaixonado pelo texto, até porque também sou Dramaturgo. Trazer as palavras nos gestos do meu corpo foi um desafio apaixonante que, em vários momentos, me trouxe uma certa angústia que se resolveu no produto final. A lascividade, a picardia, a astúcia existentes nesse Orixá foram todos transpostos para o corpo que se moldou de acordo com os estímulos do corpo artístico construtor da peça.

3 – O que considera mais significativo em seu processo de atuação junto ao grupo NATA?

Observação. Essa foi a palavra que mais me norteou. Entender os diversos mecanismos de dominação existentes no mundo me trouxe novos horizontes e caminhos artísticos.

O NATA exige a reflexão 24 horas. E foi uma das coisas que mais fiz nesse percurso pelo espetáculo. Agradeço ao NATA por todo aprendizado e carinho. Axé!!

Salvador, 15/10/ 2015

NOME: LUIZ FERNANDO JULIO BARBOSA

NOME ARTÍSTICO: NANDO ZÂMBIA

FUNÇÃO NO ESPETÁCULO: ILUMINADOR

1 – O que significou a montagem deste espetáculo e como interpreta a sua contribuição como criador neste processo?

A montagem do espetáculo “Exu – A Boca do Universo” representa para mim em sua completude a vontade vertical de representação. Conjuntamente com a desmistificação da figura da divindade Exu, tivemos algo ainda mais positivo: trazer a discussão sobre a representatividade de filhos e filhas de Orixá que enxergam no espetáculo Exu uma potente plataforma de representatividade, que retira dos guetos da discriminação a autoestima de ser do Candomblé e aflora-a em suas conversas e até mesmo conhecimento sobre a divindade.

No que tange à minha contribuição, enxergo que ficou toda ela, como iluminador, condicionada em revelar nuances sensíveis de uma megatela em movimento. “Exu” é uma incrível obra dinâmica que se apropria das personalidades que a compõe.

Inicialmente, temi por talvez não conseguir dar a dimensão da obra que fui desafiado, por que foi um desafio, a iluminar e contribuir. Costumo dizer que o espetáculo é um quadro de imensas proporções que se apresenta com todas cores e que nós, iluminadores, somos responsáveis por retirar o excesso e acentuar os pontos que os pincéis – atores, encenadores, diretores musicais, cenógrafo, figurinistas e colaboradores – pintaram. Em “Exu” não foi diferente, tinha ali uma profusão de cores e traços que se emaranhavam na exuberância inerente à divindade ali homenageada e que precisava de contornos expressivos e tradução pigmentada. Minha função foi pintar os sentimentos e (des)colorir a moldura do quadro repleto de linhas e cores.

Para além da função primordial de iluminador, tive a atenção de que meu trabalho também era responsável por mostrar a beleza dessa divindade que tanto foi vilipendiada e demonizada ao longo da colonização e pós-colonização europeia.

2 – Cite questões relevantes que apareceram em sua reflexão derivadas do processo de fazer e/ou debater com o público este espetáculo. Houve desconfortos? Quais?

O público sempre, ou na maioria das vezes, demonstrava surpresa por ter visto um espetáculo que falava tão poeticamente de Exu, que tinha um tratamento estético apurado para revelar as cores e traços daquele Orixá, comigo não foi tão diferente. Mesmo sendo do Candomblé, confesso que fui tomado por algumas surpresas durante o processo. A Colonização está tão presente no nosso dia a dia que às vezes não nos damos conta da beleza do que está no nosso lado, ou faz parte da gente, e sempre olhamos para o externo.

A minha participação efetiva no espetáculo se deu pós-estreia, quando a direção resolveu levar o espetáculo para a caixa cênica e não mais em espaço aberto, como era o desejo inicial. Então, diante da peculiaridade tomei o primeiro contato concreto com a obra como público e depois como iluminador e foram nas discussões durante o Palco Giratório que as minhas impressões foram pluralizando-se e tomando formas mais abrangentes. Já não mais sentia que o espetáculo servia como desmistificador somente, mas entendia que se criava ali um referencial ético/poético de uma cultura que remonta séculos de história, mas sofre por outros séculos de descontextualização, pré-conceito e racismo.

Percebi que foi deixado de lado a “conscientização pelo horror”, que o espetáculo se estabelecia por outro viés de cognição e tocava no público bem mais profundo do que se tivéssemos repetido a fórmula de demonstrar vulnerabilidade para atrair a consciência. Exu parte por outro campo, mais eficiente; ele instiga a revelar a beleza estética, cultural e política do povo afro-brasileiro, ele contorna as certezas do povo desconhecedor da religião

ancestral africana, aqui no Brasil chamada de Candomblé, e vai além quando se propõe falar do ser humano e divindade os dois entrelaçados, complementares.

3 – O que considera mais significativo em seu processo de atuação junto ao grupo NATA?

O NATA surge de anseios de estudantes alagoanhenses em discutir filosófica e politicamente a nossa Cidade, Estado e País. Tenta entender as mazelas humanas por outros caminhos, entender as razões que constroem a discriminação e o pré-conceito. Esses jovens criam para outros jovens a referência de que é possível a discussão saudável desses temas e, o mais importante, de que é possível se entender dentro dessas discussões e gerar um melhor encaminhamento para homens e mulheres que sofrem por descaso, discriminação, pré-conceito e racismo.

Faço parte da juventude que viu o NATA ser criado e conseguiu se enxergar dentro das discussões de forma problematizante e não conformada. É óbvio que esse sentimento te impulsiona para uma busca de entendimento da sua história e isso te transforma radicalmente. O autoentendimento somado à minha personalidade constrói um homem em busca de caminhos diferentes para o entendimento do estar e ser no mundo. Dado o panorama acima de mudanças e autoentendimento integro-me ao NATA com o intuito de dinamização do discurso do Grupo. Sou por natureza inquieto e estou sempre em constante dinâmica entre o NATA e outras realidades.

Internamente, enxergo a dinamização da parte técnica, tenho levado ao grupo a construção de uma relação mais direta com questões do universo técnico, que normalmente são ignoradas ou diminuídas. Os trabalhos de ator, iluminador e técnico de iluminação servem ao grupo de forma igualitária, sem hierarquia de importância e isso faz do NATA um potencial nas individualidades, por absorver o melhor de cada integrante e fazer desse do Grupo um mosaico complexo de potencialidades.

Salvador, 27/10/ 2015

NOME: SANARA DE SANTANA ROCHA

NOME ARTÍSTICO: SANARA ROCHA

FUNÇÃO NO ESPETÁCULO: INTÉRPRETE E MUSICISTA-CRIADORA

1 – O que significou a montagem deste espetáculo e como interpreta a sua contribuição como criador neste processo?

Bom, é difícil eu definir em tão pouco tempo e linhas o que significou a montagem do espetáculo “Exu: A Boca do Universo”, me limito a afirmar que foi, decerto, um divisor de águas na cena teatral soteropolitana. Sem pretensões e não somente porque participei do projeto de criação do “Exu” afirmo isso, mas por tudo o que ele se propôs a dizer, pela forma como disse e para o público-alvo que moveu ao teatro: a comunidade negra, de axé e periférica. Penso que foi uma das obras teatrais mais significativas para Salvador entre 2013 e 2014 e tenho orgulho de ter participado disso.

Bom, penso que a minha contribuição para o processo de montagem do espetáculo “Exu: A Boca do Universo” se reflete inteiramente em questões que dizem respeito à sua musicalidade. No domínio técnico do que era necessário dominar para o processo, no estudo particular para construir os estímulos sonoros durante o processo de criação, na cocriação musical concedida pelo diretor musical do espetáculo durante a minha execução. Muitas vezes, ele me mostrava o caminho para o qual apontava e me deixava construir aquilo que eu achava pertinente a partir do estímulo dele na manutenção dos instrumentos musicais do espetáculo e na manutenção das células musicais do espetáculo, de canto e de ritmo, no registro da metodologia de criação do espetáculo.

2 – Cite questões relevantes que apareceram em sua reflexão derivadas do processo de fazer e/ou debater com o público este espetáculo. Houve desconfortos? Quais?

Bom, dentre muitos pontos relevantes que foram surgindo e ampliando a minha concepção do que o espetáculo “Exu - A boca do Universo” abordava não posso me furtar de estreitar minhas observações a dois aspectos que tocam na minha pesquisa individual, mesmo fora do grupo, voltada para o estudo de novos métodos de criação musical e exercício vocal na cena e sobre feminismo negro.

A primeira diz respeito muito mais a uma observação minha com relação ao processo de criação da musicalidade do espetáculo “Exu” e do seu resultado final – isto se é que posso me referir assim sobre um elemento técnico de uma arte efêmera como o teatro “resultado final”.

Dentro da nossa pesquisa para a construção do espetáculo e ao longo do processo de direção de Jarbas Bittencourt bem como em momentos de diálogo com a plateia durante a trajetória do espetáculo em sua circulação dentro e fora de Salvador, era recorrente falarmos de buscar referências africanas para a criação musical, não somente afro-brasileiras; referências técnicas de canto, de treinamento vocal e de construções rítmicas que modificassem a lógica de construção e treinamento vistos na academia, predominantemente de referência clássica europeia. Ainda que não tivéssemos muito a nosso favor para investigarmos uma nova proposição, pois contávamos com pouco tempo, diversas atividades culturais de ocupação, um preparador vocal formado pela academia, um diretor musical também formado pela academia e que pesquisa música afro-brasileira e tendo como ponto de partida o próprio hibridismo do candomblé.

Em minhas observações pessoais acerca do que construímos no “Exu” e anteriormente no Siré Obá - A festa do Rei” e do método coordenado pela direção geral do espetáculo, a qual coaduna criação musical e movimento, iniciei um processo de investigação e comparação com a metodologia de criação musical de uma tribo africana do Gabão. Depois do espetáculo já estar pronto, a partir de meus escritos individuais e de memórias do processo, percebi que a metodologia de criação musical estabelecida por Fernanda Júlia na criação dos espetáculos do NATA não difere tanto da forma com a qual aquela referida tribo constrói ou exercita musicalmente, exceto no que diz respeito ao tempo; para aqueles não existe, pois a música trata-se de uma prática coletiva cotidiana e, no caso do Exu, visávamos um produto artístico em um prazo específico para estrear. E exceto também pelo resultado estético vocal de ambos os grupos, mas em método o que Fernanda propõe com o desenvolvimento da “Ojuinan” é sobretudo um processo de vivência e convivência que resulta em um produto, em material cênico e musical o qual poderá ir para a cena ou não. Assim, como entre os Pigmeus do Gabão, a musicalidade gerada de forma empírica, que mais tarde foi direcionada para um objetivo estético cênico almejado pelo Diretor musical e pela direção geral do espetáculo já foi construída de uma forma intuitiva, fruto de uma prática coletiva, de um movimento espontâneo do corpo que gera uma vocalidade tal, ou uma sonoridade tal etc. O que me leva a pensar que possivelmente o NATA vem construindo, paulatinamente, também um método de criação musical mais livre, com uma técnica vocal coadunada à criação corporal e a práticas corporais e vivências coletiva, o que traz à criação musical um sentido de ritualidade cotidiana. Não que na criação do Exu o trabalho de preparação vocal de um profissional tenha sido dispensado, não foi; a propósito, tivemos quatro contribuições bastante significativas. O que quero dizer com isso é que esse é um dado que venho observando na metodologia de criação do grupo, que pode vir a se tornar um método de criação e preparação também vocal e musical a ser experimentada em outras produções vindouras.

Minha segunda consideração é mais voltada à reflexão suscitada pelo público do espetáculo, sobretudo em sua circulação nacional no projeto “Palco Giratório 2015”. Em um dado momento do espetáculo, “Exu: A Boca do Universo” surge uma cena onde as três figuras femininas do grupo assumem os atabaques (tambores do axé), enquanto as quatro figuras masculinas dançam ao toque primordial da cerimônia do axé, a arramunha (ou avamunha). Essa cena ainda tem provocado muitas discussões acerca da restrição das mãos femininas nos tambores do axé nas cerimônias litúrgicas e sobre como o grupo subverte tais restrições em um espetáculo que trata justamente do mais controverso dos orixás: Exu. É interessante observar que essa cena não foi concebida assim, com três mulheres à frente do atabaque enquanto os orixás dançam, mas ela foi se configurando assim por necessidades técnicas que surgiram no caminho. E não tínhamos percebido o quanto essa cena era política e refletiam questões vigentes do nosso tempo, até termos a primeira observação apontada por uma espectadora, seguida de outra, de outra...Exu, como a própria obra teatral, nos mostrava que ainda haviam dimensões a serem atingidas com o discurso do espetáculo, condizentes com o momento que vivemos: o de desconstrução de padrões de gênero. Essa cena trouxe para o grupo, a propósito, o dado de que em algumas tradições de axé a restrição feminina a frente dos tambores sagrados, não existe. É um número ínfimo, de fato, mas a exceção suscitou o desejo de discutir um pouco mais a respeito da regra, e era um dado novo para o grupo também. Logo, o tema se tornou recorrente nos bate-papos pós-espetáculo durante a circulação e tem sido atualmente meu objeto pessoal de pesquisa dentro do grupo NATA.

3 – O que considera mais significativo em seu processo de atuação junto ao grupo NATA?

Junto ao NATA o que é mais significativo para mim, enquanto artista, é a possibilidade de investigação musical num sentido muito mais próximo da etnomusicologia, de investigação antropológica da música. Investigar métodos de criação musical desconhecidos, ou melhor, investigar a possibilidade de construir música a partir de um “Não-método”, que é muito próximo de como algumas tribos africanas ainda concebem música, como uma prática diária, coletiva; investigar isso no intuito de construir essa metodologia mais livre, que dialoga sobretudo com o entendimento individual musical do intérprete e direcionar isso para a cena, posso dizer que é o que tem sido mais significativo na minha investigação a partir de estímulos do grupo. Observar as correspondências entre o que fazemos e investigamos musicalmente com o que é de origem africana seja tradicional e litúrgica ou popular, estudar metodologias de criação da cena através de estímulos musicais, me dedicar a pesquisa de instrumentos musicais de origem africana e ao conhecimento técnico de execução destes para utilização em espetáculos teatrais, enfim. Poder me dedicar a investigação musical africana, sobretudo ao universo percussivo de origem africana é o meu interesse e o que tenho feito de mais significativo dentro do grupo NATA.

Salvador, 26/10/ 2015

NOME: THIAGO DA CUNHA ROMERO

NOME ARTÍSTICO: THIAGO ROMERO

FUNÇÃO NO ESPETÁCULO: ATOR – DIRETOR DE ARTE

1 – O que significou a montagem deste espetáculo e como interpreta a sua contribuição como criador neste processo?

Acredito que o espetáculo Exu tenha sido um processo de sofisticação para o discurso estético e político do NATA. Entendendo que o processo do espetáculo tenha sido um momento de aprofundamento dos procedimentos que já tinham sido trabalhados anteriormente em espetáculos como Siré Obá e Ogum.

Minha contribuição se dá em dois aspectos. No que tange a atuação, vale ressaltar que em todo o processo o ator é provocado a se colar em cena como um artista que contribui na construção, que cria e que sugere criativamente a sua posição em cena. Aqui temos um ator-criador, ativo e político que aprofunda e se coloca perante a encenação. Suas posições estéticas e políticas são ferramentas essenciais que contribuem na obra.

Em relação aos elementos visuais que também atuo como criador, pode-se notar um aprofundamento na construção da visualidade do NATA, um aprofundamento na pesquisa sobre a herança cultural africana e como ela está expressa no dia a dia do povo brasileiro. Em Exu, esses elementos foram criados durante o processo criativo; era importante que os profissionais que atuavam tecnicamente no espetáculo estivessem presentes nos ensaios. Muitas coisas dos elementos de figurino, cenário e maquiagem surgiram durante o processo de criação do espetáculo e foram frutos da nossa pesquisa sobre ancestralidade. Este mergulho nos propiciou a construção de uma visualidade rica, diversa, como é a cultura brasileira. Analisando minha trajetória enquanto diretor de arte do grupo, posso notar um amadurecimento enquanto concepção e escolhas estéticas no que se relaciona a criação e escolhas de materiais, modelagens e formas.

2 – Cite questões relevantes que apareceram em sua reflexão derivadas do processo de fazer e/ou debater com o público este espetáculo. Houve desconfortos? Quais?

O NATA em seu modelo e/ou método de criação cênica sempre leva em consideração sua relação com o espectador, entendendo que o olhar do público contribui na construção do espetáculo. É interessante ressaltar que em EXU o público é agente e não passivo do espetáculo e isso potencializou o debate da peça. Era importante que o espetáculo chegasse ao espectador, que gerasse uma reflexão a cerca da divindade EXU. E, com uma

estrutura dramaturgica que prezava pela proximidade e reflexão, noto que no percurso da peça um público reflete e é convidado a questionar seus conceitos e/ou preconceitos.

3 – O que considera mais significativo em seu processo de atuação junto ao grupo NATA?

Acredito que o que fica mais forte no trabalho do NATA seja a colaboração o que podemos entender como processo colaborativo. Um processo que busca em seu caminho um método de criação horizontal, questionando o status vertical do encenador tão trabalhados em alguns processos. O que fica de mais importante que durante o processo de EXU é que nós integrantes do NATA atuamos como uma engrenagem em que suas peças atuam em suas áreas em prol de uma obra, e isso fica claro não só em uma atuação, criador, em uma encenadora provocativa, e atadores técnicos que estão disponíveis criativamente para a construção de um espetáculo potente em todos os seus aspectos.

Salvador, 28/11/ 2015

NOME: JARBAS BITTENCOURT DAS VIRGENS

NOME ARTÍSTICO: JARBAS BITTENCOURT

FUNÇÃO NO ESPETÁCULO: DIRETOR MUSICAL/COMPOSITOR

1 – O que significou a montagem deste espetáculo e como interpreta a sua contribuição como criador neste processo?

1.1 - Do ponto de vista simbólico e cultural o espetáculo “Exu, A Boca do Universo” atuou sobretudo na ressignificação desta divindade que ao longo dos anos foi estigmatizada socialmente como “malévola” e “diabólica” no sentido cristão do termo.

Operando nesse âmbito discursivo, a montagem de “Exu, A Boca do Universo” deu voz aos adeptos e simpatizantes do Candomblé no ambiente teatral brasileiro permitindo ao público verticalizar o pensamento a respeito de “Exú” enquanto arquétipo mitológico e divindade religiosa.

A presença quantitativamente marcante de um público negro e/ou ligado ao culto afro-brasileiro do candomblé nas sessões de apresentação do espetáculo pelas capitais brasileiras, permite-nos perceber a demanda de representatividade por parte de uma parcela numerosa da sociedade identificada com a proposta estética e ideológica do espetáculo. Aqui vale citar Piaget quando estabelece a ideia de que “interesse é sinônimo de necessidade”.

1.2 – Importante observar que a autoavaliação implica em alguma perda de objetividade. Isto posto, respondo abaixo a segunda questão colocada que é a de como interpreto minha contribuição criativa no processo.

A música desempenha um papel preponderante no fazer teatral da diretora Fernanda Júlia. É a partir da música que ela estrutura a encenação e dirige seus atores.

Com ênfase na música oriunda do culto do Candomblé, é sobretudo a partir dos elementos rítmicos que Fernanda busca alcançar os estados psicológicos e físicos nos intérpretes que dirige.

Sendo assim, antes mesmo de iniciar os trabalhos de composição das músicas do espetáculo já há, nos processos de preparação dos atores e nos primeiros ensaios de construção de cenas, algum estímulo sonoro/musical a partir do qual o trabalho de direção/composição musical se fará.

No caso de “Éxu” não foi diferente.

A minha atuação no espetáculo pode ser descrita de forma esquemática da seguinte forma:

1 -Identificação dos traços musicais mais importantes em cada um dos “estímulos sonoros/musicais” presentes em cada cena. Tais estímulos serão aqui doravante denominados ESM.

2 -Interferência nos aspectos de “forma e estrutura musical” dos ESM propiciando maior inteligibilidade no discurso sonoro interno e em sua relação com os outros elementos da encenação.

3 – Proposição de alterações timbrísticas que possam, em termos de dramaturgia sonora, dialogar de forma mais enriquecedora com a macro forma do espetáculo. Recursos tais como os do simbolismo sonoro, da alusão musical, da criação de texturas sonoras a partir de ritmos dados e da descontextualização foram frequentemente usados neste processo.

4 – Composição de temas e/ou estruturas musicais que expressem os estados desejados pela direção para cenas do espetáculo.

5 – Composição de canções dentro dos parâmetros estéticos da encenação.

6 – Definição em termos de sintaxe musical de como um elemento encadeia-se a outro no processo de sucessão de cenas do espetáculo.

7 – Finalização da parte musical do espetáculo definindo com os atores/intérpretes e técnicos musicais todas as questões referentes à DINÂMICA e AGÓGICA que irão compor a teia da música dentro da encenação.

2 – Cite questões relevantes que apareceram em sua reflexão derivadas do processo de fazer e/ou debater com o público este espetáculo. Houve desconfortos? Quais?

Aqui só posso falar de minha reflexão já que não participei de muitos debates.

Com Exu, fortaleceu-se em mim a responsabilidade pelos meus próprios caminhos e o amor ao movimento como lei fundamental da natureza.

3 – O que considera mais significativo em seu processo de atuação junto ao grupo NATA?

Colocar a minha visão e experiência de música cênica a serviço da estruturação sonora e musical dos elementos imanentes ao ser artístico do NATA.

Salvador, 18/11/ 2015

NOME: RANIERI GUERRA RIBEIRO

NOME ARTÍSTICO: RANI GUERRA

FUNÇÃO NO ESPETÁCULO: PREPARADOR VOCAL

1 – O que significou a montagem deste espetáculo e como interpreta a sua contribuição como criador neste processo?

A voz é o único instrumento que comporta um texto junto com a melodia... Cantar é fácil, porque cantar, é a busca!

Se pensarmos que a voz é um instrumento, como sax ou violino etc. Antes de sair fazendo barulho, é interessante você conhecer o instrumento, ver quais opções de teclas você tem, quais dificuldades e medos esse instrumento te traz, quais facilidades ele te proporciona, onde estão os momentos de prazer e de menor intimidade com ele? E por fim, principalmente, o que eu quero "tocar" nele, que texto quero entoar pro mundo? E por que eu preciso dizê-lo cantando e não declamando, ou seja, por que cantar? Ajudar a entender essas perguntas e guiar por outras tantas questões, é o trabalho de um preparador vocal!

Fui convidado como parte de um intercâmbio estético realizado entre o grupo NATA – Bahia e a Cia do Miolo – São Paulo.

Minha participação seria trocar vivências de preparação vocal. A preparação vocal normalmente eu trabalho em 3 passos, conhecer, reconhecer e ouvir/trocar. E foi assim meu primeiro encontro com o NATA, muitos conhecimentos!

Vi um grupo maduro, e cenicamente muito inteligente, extremamente generoso! Um grupo quente, com artistas magnetizantes!

Além de um elenco corajoso, vibrante e direções contundentes, eu conheci Exu, e amei reconhecê-lo na obra dos homens e mulheres do NATA! Foi uma das experiências mais intensas que vivi no teatro. Mais que afinação, emoção! Mais que textos benditos, uma razão! Acho que foi isso que vivi com eles...

2 – Cite questões relevantes que apareceram em sua reflexão derivadas do processo de fazer e/ou debater com o público este espetáculo. Houve desconfortos? Quais?

Talvez não consiga passar todos os sentimentos que vivi nas semanas de trabalho com o NATA, mas vou tentar detalhar o máximo o que esse casamento bom proporcionou. O projeto me apresentou como ponto de partida para trabalho, seis corpos, seis artistas em cena, seis vozes... E claro, seis diferentes entendimentos sobre música! Primeiro, fiz o trabalho base de todo regente de coral, identifiquei e classifiquei as vozes, aprendi suas extensões vocais, seus gostos musicais, suas andanças e escolhas que os fizeram falar, cantar, soar e se doarem assim... Nada incomum, o básico! O que vem depois é um pouco mais trabalhoso: fazer deles um grupo! Como entender que vozes e vidas tão diferentes agora precisam trabalhar juntas e serem um só discurso? No grupo, havia Thiago Romero, nitidamente um cantor em toda sua excelência, simplesmente pronto. Porém, era ele o primeiro artista a ser trabalhado e transformado. Ele tinha o que a gente chama no canto lírico de liderança nociva! Por ser tão pronto, generoso e bom, o restante do elenco o sobrecarregava, sem perceber e sem intenção, com obrigações que não lhe competiam. Ou seja, inconscientemente, ninguém se preocupava em cantar, na hora o Thiago assume e canta! O resultado disso: tínhamos seis pessoas tentando imitar a voz do Thiago Romero. Identificado isso, foi preciso coragem para mexer no que aparentemente era a única certeza vocal do grupo: a voz e atuação impecáveis do 2º tenor, Thiago Romero. Quando deslocamos a referência fortíssima da voz do tenor, para uma busca compenetrada de qual é a voz de cada indivíduo, tivemos descobertas incríveis!

Pudemos ver Sanara e sua belíssima e afinadíssima voz de soprano e como o grupo estava carente do brilho dessa voz!

Conhecemos o barítono de Daniel Arcades, uma voz pastosa e harmoniosa, extremamente generosa, típica dos barítonos trovadores cancioneiros.

Duas descobertas fantásticas, os extremos vocais:

Antônio Marcelo, um baixo forte e denso. Responsável pela base de todo grupo vocal, aquele que atua na discricção, sem gritos, e se faz presente inevitavelmente, porque é base. E Fernando Santana, um contratenor, um homem naturalmente com extensão vocal feminina. Incomum e raro, bem como o nível de interpretação e entendimento de cena desse ator!

Mas dentre todos, nada foi tão maravilhoso quanto o caso de Fabíola, simplesmente uma revelação! A princípio, Exu, orixá masculino, estava dividido em quatro qualidades diferentes, contemplando cada um dos homens do grupo com um "tipo de Exu", e a única mulher do grupo representaria uma "mãe de santo" que narra a história. O caso é que na cabeça da atriz, a peça era unicamente de Exus e seus atores, e que ela era somente um fundo estético. Antes de mexer na voz dessa atriz, tivemos que provocar outro entendimento para essa personagem: não tínhamos quatro homens contra uma mulher em cena, era uma mãe servida por quatro Exus, todinhos só pra ela, para que ela fizesse o que bem desejasse! Quando isso foi acordado, entendido por todos e todas, nos foi apresentado uma grande contralto, farta e potente! Isso feito, agora eu tinha uma paleta de cores vocais bem definida: uma soprano, uma contralto, um contratenor, um tenor, um barítono e um baixo. O trabalho agora era trabalhar e desenvolver o máximo, as habilidades, e particularidades de cada voz a fim de reforçar a potência de cada indivíduo... Diferente do que se prega, vocalmente, antes de trabalhar o grupo, é necessário conhecer todas as camadas do indivíduo. Só assim você saberá como cada cantor poderá compor esse coletivo! Ou seja, eu não preciso mais me preocupar com as notas agudas, ou com a grande projeção, para isso tem o Thiago Romero, assim como o Thiago não precisará mais se desdobrar para alcançar notas graves, isso é função do Marcelo e etc... Identificado cada cor, brilho, extensão, interpretação e intensidade dos cantores/ atores, fomos trabalhar o colorido de cada cena! Assim como nas

canções, todas as cenas estavam com uma única tonalidade sonora, todas respiravam e esbanjavam um tom burlesco, lembravam cenas de cabaré e teatros de revista! Mas agora estava mais fácil de colorir, já tínhamos "tintas" fortes! Cada um dos Exus, tinha uma cena que contava um pouco sua história, cada um tinha um momento de liderar e conduzir o espectador bem como os demais atores em cena. Então, era só imprimir e assumir as características vocais de cada ator em cada Exu. A gente abre a peça com o Exu de Thiago Romero, forte, imponente, voz potente e clara, de intensidade admirável, um excelente abre-alas! O segundo Exu é por conta de Fernando que usa e se lambuza com a leveza de sua voz feminina. O que antes causava estranhamento, e até desconforto pro artista, aparece assumida de forma jocosa e ligeira, deixando a cena com o brilho da excentricidade! Depois é apresentado o Exu representado por Antônio Marcelo. A cena que no início era realizada de forma displicente e unicamente festiva, ganha o tom do baixo, grave e aterrado, dando para a cena a qualidade de sacerdócio e excelência e só então ressaltando a brincadeira e a festa que a cena exige!

O Exu representado por Daniel, e aqui vou descrever apenas a cena final, ganhou a paixão e contundência de toda voz barítono. A cena é um romance entre Exu e Oxum. E nada melhor que um barítono apaixonado com voz firme e melódica para dar o tom dilatado de um amor! Tudo isso conduzido na ancestralidade trazida por essa mãe contralto! Uma voz agora consciente de sua projeção e extensão.

Sanara tem aqui a função homeopática de equilíbrio vocal e harmônico. Ela é a percussionista e conseguiu transformar, sabiamente, sua voz em mais um instrumento de sua "cozinha percussiva"! Ora solando ora acompanhando e, por muitas vezes, dando o coração de cada cena! De tudo vivido nesse momento, ficam as perguntas: estamos prontos para assumir quem somos de verdade? O discurso que eu canto é o mesmo discurso que eu vivo? Dentro do coletivo, qual a medida de cada indivíduo?

3 – O que considera mais significativo em seu processo de atuação junto ao grupo NATA?

Exu- A Boca do Universo é, antes de qualquer coisa, um ato político! Uma resistência, o contraponto de uma sociedade que prega, ensina e exige a competitividade e a exploração! Exu é a possibilidade do que deveríamos ser, é o conhecimento de si, origem e direitos, questões e inquietações, poder e homem!

Sinto-me lisonjeado por ser parte dessa força!

Salvador, 10/12/ 2015

APÊNDICE III – ENTREVISTA COM ZEBRINHA

FJ – Quais os pontos mais significativos do processo de construção coreográfica nos espetáculos Ogum e Exu? Fale o papel do corpo nesta construção.

Z - Eu encaro o corpo, eu posso falar do corpo negro, que é a minha praia. Partindo do princípio que todos os corpos são iguais. Eu acho que o corpo negro é operístico.

Acredito muito na memória desse corpo, tem muitas histórias pra contar. O corpo negro tem tanta coisa ainda pra dizer e que não foi dito. Acho que tudo em relação a gente, a cultura. Temos tanta coisa pra falar, que nunca foi dito e nem escrito. Então, por exemplo, é muito fácil pra mim olhar um corpo negro em movimento e dali escrever um vocabulário só ao observar. Este corpo vem legendado por histórias.

Vamos contar a história de Ogum, por exemplo. Eu acho que na memória do corpo preto, e que já tem certa compreensão a respeito deste mito, ou da sonoridade. O corpo já reage assim. Inclusive quando, eu pego essa mesma reação corporal e levo pra outro contexto musical, por exemplo, este corpo que vai legendar Ogum, dentro de uma métrica melódica de rock, ou de jazz, ou de blues. Eu acho que o que conseguimos com isso, é uma leitura contemporânea do que é super ancestral.

FJ – Qual o sentido das montagens Ogum – Deus e Homem e Exu – A boca do Universo, no que tange a presença do corpo negro em cena, dialogando com a ritualidade do Candomblé. O que o senhor pensa sobre isso? Essa necessidade de a gente está em cena falando nossas histórias, por meio da ritualidade ancestral africana. O que o senhor pontuaria sobre isso?

Z - Eu acho que não é necessidade. Acho que é uma obrigação. Muito pouco foi dito a respeito da gente. E nós somos tão enormes, somos tão cheios de assunto. Muito pouco é feito. Imagine aqui em Salvador, que é o centro cultural da criação e da formação não só de espetáculos, mas do pensamento cultural baiano e brasileiro. Nós somos 82% de negros e quanto está se produzindo em termos de música, teatro e dança com bases na nossa cultura? Quanto está sendo produzido agora, neste exato momento? Nada! Então não é uma questão de necessidade, e sim de dever. E se a terra não produz a gente tem os kamikazes, você, eu, que fazemos. Agora neste exato momento (fala do momento real sexta 26 de fevereiro de 2016), acho que tem o Balé Folclórico da Bahia, e sei lá, já é sexta-feira à tarde, já mais nada funciona. Então não vão produzir mais nada em relação a isso. Eu acho um dever a gente fazer isso.

A minha erudição é a erudição africana. A cultura africana é tão erudita quanto qualquer outra. Não é uma coisa à parte. Os celtas também são eruditos. Porque este pensamento erudito é super eurocentrista. Eu não acredito nisso. Minhas músicas, danças originárias da África, seja ela qual for, é tão erudita quanto qualquer dança elaborada, criada na Inglaterra, França, Polônia ou Rússia. Então é uma obrigação, é de uma naturalidade enorme a gente tá produzindo isso. É super normal, o que não é normal é a gente não fazer. Esse povo que só basta não ser de Candomblé para deixar de ser preto. E não produzir o que a gente produz. Nós estamos no caminho. E assim, deveríamos inclusive ser ressarcidos pelos nossos ancestrais e pelo povo que se diz detentor de todos os direitos e deveres e direção da diáspora, podia tá pagando pra gente está fazendo isto. E Ogum por tudo o que eu faço, sou o maior propagandista, faço a maior propaganda de Ogum e de Exu. A recompensa maior que ele me dá é por isso e não pelas obrigações que eu tenho.

FJ – Qual a sua opinião de ogan e coreógrafo sobre a colocação de elementos do ritual do Candomblé em cena?

Z – Eu tenho uma opinião muito curta, grossa e bem formada a esse respeito. Eu acho que, como diria meu avô, Afrodísio. Eu não devo nada a ninguém! Como dizia meu avô, é uma propriedade minha, e dela eu faço o que eu quero. É de fórum íntimo mesmo.

Viajando pela África, eu vejo que nada disso é tabu, nada disso é escondido, nada disso é segredo. Um babalawô me falou no Benin que “se você quiser falar sobre tradição, venha você tem muito a aprender comigo. Se você quer falar sobre religião, eu não sei nada. Por que religião você vai nascer em uma, vai escolher outra e quando morrer alguém vai mudar sua religião. Só que sua tradição está em você para sempre”. É disso que eu falo. Quando falo de Candomblé eu sou pouco religioso, porque a religião na verdade está na minha cabeça. Mas o exercício das minhas tradições, não. É este exercício das minhas tradições que eu exemplifico bem. Ninguém vai tirar o que está dentro do meu ori, ninguém vai desfazer o que foi feito, e por consequência disso eu tenho a

propriedade das minhas tradições. Eu sou religioso quando me deito para o Orixá, quando saio de lá (terreiro) eu continuo sendo religioso, mas praticando minhas tradições. Minhas quizes são uma questão de tradição, minhas roupas e contas são uma questão de tradição, vestir branco é uma questão de tradição. Preservar isso é uma questão de tradição. Quando bato minha cabeça para o meu Orixá e me concentro completamente nesta troca e que rezo, peço, louvo, estou sendo religioso. Mas a minha prática religiosa na verdade é a prática da tradição. E dela eu posso fazer o que eu quiser. E depois, se eu mesmo pego a minha religião e transformo em arte, eu acho que nada melhor para fazer as pessoas entenderem, para divulgar de maneira respeitosa. Eu preparo todo um texto, cenário para apresentar as qualidades da minha tradição. É isso o que eu faço. Cada espetáculo que faço é para apresentar aos olhos dos leigos e dos não leigos o que a minha religião tem de plasticidade e de mais bonito.

Uma vez assistindo ao Balé Folclórico da Bahia o espetáculo Herança Sagrada, as pessoas deixam de ser preconceituosas em relação ao Candomblé e inclusive param de satanizar tudo. Quando assistem aos espetáculos do Balé Folclórico seja ele qual for, as pessoas... Não é uma questão de identificação, eu estou falando da memória do corpo que é revelada, ali sua memória é revelada, ali você se sente parte disso, parte de algum lugar em você, sente que é parte do seu DNA. Quando você começa a compartilhar isso no som que ouve, através das imagens, das sensações que isso te traz, você começa a acordar para isso. Pra que coisa melhor? Apresentar nossa religião de maneira digna artisticamente e preservá-la.

Todas as religiões do mundo são utilizadas artisticamente, por exemplo, no continente africano no Benin ou em outros países que já passei, a religião é super bem representada nos escritos, nas máscaras, na comida, na dança e inclusive essas máscaras são vendidas, estão em museus e não faz mal nenhum. As pessoas passaram a estudar as máscaras rituais.

Como a sociedade Geledés e a sociedade de Ilêô seriam conhecidas no mundo, estudadas e compreendidas se as pessoas não tivessem contato? Como a saga de Xangô, de Ogum e todos os nossos heróis e ancestrais seriam conhecidos se não existissem essas composições, se essas pessoas não traduzissem essas músicas? Ou ficaríamos como nas missas católicas rezadas em latim, que as pessoas iam e ficavam lá sem entender nada? É muito pouco sagrado traduzir uma música do siré? É uma ofensa traduzir uma cantiga de ori? Eu acho que não. As pessoas deveriam ter acesso a estas traduções, pois aí veriam que não há nada de demoníaco nelas.

FJ – Qual foi a sua concepção para a criação coreográfica de Ogum e Exu?

Z - Cheguei lá e olhei este povo, olhei você, e a gente viaja junto. Eu não tenho que pesquisar muito porque é tanto a dizer. A cada vez que eu penso neste assunto, é tanto a dizer, que eu faria 200 horas de Exu. Aquilo (o espetáculo Exu) é um nada a respeito de Exu. Basta ver o conceito, basta a gente junto. Basta cantar inan, inan, mojubá ê, que se abre uma porta, uma gama de possibilidades a criação, a modelo estético.

FJ – O senhor fala muito sobre como através da ocidentalização do corpo, perdemos a capacidade de responder corporalmente por meio da coluna. Como deixamos que a música se manifestasse de uma forma mais orgânica, mais intensa. E que uma das suas buscas artísticas é justamente este enegrecimento do corpo, este recontato com a medula, com a coluna vertebral. Gostaria que o senhor falasse sobre isso.

Z - No aprendizado da dança, existe uma maneira de mover em que a coluna fica estática. A dança ocidental, nela sua coluna tem que estar ereta. Quando você coloca isso dentro de uma métrica musical e do jeito que você ouve a música, são poucas as possibilidades de movimentos, falando especificamente da coluna, das nossas articulações e de divisão rítmica. Muito poucas possibilidades. Na música clássica entre no início e no final do compasso, existem várias modulações rítmicas e melódicas, mas do jeito que a dança ocidental é concebida você não precisa ouvir isso, você precisa ouvir as contagens (1,2,3,4... 1,2,3,4... 2,1,2,2,2,3 etc...) E se você é capaz de ouvir isso de uma maneira eficaz você é chamado de “ouvido absoluto”.

Agora o africano ele tem ouvido absoluto quando percebe o “entre”. Ele ouve a colcheia, a semicolcheia e aí vai. Ele subdivide isso no corpo dele todo. Quando você vê um africano da costa oeste, por exemplo, os senegaleses, os beninoás, os nigerianos dançando, você percebe. Eles ouvem coisas, o corpo mostra que eles estão ouvindo todas as coisas que o ouvido ocidental não percebe. É como na música japonesa, eles tem umas modulações melódicas mínimas que eles conseguem executar e ouvir e que nós não conseguimos.

Essa capacidade, essa reeducação corporal, que nos deram, nos fez perder a compreensão da música, da rítmica, da utilização dos sentidos, de você preencher as notas de dentro de um compasso. As notas, subnotas... Isso faz muita falta. O cubano, por exemplo... Presta a atenção nele dançando. Ele já tem uma outra maneira de ouvir a música através do corpo. Aqui no Brasil nós temos, eu vejo mais nos mais velhos do que nos mais novos. Eu

tenho exemplo de pessoas que tem isso, a memória ancestral viva. É como se este corpo tivesse aprendido milênios atrás.

FJ – Por ser ogã e coreógrafo, quais os cuidados o senhor aconselha que deveríamos ter no trânsito entre Candomblé e Teatro?

Z – Se aproprie do que é seu e inclusive tente ganhar dinheiro com isso artisticamente, não como yakekerê. As nossas prateleiras estão cheias de livros sobre nós, que foram escritos por pessoas brancas, e essas pessoas são celebradas, ganham até prêmio. Os maiores tratados sobre nós foi escrito por pessoas brancas. Hoje em dia é que nossos mais novos estão tentando escrever. Acho que tudo tem que ser reescrito por mãos negras, com o olhar negro, com conceito negro. Essas pessoas são celebradas e quando nós utilizamos o que é nosso para fazer arte, para propagar uma estética somos desestimulados e cheios de senões.

As tradições africanas são por si só muito artísticas, tudo se dança, se canta, se come. É muita arte. Por que não trazer isso para o nosso deleite, sem essa obrigação religiosa? Por que não conceber como os cubanos que fazem músicas geniais, todas baseadas em cânticos ancestrais? Artistas como Angélique Kidjo cantam a sua ancestralidade todos os dias. Ogum falou que pode! No festival de identidade negra que aconteceu no Benin, e o Balé participou, os grandes sacerdotes, babalawôs ficaram super orgulhosos do que apresentamos lá, inclusive deu ao Balé Folclórico da Bahia o título de embaixadores culturais na diáspora.

Salvador, 04/03/2016

ANEXO I – HISTÓRICO DO NATA



Histórico

O Núcleo Afro brasileiro de Teatro de Alagoins - NATA, fundado em 17 de outubro de 1998, na cidade de Alagoins surgiu de um festival estudantil de Teatro representando o Colégio Estadual Polivalente de Alagoins.

Nestes 17 anos de trabalho o NATA vem realizando montagens teatrais, oficinas, leituras dramáticas, e movimentando o espaço teatral com projetos que discutem, divulgam e valorizam a cultura Afro-Brasileira.

Nossos espetáculos possuem como eixo norteador a história, cultura e religiosidade Afro-Brasileira, a fim de desmitificar os preconceitos e as imagens equivocadas que povoam histórica e culturalmente o imaginário coletivo da sociedade, resultado de um processo de colonização e racismo.

No ano de 2009, no intuito de contribuir efetivamente o NATA montou o espetáculo *Siré Obá – A festa do rei*, uma grande homenagem aos Orixás e a todo o povo de axé do Brasil, construída dramaturgicamente através dos *Orikis* (poesias em exaltação aos Orixás), sua encenação inspirou-se nos rituais públicos das Comunidades de Axé (*Ilê Axé*) da Bahia.

O *Siré Obá* foi montado no ano de 2009 e apresentado na cidade de Alagoins, no Centro de Cultura de Alagoins e em quatro Comunidades de Axé do município sendo o primeiro projeto de um grupo dessa cidade a ganhar um edital público de montagem. Neste mesmo ano nos meses de maio e junho realizou temporadas no Teatro Vila Velha em Salvador, apresentou-se no III Fórum Nacional de Performance Negra, encerrou o I Festival de Teatro do Subúrbio de Salvador no Centro Cultural Plataforma.

O espetáculo recebeu três indicações ao Prêmio Braskem de Teatro 2009: Melhor espetáculo adulto, direção revelação para Fernanda Júlia (diretora e autora) e além da indicação o prêmio Braskem na categoria especial para Jarbas Bittencourt, pela direção musical da montagem.

Ainda como parte do projeto *Siré Obá*, o NATA realizou em o I *IPADÊ* – Fórum Nata de Africanidade, que reuniu *Yalorixás*, *Babalorixás*, a Comunidade de Axé, a Comunidade artística e a Comunidade em geral para discutirem questões relacionadas ao Candomblé, e o processo criativo do espetáculo *Siré Obá*.

Além da montagem *Siré Obá*, o NATA montou os espetáculos *Axé – Origem, encanto e beleza* (2000), *Senzalas – A história, o espetáculo* (2002), e *Axé!* (2003), montagens que colaboraram no combate a intolerância religiosa sofrida pelas Comunidades de Axé, instaurando a discussão e provocando reflexões.

Em 2010 estreia o espetáculo *Ogum – Deus e Homem*, montagem premiada pelo I Prêmio Nacional de Expressões Afro brasileiras patrocinado pela Fundação Cultural Palmares, Ministério da Cultura e CADON.

Este espetáculo participou da segunda edição do Festival Internacional A Cena Tá Preta do Bando de Teatro Olodum em novembro do mesmo ano e realizou o II *IPADÊ* – Fórum Nata de Africanidade.

No ano de 2011 o NATA foi convidado para integrar o quadro de grupos residentes do Teatro Vila Velha em Salvador, sendo o primeiro grupo do interior a realizar residência artística no respectivo teatro.

Em 2012 fomos aprovados no Edital Setorial de Teatro da Fundação Cultural da Bahia com o projeto de manutenção, criação, circulação e interatividade cênica *ALAMOJU* que prevê a realização de oficinas técnicas, workshops, seminário e a estreia da nova montagem do grupo o espetáculo infanto juvenil *EREMIM* e foi selecionado também com o espetáculo *Siré Obá* para integrar a grade de programação da V Edição do Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia – FIAC – BA realizando apresentações do citado espetáculo na Arena do Teatro Sesc-Senac Pelourinho e na Centro Cultural Alagados.

Ainda neste ano o NATA é aprovado no Edital Demanda Espontânea da FUNCEB e realiza o projeto NATA *ONÁ ILÚ AYÊ* – O NATA pelos caminhos do mundo que consistiu na apresentação do espetáculo *Siré Obá* em quatro Comunidades de Axé de Salvador (Terreiro *Mokambo*, *Abassá* de Ogum, *Ilê Axé Oxumarê* e Gantois) e mais oito comunidades

de axé em cidades do interior do estado (Catu, Alagoinhas, Feira de Santana, Dias D'ávila, Cachoeira, Santo Amaro, Simões Filho e Inhambupe)

No ano de 2013 com o espetáculo *Siré Obá* fizemos parte da programação do projeto Nova Dramaturgia de Melanina Acentuada sob a direção e produção de Aldri Anunciação que desenvolveu o projeto de ocupação do Teatro de Arena Eugênio Kusnet em São Paulo. Neste mesmo ano integramos a programação da I Mostra Baiana no Fringe do Festival internacional de Curitiba com apresentações também de *Siré Obá* e participamos da sexta edição do Festival Latino Americano – FILTE realizado pelo Oco Teatro, onde apresentamos o espetáculo *Siré Obá* na tenda do Teatro Popular de Ilhéus.

Em 2014 estreamos o espetáculo *Exu – A Boca do Universo*, esta montagem integrou a programação do projeto *Exu Sile Oná* TCA que foi o projeto vencedor da 19 edição do TCA. NÚCLEO, edital que consistiu em seis meses de ocupação artística do NATA no complexo do Teatro Castro Alves com a realização de 28 atividades que dividiram-se em atividades artísticas, de formação, de difusão, e de intercâmbio com a Cia do Miolo de São Paulo,. Em sua primeira temporada no mês de março deste ano o espetáculo *Exu – A Boca do Universo* foi apresentado no Vão Livre do Teatro Castro Alves e circulou em mais três espaços culturais da cidade o Cine Teatro Solar Boa vista, a arena do Sesc – Senac Pelourinho e o Centro Cultural Plataforma o que totalizou mais de 2.500 espectadores.

No mês de maio deste ano participamos do I Abriu de leituras, projeto de leituras dramáticas idealizado e realizado pelo CAN – Cia Abdias do Nascimento que comemorou os dez anos de existência do grupo, nesta oportunidade o NATA realizou a leitura dramática do texto Anjo Negro de Nelson Rodrigues.

No mês de setembro o NATA faz a abertura do Festival de Teatro Brasileiro – FTB no Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo com a apresentação do espetáculo *Exu – A Boca do Universo*, com grande repercussão de público, o que nos obrigou a fazer três sessões do espetáculo no último dia de apresentação.

Exu continua em cartaz e o NATA participa nos meses de setembro e outubro dos festivais FILTE – BA e FIAC – BA.

Em novembro realizamos nova temporada do espetáculo *Exu – A Boca do Universo* no Centro Cultural da Barroquinha.

O espetáculo é indicado ao prêmio Braskem de Teatro em quatro categorias: Melhor espetáculo adulto, melhor espetáculo do interior, melhor direção, categoria especial para Thiago Romero pelo cenário, figurino e maquiagem do espetáculo.

Neste ano ainda fomos convidados para participar do Sarau do Brown, evento criado por Carlinhos Brown, abrindo o show com cenas dos espetáculos *Siré Obá – A festa do Rei e Exu – A Boca do Universo*, além de fazermos pequenas aparições durante o show.

Em 2015 no mês de janeiro NATA apresentou-se no Polo Teatral em Camaçari, festival patrocinado pela Braskem para indicar os melhores espetáculos do interior da Bahia.

Em fevereiro realizamos a abertura do Flitlã - Festival Intinerante de Teatro Latino Americano Âmbar com o espetáculo *Exu – A Boca do Universo* no Teatro Sesc-Senac Pelourinho e finalizamos nossa participação no Sarau do Brown.

Em março iniciamos o projeto Palco Giratório, onde realizamos 33 apresentações do espetáculo *Exu – A Boca do Universo* em 27 cidades pelo Brasil.

Em dezembro o NATA vence o edital FUNARTE MÍRIAM MUNIZ 2015 com o projeto NATAS em Solo – Seis Olhares sobre o mundo. Onde serão montados solos dos atores do NATA, frutos das pesquisas individuais desenvolvidas dentro do grupo, com execução prevista para o segundo semestre de 2016.

SOBRE A LINHA DE PESQUISA DO GRUPO

Quando o ator entra em cena, ele não está sozinho. Carrega em cada partícula do seu corpo a história, a cultura e os valores de onde veio. Mesmo sem raciocinar muito sobre isso, a sua simples presença em cena fala muito de um determinado lugar, de determinadas pessoas e seus respectivos costumes.

Observando o dia a dia das comunidades de axé (Terreiros de Candomblé) - compreendendo as noções de sagrado, o respeito aos mais velhos, o valor da vida, da natureza, do equilíbrio entre material e espiritual e o transe ritual - foi que o NATA compreendeu a necessidade de um teatro que trouxesse para a cena a história de uma cultura que durante séculos vem sendo demonizada.

Partindo da premissa que a ancestralidade africana forma e integra a ancestralidade primordial da humanidade, fomos buscar no Candomblé o material basilar e necessário para a construção de um teatro fundamentado no teatro-físico ritual, este se traduz num teatro pautado na fisicalidade, na força da presença dilatada do corpo do ator na cena, na pré expressividade, é um teatro que busca exaustivamente a prontidão e o auto conhecimento integral do corpo e da mente e possui na ritualidade, no jogo entre o plano da materialidade e

o plano da imaterialidade, na cerimônia do encontro do ator com a sua divindade ancestral africana seu pilar mais forte.

Influenciados pela teoria do Teatro Antropológico de Eugênio Barba, o Teatro Pobre de Jerzi Grotowski, o Teatro político–dialético de Bertolt Brecht e pela estética e política cênica do Bando de Teatro Olodum (BA) do Coletivo Abdias do Nascimento – CAN (BA) e a Cia dos Comuns (RJ,) o NATA tem o teatro físico-ritual como linha de pesquisa e, na busca da ancestralidade afro-brasileira, o Candomblé a sua espinha dorsal. Esta busca resultou na pesquisa cênica *Ativação do movimento ancestral*, uma investigação com o intuito de colaborar com o fazer cênico do artista negro tendo como grande objetivo ver em cena a história dos ancestrais africanos e toda a cultura de resistência criada por eles e seus descendentes no Brasil.

Acreditamos que a arte é um grande instrumento para guardar a memória de um povo, sua cultura, seus feitos, enfim, sua existência. Dessa forma, a linha de pesquisa do NATA está no teatro primitivo, no qual os signos sensoriais sobrepõem o plano da racionalidade cartesiana e o artista é um elo de ligação entre a dimensão espiritual e a dimensão humana e que faz do teatro o lugar de encontro do material com o imaterial.

ANEXO II – CLIPAGEM – NATA

20 | **Vida** | 10 de dezembro de 2011

Vida*

Mídia Cultural Brasileira

Talento do interior

Algo de diferente em relação ao que se vê e ouve no mundo lá fora, de repente, no repente, fazenda. Sobretudo com peças que celebram o cotidiano. Ela, sua já veneranda e que por si só já é motivo de orgulho, apresenta o talento e o amor de uma mulher pernambucana, Laksmi e Cláudia Velli.

Perfil **Fernanda Júlia**

Ancestralidade em cena

Com suas peças, Fernanda Júlia revivifica legado cultural das orixás



Fernanda Júlia em uma das peças. Ela é pernambucana e mora em São Paulo. Ela é a autora das peças e também atua no palco. Ela é a autora das peças e também atua no palco. Ela é a autora das peças e também atua no palco.

“Minha missão está cumprida se eu fizer as 17 peças para os orixás. É o desejo megalôcnico e ficar com todas elas em cartaz”

Fernanda Júlia, autora das peças, em uma delas.

21 | **Vida** | 10 de dezembro de 2011

Regina Maranhão faz palestra em sessão de Sala de Casa de TCA

A escritora e jornalista Regina Maranhão participou de uma palestra em sessão de Sala de Casa de TCA, no dia 8 de dezembro. Ela falou sobre sua trajetória profissional e literária, destacando a importância da escrita como ferramenta de transformação social. A palestra foi moderada por Cláudia Velli e contou com a presença de um público interessado.

Cyrena de Bergeron, poeta de Baurerê e Restard, é convidada

A poeta Cyrena de Bergeron foi convidada para participar de uma sessão de Sala de Casa de TCA. Ela apresentou um conjunto de poemas que refletem sua experiência de vida e sua conexão com a natureza e a cultura local. A sessão foi realizada em um ambiente acolhedor e promoveu uma rica troca de ideias.

A programação de eventos para o mês de dezembro inclui diversas atividades culturais e artísticas. Confira a seguir:

Sing Oba

O grupo Sing Oba apresenta uma nova produção teatral que aborda temas contemporâneos e promove a reflexão crítica. A peça é encenada com muita criatividade e talento dos integrantes do grupo.

Peças Curtas

Uma seleção de peças curtas que abordam temas diversos e oferecem uma visão única sobre a realidade. As peças são encenadas de forma dinâmica e impactante.

Ogum, Dada e Horemus

Uma nova produção teatral que homenageia os orixás e apresenta uma narrativa inovadora. A peça é encenada com muita força e emoção.

A Etiópia

Uma produção teatral que aborda a história e a cultura da Etiópia, promovendo a conscientização e o respeito às diferenças.

Figura 54 – Matéria do Correio da Bahia – 2011 – Perfil Fernanda Júlia.

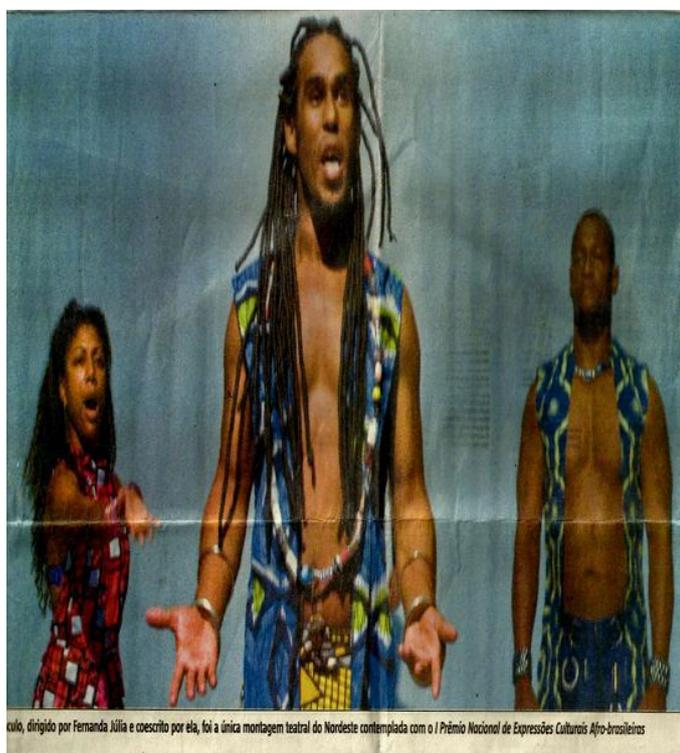
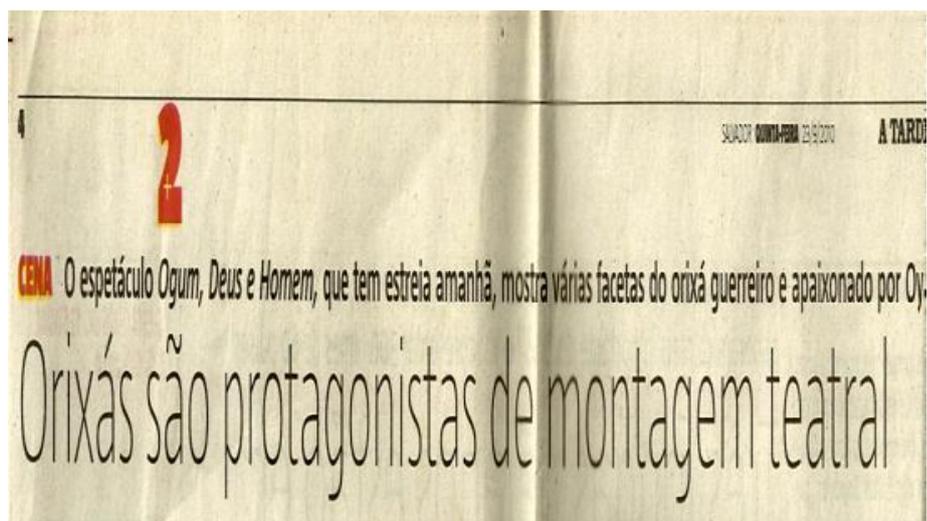


Figura 56 – Matéria do Jornal A Tarde – Entrevista cedida a Eduarda Uzeda – Estreia do espetáculo *Ogun – Deus e Homem* no Tetro Martim Gonçalves – 2010.

A TARDE SAUVADOR SÁBADO 6/7/2013

CENA O projeto *Exu Sile Oná* vence o edital do Núcleo de Teatro do Castro Alves

Espetáculo leva ao TCA as sete qualidades da divindade Exu

EDUARDA UZÉDA

O projeto *Exu Sile Oná* (*Exu abre os caminhos*), proposto pelo Núcleo Afro-Brasileiro de Teatro de Alagoinhas (Nata), com direção de Fernanda Júlia, é o vencedor do Edital TCA Núcleo "Em Construção" - Edição Especial 2013/Uma Homenagem a Lima Bo Bardi.

O projeto do Nata fará a ocupação artística no Complexo do Teatro Castro Alves, de agosto a dezembro deste ano, e terá montagem inédita.

Um dos maiores diferenciais desta edição é o fato de que o prêmio, no valor de R\$ 300 mil, será destinado a um grupo local que, por sua vez, fará um intercâmbio cultural com uma companhia de outro estado ou de outro país.

Este intercâmbio resultará num conjunto de ações culturais voltadas para o público durante a reforma do Teatro Castro Alves, que já está em andamento.

Parceria

A diretora Fernanda Júlia informou que o Nata fará parceria com a Cia. do Miolo (São Paulo), o que resultará numa proposta de ocupação artística que contemplará 28 atividades no TCA.

Entre elas, as oficinas de formação, ministrada pelo Nata e Cia. do Miolo, e a difusão de espetáculos do repertório do grupo de Alagoinhas, como *Adupé, Sirê Obá - A Festa do Rei, Abismo* e *Poepoesia* (para crianças).

Também estão no projeto de ocupação do Nata o *Cinema no Paredão*, que consiste na exibição de documentários sobre a temática de negros nas paredes do TCA. Por fim, a inédita mon-

tagem *Exu, a Boca do Universo*, que vai aliar a estética do candomblé com linguagens contemporâneas.

Qualidades

"Neste espetáculo, a ideia é mostrar Exu como princípio da individualidade, movimento e comunicação. Quero trabalhar com sete qualidades de Exu", afirma Fernanda Júlia.

Ela explica as sete qualidades de Exu que vão ganhar destaque na nova montagem: "Vamos enfatizar o Exu Imgui, que rege a criação; o Exu Legba, que tem poder de transformação, de reformular as coisas; O Exu Bará, que se refere aos caminhos do corpo; o Exu Loná, que é o senhor dos caminhos e auxilia

nas grandes decisões; o Exu Odara, dono da felicidade, harmonia; o Exu Gijisebo, o mensageiro dos orixás, e o Exu Agbô, o mais velho e sábio", explica a encenadora.

Escolhas

Fernanda Júlia explica porque o Nata tem se voltado para levar à cena teatral as divindades do culto afro: "As escolhas do Nata nasceram da inquietação de ver as divindades de forma alegorizada e estereotipada. Entendemos que todo intolerante é um ignorante e, por isto, queremos mostrar toda a beleza dos orixás do culto afro".

O projeto vencedor - o texto ainda está sendo construído - tem produção da Kalik Produções, de Susan Kalik, e gestão de projetos, da Cardim Projetos de Marcia Cardim.

Para a produtora Susan Kalik, o grande desafio deste projeto é a quantidade de atividades que serão feitas. "É quase um festival", frisa. Em relação ao espetáculo *Exu, a Boca do Universo*, Kalik diz que "o desafio será montar fora do conforto de um palco".

A peça começa na rua, depois tem apresentação no foyer do TCA, seguindo para o jardim suspenso do teatro.

Comissão

A Comissão de Seleção do Núcleo do TCA reuniu a diretora e iluminadora paulista Cibele Forjaz, os diretores e dramaturgos Elísio Lopes Jr. e Gil Vicente Tavares, o ator e produtor Fábio Vidal, além da atriz produtora e diretora da Fundação Cultural (Funceb), Maria Marighella.

A produtora Susan Kalik e a diretora Fernanda Júlia estão juntas no projeto *Exu Sile Oná*, do Nata

"A ideia é mostrar Exu como princípio da individualidade, movimento e comunicação"

FERNANDA JÚLIA, diretora teatral

Figura 57 – Matéria do Jornal A Tarde – Anúncio do resultado do edital TCA. NÚCLEO – *Exu Silé Oná* TCA é o projeto vencedor – 2013.

GUIA DO ÓCIO

Para quem ama viver Salvador...

compre a revista do guia R\$ 14,90

Bares Cinema Criança Exposições Gastronomia GLS Literatura Música Teatro e Dança O Guia Contato Divulgue seu evento **Bahia**

Exú, a Boca do Universo

Publicado em 19 março por Nádia Conceição



Teatro Castro Alves: Praça Dois de Julho, Campo Grande. Telefone: 3535-0600
Data: 23 a 30/3, qui a dom, 17h
Entrada Franca

O NATA – Núcleo Afrobrasileiro de Teatro de Alagoinhas estreia no dia 20 de março o espetáculo **Exú, a Boca do Universo**, montagem do Núcleo de Teatro Castro Alves. O espetáculo celebra à vida e narra sem compromisso cronológico momentos em que Exu se mostra diferente daquilo que tanto se pregou na cultura ocidental sobre o orixá que rege a comunicação e a liberdade no candomblé.

Promoções Participe e concorra a ingressos para filmes e festas toda semana

Figura 58 – Divulgação da estreia do espetáculo *Exu – A Boca do Universo* – Vão livre do TCA – 2014.



Figura 59 – Banner de divulgação na entrada do TCA.



Figura 60 – Cartazes de divulgação do espetáculo – Estreia no TCA e Circulação em Salvador (Cine –Solar Boa Vista, Arena do Teatro Sesc-Senac Pelourinho e Centro Cultural Plataforma) – Arte gráfica: Susan Kalik – Fotos: Andréa Magnoni.



Figura 61 – Cartaz da apresentação do espetáculo *Exu – A Boca do universo* em Belo Horizonte – Palco Giratório. Arte gráfica: Susan Kalik – Foto: Andréa Magnoni.

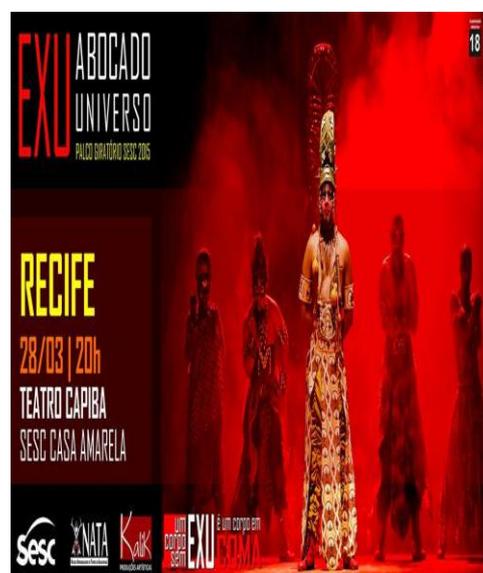


Figura 62 – Cartazes das apresentações do espetáculo *Exu – A Boca do Universo* em São Paulo – Festival do Teatro Brasileiro – Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB - São Paulo e cartaz da apresentação do espetáculo em Recife – Palco Giratório. Arte gráfica: Susan Kalik – Foto: Andréa Magnoni.



Figura 63 – Pensamento Giratório – Belo Horizonte – 2015 – Palestra sobre o processo criativo do espetáculo *Exu – A Boca do Universo* – Foto: Nando Zâmbia.



Figura 64 – Cartazes de apresentação do espetáculo *Exu – A Boca do Universo* no Rio Grande do Sul e no Rio de Janeiro – Palco Giratório. Arte gráfica: Susan Kalik – Foto: Andréa Magnoni.

ANEXO III – TEXTO E FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO *EXU – A BOCA DO UNIVERSO*

EXU – A BOCA DO UNIVERSO

TEXTO: Daniel Arcades
Coautoria: Fernanda Júlia

Montagem do NATA – Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas. Estreou no dia 20 de março de 2014, no Vão Livre do Teatro Castro Alves, na cidade de Salvador – Bahia.

Texto registrado pela Fundação da Biblioteca Nacional

Salvador, março de 2014

Quem está em cena:

Divindades:

Yangi

Enugbarijó

Legbá

Bará

Lonan

Oxum

Humanos:

Coro de Vendedores de Cachaça

A Vendedora de cachaça

Os Vendedores de cachaça

1 (Thiago), 2 (Daniel), 3(Marcelo), 4 (Fernando), 5(Zâmbia)

Obs: Como se trata de uma obra construída a partir do processo de experimentos do grupo e exercícios de criação durante ensaios, as imagens definidas para a obra apareceram através da análise e escolhas dos perfis físicos e energéticos dos atores da montagem original.

- PRÓLOGO -

(O coro de vendedores chega ao espaço cênico saudando todo o espaço e a figura de Exu que está no centro da cenografia)

Agô Lonan Iê – Agô Laguana
Agô Lonan Iê – Agô Lebara
Bara Bara Exu ê
Bara Bara Exu â⁸⁶

(Após a saudação à Exu, todos cantam juntos 'A canção do mercado')

A canção do mercado

Meu aquió tá preparado pra cantar
Dá um gole, ogó
Dá um gole,
Uma cachaça pra variar

Quê que tu qué? Tu qué o quê?(5x)
Uma cachaça a 1 real. Só lá em ketu (4x)
Um marafo do imortal
Eu sou o tal
Fico na feira
Sem besteira,
Faça pra mim, Faça pra mim
Faça pra mim, Faça pra mim
Uma cachaça pra me iludir!

Meu aquió tá preparado pra cantar
Dá um gole, ogó
Dá uma gole,
Uma cachaça pra variar

Abionã já viu o poder
Eu tô aqui para vender
Compra minha cachaça

Coro de vendedores:

Ma - Uma cachaça volátil,

Thi - Um corpo meio bambo

Bi - e uma vida livre é coisa que todo mundo merece.

Dan - Porque o sagrado, meu rei, pisa e bambeia no mesmo chão.

Fer - Esse álcool em ebulição, te deixa forte como um deus, meu irmão.

Todos - Compra minha cachaça!

Zam - Compra minha cachaça, senhora!

Thi - Sinta esse cheirinho de passarinho, mulher!

Fer - Ele não bebe, mas voa com meu álcool

Dan - e assumo que você quer.

Ma - Viva grande, dona de si,

Zam - bambeando e aquecendo o coração.

Todos - Essa cachaça é sagrada, meu irmão!

(O coro de vendedores se mistura junto ao público e começam a vender cachaça por toda a plateia. Enquanto vendem, o momento é interrompido por um vendedor)

(para A vendedora) Ô neguinha, dê seu texto!

⁸⁶ Canção de Domínio Público para saudar Exu.

A vendedora de cachaça: Você conhece Exu?

Todos: Qual Exu você conhece?

Coro de vendedores:

Dan - O da capa preta?

Fer - Tridentão?

Thi - Cara de caveira?

Mar - Parece o cão?

Zam - O que come criancinha?

Dan - Parece desenho animado?

Zam - Tem chifre e pés peludos?

Fer - A cara do esqueleto do He-man!

Thi - Veste terno, gravata, tem unhas grandes e um barbão?

Mar - A cara do Zé do caixão!

Bi - Você conhece Exu?

Zam - Qual Exu você conhece?

Fer - O que só anda nas quebradas?

Thi - O que aparece no cinema, na TV?

Mar - A cara do saci-pererê?

Bi - Aquele que diz: Se Zúfia forunfar com a guia, Zúfia morre?

Fer - O que só dá gargalhadas?

Dan - O que é ganancioso e não faz nada de graça?

Zam - Você conhece Exu?

Todos - Qual Exu você conhece?

Fer - São esses que falamos agora?

Então, lamentamos informar que...

Todos - de Exu você nem perto consegue chegar.

- O INÍCIO -

(O dinheiro da venda da cachaça é todo depositado no Totem, instalação cênica de Exu. A vendedora de cachaça prepara a cena arriando um agari⁸⁷ Saúdam todo o espaço com a cachaça e a borrifam para o ar)

Coro de vendedores:

Mojubá! Ojubá!⁸⁸

(Os vendedores depositam a garrafa de cachaça no totem e seguem para o fundo do espaço cênico onde o processo de troca da energia do humano para o divino acontece. No centro da cena, com a cabeça direcionada ao chão está apenas A vendedora de cachaça que faz a sua saudação sozinha)

A vendedora de cachaça:

Agô, E ku abo.

Agó onilé o

Mo wò ó Lénu

Ó gbá oro lénu mi

Enu yá mi

Laroyê

Agô, E ku abo. Se dada ni⁸⁹

⁸⁷ Farofa de dendê para Exu.

⁸⁸ Apresentando o meu humilde respeito.

⁸⁹ Com licença, sejam bem-vindos.

Com licença ao dono da casa

Eu prestei atenção ao que ele disse

Ele removeu a palavra da minha boca

(para a plateia)

É Yorubá. Inglêsê cê sabe falar.
Vai estudar.
Vamo lá, freguesa,
Boa tarde, vovô
Tá na hora, começou.
Boas-vindas, meu senhor.
Mojubá,ô!

(pega a cachaça e borriafa para a plateia)

Ao movimento.

(deposita a cachaça no totem e se dirige para o espectador)

Se aqui dentro - ou lá fora – há caos, confusão
Esquente com isso, não. É caminho.
Eu peço apenas que fiquem na lembrança
Tomem este lugar como reminiscência
Sabe o que é isso, não?
Vai estudar, meu filho. Vai saber das coisas.
Tem coisa que a gente sabe de longe, de quando a gente nem tava vivo
E finge que não sabe, não é?
Tem coisa que qualquer memória se recusa a esquecer.
O corpo chega arrepia, é memória.
Respirou? Tá chegando no mundo?
Pois chegue, largue esse útero, sobre esse barro
O caminho que te leva para a porta da rua
é a entrada de uma casa.
Peço apenas atenção ao movimento, a palavra.
A palavra dele. *(aponta para o totem e indica caminho do espaço da encenação)*
Há caminhos. Há lembranças. Há surpresas.
Agô, estamos chegando, *Nlá Esu*⁹⁰

- ESTOU QUERENDO FALAR DE MIM –

Sim Sim Não Não⁹¹

Qualquer que seja o tamanho do problema
Qualquer que seja o “x” dessa equação
Qualquer, qualquer que seja a peleja o dilema
Qualquer que seja o centro da questão

Sim Sim Não Não
Sim Sim Não Não
Sim Sim Não Não
Sim Sim Não Não

O desejo mente a mente, mas não mente ao coração

Fiquei surpresa

Laroyê

Com licença, sejam bem vindos. Como vai você?

⁹⁰ Grande Exu

⁹¹ Letra da música de Jarbas Bittencourt

Cruza clandestina a mente as fronteiras da razão
Põe o teu cajado à frente e que ele a nós nos oriente
E a mente apresente a direção

Sim Sim Não Não
Sim Sim Não Não
Sim Sim Não Não
Sim Sim Não Não

Pai de todos os Caminhos
Deles todos Guardião
Ó Senhor do Universo
Desde a grande explosão
Soberano dos Destinos
Deus do Caos, da Confusão!

Sim Sim Não Não
Sim Sim Não Não
Sim Sim Não Não
Sim Sim Não Não

Yangi e Enugbarijó:

Eu to querendo falar de mim

Bará e Legbá:

Eu to doido pra falar daqui.

Yangi e Enugbarijó:

Você tá querendo que eu fale de mim.

Bará e Legbá:

Fale de mim pra mim.

Enugbarijó: Yangi

- A LATERITA – YANGI –

(Mudança de clima. Música africana em tributo a entrada de Yangi. Um paredão se forma. Jogo de partituras corporais que representem o nascimento e a explosão. Início da dança das cabaças)

Yangi: *(Tirando a cabaça da cabeça)* Eis aqui minha cabeça.

Enugbarijó: Deixa eu saudar essa cabeça.

Yangi: *(entrega a cabaça para ele)*

Nosso elo

Eu já não caibo mais em mim.

Enugbarijó: Íbàa Bàbá mi⁹²

Yangi:

Há muito que estou para vir

Você me inventa, mas não me veta

Você me sente, mas não me enxerga

Você me usa, mas não me abusa

Lambuza, coma, fale

Me reinvente na sua mente

Sobre o que a gente sente

⁹² Nós o saudamos pela sua experiência e virtudes

Minha palavra, minha boca
Água revolta
Poeira que voa e gruda em teu corpo
Tua pele como a lama da criação
Eu to querendo falar de mim
Sem julgamentos, sem esclarecimentos

Enugbarijó: Sonsó ori⁹³

Yangi: Eis aqui minha cabeça.
A criança está sozinha

Enugbarijó: Omo náà fê⁹⁴

Yangi:
Cada pedaço de mim
Sou criador, sou criatura

Enugbarijó:
Kosi Okuta
Kosi Orisa⁹⁵

Yangi:
Eu vou explodir em mim
Eu vou pro mundo

Enugbarijó:
Kosi Exu
Kosi Ayê⁹⁶

Yangi: Eu sou o mundo

Enugbarijó: Ele é o mundo

Yangi: Como pedra

Enugbarijó: Matéria primordial

Yangi: Mais um (*lança-se para o espaço*)

Enugbarijó: Mais um dia, mais um corpo,

Yangi:
mais uma hora, mais um tempo, mais um momento, mais um riso,

Todos: Mais um!

(*todos se encontram com uma cabaça na mão*)

Yangi:
Dizem que ele parou
Dizem que eu parei
Eu to querendo falar de mim
Por isso, antes observei

⁹³ O ponto alto da cabeça

⁹⁴ A criança está só

⁹⁵ Sem pedra/sem orixá

⁹⁶ Sem Exu/ Sem mundo

Tá tudo muito doido, né?
Tá demorando, né?
Sempre esteve.
Tá tudo muito caos
Escuta? (*silêncio*) Esse é o som do mundo
Escuta? (*muito barulho e muito movimento*) Esse é o som do mundo
Essa harmonia
Gritando na esquina, meditando no arranha-céu.
Calar a boca, nunca mais!
Eu to querendo falar de mim
Número 1: Sempre seja mais um.
Porque eu sou o infinito mais um.
Ení Okàn⁹⁷

(O som de uma avamunha toma conta do espaço. Paralelos, Yangi dança junto com Enugbarijó, Bará e Legbá. A avamunha ganha uma crescente até todos concretizarem a dança das cabaças com todas elas depositadas ao totem. Yangi retorna ao espaço do início da cena. Entra A vendedora de cachaça)

A vendedora de cachaça:

Bonito isso!
Ení Okan! Porque eu sou o infinito mais um.
Isso, meu pai, fale mais de você.
(observa ele)
Eu to escutando! To escutando tudo!
Eu aprendo muito com você!
(olha para um espectador)
Aí é Professor dos bons, com uma didática
Uma churria, uma chulapa,
Aí me ensina,
(percebe que ele observa o mundo)
Dizem que ele viu Oxalá fazer o homem
Dizem que foram dezesseis anos aprendendo
Calado, sem perguntar, prestando atenção em tudo.
Esse conhece o homem desde a essência
Porque ele é o primeiro, Yangi. Ele veio antes de vir
E viu todo mundo vindo
E pisando na laterita pesada
Ficou assim, ó: olhando tudo, observando tudo.
Mas, minha filha, quando este ser aprendeu tudo
E Orunmilá transformou ele em dono da porta
Ele ouvia e falava tudo ao mesmo tempo
Ele ouviu o caos do mundo
E desceu para organizar
Sabe com o quê?

Todos: Com a bocaaaaaaaaaaaaa!

⁹⁷ Um coração

-A BOCA-

Enugbarijó: Atenção, passageiros, sejam bem-vindos a nave Enugbarijó. Na viagem, sairemos da minha boca com possibilidade de turbulência nos tubos até o meu cu. Boa viagem!

A canção da Boca

Boca, Boca, Boca
Boca, Boca, Boca, Boca

Me gusta la língua, La língua me gusta
My mouth is your, My mouth is mine
Freneza Bušo
umprofethi umlomo
ore dominatur
bouche chatte
bouch nan bourik La ⁹⁸

Bouchache

Boca, boca, boca, boca!
Boca que fala
Boca que xinga
Boca que lambe

Boca
Boca que chupa
Boca que beija
Boca que come

Boca

Boca que fala, que beija, que lambe, que engole, que morde, que fode
Boca que fala, que cheira, que limpa, que escarra, que xinga, que engole

Boca
Chupa, engole
Chupa, engole

Enu! Enu! Enu! Enu!
Enu! Enu! Enu! Enu!⁹⁹
Boca

- O CAMINHO-

(Após a música da boca, os Exus ganham uma velocidade exorbitante em cena, ao mesmo tempo entram em estado de zombaria diante da vendedora de cachaça, que começa a se sentir um tanto quanto perdida diante da cena.)

⁹⁸ As traduções das palavras em língua estrangeira seguem a seguinte ordem:

Eu gosto da língua, Da língua eu gosto (espanhol)
Meu boca/buraco é sua, minha boca/buraco é minha (inglês)
Boca louca (Esperanto)
Boca profeta (Zulu)
Boca domina (latim)
boca buceta (francês)
Boca do cu (crioulo)

⁹⁹ Boca

Os quatro Exus: (vocalizando e experimentando musicalmente a frase) Lonan Ikoritá seja¹⁰⁰

(O texto será dito com velocidade. Muita velocidade. Enquanto isso os Exus estão fazendo caminhos, e a Vendedora de cachaça correndo desenfreadamente pelos caminhos)

Lonan: Estamos na turbulência dos tubos. Não ficamos apenas nas possibilidades, temos certeza que nos tubos sempre haverá turbulências. Ainda nos resta o dia e caminhamos por sete quadras que induzem o caminho. Parece que o passo se aperta. Olha o caminho de lá: “é a polícia, neguinho”. Olha o caminho de cá: “É um gran fino, bobinho”. Olha esse caminho daqui: “Pronto, já pode sair”. Olha o caminho que te deram sem me consultar, estou só olhando se você vai aceitar. Estamos correndo quase, e correndo a gente nem olha e nem escuta. Aliás, não, estamos correndo mesmo. Menina, quando se olha para o fim, você só aceita o destino e...

Vendedora: Tô cansada!

Lonan: E porque não para? Olhe, a preguiça é um dom e uma cura na alma. Eu posso dar caminho, não dou surra de cansação pra você sair correndo. Tu não é a amobirim¹⁰¹ que manda todo mundo estudar? Seus pés têm que ler. A leitura do jeito de correr, pelo o que se corre e, o mais importante, do caminho que percorre é o que vai fazer de você um ser. Sua correria é uma escolha.

Vendedora: Eu tô cansada para escolher!

Legbá: Tá maluca? É isso o que querem de você.

Enugbarijó: Você não fala!

Bará: Você não anda!

Yangi: E nem explode!

Lonan: Você só corre, corre, corre, corre. E eu lá atrás dando risada. É caminho, nega, não é pista de corrida, não. Quando for para correr, deixa que eu te dou um empurrão.

Legbá: E despenca tudo!

Enugbarijó: Tudo fica mudo!

Bará: Nada movimenta direito!

Yangi: E o princípio é esquecido desde o começo!

Vendedora: Tá falando de quê?

Lonan: Tô falando de mim!
Do meu modo de andar.
Tô aqui te perturbando
Só pra saber se vai escutar
É do desbravamento do caminho
No deserto, na mata, no asfalto
Tô mostrando por onde, mas você se esconde

Legbá: Na outra crença

Enugbarijó: Até vale a bença

Bará: Tem diferença?

Yangi: O problema é quando você não tem presença...

¹⁰⁰ A colheita na encruzilhada

¹⁰¹ Mulher solteira

Vendedora: Eu mesma não!

Lonan: Ah, sem auto-sentença! Deixa a gente provocar! Caminho é provocação, se você não olha para os lados, se não deixa aquela orelha coçar, chega no fim e só.

Yangi: Pra voltar.

Enugbarijó: Pra silenciar. Sem perguntas, sem respostas, sem frases, sem orações, sem boca.

Legbá: Pra brochar. Sem grude, sem poder, sem nudez, sem gozar, sem a boca de lá.

Bará: Pra parar.

(Silêncio. Movimentação muda. Os Exus dançam o caminho, dançam a encruzilhada. Tudo pausa, tudo lento)

Lonan: *Ikoritá*¹⁰²! Na encruzilhada, você escolhe. E não escolhe. Na vida, você que dita. E não dita. Na boa, qualquer pessoa é uma encruzilhada! Observe a batalha, ouça as provocações e as lamentações, perceba as segundas intenções. Estão querendo te guiar? Vá. Vá estudar. Ninguém é bom, ninguém é mau. Todo mundo é animal! Na encruzilhada, o que você vai fazer?

Vendedora: *(explodindo em si)* Tá difícil escolher!

(Risos. Um Kuduro começa a tomar conta do espaço e todos dizem coisas para a vendedora. Enquanto isso, Lonan fica alternando entre guiá-la e ficar só observando-a caminhar sozinha)

Yangi: Atenção, os lindos passageiros compraram a passagem de ida...

Enugbarijó: E a volta não está à venda.

Legbá: Aproveite a turbulência e coloque o quadril para andar

Bará: Experimente caminhar

Ibadí Ibere Iberu¹⁰³
Diz que sim! Diz que sim!
Por aqui! Por aqui!
E o amor?
Vai bem, vai bem, vai bem. Que é que tem?
Ibadí Ibere Iberu
Ibujoko Idáwò¹⁰⁴
Ifá¹⁰⁵ Caminhar
Diz que não! Diz que não!
Por aqui! Por aqui!
Como está?
Assim, assim, assim, assim... ih, não tô a fim.
Ibadí Ibere Iberu
Ibujoko Idáwò
Ifá Ifijaló¹⁰⁶
Talvez. Talvez.
Por aqui! Por aqui!
E o dindin?

¹⁰² encruzilhada

¹⁰³ Quadril -princípio - medo

¹⁰⁴ Casa – consulente de adivinhação

¹⁰⁵ Oráculo

¹⁰⁶ Oráculo - desafio

Vai vir, vai vir, vai vir, vai vir!
Ibadí Ibere Iberu
Ibujoko Idáwò
Ifá Ifijaló
Igbojú igbóro¹⁰⁷
Andar com Igbàbó¹⁰⁸
Andar com Igbàbó
Andar com Igbàbó
Andar com Igbàbó

(A vendedora vai andando de costas para a plateia e seguindo seu rumo como se estivesse caminhando cheia de incertezas. A música vai diminuindo seu ritmo e cada Exu vai cantando lentamente até chegar em um sujeito da plateia e leva-lo consigo para o local desejado)

Igbàbó
Igbàbó
Igbàbó
Fé

Exus: *(para o sujeito)*Fé

-TOCA!-

(Cada Exu convida um espectador da plateia para ir ao espaço de encenação junto a ele. Durante o texto, a relação com o toque, o olhar e a energização entre eles é provocada na cena)

Bará:

Veja aqui possibilidades
O corpo
Seu instrumento que tanto toca,
E toca, e toca, e toca,
Toca um tambor, um adjá, um adarrum
Toca o próprio corpo, toca o òrún¹⁰⁹
Toca o sonho, toca o ayê¹¹⁰
Toca o distante
Seu corpo em transe
Seu olho, você

Yangi:

Toca!
Eu o conheci quando forcei a passagem
E como um ser que berra entrei na atmosfera
Era para ser assim sempre
Mas a caixinha de surpresas da vida reservou o hoje para você
Um corpo sem Exu é um corpo em coma.

Enugbarijó:

Primeiro, você vai nascer
E despontar o bará no corpo
Aí você vai chorar, gritar, mexer os bracinhos, expelir líquidos
Expelir, você sabe, né? Vai mijar, suar, cuspir...
Você vai estar nu, e os olhares do mundo serão tão bonitinhos.
Depois você vai aprender a andar, falar, ouvir e seu bará aumenta

¹⁰⁷ Coragem - estrada

¹⁰⁸ Fé

¹⁰⁹ Céu

¹¹⁰ Plano terrestre

Enugbarijó, sua boca fomenta a vida
Sua boca faminta
Come, bebe, fala, ri e joga para o mundo
E quando o sol quiser, esse movimento brilhará

Legbá:

Depois você vai crescer
Vai ter o futuro nas mãos,
Calejar o braço de trabalhar,
Você vai experimentar seu Legbá, Ficar Odará
E quando a cabeça expandir
Iangui e Oxeturá se encontrar
O mais novo e o mais velho na roda da vida

Lonan:

Ah...Aí sim, você conhecerá
Sentir ocotô guiando Lonan
Qual entrada escolherá?
E quando Iku estiver por perto
Vai valorizar esse movimento
Sentir o que há por dentro
Você vai... E vai!

Legbá: Quem é esse que vai te acompanhar?

Bará: Quem é esse que vai te embaralhar para te orientar?

Enugbarijó: Esse movimento está aí. Não tem como fugir.

Lonan: Mojubá!

Yangi: Tudo que você vai fazer é porque eu vou estar!

Todos:

Está pronto!

Porque um corpo sem Exu é um corpo em coma!

- ENUGBARIJÓ – DIABO, DEMÔNIO, CÃO, NÃO! –

(Uma conversa regada a cerveja. Sons de latinha de cerveja abrindo. Sua música toca como se fosse algo tão cotidiano e especial e seu ritmo de fala segue o percurso da musicalidade em cena. Parece que pessoas passeiam por ele e ele dialoga com todas elas. Uma grande brincadeira entre eles.)

Todos: Quer um gole?

Enugbarijó: Tudo bem, já comecei.

Todos: Quer um gole?

Enugbarijó: Não precisa me dar nada desta vez.

Todos: Quer um gole?

Enugbarijó: Os seus ouvidos são a simpatia desta hora.

Todos: Quer um gole?

Enugbarijó: A história já começou.

Todos: Enugbarijó!

Enugbarijó: Ao seu dispor.

Todos: é surrado, avacalhado, acabado, estrupiado.

Yangi: Pela corja de pessoas que andam com a cruz na mão.

Lonan: Andam dizendo que é diabólico.

Bará: Êta confusão!

Todos: Atacado, esculhambado e, no entanto, receado.

Legbá: Pela mesma corja que pensa que ele é o cão.

Todos: Sou não! Sou não! Sou não!

Yangi: E a cidade não para!

Legbá: É tanta gente nesta cidade para pegarem no pé

Lonan: e pegam logo nos pangarés.

Yangi: Estou matando o senhor por tomar um golinho de cerveja? (*olha para outra pessoa*).

Enugbarijó: Estou trazendo doença para você porque estou trepando? (*para outra*).

Todos: Tanto barulho na cidade que ninguém escuta.

Bará e Lonan: Ninguém escuta nada.

Yangi: E a minha boca sempre cheia de sede pra falar,

Legbá: salivando pra contar,

Enugbarijó: sempre salivando os sabores de não estar no seu ouvido,

Todos: estando.

Yangi: Eu te conheço, mas você não me conhece.

Enugbarijó: Quer um cigarro?

Lonan: Você fuma?

Bará: Eu, não. Parei.

Legbá: Porque eu quis, enjoiei.

Enugbarijó: Enjoei o cheiro do fumo,

Yangi: to preferindo um charuto cubano.

Enugbarijó: É incrível como esta cidade cheira a desconhecimento. Como é que pode eu estar tão presente e a cidade exalar ignorância pelo suvaco?

Yangi: E essa boca?

Enugbarijó: O que é que tem?

Legbá: Fala.

Enugbarijó: Depende.

Lonan: Fala

Enugbarijó: Cachaça

Yangi: Fala

Enugbarijó: Farofa

Bará: Fala

Enugbarijó: Dinheiro.

Legbá: Tá vendo que é o cão!

Enugbarijó: Sou não! É muito amor nessa brincadeira. É muito amor pra você pensar besteira.

Yangi: Olha, quero resolver esse negócio de vez, porque não vou ficar aqui lamentando ter ganhado o papel de antagonista da história se essa história não é minha. Dê aos seus os seus personagens.

Lonan: Não vou tocar em nome das histórias dos outros, portanto, cão, diabo, demônio, deixem para ouvir nos lugares onde vocês tanto ouvem.

Legbá: A gente sabe onde encontrar, todos os dias nos mesmos horários nos mesmos canais.

Bará: Oxe, porque ser feliz é demoníaco! Agora...

Todos: Diabo, demônio, cão. Sou não!

Diabo, demônio, cão. Sou não!

Diabo, demônio, cão. Sou não!

Bará: Eu deixei essa brincadeira rolar.

Yangi: Tá maluco?

Bará: Tô brincante!

Legbá: Tá sem juízo?

Bará: To errante.

Lonan: Tá querendo o quê?

Bará: Aparecer.

Enugbarijó: (*silêncio*) Eu falei que não ia falar disso. Agora escuta que sou eu quem falo. (*Enugbarijó se dirige até às instrumentistas do espetáculo que começam a tocar um grande samba. Enquanto isso, os outros dançam libertamente na frente da cena. A cena ganha um outro ritmo muito mais acelerado e brincante*) Me deixa aqui com meu povo, com minha história e o meu valor.

Yangi: Me deixa ser fogo sem pudor, beber até cair sem ninguém me condenar porque eu vou vomitar, me deixa escolher na encruzilhada o caminho da batalha. Porra, me deixa gozar.

Bará: Aliás, quem é você pra deixar? (*risos*).

Legbá: Diabo?

Yangi: Demônio?

Lonan: cão?

Todos: Nãooooo!

(todos tomam um barra-vento¹¹¹ e a música mais uma vez se modifica na cena. Um ritmo mais caribenho, quente, arrocha. Todos se sentam ao redor do totem e desmancham-se dando o texto)

Legbá: Tá ouvindo? Amo essa música. A minha fome, fome de tudo que a boca pede.

Enugbarijó: Amo beijar, por exemplo. Beijar e essa música são duas coisas que eu amo. Eu troco muita coisa por um beijo.

Bará: A minha sede de origem, tenho uma voz que grita silenciosamente,

Lonan: Tenho um salivar que molha qualquer semente, eu tenho você.

Legbá: E você, apesar de não querer, me tem.

Enugbarijó: Dá para explicar como você é igual a essa música para mim? É possível entender e amar aquilo que se vai e se movimenta e fala como a boca da fome? Ama sem medo aquilo que não controla ou chama de cão? Você tem visão?

Yangi: E essa boca?

Enugbarijó: Está boa, obrigado. Eu só quero que você fale para os seus. Conte, nega. Conte seus desejos, seus queridos, seus odiados...

Lonan: fale com gosto de vontade de ver o outro lado da história.

Yangi: Eu vim de outro tempo, de outro continente.

Legbá: e aquilo que contaram deixou o cheiro pela cidade,

Lonan: mas há nas ruas um outro sabor que eu deixo

Legbá: e você sabe.

Bará: Tanto sabe, que lambe, cheira e deseja.

Enugbarijó: É por amor.

Yangi: É por não saber.

Legbá: Nada de cão.

Lonan: Cadê você?

Bará: Eita confusão!
(a música para de repente)

Enugbarijó: (levanta-se) E aí eu pergunto para você:

Todos: E essa boca?

A vendedora de cachaça: *(de longe)* Tá boa, brigada!

- LEGBÁ – O PODER -

(As latinhas de cerveja são depositadas no totem e um grande culto a Legbá começa a se organizar)

¹¹¹ Barra-vento é o processo de leves rodopios que o indivíduo recebe no processo de transe do orixá.

Arrocha do poder

Coro de vendedores (declamando):

Exu Legbá, Exu Legbá
A grande pica há de chegar
Existe um guardião da ética
Que o estilo astuto impera
Pra poder descontrolar

Yangi: Pretinha, dê o tom aí, mãe.

(Entra a vendedora de cachaça não acreditando que está de frente para Legbá e se junta ao coro para cantar)

Coro de vendedores:

Legbá, Legbá, Legbá
Legbá, Exu Legbá
Legbá Legbá
Legbá, Legbá, Legbá
Legbá, Exu Legbá
Legbá Legbá
A alegria está contida
No poder que há nesta pica
Ahah! Ahah! Ahah!

Legbá:

O que aponta para a frente
Encaminha a semente
E pode te empoderar

Coro de vendedores: Ahah! Ahah!

Legbá:

Fertilidade vem à tona
Falo com propriedade
gozo para anunciar
Tempos de prosperidade

A vendedora de cachaça: Quem goza?

Todos: Legbá! Legbá! Legbá! (4x)

Coro de vendedores:

Não me interessa essa história sem razão
De que todo mundo tem um rolão.
O que ele vai dizer é que se você tem poder
Utilizar seu instrumento você vai saber
Pode ser tcheca, pipiu ou pintão
Na descoberta do poder
Há vida em ebulição
Não me serve culpa, não
A grande pica de Legbá aponta a direção

Eu vou chupar, eu vou chupar, eu vou chupar, eu vou chupar
Hoje a pica de Legbá eu vou me lambuzar

Eu vou chupar, eu vou chupar, eu vou chupar, eu vou chupar
Hoje a pica de Legbá eu vou é cavalgar

Eu vou chupar, eu vou chupar, eu vou chupar, eu vou chupar
Hoje a pica de Legbá eu vou me arregaçar

Eu vou chupar, eu vou chupar, eu vou chupar, eu vou chupar
Hoje a pica de Legbá eu vou me arreentar

A alegria está contida no poder que há nesta pica!

Legbá:

O que querem é nos calar!

(saem todos de cena como se estivessem em um ápice de gozo, deixando apenas Legbá e a plateia. A partir de agora, a cena ganha um caráter intimista como se fosse um bate-papo com todos)

Legbá:

Se é no alto que você pensa estar o centro do poder, em verdade, eu vos digo: O meu céu está no chão e o poder é alimento pro tesão.

Já sei que tentaram te esconder, tentaram te silenciar, mas eu acho que a gente sempre soube onde o poder está. Tá querendo disfarçar, é?

O que acontece é mais que um esconderijo, é mais do que uma trava, é mais do que um cabaço.

Esse mastro, meu amor, não tem nada a ver com a ideia de jerico que implantaram na nossa cabeça. São os meus, vindos de antes. É meu povo africano que diz que essa mangueira é uma lançadora de semente jogada na terra molhada por um lindo gozo.

Fertiliza a vida. É uma mangueira que participa. É a arte de multiplicar. Mas aí, por medo, jorrar vira qualquer coisa, né?

Mas há um poderio que nenhum homem explica. É uma energia que aos falsos poderosos irrita. *(chega mais perto de um dos espectadores)* De qual poder você quer usufruir? Sobre esse sistema será que dá para insistir?

Baixaria em MPB pode haver. Agora toque a minha música. Toque meu rap, meu samba, meu funk, solta meu pagodão. Aí você chama de proibidão!

To deixando livre e solto pra cidade responder. O que é que incomoda você? Vai respeitar qual poder?

Ah, você me quer atrás de uma bancada, com terno e gravata. Me quer com uma grife, com horário eleitoral. Assim vai me achar o tal?

O que a gente quer no fundo, do fundo, do fundo, é outra coisa, é outra história, é outra vida. É sacanagem sem fazerem sacanagem com a gente.

“Exu para presidente”. Quero não.

O meu poder é de outro quinhão.

Todos: A alegria está contida no poder que há nesta pica!

Axé

-BARÁ – MOVIMENTO –

(Entra A vendedora de cachaça na mesma onda de bate-papo com o público. Só que logo atrás entra Bará, fazendo brincadeiras e traquinagens enquanto a mulher quer conversar)

A vendedora de cachaça: Se me perguntarem quem é Exu,

Bará: Quem é Exu?

A vendedora de cachaça: Eu diria você, ele, nós. Se me perguntarem quem é Exu,

Bará: Quem é Exu, rapaz?

A vendedora de cachaça: Eu diria, olhe em volta, olhe para dentro. Escute seu ará, escute Bará.

Bará: Bará, sou eu! Sou eu, Bará!

A vendedora de cachaça: Laroyê, Exu Bará!

Bará: Mojubá Ô!

A vendedora de cachaça: Íbàa Bàbá mi¹¹²

Bará: Íbàa Bàbá mi para você também.

A vendedora de cachaça: Aponte o mais belo caminho desse infinito percurso que é o nosso corpo. Diz sim com o teu não.

Agô, eis aqui minha cabeça

Eu saúdo a encruzilhada e me coloco no centro dela para conhecer o caminho que em meu ori há.

Escute Bará.

(Jogo de cena. Coreografia entre Bará e A vendedora de cachaça. A coreografia tem como mote o processo de sedução através da brincadeira e como consequência da sedução o momento da descoberta do jogo de búzios pela mulher¹¹³. Movimento, movimento, movimento até que a mulher finalmente está com jogo de búzios nas mãos.)

- DEPOIMENTOS –

(A vendedora de cachaça começa a jogar os búzios diante de todos. Entram os outros que vendem cachaça no início da peça e a observam jogar).

A vendedora de cachaça: Menino...

Outros: Hum...

A vendedora de cachaça: Menino...

Outros: Hã...

A vendedora de cachaça: Menino...

Outros: Fala logo, minha mãe.

A vendedora de cachaça: Seu filho é filho de Exu!

Outros: Deus é mais!

Vendedor de cachaça 1: Ô minha mãe, veja aí se a senhora não errou na qualidade. Veja aí se não é Ogum.

Vendedor de cachaça 2: Ô minha mãe, meu filho entrou no axé foi pra melhorar, viu? A senhora contou errado, não foi, não?

Vendedor de cachaça 5: Ô minha mãe veja se isso não um odu negativo!

Vendedor de cachaça 3: Eu nunca vi mãe de santo nenhuma jogar de vela apagada, não é mesmo?

Vendedor de cachaça 1: Eu nunca vi ninguém feito de Exu. Cadê Exu no Dique¹¹⁴?

Todos: É, cadê Exu no Dique?

¹¹² Nós o saudamos pela sua experiência e virtudes

¹¹³ Alguns itans africanos dizem que Oxum só descobriu o poder do jogo de búzios graças ao seu jogo de sedução diante de Exu, que lhe ensinou e lhe deu o poder das leituras do oráculo.

¹¹⁴ O Dique do Tororó é uma lagoa de 110 mil metros quadrados tombado como patrimônio Histórico e Artístico Nacional na cidade de Salvador. Um espaço onde milhares de pessoas circulam todos os dias. Dentro dela e ao redor dela existem várias estátuas representando os orixás do candomblé feitas pela artista plástica Tati Moreno. Dentre os 12 orixás presentes no Dique do Tororó, Exu não é um deles.

Vendedor de cachaça 2: Ô minha mãe, veja aí de novo, vá. Veja se não é Ogum, Ogum... me ajuda.

Todos: Xoroquê!

A vendedora de cachaça: Só porque é filho de Exu?

(Ela mostra o jogo para a plateia e sai irritada. Os outros permanecem no espaço. Durante os depoimentos, o humano se mistura com o divino e o figurino dos vendedores começa a ser trocado pelo de Exu na cena aberta.)

Vendedor de cachaça 2:

Nenhuma mãe cria alguém para ele ser filho de Exu. Nenhuma boa mulher da família brasileira criaria seu filho para ganhar o título de dono das ruas. Mal sabem elas que é na rua onde o sujeito se faz homem e foi nela que tive o maior encontro da minha vida. Todo mundo dizia que eu era de Ogum. Forte, decisivo, conquistador, mas em momento nenhum eu me esforçava para ser assim. Eu tinha fogo nos olhos, uma pele que queimava e acendia com o contato e o movimento do mundo. Eu tinha amor por andar pelas ruas, por ouvir e falar com as pessoas, por transformar qualquer entrada em minha casa. E Ogum não vinha. Era eu, na vida e no axé, mistério...

Vendedor de cachaça 5:

Mas o meu coração tambor foi sentindo um batuque. E o toque fazia com que meus pés pensantes firmassem o encontro do orún com o ayê. Minha alma passeava pela minha carne em uma fusão que só quem sente entende. Eu não enxergava Exu como orixá, até porque ninguém me dizia que ele era um. Sei lá, para mim, ele era apenas o caminho para chegar até um, nada de importante, nem humano e nem divindade. E a ancestralidade batia nos nervos, tocava como físico, trazia nos sentidos...

Vendedor de cachaça 1:

Nos meus olhos, um cenário do passado se fazendo presente e aquela confusão na minha mente e meu coração tambor saltava mais forte, meu compasso já não era mais só meu. E eu não entendia, só sentia. Eu me perguntava na mesma hora do que aquilo se tratava e nada me respondia, só sentia. Exu se apresentou me invadindo sem pedir permissão, como se conhecesse meu corpo de tempos ancestrais. Foi saltando do meu coração tambor para os meus olhos, minha face, meu corpo, para os meus movimentos. E ...

Vendedor de cachaça 4:

E dançava. E me conduzia naquela dança em um jogo que meu corpo não conhecia. Era um princípio de dinamismo que ia além do meu movimento externo, ativava uma camada que movimentava meu passado, minha história. Minha mãe não queria que eu fosse filho de Exu, mas eu entendi a mensagem assim que ele pulsou dentro de mim. Eu não podia ser dele, eu sou ele. E quando percebi no seu movimento a doçura de ter a coragem de ser feliz, de abrir a boca para a vida, de lançar ao universo todas as querências, eu já não queria mais nada. Era eu e ele no nosso transe, no diálogo da circularidade da esfera. Era...

Vendedor de cachaça 3:

Era Bará por todo o corpo. Era movimento, revolução dentro de mim. Eu não entendia como Exu podia se mostrar tão belo, tão próximo e ainda mais, tão amigo de mim. Daquele momento em diante, nada do que diziam importava e eu estava cagando se pensavam mal dele. Eu senti Exu dentro de mim e isso me fez pleno, me fez poderoso. Aquele que está no caminho tem a sorte de parecer humano e ser a divindade que cresce para o infinito. Aquele que está na rua não tem tempo de subir em pódio, porque seus pés sacralizam o lugar onde piso. Laroiê, Exu. O seu poder limpa o caminho.

-EXU SÓ NÃO BRINCA COM A MORTE -

(som de tensão. De repente o ambiente começa a ficar sombrio e Exu se mostra valente, mas intrigado com a situação)

Enugbarijó: Quem é?

(Ogós em posição de ataque)

Bará: Tô perguntando quem é?

(som maior ainda de tensão)

Yangi: Bata na porta da frente!

Enugbarijó: Mó gbó ìkún nínú íyará¹¹⁵

Ò Sáfé ri mi

(Ouve-se um canto de morte. O canto instiga mais ainda Exus que desbravam ainda mais os caminhos)

Bará: Ó gbòtá mi¹¹⁶

Yangi: Bata na porta da frente, se quiser entrar!

(o canto de morte aumenta ainda mais e os Exus se preparam para uma batalha em cena)

Bará: Se apresente como qualquer ser e brigue comigo.

(coreografia. Eles brigam com o canto que se apresenta cada vez mais forte, até ficar insuportável. De longe, Legbá e Lonan assistem a cena e narram)

Legbá: Esse canto de morte é de Iku.

Lonan: Iku viu sua mãe morrer espancada no meio do mercado pelo marido e desde então gritou e se tornou o senhor da morte.

Legbá: Aquele que ninguém desafia, senão ele o leva.

(Mais briga. O som se torna ensurdecedor para eles e mesmo assim eles resistem)

Yangi: Ah, é você! Ainda se mostra furioso por aqui! Não, não faremos chacina nesta praça por sangues anteriores, não é com sangue que vou limpar a sujeira dos outros. Mas se quiser vir, venha.

(Mais briga. O som se torna ensurdecedor para eles e mesmo assim eles resistem)

Legbá: *(de longe)* Ninguém pode dar um jeito na morte. Se havia um ser que não temia Exu este era **Iku**. Eles viviam se trombando, se provocando.

Lonan: Exu princípio de vida, faísca de existência vez por outra esbarrava com a morte.

Legbá: Este sempre foi o encontro de antíteses.

(o canto se torna cada vez mais alto. E Exu se posiciona para brigar com o invisível. Uma grande correria pelo espaço aponta a ideia de disputa. Ogós ao alto, gritos de batalha e vários, vários socos ao vento, rasteiras no nada, várias sensações de perdição. Qualquer ação de Exu, por mais ágil que seja, aparenta não atingir quase nada de Iku. Um caos se estabelece na cena em que Exu por mais que se mostre vigoroso, pronto para briga, multiplicado, esteja com um certo enfraquecimento diante de tanta movimentação invisível. Até que não resistem e caem. Ao fundo, Legbá surge com um lenço branco representando Orunmilá e canta. Durante a música, aqueles que estavam ao chão, sentem-se, devagar, com energia para levantar.)

Legbá:

Elekete meye

Orunmila

elekete meye bogbo shakutu awa selawo¹¹⁷

Lonan : A guerra entre Exu e Iku só se acalmou quando Orunmilá se meteu. Esse sábio deu a possibilidade de cada um cuidar dos seus. Aqueles que se cuidam, podem ser guiados por Exu e os que já não conseguem mais se cuidar, devem seguir nos braços de Iku.

¹¹⁵ Eu ouvi um rumor no quarto

Ele apresenta o desejo de me ver

¹¹⁶ Ele se tornou meu inimigo

¹¹⁷ Música Afro-cubana de domínio público em saudação a orunmilá.

Legbá: Orumilá que é amigo de Iku e de Exu, interferiu na peleja e Exu entendeu que “Ikú Kí pani, ayò l’o npa ní”

Outros: A morte não mata, são os excessos que matam.

Lonan: Não preciso dar jeito na morte,

Legbá: vou dar um jeito é na vida.

-ELE QUIS AQUELA, A QUE CHEIRAVA A MEL –

(A vendedora de cachaça aparece diferente, produzida, com a vaidade de Oxum no corpo e na voz. Todos se sentem fascinados pela imagem dela e se colocam a serviço. Todos estão dispostos a amá-la em cena)

A vendedora de cachaça: Menino, quanta honraria... Olha, que eu vou querer isso todo dia, viu? O dia já está indo embora e eu estou tão cansada, tô tão sem vontade de mais nada. Só faltava agora um neguinho cheirando a alfazema pr’eu me agarrar e relaxar. Um homem e um feijão fradinho no azeite com ovo e camarão eram tudo o que eu queria agora. Duas paixões gostosas. Essas paixões que duram o tempo de uma pratada é bom demais. Um sorriso, uma chegada, um cheiro...Essas paixões sedutoras, mesmo que a gente não continue, ficam sempre como lembrança boa e a gente guarda aquela consumição da paixão, do tesão, aquele homem que provoca. Dofonitinha me contou uma história que pouca gente sabe, que Exu teve um amor. É, ele teve um amor desses que atenta até hoje o mais provocador dos orixás. Ele quis aquela, a que cheirava a mel.

(Eles continuam a dançar e envolver a vendedora que já está sobre o transe de Oxum)

Enugbarijó: Eu quis aquela, a que cheirava a mel. Oxum, a yabá de mais profunda beleza e doçura. Água pura, água fresca, água da minha boca.

Eu não conseguia conter o tesão que havia naquela mulher cheia de desejos, sua dança fascinante inebriava meus sentidos, faiscava a minha essência. E eu só perguntava a ela: Quer saber o segredo dos caminhos? Quer estar com os búzios nas mãos.

Emplaquei o olhar naquela mulher que estava ali, a dançar e escorrer feito mel.

Vivi aquele momento. Amor profundo só surge do encontro e Oxum é a água fresca que acalma a volúpia de Exu.

Toda paixão deveria durar o tempo em que há ansiedade. Porque aí a gente podia se apaixonar a toda hora pela mesma pessoa ou por pessoas diferentes. Eu sentia naquele corpo uma calmaria que minha ansiedade só entendia quando estava ali, entre as carnes adocicadas daquele banho de mel.

Era ela, Oxum. Com seu corpo dourado, seus olhos de águas doces, sua imponência feminina e um corpo que parece ter chamas ao dialogar com o mundo molhado.

Era uma gota de suor pelo meu corpo.

Era uma lágrima que descia em meu rosto.

Era saliva por toda a minha boca.

Era sangue bombeando o meu sexo.

Era fluxo.

Minha linda Iyalodé! Minha deusa da fertilidade! Só suas águas podem apaziguar o fogo dos meus olhos, só seus cantos podem suavizar a batida dos meus pés!

Ah, minha yalodê! Dança comigo, dança? Dança que te ensino do mundo, te ensino o futuro e te salvo de qualquer armadilha. Dança comigo que plantamos a semente da vida em qualquer, qualquer ser que se movimenta. Dança comigo, dança...

(Neste momento, a vendedora de cachaça já está sob a história de amor de Oxum e assume esse posto. E dançam,dançam. Todos se dedicam a dançar com ela e com os pertences de Oxum, sua cabeça, seus tecidos, seu abebé. Até que numa fusão, uma cabaça ganha as mãos de Oxum e em coreografia ela dá a luz a este ser)

-OSETURÁ, TUDO SEMPRE HÁ DE RECOMEÇAR –

(A dança entre eles cessa. Oxum está ao meio com seu filho¹¹⁸)

Yangi: Uma vida para se dar um jeito. Uma molhada vida prestes a pegar fogo pelo mundo.

Bará: Há um filho em cada pedaço de rua, em cada metro quadrado de casa, em cada partícula de ar que se movimenta na Terra.

Enugbarijó: Um mensageiro nunca nega passar a mensagem.

Lonan: A encruzilhada nada mais é do que o poder da alma, o palco da vida.

Legbá: Uma vida se constitui de caminhos e Oxeturá, tudo sempre há de recomeçar.

-SAUDAÇÃO FINAL-

(Em contato com o espaço, os atores pegam todos os seus pertences que estão espalhados ainda na cena e como uma última oferenda, entregam cantando ao totem do centro do espaço)

Exu Lonan Oxeturá
Odará Ocotô Eleguá
Exu Lonan Oxeturá
Odará Ocotô Eleguá
Bara Bará Exu ê
Bara Bará Exu à

Todos:

E eu só estou falando de mim.

Laroyê, Exu.

FIM

¹¹⁸ Alguns itans africanos afirmam que Oxeturá é filho de Exu e Oxum, e ao mesmo tempo representa o Exu mais novo, aquele que é dono do recomeço.

FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO

Direção: Fernanda Júlia

Texto: Daniel Arcades

Coautoria: Fernanda Júlia

Coreografia: Zebrinha

Direção musical: Jarbas Bittencourt

Assistente de direção: Sanara Rocha

Elenco: Antônio Marcelo, Daniel Arcades, Fabíola Júlia, Fernando Santana, Thiago Romero

Instrumentista: Sanara Rocha

Cenografia, figurinos e maquiagem: Thiago Romero

Preparação vocal: Marcelo Jardim e Rani Guerra

Letras das canções: Daniel Arcades

Composições: Jarbas Bittencourt com contribuições do NATA

Iluminação e operação de luz: Nando Zâmbia

Técnico de som e operador de microfones: Eduardo Santiago

Operação de trilha: Fernanda Júlia

Consultoria litúrgica afro-antropológica: *babalorixá* Rychelmy Imbiriba

Orientação de axé: *yalorixá* Roselina Barbosa (Mãe Rosa d'Oyá)

Figurinista assistente: Tina Melo

Coordenação de costura: Guida Maria

Costureira: Lucinha Lopes

Modelagem e costura: Saraí

Assistência de costura: Edlene Cruz

Adereços: Alessandra Santiago, Deilton José, Juma Mascarenhas, Moaba

Cenotécnico-chefe: Adriano Passos

Cenotécnicos: Antônio Pequeno, Cássio Vieira dos Santos, Israel Luz (Gão), Leonardo Brito, Romildo Alves (Bido)

Contra-regra: Francisco Xavier, Deilton José e Dominique Faislon

Produção: Kalik Produções Artísticas

Direção de produção: Susan Kalik

Produção executiva: Francisco Xavier

Assistência de produção: Vanessa Miranda

Gestão financeira: Cardim Projetos e Soluções Integradas/ Márcia Cardim

Assessoria de comunicação: Kalik Produções

Fotos para divulgação: Andréa Magnoni

Registro áudio visual e vídeos de divulgação: Thiago Gomes

Programação visual: Antônio Figueiredo e Susan Kalik

ANEXO IV – ARTIGOS DE MÃE ESTELA DE OXOSSÍ PUBLICADOS NO JORNAL A TARDE

Seg, 21/12/2015 às 22:38

PRESENÇA, SIM! PRESENTE, NÃO!

Maria Stella de Azevedo Santos | Iyalorixá do Ilê Axé Opô Afonjá opoafonja@gmail.com

Tags: religiao mae stella iemanja opiniao salvador agora



COMENTÁRIOS (3)

-AA+

- Lúcio Távora | Ag. A TARDE



Mãe Stella escreve semanalmente no jornal A TARDE

Estou preparada para dormir, não tão cedo como dormem os idosos. Tenho 90 anos e 7 meses, mas minha filha joga fora os 90. Ela é de Iyemanjá. Como sua essência é de mãe, ela me cobre. Agora sou um bebê de 7 meses. Para que o pacote fique completo, minha filha/mãe começa a contar uma "estorinha":

"Era uma vez uma senhora encantada e encantadora que se tornou conhecida como 'A Grande Mãe'. Em seu colo, as crianças se aconchegavam e os adultos buscavam conforto para as dores do dia a dia. De sua boca saíam conselhos que ajudavam a secar as lágrimas de homens e mulheres aflitos. Se seus conselhos não bastavam, ela dançava e com suas mãos indicava os caminhos a serem seguidos.

"As desesperadas pessoas que buscavam 'A Grande Mãe' saíam de seu lar com a esperança renovada. Sua casa era uma extensão dela própria. E, por isso, todos queriam agradá-la e a presenteavam com flores para que sua casa ficasse ainda mais aconchegante. Isso agradava a generosa senhora, mas não era capaz de impedir que quando estivesse sozinha chorasse as dores do mundo.

"De seus olhos saíam tantas lágrimas, tanta água salgada, que sua adorável casa se transformou no mar. Iyemanjá era seu nome, que significa 'mãe que é respeitada e agradada com entusiasmo'. Todos são filhos de Iyemanjá, e todos ansiavam por agradá-la com flores, perfumes, maquiagem, joias. Iyemanjá adorava receber presentes, mas sorria da ingenuidade de seus protegidos:

"- Como ela poderia ter tempo de ser vaidosa, quando precisava dedicar-se a esfriar as várias cabeças quentes que deitavam em seu colo?...

"As pessoas não sabiam, mas quem gostava daqueles lindos e ricos presentes era a jovem e vaidosa filha de Iyemanjá: Oxum. Quanto mais Iyemanjá ajudava as pessoas, mais presentes eram depositados em sua casa. Seu lar foi ficando sujo. Iyemanjá pediu, então, que as pessoas não lhe dessem presentes de plásticos nem de metal, pois estes, com o tempo, transformavam-se em lixos difíceis de serem degradados. Os mais obedientes passaram a oferecer apenas o líquido dos perfumes e flores, mas os produtos químicos dos quais eram feitos os perfumes poluíam as águas e as pétalas das flores adoeciam os peixes.

"A população tinha crescido muito e no mar não cabiam mais tantos presentes". Iyemanjá retirou-se para meditar e encontrar a forma ideal de permitir que as pessoas continuassem a praticar seus ritos de agradecimento, sem que ela, sua casa (o mar) e seus filhotes peixes sofressem.

"Muito tempo já tinha se passado até que uma bela e harmoniosa melodia pôde ser ouvida pelo povo da Bahia. Iyemanjá cantava: 'Reúnam-se, cantem e me encantem; este é o presente que quero e posso receber a partir de agora. Não quero mais presentes, quero presença!."

Acordei na manhã seguinte. Já não sabia se tinha ouvido a estória ou sonhado com ela. Era uma vez; há sempre uma vez; há sempre a primeira vez; há de ter sempre pessoas que encarem a primeira vez. "O candomblé é uma religião ecológica" - dizem. Então vivamos o que pregamos!

Encaro o desafio e digo que a partir de 2016 o "Presente de Iyemanjá" do Ilê Axé Opô Afonjá não mais poluirá o mar com presentes. Meus filhos serão orientados a oferecer Iyemanjá com harmoniosos cânticos.

Quem for consciente e corajoso entenderá que os ritos podem e devem ser adaptados às transformações do planeta e da sociedade. Os ritos se fundamentam nos mitos e nestes estão guardados ensinamentos valiosos. O rito pode ser modificado, a essência dos mitos, jamais!

Sei que Iyemanjá ficará feliz, afinal qual é a mulher, principalmente sendo mãe, que não gosta de ouvir belas melodias que confortam e dão alento a um coração permanentemente preocupado com os filhos?

NO OUTONO DA VIDA

postado por Cleidiana Ramos @ [6:40 PM](#)

13 de abril de 2011

Mãe Stella reflete sobre o papel dos velhos. Foto: José Silva | Ag. A TARDE

Maria Stella de Azevedo Santos

O Outono chegou! Engraçado... Vi e ouvi propagandas de Festival de Inverno, Festival de Verão, escolas festejando o Dia da Primavera, mas nenhuma comemoração para a chegada da estação das folhas secas, que se desprendem das árvores e caem na terra – o Outono. Por que será? Perguntei-me. E me dei conta que, perto de completar 86 anos, experimento o outono da vida. Entretanto, não é porque as folhas caem, que os velhos devem se permitir cair também, pois a filosofia yorubana nos ensina: “Ìbè.rè. àgbà bi a ànàno ló rì”, que quer dizer, “mesmo quando o velho curva o corpo, ainda continua de pé”.

O religioso tem por obrigação prestar atenção à sucessão das estações, uma vez que elas marcam o ritmo da vida e as etapas do desenvolvimento humano. O Inverno, ligado ao elemento água, refere-se à infância; a Primavera, estação das flores, mostra a fluidez do ar e da juventude; o Verão, a intensidade do sol, símbolo do fogo, demonstra o auge do dinamismo e atuação na vida, características do adulto; o Outono – crepúsculo vespertino – que está ligado ao elemento terra, é a luminosidade do sol e do velho que vai aos poucos se escondendo e se aproximando do horizonte.

Há tempos atrás, não se constituía em problema usar as palavras velhice e velho, pois elas apenas se referiam a uma das etapas do desenvolvimento dos seres vivos. Atualmente, isso é “politicamente incorreto”. É como se fosse uma desvalorização dessa etapa de vida, chegando ao ponto de se tornar um adjetivo pejorativo. Resolveram adotar a expressão “melhor idade”.

Entretanto, será que existe alguma idade que seja melhor que a outra? Na infância, temos a alegria da criança, acompanhada, no entanto, de uma fragilidade, que deixa os adultos em constante atenção. Na adolescência, o caráter espontâneo não deixa de vir acompanhado de uma coragem inconsequente. Na maturidade, se é dono da própria vida e se carrega, no entanto, o peso da responsabilidade. Na velhice, a tranquilidade decorrente do acúmulo das experiências vividas é gratificante, energia física, porém, não é mais a mesma – falta “pique”. Percebe-se, assim, que em todas as fases sempre existe uma lacuna. É como diz um dos ditados que os velhos gostam de usar, a fim de passar sua sabedoria para os mais novos: “Na mocidade temos vitalidade e tempo, mas não temos autonomia nem dinheiro; na fase adulta, temos vitalidade e autonomia, mas não temos tempo; na velhice, temos tempo e dinheiro, mas não temos vitalidade.

O candomblé é considerado uma religião primitiva. Geralmente, isso é dito com um sentido de desvalorização. Contudo, uma religião é tida como primitiva por ser de origem primeira, original, vinda desde os primeiros tempos. Na referida religião, como em muitas outras de procedência oriental, e nas tribos indígenas, o velho é muito valorizado, ele é considerado um sábio, tendo uma condição de destaque e respeito.

Na cultura yorubana, o velho é um herói, pois conseguiu vencer a morte, que nos procura e ronda todos os dias. Ele tem sempre a última palavra, a qual não deve ser contestada. Tanto que é comum em África, a pessoa que ainda não completou 42 anos se manter calada durante as assembleias comunitárias, a fim de exercitarem a importante arte de ouvir. No candomblé, tentamos seguir a tradição que herdamos e ensinamos aos iniciantes essa difícil arte. Mesmo que o iniciante se ache com razão, ele tem o dever de ouvir o mais velho de cabeça baixa e pedir a benção, por respeito. Todavia, não lhe é negado o direito, de em momento outro, justificar-se.

Não está fácil manter a tradição hierárquica de respeito ao mais velho: enquanto para o candomblé “antiguidade é posto”, fora dos nossos muros, os mais novos, que vivem em uma sociedade imediatista, não querem ou não conseguem encontrar tempo para ouvir experiências que um dia terão que enfrentar. Até porque os pertencentes à classe da “melhor idade”, não se disponibilizam mais a assumir o papel de transmissores de conhecimento, pois esta característica deixou de ser valorizada na sociedade atual.

Não quero dizer com isso que o idoso deve recolher-se, deixando de aproveitar a vida, já que quando jovem aprendi com minha Iyalorixá que “a vida é boa e gozá-la convém”. Para o bem da sociedade, o povo yorubá diz:

“ola baba ni imú yan gbendeke”, mostrando que “é a honra do pai que permite ao filho caminhar com orgulho”.
E eu digo: Todo pai é um mestre e todo filho é um discípulo!

Maria Stella de Azevedo Santos é Iyalorixá do Ilê Axé Opô Afonjá

- See more at: <http://mundoafro.atarde.uol.com.br/no-outono-da-vida/#sthash.884xz4gq.dpuf>

ANEXO V – Modelo de Termo de Autorização para liberação de uso de imagem e texto.

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Pelo presente instrumento, **eu**, abaixo firmado e identificado, autorizo, graciosamente, a aluna **Fernanda Júlia Barbosa**, portadora do RG 11.355.165.70 e CPF 001.273.075-08, a utilizar minha entrevista, e minhas imagens a ser veiculada, primariamente, no material em texto desenvolvido como **Trabalho de Dissertação de Mestrado**, ou ainda destinadas à inclusão em futuras **publicações**, sem limitação de tempo ou de número de exibições.

Esta autorização inclui o uso de todo o material criado que contenha a entrevista concedida, e imagens fotográficas pela aluna e **Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia-UFBA**, da forma que melhor lhe aprouver, notadamente para toda e qualquer forma de comunicação ao público, tais como material impresso, CD (“compactdisc”), CD ROM, CD-I (“compact-disc” interativo), “home video”, DAT (“digital audio tape”), DVD (“digital video disc”), rádio, radiodifusão, televisão aberta, fechada e por assinatura, bem como sua disseminação via Internet, independentemente do processo de transporte de sinal e suporte material que venha a ser utilizado para tais fins, sem limitação de tempo ou do número de utilizações/exibições, no Brasil e/ou no exterior, através de qualquer processo de transporte de sinal ou suporte material existente, ainda que não disponível em território nacional, sendo certo que o material criado destina-se à produção de obra intelectual organizada e de titularidade exclusiva da **Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia-UFBA**, conforme expresso na Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais).

Na condição de titular dos direitos patrimoniais de autor da série de que trata presente, a aluna e a **Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia-UFBA** poderá dispor livremente da mesma, para toda e qualquer modalidade de utilização, por si ou por terceiros por ela autorizados para tais fins. Para tanto, poderá, a seu único e exclusivo critério, licenciar e/ou ceder a terceiros, no todo ou em parte, no Brasil e/ou no exterior, a título gratuito ou oneroso, seus direitos sobre a mesma, não cabendo a mim qualquer direito e/ou remuneração, a qualquer tempo e título.

Salvador, 18 de maio de 2016.

Assinatura:

Nome:

End.:

CPF: