

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

DANIELA BENY POLITO MORAES

**Ogunhiê! – A corporeidade e a poética de Ogum no Terreiro de
Umbanda Aldeia dos Orixás em aproximações e
distanciamentos com o trabalho do/a ator/atriz**

Salvador

2023

DANIELA BENY POLITO MORAES

**Ogunhiê! – A corporeidade e a poética de Ogum no Terreiro de
Umbanda Aldeia dos Orixás em aproximações e
distanciamentos com o trabalho do/a ator/atriz**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da
Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de
Doutora em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Eloisa Leite Domenici

Salvador

2023



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



TERMO DE APROVAÇÃO

Daniela Beny Polito Moraes

Ogunhiê! – A corporeidade e a poética de Ogum no Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás em aproximações e distanciamentos com o trabalho do/a ator/atriz

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 14 de abril de 2023.

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Eloisa Leite Domenici (Orientadora)

Documento assinado digitalmente
gov.br JOICE AGLAE BRONDANI
Data: 17/04/2023 08:03:18 -0300
Verifique em <https://validar.jf.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Joice Aglae Brondani (PPGAC/UFBA)

Documento assinado digitalmente
gov.br ALEXANDRA GOUVEA DUMAS
Data: 16/04/2023 21:25:50 -0300
Verifique em <https://validar.jf.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Alexandra Gouvêa Dumas (PPGAC/UFBA)

Prof.^a Dr.^a Denise Mancebo Zenicola (UFF)

Prof.^a Dr.^a Luciana Hartmann (UnB)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Exu, Ori, Ogum e Iansã meus ancestrais espirituais, a todas as entidades que me acompanham nesta encarnação, me dando caminho e orientação.

Agradeço aos/às meus/minhas ancestrais, em especial às mulheres de minha família: Marluce (minha mãe) por sempre deixar muito claro que o único caminho possível para combater as desigualdades é a educação; Mônica, Marta e Márcia (minhas tias), Samara (minha prima) e Rita (minha avó – *in memoriam*).

Agradeço aos/às meus/minhas interlocutores/as: Mãe Nany, Mãe Bel e extensivamente aos/às componentes do Afoxé Oju Omim Omorewá; Babá Marco Antonio, Iá Rose, Iá Luci, Cleverton, Grace e Haline pela disponibilidade de compartilharem comigo suas experiências, seja no campo das artes ou da religiosidade.

Agradeço à minha família de santo do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás, a todos/as meus/minhas irmãos/ãs-de-santo que de braços abertos acompanharam minha pesquisa seja direta ou indiretamente e que, com paciência, carinho e confiança me acolhem nesta casa como Iá-criadeira/Mãe-Pequena.

Agradeço à toda equipe do Projeto Desvelando Encruzilhadas, em especial à Thais Dias e Jefferson Matias pelo convite, pelo espaço e pela confiança no meu trabalho. Se não fosse a participação neste projeto e nosso compartilhar de experiências não seria possível finalizar de forma tão satisfatória esta tese.

Agradeço à profa. Dra. Susana de Noronha por supervisionar meu estágio doutoral na Universidade de Coimbra, assim como agradeço imensamente a acolhida, o cuidado e a gentileza da equipe da Biblioteca Norte|Sul do Centro de Estudos Sociais, especialmente Maria José e Inês Sequeira. E agradeço à profa. Dra. Isabel Bezelga, diretora do mestrado em teatro da Universidade de Évora

por toda mediação e acolhimento para realização da minha oficina prática na instituição.

Agradeço à profa. Dra. Eloisa Domenici pelas orientações, pelo cuidado e atenção e por acompanhar tão de perto as transformações desta tese, sempre com um olhar muito sensível às questões trazidas neste trabalho que me são muito caras.

Agradeço aos membros da banca, profa. Dra. Joice Aglae, profa. Dra. Denise Zenicola e prof. Dr. Luiz Rufino pela disponibilidade de contribuir com a evolução deste trabalho na primeira qualificação, estendo meus agradecimentos à banca da segunda qualificação. E agradeço também à profa. Dra. Alexandra Dumas pelas contribuições fundamentais na segunda qualificação que seguem reverberando até o presente momento.

***Exu está de pé na entrada,
Ele está de pé na entrada atrás da dobradiça da porta.
Ele cultiva o campo no lugar onde o velho pode ir.***

Laroyê!

Ogum guerreiro, abre caminho pra mim

Ogum guerreiro, abre caminho pra mim

Não deixa a demanda chegar

Me faça tudo vencer

Esse Ogum vai trabalhar

Esse Ogum é Ogum Megê¹

Ofereço essa pesquisa como homenagem ao meu irmão-de-santo de Ogum Rompe-Mato José Cícero “Bill” (*in memorian*), o Ogum mais velho de nossa Aldeia, o primeiro Ogum que vi dançar. Agradeço a honra de ter sido sua irmã espiritual nesta vida.

¹ Ponto de firmeza de Ogum do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás apresentado à autora durante a escrita desta tese.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Os elementos constituintes da Umbanda.....	25
Figura 2 - Primeiro salão do terreiro	54
Figura 3 - Entrada do segundo salão	56
Figura 4 - Babalorixá Marco Antonio de Campos	57
Figura 5 - Congá do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás.....	58
Figura 6 - Iá Rosileide da Silva – Cambona de Xangô	60
Figura 7 - Abertura da gira cantando para Exu	61
Figura 8 - Disposição espacial do salão na abertura da gira.....	63
Figura 9 - Obrigação de lemanjá	64
Figura 10 - Gira de desenvolvimento	65
Figura 11 - Disposição espacial do salão para atendimento	66
Figura 12 - Uniforme padrão das filhas-de-santo.....	70
Figura 13 - Uniforme solene	71
Figura 14 - Uniforme padrão de Iá-Criadeira.....	72
Figura 15 - As guias e os chákras	75
Figura 16 - Mãe Nany de Oiá	80
Figura 17- Mãe Bel de Oxum	81
Figura 18 - Espetáculo Oju Omim (2012).....	83
Figura 19 - Espetáculo Agô – Iyabás pedem passagem (2013)	88
Figura 20 - Espetáculo Chão batido: terra de negros e mestiços (2014).....	90
Figura 21- Espetáculo Aquarela de Cores (2016).....	91
Figura 22 - Barracão durante o Xirê.....	94
Figura 23 - Saída-de-orixá de 25 anos de iniciação de Mãe Nany (2014)	98
Figura 24 - Estado de Performer-Médium, a intersecção entre o/a médium girante e a entidade	111
Figura 25 - Transporte do/a performer do estado ordinário para o performativo	115
Figura 26 - Transporte do/a performer até alcançar a mudança de status dentro de sua comunidade	116
Figura 27 - Transportadores/as e transportados/as durante a performance....	117

Figura 28 – A presença dos/as espectadores/as durante a performance	119
Figura 29 – A espiral de restauração de comportamento	123
Figura 30 – Xirê e giras: intersecção entre jogo, ritual e cena.....	129
Figura 31 – Onisajé, encenadora.....	146
<i>Figura 32 – Agrinez Melo, diretora de teatro</i>	<i>149</i>
Figura 33 – A encruzilhada das guerreiras	152
Figura 34 – Ogum na perspectiva de Pedro Rafael.....	158
Figura 35 – Ogum cortando cabeças.....	165
Figura 36 – Estátua de São Jorge do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás	181
Figura 37 – Pirâmide dos elementos visíveis e invisíveis na execução da dança de Ogum.....	192
Figura 38 - Cartaz do filme Blade II	201
Figura 39 – Ogum como eu o idealizo	202
Figura 40 – Pontos de calor nos/as médiuns antes do transe	207
Figura 41 – As sete direções da cosmovisão umbandista.....	208
Figura 42– Respiração, dilatação e impulso	210
Figura 43 – Ogum Megê e Ogum de Ronda na Calunguinha.....	213
Figura 44 – Ogum Megê e Ogum de Ronda na gira de desenvolvimento.....	214
Figura 45 – Ogum Megê e Ogum de Ronda em deslocamento	215
Figura 46 - Exercício durante o projeto Desvelando Encruzilhadas.....	231
Figura 47 - Espiral encruzilhada	238

LISTA DE QUADROS

Quadro 01	Paralelos entre as fases da performance e o desenvolvimento na Umbanda	88
Quadro 02	Fase preliminar e suas práticas	90
Quadro 03	Pontos de convergência entre ator/atriz e médium girante.....	147
Quadro 04	Convergências entre as fases da performance, teatro, Umbanda e Candomblé	148

Ogunhiê! – A corporeidade e a poética de Ogum no Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás em aproximações e distanciamentos com o trabalho do/a ator/atriz

A contribuição das performances culturais para a preparação corporal do ator é um tema que vem sendo trazido fortemente nas últimas décadas. Esta pesquisa é um estudo sobre a performance dos filhos e filhas-de-santo do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás em Maceió/AL durante a incorporação do Orixá Ogum, com o objetivo de apontar caminhos para a transformação do corpo que possam servir para desenvolver alternativas possíveis para o trabalho de atores e atrizes. Para isto, busca realizar o estudo comparativo entre o que ocorre no estado alterado de consciência desses médiuns com os estados corporais de atores e atrizes enquanto em cena durante um espetáculo teatral. A escolha epistemo-metodológica envolve a etnografia e a autoetnografia, na medida em que a autora da tese é uma das médiuns analisadas. Desse modo, são realizadas entrevistas com filhos e filhas-de-santo, sacerdotes e sacerdotisas do Candomblé e da Umbanda, além de aulas da Dança de Ogum, experimentadas fora do estado de transe, além de filmagens e fotografias de rituais públicos do terreiro. A discussão nos coloca em diálogo com Fernanda Julia Barbosa (Onisajé), do NATA (Alagoinhas/BA) e Agrinez Melo do *O Poste* (Recife/PE), ambas encenadoras que investigam o Candomblé como matriz/motriz para criação cênica dentro de seus respectivos grupos, e por isso são representantes de um teatro produzido por mulheres negras e afro-religiosas no Nordeste brasileiro. Em paralelo às reflexões trazidas por estas artistas, outros pensadores/as, como Leda Maria Martins, Denise Zenicola, Luiz Rufino, Muniz Sodré, Zeca Ligiéro e Armindo Bião compõe a base de reflexão epistemológica sobre a cena e as características das artes afro-brasileiras. Para análise da performance e da dança de Ogum nos contextos do religioso e do artístico, os autores Eugenio Barba e Richard Schechner estão presentes, sendo considerados como os propositores de conceitos que serão ressignificados, de maneira a construir uma epistemologia que contemple a base cultural afroameríndia.

Palavras-chave: Umbanda; Ogum; Antropologia da Performance; Estudos da Performance Afroameríndia; Etnocenologia.

Ogunhiê! – The corporeity and poetics of Ogum in the Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás in approximations and distances with the work of the actor/actress

The contribution of cultural performances to the body preparation of the actor is a theme that has been brought up strongly in recent decades. This thesis analyzes the mediumistic trance of the sons and daughters of saint of Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás in Maceió /AL. The objective is to show what the presence of these performers during the embodiment of Orixá Ogum can bring to the body preparation in the theater, and for this purpose it seeks to carry out a comparative study between what occurs in the altered state of consciousness of these mediums with the body states of actors and actresses while on stage during a theatrical show. The epistemo-methodological choice involves ethnography and self-ethnography, inasmuch as the author of the thesis is one of the mediums analyzed. In this way, interviews are conducted with sons and daughters-of-saint, priests and priestesses of Candomblé and Umbanda, in addition to Ogum Dance classes, experienced outside the trance state, in addition to filming and photographs of public rituals at the terreiro. The discussion places Fernanda Julia Barbosa (Onisajé), from NATA (Alagoinhas / BA) and Agrinez Melo do O Poste (Recife / PE) in dialogue, both stage directors who investigate Candomblé as a matrix / motive for scenic creation within their respective groups, and for this reason they are representatives of a theater produced by black and Afro-religious women in Northeast Brazil. In parallel to the reflections brought by these artists, researchers such as Leda Maria Martins, Denise Zenicola, Luiz Rufino, Muniz Sodré, Zeca Ligiéro and Armindo Bião form the basis for epistemological reflection on the scene and the characteristics of Afro-Brazilian arts. For the analysis of Ogum's performance and dance in the religious and artistic contexts, the authors Eugenio Barba and Richard Schechner are present, being considered as the proponents of concepts that will be reframed, in order to build an epistemology that embraces these local realities more immediately and consistently.

Keywords: Umbanda; Ogum; Anthropology of Performance; Studies of African-American Performances; Ethnology.

Ogunhiê! – La corporeidad y poética de Ogum en el Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás en aproximaciones y distancias con la obra del actor/actriz

La contribución de las performances culturales a la preparación corporal del actor es un tema que se ha planteado con fuerza en las últimas décadas. Esta tesis analiza el trance mediúmnico de los hijos e hijas del santo del Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás en Maceió/AL. El objetivo es mostrar lo que la presencia de estos intérpretes durante la incorporación de Orixá Ogum puede aportar a la preparación corporal en el teatro, y para ello se busca realizar un estudio comparativo entre lo que ocurre en el estado alterado de conciencia de estos médiums con los estados corporales de actores y actrices en el escenario durante un espectáculo teatral. La elección epistemo-metodológica implica la etnografía y la autoetnografía, en la medida en que la autora de la tesis es una de los médiums analizados. De esta forma, se realizan entrevistas a hijos e hijas de santo, sacerdotes y sacerdotisas de Candomblé y Umbanda, además de clases de Danza Ogum, vividas fuera del estado de trance, además de filmaciones y fotografías de rituales públicos en el terreiro. La discusión pone en diálogo a Fernanda Julia Barbosa (Onisajé), de NATA (Alagoinhas/BA) y Agrinez Melo do O Poste (Recife/PE), ambas directoras de escena que investigan el Candomblé como matriz / motivo de creación escénica dentro de sus respectivos grupos, y por eso son representantes de un teatro producido por mujeres negras y afro-religiosas en el Nordeste de Brasil. Paralelamente a las reflexiones de estos artistas, investigadores como Leda Maria Martins, Denise Zenicola, Luiz Rufino, Muniz Sodré, Zeca Ligiéro y Armindo Bião forman la base de la reflexión epistemológica sobre la escena y las características de las artes afrobrasileñas. Para el análisis de la performance y la danza de Ogum en los contextos religiosos y artísticos, se encuentran presentes los autores Eugenio Barba y Richard Schechner, siendo considerados como los proponentes de conceptos que serán reformulados, con el fin de construir una epistemología que abarque estas realidades locales de forma más inmediata y coherente.

Palabras-clave: Umbanda; Ogum; Antropología del Performance; Estudios de las performances afroamerindias; Etnocenología.

Ogunhiê! – La corporéité et la poétique d’Ogum dans le Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás dans les approximations et les distances avec le travail de l’acteur/actrice

La contribution des performances culturelles à la préparation corporelle de l'acteur est un thème qui a été fortement évoqué ces dernières décennies. Cette thèse analyse la transe médiumnique des fils et filles-de-saint du Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás à Maceió/AL. L'objectif est de montrer ce que la présence de ces interprètes lors de l'incorporation d'Orixá Ogum peut apporter à la préparation corporelle dans le théâtre, et à cet effet il cherche à mener une étude comparative entre ce qui se passe dans l'état de conscience altéré de ces médiums avec les états corporels. d'acteurs et d'actrices sur scène lors d'un spectacle théâtral. Le choix épistémologique implique l'ethnographie et l'auto-ethnographie, dans la mesure où l'auteur de la thèse est l'un des médiums analysés. De cette manière, des entretiens sont menés avec des fils et des filles de saint, des prêtres et des prêtresses du Candomblé et de l'Umbanda, en plus des cours de danse Ogum, expérimentés en dehors de l'état de transe, en plus des tournages et des photographies de rituels publics au terreiro. La discussion met en dialogue Fernanda Julia Barbosa (Onisajé), de NATA (Alagoinhas/BA) et Agrinez Melo do O Poste (Recife/PE), tous deux metteurs en scène qui enquêtent sur le Candomblé comme matrice / motif de création scénique au sein de leurs groupes respectifs, et pour cette raison, ils sont les représentants d'un théâtre produit par des femmes noires et afro-religieuses du nord-est du Brésil. Parallèlement aux réflexions apportées par ces artistes, des chercheurs comme Leda Maria Martins, Denise Zenicola, Luiz Rufino, Muniz Sodré, Zeca Ligiéro et Armindo Bião forment la base d'une réflexion épistémologique sur la scène et les caractéristiques des arts afro-brésiliens. Pour l'analyse de la performance et de la danse d'Ogum dans les contextes religieux et artistique, les auteurs Eugenio Barba et Richard Schechner sont présents, considérés comme les promoteurs de concepts qui seront recadrés, afin de construire une épistémologie qui embrasse ces réalités locales de manière plus immédiate et cohérente.

Mots-clés: Umbanda; Ogum; Anthropologie de la performance; Études de performance afro-amérindiens; Ethnocénologie.

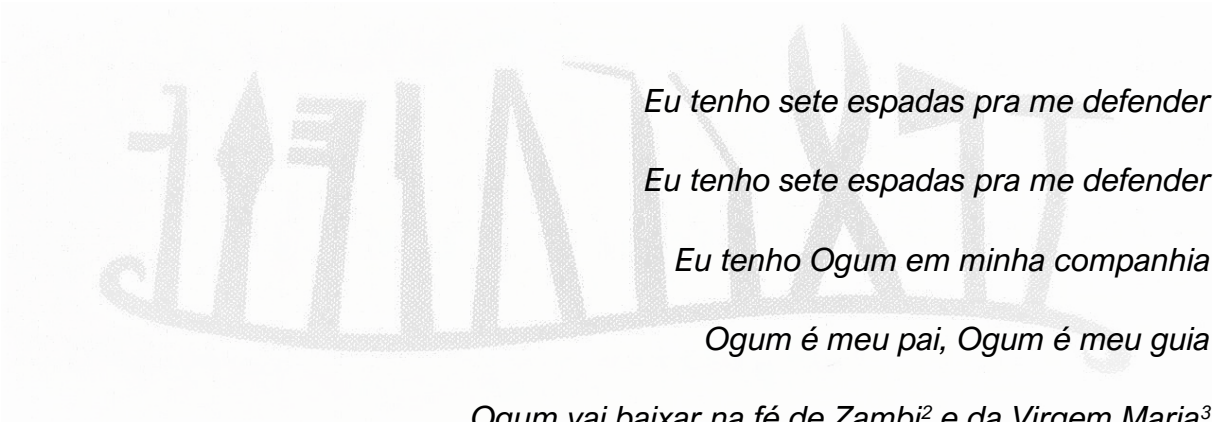
SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: OGUM VAI NA FRENTE	15
O Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás	25
A ideia inicial e suas adaptações	30
O estágio doutoral	33
Os objetivos da tese	34
CAPÍTULO UM: O ANCESTRAL IMEMORÁVEL E A AUTOETNOGRAFIA – A PRESENÇA DE OGUM NA AÇÃO DA PESQUISADORA	39
1.1 – Autoetnografia: Eu nativa no meu campo de pesquisa	43
1.2 – Ancestralidade: Como e onde me reconheço	46
1.3 – A incorporação do ancestral: O corpo e o transe como lugar de pesquisa	49
1.4 – A Minha aldeia: Onde sou eu e sou o outro na pesquisa	53
1.4.1 – A Estética dos/as filhos/as-de-santo	68
CAPÍTULO DOIS: POR ONDE MEUS PÉS PISAM – TRAJETOS DA PESQUISA	76
2.1 – Oju Omim Omorewá: Do sagrado para a cena	78
2.2 – Xirês do Candomblé: O espetáculo do sagrado	92
2.3 – Cavalo, aparelho, médium girante – O/a performer-médium: uma proposição	99
2.4 – Jogo, ritual e cena: três perspectivas de interação	124
CAPÍTULO TRÊS: EM PÉ NO MEIO DA ENCRUZILHADA – TODOS OS CAMINHOS TAMBÉM SÃO DE OGUM	130
3.1 – Primeira encruzilhada: Padê acadêmico	134
3.2 – Segunda encruzilhada: Ampliando os horizontes	143
3.2.1 – Estrada rumo à Bahia	144
3.2.2 – Estrada rumo à Pernambuco	147
3.2.3 – A encruzilhada das guerreiras	149
3.3 – Terceira encruzilhada: Ajuntó teatro-terreiro/terreiro-teatro	151

CAPÍTULO QUATRO: PATACORI Ô! – O ORIXÁ, O CABOCLO E SUA RELAÇÃO COM A HUMANIDADE	155
4.1 – O Orixá Ogum no Candomblé	161
4.2 – O Caboclo de Ogum na Umbanda	174
CAPÍTULO CINCO: CORPO MEDIADOR E A DIVINDADE QUE DANÇA – A CENA EXPANDIDA	181
5.1 – As danças do herói	184
5.1.1 – As aulas de Mãe Nany	191
5.2 – Um terreiro e seus Ogums	194
5.3 – Das giras aos laboratórios: ressignificação e jogo	219
5.3.1 – Cruzamento do Atlântico: A codificação corporal de Ogum experimentada em Évora/Portugal.....	223
5.3.2 – Aterreirar: Imersão prática no projeto “Desvelando encruzilhadas” em São Paulo/SP.....	226
CONCLUSÃO: O CAMINHO SE FAZ CAMINHANDO – OGUM DESCANSA ENQUANTO DANÇA	233
REFERÊNCIAS	241
GLOSSÁRIO	249
ANEXOS	254

INTRODUÇÃO

OGUM VAI NA FRENTE



Eu tenho sete espadas pra me defender

Eu tenho sete espadas pra me defender

Eu tenho Ogum em minha companhia

Ogum é meu pai, Ogum é meu guia

Ogum vai baixar na fé de Zambi² e da Virgem Maria³

² Deus supremo, na liturgia umbandista, corresponde à Olorum.

³ Ponto de firmeza do *Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás*.

INTRODUÇÃO: OGUM VAI NA FRENTE

A pesquisa *Ogunhiê! – estudo da corporeidade e da poética do Orixá Ogum na Umbanda* é um desdobramento de duas investigações anteriores. A primeira, intitulada *A codificação corporal da Dança de lansã nas coreografias do Afoxé Oju Omim Omorewá*⁴ monografia realizada no âmbito do curso de Especialização em Antropologia no PPGAS/UFAL, 2014, sob orientação da profa. Ph.D. Silvia Martins, lançada em formato de livro em 2017 sob o título *Oju Omim Omorewá: O Afoxé dança para lansã*⁵. A segunda, a dissertação *Os elementos de lansã como possibilidade de criação cênica*, no Mestrado em Artes Cênicas PPGARC/UFRN, 2017 sob orientação da profa. Dra. Teodora de Araújo Alves, quando tive a oportunidade de experimentar esta prática na preparação de elenco do espetáculo *O som que se faz debaixo d'água* do Coletivo Cores (RN).

Junto com minha trajetória como pesquisadora, gostaria de me situar aqui como uma pessoa que desempenha dois papéis sociais nesta investigação. Além de professora de teatro, atuando no ensino formal desde 2012, sou atriz com mais de 15 anos de carreira e me aventuro como encenadora desde 2009; e sou médium do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás⁶ desde 2011. Então ao tratar do lugar do/a médium e do/a ator/atriz, busco me pautar também na minha experiência empírica nestes dois lugares que, mesmo que não se atravessem, possuem características parecidas, conforme pontuarei no decorrer desta tese.

⁴Tradução: *Olhos d'água dos filhos da beleza*. O Afoxé está situado na cidade de Maceió/AL, mais precisamente no bairro do Jacintinho, um dos mais populosos da capital alagoana e com altos índices de violência contra jovens negros/as.

⁵ Sobre lansã na perspectiva do Candomblé: “Ela é a deusa dos ventos e das tempestades. O arquétipo de lansã representa o aspecto ativo do universo feminino. lansã guerreira de arma na mão e usa diversos truques mágicos para despistar os inimigos, transformando-se em animais ou outras coisas(...) É a ela que devemos recorrer quando queremos efetivar uma mudança necessária na vida, na consciência ou na personalidade. lansã também tem poder sobre os Eguns (mortos), que têm maior respeito por ela. (...) Um dos nomes de lansã é Oiá, seu dia é quarta-feira, e sua cor principal é o vermelho (LIGIÉRO, 1993, p. 90)”. O termo lansã pode ser traduzido como “Senhora do entardecer/do céu rosado” ou como “Mãe dos nove filhos”.

⁶ Para conhecer mais detalhadamente a estrutura e o funcionamento da Aldeia dos Orixás, recomendo a leitura da dissertação *Ritual e performance feminina na Aldeia dos Orixás* da profa. Ma. Rosileide da Silva (Cambona de Xangô do terreiro), que está disponível em: <http://www.repositorio.ufal.br/handle/riufal/4833>. Já para conhecer as atividades culturais realizadas no local, recomendo visita ao blog: <http://patacuri.blogspot.com>

Nesta minha trajetória como artista e religiosa, conheci duas pessoas das artes e do santo que são fundamentais para esta investigação, eles são Marco Antonio de Campos, diretor de teatro com quem começo a trabalhar profissionalmente em 2004 e que em 2011 se tornou meu pai-de-santo, e Nany Moreno⁷ – Mãe Nany, fundadora e coreógrafa do Afoxé Oju Omim Omorewá com quem comecei a trabalhar em 2012 na função de iluminadora. Ambos por seu engajamento nas artes e o comprometimento com a Umbanda e o Candomblé, respectivamente, são meus interlocutores e consultores, sobretudo quando preciso sanar minhas dúvidas sobre o campo religioso.

Creio que Ogum está presente nessa pesquisa não apenas como tema, mas como o próprio propiciador das condições para que ela fosse desenvolvida. Como Orixá⁸, Ogum é senhor dos caminhos e estradas, me fez seguir trilhas que levaram a encontros preciosos e frutíferos, me fazendo “caçar” as informações necessárias e forjar com cuidado cada uma dessas palavras que compartilho com quem se propõe a ler esta tese. Esse mesmo Orixá, quando cultuado na Umbanda assume a forma de Caboclo⁹. Então, nesta tese trarei e discutirei aspectos do Orixá Ogum e dos caboclos de Ogum.

Proponho essa diferenciação porque, ao vivenciar as aulas da Dança de Ogum com Mãe Nany, experimentei códigos corporais do campo artístico que são oriundos das danças realizadas dentro dos terreiros de Candomblé de diferentes nações. Quando trago meus relatos de transe, coletei as impressões de meus/minhas interlocutores/as do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás as informações são sobre a corporeidade dos Caboclos de Ogum, que são entidades que cultuamos e que trabalham lá.

⁷ Nome artístico de Silvana dos Santos Souza. lalorixá, dançarina, coreógrafa, cantora, compositora, costureira, figurinista, aderecista e atriz.

⁸ Sobre o entendimento do que vem a ser Orixá, me reporto a Pierre Verger, quando ele define como “(...) uma força pura, asè imaterial que só se torna perceptível aos seres humanos incorporando-se em um deles (VERGER, 2002, p. 19)”, sendo assim, considero aqui que o Orixá é a personificação das forças da natureza.

⁹ Caboclos são espíritos ancestrais cultuados na Umbanda, quando recebem o mesmo nome de um Orixá, significa que ele faz parte de sua linha vibratória, sendo assim subordinado ao Orixá.

Embora a codificação corporal apresente movimentos bem parecidos no Candomblé e na Umbanda, existem diferenças muito pontuais, não necessariamente nas coreografias que são realizadas, mas mais na intensidade da energia emanada. Considero que a dança do Candomblé seria uma “base” para os desdobramentos da dança na Umbanda, conforme discorrerei melhor nos próximos capítulos.

As investigações centrais desta tese nasceram de uma inquietação primordial que já me acompanhava há alguns anos, quando, ao terminar minha graduação em Teatro Licenciatura na UFAL, estava buscando me aprofundar em técnicas para preparação de ator/atriz. Nesse caminho por intermédio da rede *Magdalena's Project*¹⁰, me aproximei da Antropologia Teatral através de oficinas com Julia Varley (atriz e diretora do grupo dinamarquês *Odin Teatret*) e da técnica de *Koshi*¹¹, trabalhando especificamente com Ana Wolf (atriz e diretora argentina). Porém, mesmo encontrando eficácia nos treinamentos, ainda assim não me sentia contemplada, pois para mim não fazia sentido, sendo eu uma atriz do nordeste brasileiro, buscar referências tão distantes das minhas raízes culturais, já que, como moradora de Maceió/AL, eu tinha acesso a inúmeras práticas corporais codificadas que dialogavam muito mais com minha subjetividade do que arquétipos sempre tão explorados no teatro de Eugênio Barba, quanto a gueixa e o samurai.

Segundo Barba (2009) Antropologia teatral é

(...) o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis das tradições pessoais e coletivas. (...) A Antropologia Teatral é um estudo sobre o ator e para o ator. É uma ciência pragmática que se torna útil, quando, por meio dela, o estudioso chega a ‘apalpar’ o processo criativo

¹⁰ Rede internacional de teatro feito por e para mulheres, fundada nos anos de 1980 e que, desde lá realiza festivais de teatro espalhados pelo mundo, debatendo temas relacionados ao combate ao machismo e a prática teatral de mulheres.

¹¹ Em japonês *Koshi* significa quadris, esse treinamento tem como base o bloqueio dos quadris para que se crie dois níveis diferentes de tensões no corpo, onde a parte inferior terá que se adaptar a esse bloqueio dos quadris buscando novas formas de deslocamento e a parte superior terá como função pressionar os quadris, fazendo com que o equilíbrio do/a artista da cena esteja fora do seu cotidiano.

e quando, durante o processo criativo, incrementa a liberdade do ator (BARBA, 2009, p. 25 e 30)

Durante meus estudos na Argentina, uma das coisas que mais me gerava incômodos era a pouca adequação da minha estrutura física – ombros largos, quadris largos, estrutura óssea e muscular grandes – àquela técnica, além de uma sensação constante de “sofrimento” ao tentar me fazer caber num molde que, culturalmente, não me comportava. Mesmo reconhecendo que parte da investigação proposta pela Antropologia Teatral, na qual me debruçava fortemente na época, se pautava no desconforto para trabalhar os estados extracotidianos dos artistas da cena, com o tempo fui reconhecendo que o desconforto faz parte de um processo de familiarização, ou refamiliarização, com o próprio corpo e que isso não precisa ser sinônimo de sofrimento. Ainda na busca de uma prática corporal mais ligada às minhas raízes, em 2010, durante a participação no Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga/CE, apresentando o monólogo *Voo ao Solo*, pela Invisível Companhia de Teatro, eu e o encenador do espetáculo, Marco Antonio, fomos instigados por um dos debatedores do FNT, até então desconhecido por nós, o prof. Dr. Zeca Ligiéro, que nos provoca ao dizer que éramos o único grupo de teatro negro participante daquele evento.

O espetáculo não erguia nenhuma bandeira de militância nem discutia temas relacionados ao racismo e, eu mesma na época não compreendia muito bem como se dava o processo de me reconhecer como uma mulher negra, porém nossa equipe era composta por: uma atriz negra, um encenador negro, um iluminador negro e um cenotécnico negro – todos umbandistas e do mesmo terreiro, inclusive – mas isso seria suficiente, já que o espetáculo não fazia nenhuma menção à negritude? Naquele momento não sabíamos nos responder, mas a inquietação seguiu nos alimentando e me serviu de motriz para alguns anos depois, ensaiar uma aproximação com outro artista da cena que fizera parte do *Odin Teatret*, o bailarino baiano Augusto Omolú, porém, tal encontro não foi possível, por conta de sua morte precoce.

Dadas as minhas inquietações quanto às metodologias de trabalho para instrumentalização de atores e atrizes em processo de criação excessivamente “eurocentradas”¹², compreendo que minha pesquisa neste doutorado pode envolver muitas questões, mas a principal delas é observar as transformações do estado de presença dos/as performers-médiuns enquanto se encontram em estado de transe, possuídos/as por Ogum. Dentro do processo de investigação encontrei vários caminhos possíveis, precisando inclusive adaptar meu projeto inicial por conta da pandemia de COVID-19 que assolou o planeta e exigiu suspensão de atividades coletivas no Brasil a partir de Março/2020 até o presente momento. Como, além da observação das giras de desenvolvimento, meu projeto previa laboratórios cênicos com alunos/as voluntários/as da UFAL, isso foi inviabilizado porque todas as atividades coletivas foram suspensas, logo, precisei rever grande parte desta investigação. Por conta desse imprevisto, optei por algo que se aproxima da minha subjetividade como religiosa e da minha estética como artista da cena, buscando como os elementos do sagrado na corporeidade, música e mitologia transformam o estado de presença desses/as performers-médiuns e já pensando como isso poderá ser adaptado futuramente para o trabalho de laboratório com atores e atrizes.

Nesta pesquisa de doutorado busco dialogar com autores, autoras e pesquisadores/as brasileiros/as, dentro e fora da academia, encontrando eco principalmente em Zeca Ligiéro, Denise Zenicola, Luiz Rufino, Suzana Martins, Leda Maria Martins, Onisajé, Augusto Omulu e Agrinez Melo que me ajudam a responder à pergunta que tanto me acompanhou durante essa investigação: Como o estado de presença do/a performer-médium se altera durante o transe mediúnico na incorporação de Ogum? E em consequência desta questão, muitas outras surgiram: Quais são os pontos de convergência e divergência entre a preparação de atores e atrizes e dos/as médiuns-girantes? Seria possível potencializar o trabalho de atores e atrizes em laboratório de criação tomando

¹² Embora o próprio Barba proponha em seus treinamentos exercícios baseados em técnicas praticadas nas expressões teatrais orientais, ainda considero “eurocêntrico” – grafado entre aspas mesmo – porque parte desses exercícios foram retirados dos seus contextos originais e adaptados para a lógica do pensamento deste encenador europeu.

como base parte dos elementos/processos que alteram o estado de consciência e presença dos/as performers-médiuns? E neste caso, como alcançar esses estados de presença e consciência sem provocar um transe mediúnico?

Embora essa pesquisa tenha como objetivo analisar as proximidades e distanciamentos entre o estado de presença dos/as médiuns-girantes durante o transe de Ogum num terreiro de Umbanda e o estado de presença de atores/atrizes em laboratório cênico, o que me fez atentar para a Dramaturgia dos Orixás como um “lugar” potente para preparação de atores e atrizes se deu justamente no espaço artístico da cena teatral, mais especificamente num Afoxé que em seus espetáculos mescla vários recursos artísticos, sendo o primeiro local de observação de apresentação da dança de Orixá. Por isso como parte dos sujeitos-objetos trago alguns participantes de diferentes campos, observando tanto na performance artística quando na religiosa.

Nesta investigação a performance será abordada como o comportamento humano em estado de representação e, potencialmente, como um caminho de afirmação de identidade, no caso desta pesquisa observada tanto como performance ritual quanto como performance artística. Observando as giras de desenvolvimento¹³, as reafirmo como uma performance por identificar nelas o caráter dos comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados e ações performativas que são treinadas, repetidas e ensaiadas pelos/as religiosos/as ali envolvidos/as (Schechner, 2003), afinal o autor propõe que “fazer performance” pode ser entendido como sinônimo de **ser, fazer, mostrar-se fazendo e explicar ações demonstradas**.

O ser e o fazer já existem por si só, o mostrar-se fazendo é o que observei e pratiquei seja com o Afoxé, nas aulas de Mãe Nany ou vivenciando as giras de desenvolvimento da Umbanda e o explicar ações demonstradas é o que proponho nesta tese, como um esforço reflexivo (Schechner, 2003), usando

¹³ Giras de desenvolvimento são um procedimento geralmente interno em que o/a médium é levado/a ao transe através da entoação dos pontos cantados das entidades. O objetivo é que o/a médium “treine” sua incorporação e se familiarize com a energia da entidade para poder participar das atividades de atendimento aos/às consulentes, conforme me aprofundarei mais adiante.

ferramentas da Antropologia da Performance e, conseqüentemente, dos Estudos da Performance e da Etnocologia. Outro conceito importante nesse estudo é o de Comportamento Restaurado/Restauração de Comportamento, considerando como referência Richard Schechner (2000, 2012). O Comportamento Restaurado é a principal característica da performance, pois se trata do resgate por parte do/a performer, ele/a recupera, revive ou até mesmo (re)inventa uma performance, seja ela artística ou religiosa, ou mesmo cotidiana.

Essa restauração será possível no resgate de uma partitura corporal, no relato dos mais velhos, na observação de outros/as performers; sempre considerando que neste caso não se trata exatamente da memória de algo “como era”, mas sim de “como costumávamos fazer”, por considerar que é uma retomada de algo já realizado e que sofreu transformações dentro do próprio processo de transmissão, Schechner (2012) propõe que

Uma partitura pode ser mudada porque ela não é um “evento natural”, mas um modelo de escolha humana individual e coletiva. Uma partitura existe, como diz o antropólogo Victor Turner, “no subjuntivo”, no que Stanislavski chamava de “como se”. Existindo como “segunda natureza”, o comportamento restaurado está sempre sujeito a uma revisão. Essa “segundariedade” é dialética, combinando o que é negativo com o que é hipotético (o “subjuntivo”) (SCHECHNER, 2012, p. 245)

Tomando como “gancho” a restauração de comportamento, aproximo aqui as premissas da Etnocologia, a fim de investigar os elementos de espetacularidade presentes nas giras de desenvolvimento da Umbanda, uma vez que Jean-Marie Pradier (1999) aponta que o entendimento de espetacularidade está atrelado a “uma forma de ser, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar (p. 24)”, estando assim todos esses elementos presentes na Umbanda. Além desta correspondência entre Antropologia da Performance e Etnocologia muitas outras serão apresentadas no decorrer do texto, trazendo também à discussão a Antropologia Teatral e os Estudos das Performances Afroameríndias.

Dentro da perspectiva metodológica, compreendo que, tanto a minha investigação quanto outras pesquisas situadas no campo da Etnocologia possuem como possibilidade de pesquisa de campo a Etnografia Interpretativa por estar ligada ao pensamento fenomenológico que considera como fundamental o ponto de vista dos sujeitos investigados sobre si mesmos, fazendo deles interlocutores diretos dos fenômenos observados em campo, pois, segundo Sylvie Fortin e Pierre Gosselin (2014, p.8) “a realidade é construída pelas pessoas envolvidas em uma situação”. Através da descrição é que se terá um melhor entendimento dessa realidade, possibilitando ao/à pesquisador/a também ser sujeito e objeto de sua investigação.

Apoiando-me ainda nos apontamentos da professora PhD. Sylvie Fortin, professora do Departamento de Dança da Universidade de Québec em Montreal, farei o levantamento dos dados etnográficos compreendidos nas formas de descrição, tais como: a etnografia, para compreender as culturas envolvidas nas minhas pesquisas de campo; a fenomenologia, para compreender a essência do fenômeno das giras de desenvolvimento; a heurística, para compreender a experiência vivida, e a sistêmica para compreender a dinâmica desse conjunto (FORTIN, 2009). Então, resumindo brevemente como uma investigação em arte pode ser considerada uma etnografia interpretativa: porque, como a realidade é construída e descrita pelas pessoas que fazem parte do campo e das situações observadas, é possível compreendê-las também a partir deste ponto de vista. Além disso uso como metodologia a coleta de dados as entrevistas e a observação participante, além de documentos como cadernos de campo, história de vida, registros fonográficos e audiovisuais. Quanto ao método de análise, além da análise temática e fenomenológica, também faço uso da autoetnografia, nas palavras da mesma autora

A autoetnografia (próxima da autobiografia, dos relatórios sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos), se caracteriza por uma escrita que permite ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si (...) a história pessoal deve se tornar o trampolim para uma compreensão maior. O praticante pesquisador que se

volta sobre ele mesmo não pode ficar lá. Seu discurso deve derivar em direção a outros (FORTIN, 2009, p. 83)

Acrescento aqui outra perspectiva na obtenção de dados etnográficos também apresentada por Fortin (2009) que é “(...) a de considerar as reações somáticas do pesquisador como um tipo de dado etnográfico” (FROSCH, 1999, In: FORTIN, 2009, p. 81), sendo a corporeidade do/a pesquisador/a, suas sensações e emoções tão válidas quanto um documento como uma fotografia, mas considerando sempre que “(...) as reações corporais devem ser levadas pelo o que elas são: uma fonte de informação que, combinadas com outros dados, facilitarão a construção da reflexão do autor.” (FORTIN, 2009, p. 81).

Ainda tratando da metodologia de pesquisa adotada para esta investigação, é importante salientar que ao optar por uma etnografia interpretativa e pela autoetnografia me relaciono diretamente com os Estudos da Performance quanto às técnicas de apreensão de informações e vivência prática, pois, como sugere Diana Taylor (2013) as *performances* podem ser transmitidas e conhecidas por duas vias: o arquivo – no caso o registro por meio de filmagens, fotografias, anotações, gravações de áudio – e o repertório, ou seja, o próprio conhecimento incorporado nos corpos das pessoas praticantes/participantes da *performance*. Posso considerar que o arquivo, especialmente as filmagens, são a minha memória além do corpo, já que em alguns momentos eu não estive presente como pesquisadora-consciente, pois me encontrava em transe, e pelo fato de poder acessar diversas vezes os conteúdos registrados, incluindo meus experimentos individuais.

Em resumo, para desenvolver a etnografia interpretativa trabalhei com entrevistas semiestruturadas para coletar os depoimentos de meus/minhas interlocutores/as e, em relação a minha autoetnografia optei pelo uso de diários de campo onde descrevo as minhas impressões do transe, das aulas e dos laboratórios. Além disso, outro recurso metodológico foi a análise dos vídeos produzidos nas idas à campo; vale salientar que este material foi acessado várias vezes e em momentos diferentes da pesquisa, visto que, com o avançar das leituras e da escrita, inevitavelmente, meu olhar se expandiu e tive a necessidade

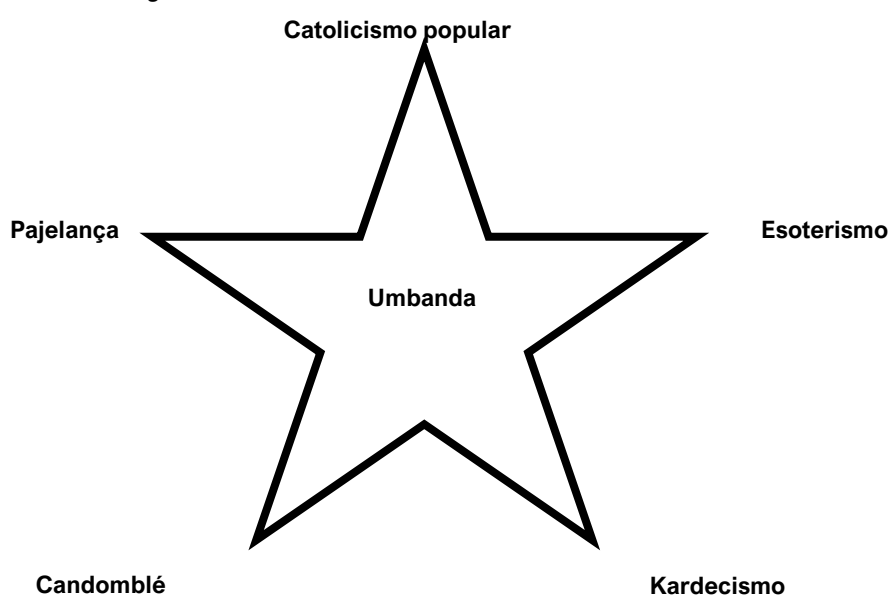
de reavaliar alguns aspectos – principalmente da corporeidade dos/as médiuns-girantes – que num primeiro momento não pareciam relevantes.

O TERREIRO DE UMBANDA ALDEIA DOS ORIXÁS

É importante apresentar outra base que orienta esta pesquisa, que neste caso é o terreiro onde foram realizadas parte das observações de campo. Embora esta tese não trate de Teologia ou Ciências da Religião, alguns aspectos referentes à Umbanda precisam ser considerados já que são eles que a tornam tão particular desde a sua fundação até a estrutura litúrgica praticada no Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás.

Autores como Dandara e Ligiéro (1998) e José Jorge Morais Zacharias (1998) apresentam a Umbanda como uma religião ecumênica e universalista, pois consegue num mesmo culto agregar tradições vindas do Candomblé com elementos do Catolicismo Popular, do Kardecismo, das práticas de Pajelança Indígena e do Esoterismo Oriental. De modo mais simplificado, Zacharias (1998) sintetiza a Umbanda como a figura da estrela representada abaixo, sendo nutrida por cinco referenciais religiosos da cultura brasileira, estando ao centro como encruzilhada entre todas elas.

Figura 1 - Os elementos constituintes da Umbanda



Fonte: ZACHARIAS, 1998, p. 36

Partindo desta ideia de que a Umbanda nasce da junção destas cinco referências filosóficas e religiosas conforme figura compartilhada acima, parte da abordagem sobre os usos do corpo na Umbanda estará pautada na filosofia Nagô estabelecendo algumas aproximações com a tradição Banto – os dois principais grupos étnicos trazidos para o Brasil e que imprimem mais fortemente seus traços nas religiões afro-brasileiras – cabendo inclusive em alguns momentos a apresentação de pontos de aproximação e divergência entre Candomblé e Umbanda.

Concomitante ao meu processo de formação acadêmica, comecei a frequentar o terreiro em 2010, e em 2011 passei a integrar o corpo mediúnico de dois terreiros: o Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás, regido por Ogum, Iansã e Cabocla Jurema¹⁴ e do Terreiro da Alta Magia do Oriente¹⁵, regido por São João Batista, completando neste momento de finalização da tese 11 anos de iniciação como filha de Ogum Megê e Iansã Balé.

Quando digo *regido*, significa que essas entidades e/ou caboclos são os “donos” da casa, a quem se prestam as homenagens e reverências e quem orienta como serão realizados os rituais religiosos. Embora a maioria dos terreiros siga mais ou menos o mesmo calendário e os mesmos procedimentos litúrgicos, o fato de cada casa ter seu regente (ou mais de um, como no caso da Aldeia dos Orixás) faz com que tenham características mais específicas e relacionadas com a entidade que toma à frente nos procedimentos religiosos.

Embora eu faça parte de ambos os terreiros mencionados - no terreiro de caboclo ocupando o cargo de lá-criadeira e no Terreiro da Alta Magia do Oriente como médium em desenvolvimento, esta tese teve sua pesquisa de campo

¹⁴ Neste contexto, se trata de um espírito ancestral de uma índia, vinculada à caça e à mata, dentro da Umbanda, vibrando na mesma linha energética de Oxóssi, senhor das matas e da caça.

¹⁵ Este terreiro em específico desenvolve seus trabalhos mediúnicos com entidades “estrangeiras”, comumente originárias do Oriente Médio, Extremo Oriente, Europa, África Setentrional e povos nativos das Américas. Os atendimentos são mais focados no cuidado da saúde física e espiritual dos/as consulentes, tomando como referência a análise de Zacharias, o terreiro do Oriente possui uma vertente mais esotérica. Embora possua função semelhante, a vibração energética difere bastante do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás, que é por definição um terreiro de caboclos.

totalmente concentrada nas práticas da Aldeia dos Orixás por ser onde ocorrem as giras de caboclo¹⁶ e, conseqüentemente, onde Ogum se manifesta.

No início desta pesquisa, em meados de 2018, eu me encontrava como *lá-criadeira*¹⁷ de Ogum em processo de formação e com indicativo ao cargo de Mãe-de-Santo, além disso é importante citar que sou médium girante¹⁸, ou seja, minha mediunidade permite que eu entre em transe, possibilitando que a entidade se manifeste através do meu corpo. Este fator trouxe questões que não me eram urgentes anteriormente, enquanto eu era iniciada na Umbanda e sem indicativo de cargo, porém agora me coloco sempre na liminaridade dos papéis sociais que ocupo dentro e fora do terreiro, o que é determinante para delimitar o campo e os sujeitos-objetos de pesquisa.

No presente momento, já sou *lá-criadeira/Mãe-Pequena* de Ogum formada e sou *lalorixá* de *lansã* pré-formada, ou seja, daqui alguns anos já terei autorização para abrir meu próprio terreiro. Trazer este tipo de informação para a tese é importante para que possa pontuar que o amadurecimento do processo de pesquisa ocorreu em paralelo com o meu amadurecimento como sacerdotisa na Umbanda. Inclusive nestes últimos anos em que mais estive presente no terreiro cumprindo com as minhas funções foi justamente no mesmo momento de finalização desta tese, o que me fez perceber o quanto os papéis sociais que desenvolvo como pesquisadora e Mãe-Pequena se atravessam e se potencializam mutuamente.

¹⁶ As giras de caboclo são as giras onde entidades como Caboclos, Pretos-Velhos, Marinheiros, Erês, Boiadeiros, Baianos se manifestam. Estas entidades são espíritos ancestrais que em algum momento já habitaram esta terra e que, agora no plano espiritual, continuam auxiliando os espíritos encarnados.

¹⁷ Considerado como sinônimo de Mãe-pequena, são “Braço direito do sumo sacerdote (...) Sua função principal consiste em presidir às iniciações, orientar as noviças e as iaôs novas. Quando a autoridade suprema estiver ausente, por viagem ou doença, é a ‘Mãe-pequena’ quem dirige o templo (AUGRAS, 2008, p. 184)”

¹⁸ Médiuns girantes são os que possuem a habilidade de entrar em transe, são possuídos pelas entidades, possibilitando assim a comunicação entre o mundo espiritual e o mundo material. Em alguns terreiros estes médiuns são chamados de “Cavalos” pois se acredita que a entidade “monta” no médium. No terreiro Aldeia dos Orixás, chamamos a este médium de “Aparelho”, por considerarmos o corpo do médium uma ferramenta, um aparelho de mediação entre os dois planos.

É importante trazer aqui para o/a leitor/a um fato histórico que até hoje produz reflexos na estrutura afro-religiosa alagoana e modifica a prática desses cultos. Em 02 de fevereiro de 1912 houve um ataque covarde aos terreiros de Candomblé na cidade de Maceió motivado por desavenças políticas entre o candidato à reeleição do governo do Estado e seu oponente. Fernandes Lima (o oponente), acusava Euclides Malta de feitiçaria, pois, segundo boatos não confirmados, o Governador era um frequentador muito assíduo de um dos terreiros da capital alagoana. Fernandes Lima incitou a milícia Liga dos Combatentes a promover uma devassa aos terreiros, destruindo os templos e agredindo os/as líderes religiosos/as. Esse episódio de violência e racismo religioso é lembrado até hoje como Quebra de Xangô¹⁹ ou Quebra de 1912²⁰, embora não tenha sido a única devassa ocorrida no início do século XX em Maceió, esta se tornou a mais lembrada por causa de suas motivações políticas.

Após esse cenário de violência e perseguição, muitos/as sacerdotes/sacerdotisas migraram com seus terreiros para outros Estados – principalmente Bahia, Pernambuco e Rio de Janeiro – os que permaneceram em terras alagoanas adaptaram seus cultos agindo de forma mais discreta, em casas mais simples e sem o uso dos atabaques, essa prática ficou conhecida como Xangô Rezado Baixo e encontrou suporte na doutrina umbandista, que chegou à Alagoas nos anos de 1960. Essa adaptação do culto foi possível pelo fato do Candomblé encontrar na Umbanda muitos elementos correspondentes às suas práticas religiosas e ao mesmo tempo conseguindo se mascarar como doutrina espírita, bastante aproximada do Kardecismo e do Catolicismo Popular, sofrendo menos perseguição e recriminação social.

Abro aqui um breve parêntese, como forma de resistência e em resposta às violências sofridas por muitos terreiros de Candomblé, as expressões artísticas – sejam elas do campo das artes cênicas, artes visuais ou da música –

¹⁹ Termo utilizado em Alagoas e Pernambuco para designar as casas de santo ou terreiros, sendo uma variante do Candomblé, em sua maioria pertence à Nação Nagô e por isso mesmo conta com uma forte presença dos elementos da cultura iorubá.

²⁰ Para informações mais aprofundadas, recomendo a leitura do livro *Xangô Rezado Baixo – Religião e política na Primeira República* de Ulisses Neves Rafael (2013).

vinculadas às casas de Axé passam a ganhar destaque na vida cultural alagoana a partir da década de 1980, o que possibilita no início dos anos 2000 o surgimento de vários Afoxés, principalmente em Maceió, se tornando assim uma das principais ferramentas de empoderamento da juventude negra dos terreiros maceioenses. Atrelado a isso, muitos *ilês* passam a promover atividades culturais e formativas inclusive para a comunidade no entorno, acessibilizando assim para jovens da periferia, afroreligiosos ou não, o acesso às oficinas de percussão, dança, confecção de instrumentos, cabelo e maquiagem.

Segundo o próprio pai-de-santo, a Umbanda praticada na Aldeia dos Orixás é denominada de Umbanda Branca, diferente do culto da Umbanda desenvolvida na cidade de Maceió, que muitos denominam de Umbanda Traçada ou Umbanda Nagô – remetendo à forte influência iorubá nos procedimentos religiosos – o que faz com que uma das diferenças entre a Aldeia dos Orixás e a maioria dos terreiros de Umbanda em Maceió é quanto ao que pode ser aberto ao público em nossas práticas religiosas, já que não fazemos festas públicas para saída-de-orixá, além de outros procedimentos internos que não cabem ser elencados aqui. Apesar dessas diferenças e na ausência de uma unidade sobre a filosofia umbandista – que além de ser muito jovem como religião, ainda sofre muita influência do positivismo francês adotada pela doutrina kardecista – ao tratar do uso do corpo na Umbanda, encontro bastante eco tanto na filosofia Nagô quanto na Banto, principalmente no que diz respeito ao corpo como principal mediador da comunicação e dos processos de ensino-aprendizagem; por conta disso, traçarei vários paralelos entre a Umbanda e o Candomblé.

Esta ausência de uma gira pública tal como os Xirês do Candomblé, não significa que não haja a manifestação da entidade durante o transe, em procedimentos para o desenvolvimento dos médiuns girantes, executando assim suas tarefas espirituais e materiais já que é mantido o atendimento às pessoas que buscam a casa para consulta com os guias e entidades que ali se manifestam. Outra diferença fundamental da Aldeia dos Orixás em comparação com outros terreiros de Umbanda de Maceió diz respeito à espacialidade, pois na Aldeia temos o congá (altar) posto de frente para o salão, os atabaques em

uma diagonal lateral ao congá, sem a colocação de um trono para o pai-de-santo. Durante as giras de desenvolvimento os/as médiuns ficam dispostos de pé em quatro filas indianas de frente para o congá, quando são giras de atendimento os/as médiuns incorporados/as ficam dispostos/as em meia lua virados/as para o centro do salão. As giras geralmente não ocorrem dentro da dinâmica da circularidade, tal como o Xirê do Candomblé. O círculo só aparece como uma estrutura fundamental ao ritual em casos específicos de algum procedimento religioso que demande este tipo de organização espacial.

Logo podemos perceber que o/a médium e o/a ator/atriz ocupam lugares correspondentes em suas práticas performáticas quando os observamos sob as lentes da Antropologia da Performance, mesmo que nos apoiemos em outras disciplinas, que também se complementam conceitualmente. Parte desses conceitos serão retomados e aprofundados mais adiante, mas já é importante vislumbrar o quanto o corpo ocupa um lugar de destaque nesta investigação como mediador do Axé e transmissor de conhecimento.

A IDEIA INICIAL E SUAS ADAPTAÇÕES

Em março de 2020, a cidade de Maceió/AL assim como a maioria das cidades do mundo entrou em estado de emergência sanitária por conta da epidemia mundial do novo Coronavírus, com isso todas as atividades de ensino presencial foram suspensas, assim como atividades religiosas e atividades artísticas. Por conta deste contexto, não pude realizar mais aulas práticas da dança de Ogum nem os laboratórios com atores e atrizes, tendo assim que adaptar minha pesquisa e desenvolvê-la com o material que já havia coletado até aquele momento.

A ideia inicial, sendo bem breve, era investigar a codificação corporal da dança de Ogum no Candomblé e na Umbanda e partindo desta corporeidade organizar um roteiro de “treinamento”²¹ para atores e atrizes que seria

²¹ Neste primeiro momento estou considerando o seguinte conceito de treinamento “Ao mesmo tempo em que o treinamento se propõe como uma preparação física ligada ao ofício, também é

experimentado em laboratório prático numa disciplina eletiva no curso de Licenciatura em Teatro da UFAL, chamada Laboratório Memória Ancestral e Processo de Criação I, com o intuito de observar como a dança e a mitologia de Ogum potencializariam os processos criativos de atores e atrizes. Tendo como base esta primeira ideia, minha proposição, no início desta pesquisa, era retomar as etapas de trabalho repetindo a estrutura utilizada no mestrado, por já estar familiarizada com os procedimentos e por compreender que, além de atenderem às minhas necessidades também puderam/poderão ser aprofundados.

Embora tenha mudado o foco da minha investigação algumas das etapas poderiam ser mantidas, as que denomino de Observação e a Incorporação, porém, após os primeiros escritos e em várias orientações, percebi que uma estrutura tão estanque e fragmentada não me ajudaria a pensar o corpo em sua integralidade, pois estava separando a racionalidade do campo do sensível, como se fosse possível dissociá-los.

A estrutura inicialmente pensada seria trabalhada da seguinte maneira: a etapa 1, Observação, corresponderia à minha entrada em campo para realizar as entrevistas com meus/minhas interlocutores/as, acompanhar as saídas-de-orixá de Ogum no Candomblé, as giras de desenvolvimento na Aldeia dos Orixás, e os ensaios e apresentações do *Afoxé Oju Omim Omorewá*. Para a etapa 2, En/Incorporação²², teria o meu corpo como o espaço de apreensão de conhecimento em dois campos, inicialmente no campo do sagrado, durante meu estado de transe mediúnico, e no campo do artístico, com as aulas da Dança de Ogum ministradas por Mãe Nany.

uma espécie de crescimento pessoal para o ator que vai para além do nível profissional. É um meio para controlar o próprio corpo e orientá-lo com segurança, e é também a conquista de uma inteligência física (SAVARESE, 2012, p. 293)". Porém outros conceitos e contextos acerca do termo treinamento serão abordados no decorrer da escrita, para tanto, ao se tratar da minha investigação, na falta de termo mais adequado, optei por grafar treinamento entre aspas.

²² Na dissertação adotei esta grafia do termo por encontrar em minhas pesquisas tanto a palavra ENCORPORAÇÃO quanto INCORPORAÇÃO, não havendo distinção de significado entre as duas, uma vez que os prefixos latinos EN e IN significam "Movimento para dentro, passagem de um estado ou forma", sendo os dois termos aplicáveis a aquela investigação.

Embora no mestrado tenha utilizado o termo EN/INCORPORADO aplicando-se a toda e qualquer forma de transmissão de conhecimento dada por/pelo/para o corpo, na pesquisa do doutorado adoto o termo **incorporado** numa tentativa de me aproximar do termo em inglês **embodied**, que faz parte do vocabulário da minha fundamentação teórica e pelo o que compreendo, consegue abraçar de forma mais clara as particularidades dos meus campos de pesquisa, uma vez que existem duas noções de corpo, uma que compreende-se como biológico, construído por tecidos e órgãos, e outra o corpo como o próprio ser sentindo interagindo com o mundo visível e invisível, que é o que mais interessa nesta investigação.

Dada a impossibilidade da realização de atividades presenciais e coletivas durante um longo período de desenvolvimento desta pesquisa, a principal adaptação está no fato de utilizar o material levantado previamente nas idas a campo durante 2018/19 e me debruçar mais fortemente na reflexão teórica baseada na bibliografia que norteou esta investigação. Porém, já na reta final para conclusão desta tese, mais uma reviravolta aconteceu e considero que encerrou com chave de ouro o processo de investigação. O Projeto Desvelando Encruzilhadas, proposto por Jefferson Matias²³ e Thais Dias²⁴ foi contemplado com o Prêmio Zé Renato de apoio à produção e desenvolvimento da atividade teatral para a cidade de São Paulo e durante o mês de dezembro de 2022 tive a oportunidade de ministrar uma oficina na imersão Do Terreiro ao Teatro, aplicando assim um treinamento baseado no que foi explorado através da observação e da teoria ao longo destes últimos quatro anos.

É importante pontuar que, durante o período de isolamento social, tive acesso a outros/as pensadores/as – em sua maioria negros/as – que mesmo que não estejam citados/as aqui, foram fundamentais para a reflexão do corpo e das narrativas ancestrais que serão explorados ao longo do texto. Dentre esses/as

²³ Jefferson Matias é ator formado pela Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT) e um dos artistas fundadores do grupo Coletivo Negro e integrante do grupo Coletivo Quizumba, começou a trabalhar com teatro como ator em 2003 quando entrou no Grupo de Estudos Teatrais Forfé de Piracicaba/SP.

²⁴ Thais Dias é artista piracicabana atuante nas artes como atriz formada pela Escola Livre de Teatro de Santo André-ELT (2009), figurinista, produtora cultural, arte educadora e diretora artística; foi atriz do Grupo de Teatro Forfé, Coletivo Quizumba; Co-fundadora do Coletivo Negro.

pesquisadores/as, intelectuais e lideranças negras, pontuo aqui a importância de alguns cursos feitos durante o ponto mais crítico da pandemia, como os cursos livres da Pele Negra – Escola de Teatro(s) Preto(s) entre os anos de 2020 e 2021 onde tive a oportunidade de me familiarizar com a estética das performances negras brasileiras, além da possibilidade de acessar aulas de Leda Maria Martins, Licko Turle, Alexandra Dumas, Onisajé, Gustavo Melo, Evani Tavares, Edileusa Santos, Hilton Cobra, Denise Carrascosa, Stênio Soares, dentre outros/as. Também pude participar do curso de Introdução a Filosofia Africana, realizado pelo Ajeum Filosófico em parceria com o Laboratório Geru Maa de Africologia e Estudos Ameríndios, ministrado pela professora doutora Katiúscia Ribeiro e os cursos Dando de Comer à Encruzilhada e Epistemologias de Ogum promovidos pelo Instituto Ilê Ará – Instituto Livre de Estudos Avançados em Religiões Afro-brasileiras, coordenado pelo professor doutor e babalorixá Sidnei Nogueira.

O ESTÁGIO DOUTORAL

Apesar do contexto pandêmico que assolou o mundo mais severamente entre 2020 e 2022, com a avanço da vacinação contra o COVID-19 no Brasil e na Europa, entre os meses de Setembro/21 e Fevereiro/22, realizei um estágio doutoral no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (CES/UC) em Portugal sob a supervisão da professora doutora Susana de Noronha²⁵. Embora tenha passado por alguns momentos de confinamento e restrição quanto aos acessos aos espaços da UC, tal etapa de pesquisa foi fundamental para meu amadurecimento como pesquisadora, pois o distanciamento dos sujeitos da

²⁵ Antropóloga, Doutorada em Sociologia, Investigadora do Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra, Portugal, Secretária da Assembleia Geral do CES e membro da Comissão Editorial da Coleção de Livros CES/Almedina. Professora Auxiliar Convidada do Departamento de Sociologia da Universidade do Minho, Portugal e Professora Convidada da Rede de Pós-graduações do Conselho Latino Americano de Ciências Sociais (CLACSO) desde 2019. Atualmente, é membro da equipa do projeto internacional "Visualizando el dolor: narrativas visuales de la enfermedad y storytelling transmedia (sediado na Universitat Internacional de Catalunya-UIC, Espanha. PI: Rebeca Pardo) e Embaixadora em Portugal da "Association for the Study of Death and Society". Entre 2020 e 01/2022, foi Co-coordenadora do Núcleo de Investigação sobre Ciência, Economia e Sociedade (NECES) do CES.

pesquisa me proporcionou refletir sobre alguns pontos muito caros a escrita desta tese.

Essa vivência me possibilitou uma maior aproximação com as discussões referentes às Epistemologias do Sul – mais especificamente pautada na Ecologia de Saberes – e explanações sobre os conceitos que envolvem a autoetnografia. Para além disso, o fato de ter tido a oportunidade de ministrar duas atividades formativas na UC e uma oficina na Universidade de Évora me ajudou a compreender como os diálogos epistemológicos entre as bases de autores/as, autores/as estrangeiros/as e meus/minhas interlocutores/as constrói uma outra ontologia que é possível pela multidisciplinaridade que esta pesquisa se propõe e necessita para que ela abrace algumas das áreas do conhecimento que passam desde a religiosidade afroameríndia do Brasil até o teatro contemporâneo.

OS OBJETIVOS DESTA TESE

Entre a conversa com Ligiéro, em 2010, e a escrita desta tese, se passou pouco mais de uma década, e durante minha revisão bibliográfica me deparei com o termo Teatro das Origens (LIGIÉRO, 2019), que me faz refletir mais sobre os caminhos desta investigação do que sobre o resultado que busco alcançar. Com base nesta busca por compreender a mudança nos estados de presença e consciência fundamentadas na memória ancestral da codificação corporal de um Orixá/entidade²⁶ de matriz/matriz afroameríndia é que sigo nesta jornada chamada tese, pois percebo que não cabe mais investigar esse ritual religioso e seu trânsito para o âmbito artístico apenas do ponto de vista da Antropologia Teatral ou dos Estudos da *Performance*.

Essa ampliação do estado da arte de minha pesquisa se deu por conta dos meus desconfortos epistemológicos, que se manifestaram ao observar o quanto

²⁶ No Candomblé há o culto aos Orixás como deidade que, durante o transe mediúnico se manifesta como personificação de uma força da natureza, Orixás teoricamente não dão consulta nem se comunicam por através da fala. Já na Umbanda, as entidades cultuadas são os caboclos, ou seja, espíritos ancestrais que já viveram nesse mundo, dentre os Pretos-velhos, Caboclos de Orixá, boiadeiros, baianos ou marinheiros, estes sim dão consultas se comunicando através da fala receitando banhos, chás, aconselhando.

ao me debruçar apenas sobre Barba e Schechner como os principais autores, reduzo minha visão do campo de pesquisa a um olhar que poderia ser criticado por ser primeiramente masculino e ocidental, de Barba e Schechner. Assim, nesta investigação busco ao menos dialogar com autores/as e pesquisadores/as brasileiros/as negros/as na tentativa de aproximar minhas experiências práticas destas referências teóricas.

Embora nesta tese traga Barba e Schechner ao diálogo, compreendo que seus estudos não contemplam de todo a experiência brasileira sobre a cena teatral, a cena expandida e as performances culturais. Diante disto, aproximar a Etnocenologia (BIÃO) e o Teatro das Origens e as motrizes culturais (LIGIÉRO) – conceito que abordarei com mais profundidade no decorrer da tese – é necessário como ponto de partida para a observação e discussão de um fenômeno tão caracteristicamente brasileiro como é uma gira de desenvolvimento na Umbanda. Embora nem Bião nem Ligiéro tenham se debruçado especificamente sobre estas giras, dentro de suas propostas teóricas e metodológicas reconhecem as práticas afroreligiosas como um terreno muito fértil para criação dentro das artes cênicas.

Como uma forma de me provocar reflexões, durante uma das orientações a professora Dra. Eloísa Domenici apresentou-me algumas questões que me ajudaram a traçar um caminho reflexivo para esta tese, perguntas como: *O que os espetáculos realizados por integrantes de terreiros a partir das liturgias dos terreiros de matrizes afroameríndias podem nos acrescentar sobre a compreensão dos estados de presença? O que a dramaturgia de Ogum pode trazer enquanto corporalidade e enquanto substrato metafórico para o ator?* abriram uma caixa de perguntas mais amplas e que, dado o tempo limitado desta pesquisa, não serão respondidas agora, mas se tornarão questões-chave para desdobramentos de futuras pesquisas acadêmicas e processos de criação cênica, as quais elenco aqui: *Quanto encenadora, como apresentar a Dramaturgia dos Orixás para elencos sem familiaridade com as religiões afro-brasileiras? Quais são os limites de aproximação entre o campo do sagrado e do artístico?*

Para basear as reflexões sobre corpo como um lugar de transmissão de memória e conhecimento, e em ruptura com a predominância dos autores até dado momento desta pesquisa, trago as reflexões da professora doutora Leda Maria Martins e suas proposições sobre a relação temporal, os usos do corpo e a performance cultural da população negra no Brasil. Muitas das publicações utilizadas como fundamentação teórica foram feitas entre 2020 e 2021, em plena escrita desta tese, provocando assim várias reviravoltas conceituais ao longo do desenvolvimento desta pesquisa.

Como complemento das minhas reflexões sobre o uso das liturgias afroreligiosas como base para processos de criação cênica, me aproximo de dois grupos de teatro nordestinos que tem como princípio de suas criações a estética negra e a estreita relação com a religiosidade, assim dialogo com a encenadora Fernanda Julia (Onisajé) do NATA (Alagoinha/BA) e com a atriz e diretora Agrinez Melo do grupo O Poste Ideias Luminosas (Recife/PE), conhecendo um pouco dos seus processos de composição de espetáculos e encontrando o eco das minhas observações com elementos que já fazem parte da metodologia de trabalho destes dois grupos que são referência.

Num breve resumo do que afinal se constitui esta tese, discuto o estado de presença dos/as médiums em transe no Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás partindo dos *princípios que retornam* (BARBA, 2009) e da restauração do comportamento (SCHECHNER, 2008, 2011), e também observo esta performance religiosa das giras de desenvolvimento onde ocorrem as incorporações de Ogum como um todo, tomando como referência os parâmetros da Etnocologia (BIÃO, 2009); este mesmo ambiente sagrado terá sua liturgia e dramaturgia visitadas sob a perspectiva do Teatro das Origens (LIGIÉRO, 2019), sempre considerando o/a médium em transe como mediador/a entre dois mundos e seu corpo como a própria performance e lugar de transmissão de memória e conhecimento (MARTINS, 2020)

Poderia escrevê-la sem pensar em uma cronologia ou hierarquização de conhecimentos, mas por uma questão de protocolo, ela está organizada em sete capítulos além desta introdução, divididos do seguinte modo:

CAPÍTULO UM: O ANCESTRAL IMEMORÁVEL E A AUTOETNOGRAFIA – A PRESENÇA DE OGUM NA AÇÃO DA PESQUISADORA. Início o meu compartilhamento de experiência apontando como a presença de Ogum é percebida no meu caminho como pesquisadora, sobretudo durante o estágio doutoral. Aqui busco apresentar elementos da autoetnografia que compõe minha investigação, sempre estabelecendo paralelos entre a afrorreligiosa e a atriz-pesquisadora.

CAPÍTULO DOIS: POR ONDE MEUS PÉS PISAM – TRAJETOS DE PESQUISA. Onde faço uma explanação geral sobre onde foram realizadas minhas pesquisas de campo e apontamentos sobre minhas inquietações epistemológicas, bem como apresentar os objetivos da tese.

CAPÍTULO TRÊS: EM PÉ NO MEIO DA ENCRUZILHADA – TODOS OS CAMINHOS TAMBÉM SÃO DE OGUM. Procuo explicar melhor minha relação com os sujeitos da pesquisa e como eles estão em diálogo com os referenciais epistemológicos.

CAPÍTULO QUATRO: PATACORI Ô! – O ORIXÁ, O CABOCLO E SUA RELAÇÃO COM A HUMANIDADE. Aqui compartilho com o/a leitor/a os diversos aspectos de Ogum constatados durante a pesquisa, desde a mitologia iorubá, as cantigas de Umbanda, o sincretismo com São Jorge.

CAPÍTULO CINCO: CORPO MEDIADOR E A DIVINDADE QUE DANÇA – A CENA EXPANDIDA. Trato aqui sobre os pontos de convergência entre médiuns e atores/atrizes, os considerando como *performers* e mediadores, além do reconhecimento de aspectos aproximados entre a preparação religiosa e a preparação artística e as danças, partindo da observação do transe de alguns/as irmãos/ãs-de-santo. Trago também as observações do campo religioso, discutindo como se dá o caminho de transformação do estado de presença dos/as médiuns-girantes e os experimentos realizados em laboratório. Este

capítulo ainda se encontra em fase de elaboração e necessita de alguns aprofundamentos teóricos.

CONCLUSÃO: *O CAMINHO SE FAZ CAMINHANDO*. Apresento minhas conclusões, ponderando que esta investigação aponta desdobramentos, movidos por novas perguntas. Compreendendo que o teatro, assim como o terreiro, é vivo. Deste modo convido aqui o/a leitor/a a revisar comigo como Ogum se torna potência de criação cênica a partir da experiência do corpo em estado de presença e prontidão. Compartilho também os encaminhamentos possíveis depois da conclusão desta etapa institucionalizada da pesquisa.

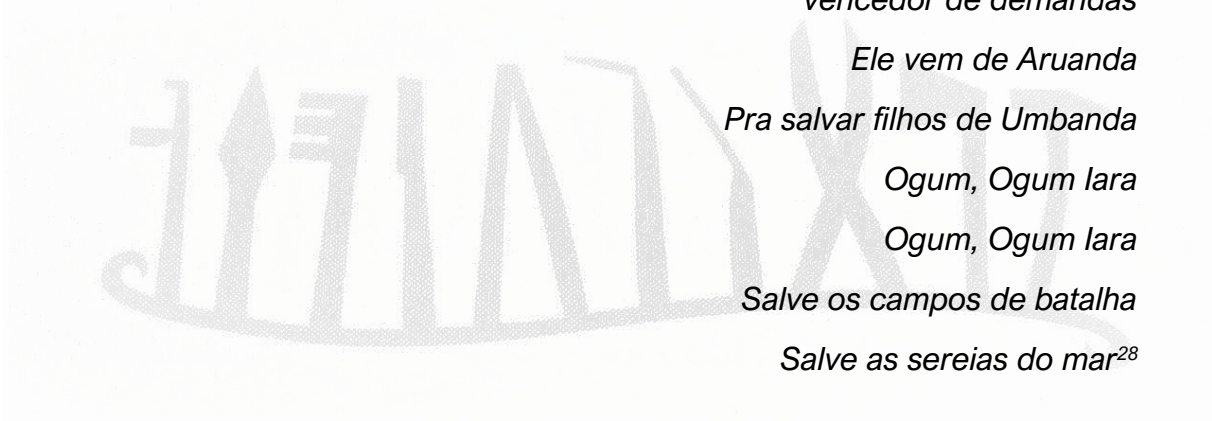
Compreendo que muitas vezes na escrita acadêmica, os/as autores/as-pesquisadores/as optam por primeiro apresentarem o fenômeno a ser observado e em seguida as suas bases teóricas para só então discutirem seu objeto de pesquisa. Porém, como Mãe-Pequena e como pesquisadora inserida no contexto epistemológico e cultural de um terreiro de Umbanda, vejo o desenvolvimento desta investigação como uma casa de Axé aonde eu chego, limpo o espaço físico, tomo meu banho de ervas, acendo as velas, faço a comida de Exu²⁷ e a ofereço, rezo, canto, abro a gira e só aí inicio os trabalhos espirituais propriamente ditos; embora tudo que venha antes faça parte do ritual.

Abro essa gira de compartilhamento organizando a casa, preparo meu padê acadêmico e chamo o/a leitor/a para contemplar Ogum dançando nesse terreiro-cruzo que esta tese se propõe a ser. Os/as convido então a este compartilhamento de, compartilhando vivências, experiências e observações de uma atriz-médium ou médium-atriz que se vê nestes espaços de constante mediação.

²⁷ “Para os teóricos do candomblé, o exu é o *trikster*, o transportador da energia vital, aquele que faz a intermediação entre as divindades e os homens (GOMES DOS ANJOS, 2006, p. 17)”

CAPÍTULO UM

O ANCESTRAL IMEMORÁVEL E A AUTOETNOGRAFIA – A PRESENÇA DE OGUM NA AÇÃO DA PESQUISADORA



*Se meu pai é Ogum,
vencedor de demandas
Ele vem de Aruanda
Pra salvar filhos de Umbanda
Ogum, Ogum lara
Ogum, Ogum lara
Salve os campos de batalha
Salve as sereias do mar²⁸*

²⁸ Ponto de chamada do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás.

CAPÍTULO UM: O ANCESTRAL IMEMORÁVEL E A AUTOETNOGRAFIA – A PRESENÇA DE OGUM NA AÇÃO DA PESQUISADORA

Dentre as tantas faces e versões das narrativas ancestrais do Orixá e/ou do caboclo Ogum, a maioria delas o descreve como um herói solitário que, embora seja muito próximo de seus irmãos Exu e Oxóssi²⁹ e de sua mãe Iemanjá, encontra na solidão de sua forja a paz, o silêncio e a força. Em vários itans³⁰, zuelas³¹ e pontos cantados da Umbanda é retratado como uma espécie de eremita que após ensinar aos humanos os segredos da agricultura, caça, pesca, da forja e da guerra, põe o pé na estrada e segue sozinho a vagar.

Embora a personalidade de seus/suas filhos/as possa ser descrita como temperamental e, em alguns casos oscilante entre festeira, colérica e dada aos excessos, a característica de pessoa que compartilha o seu conhecimento e depois disso opta por se isolar e buscar outros desafios também aparece de forma recorrente na vida daqueles/as que tem Ogum como pai.

Início esse capítulo com uma breve explanação sobre o arquétipo de Ogum, que retomarei de forma mais aprofundada no capítulo quatro, para traçar junto ao/à leitor/a minha vivência como pesquisadora que, depois do estágio doutoral se tornou mais evidente, se materializa na vida acadêmica como esse movimento pendular de encontros e despedidas que permeiam as narrativas ancestrais desse herói solitário.

Sobre a psiquê dos/as filhos/as de Ogum, Mário César Barcellos (2010) afirma que “pelas características deste orixá, vemos que seus filhos são pessoas valentes e destemidas, em busca de novos objetivos, novos caminhos. São pessoas perspicazes, objetivas e corajosas (p. 16)”. Em complemento, ao tratar especificamente de Ogum Xoroquê no Candomblé – por ele compreendido como correspondente à Ogum Megê na Umbanda – elenca o lado positivo e negativo

²⁹ Orixá caçador, que vive nas matas, irmão mais novo de Ogum e Exu.

³⁰ Conjunto de lendas iorubás que conta “H/histórias” dos Orixás.

³¹ Sinônimo de cantigas.

dos/as filhos/as dessa qualidade de Ogum. Apontando as seguintes características:

Lado positivo – Os regidos por este orixá são de uma bravura sem igual. Dedicados e corajosos, geralmente são pessoas que se empenham para chegar aos seus objetivos. Têm muito a ver com Exu e praticamente carregam quase todas as virtudes daquele³² (...) **Lado negativo** - Vorazes, gananciosos e abusados, os filhos de Ogum Xoroquê não tem pena de cortar o pescoço de seus inimigos. Não perdoam falhas, nem as suas próprias, chegando ao cúmulo de se autoflagelar por um engano ou erro cometido. São sábios para enredar e criar polêmicas, são confusos muitas vezes, mas agem às claras. Atacam sempre pela frente, numa avançada única e de resultado sempre positivo (para eles próprios). Daí o autocastigo quando falham. São rudes e extremamente exigentes, e seu ponto preferido para ataque é o coração. Impetuosos e malvados, não se curvam diante de ninguém. Ostentam uma aparência de grande poder e grandeza, mesmo que na verdade não o tenham (BARCELLOS, p. 17, 2010)

Dadas as devidas proporções, considerando inclusive outros fatores relacionados à minha história de vida, não posso negar que tanto nos aspectos positivos quanto nos negativos me reconheço nessa descrição da psiquê dos/as filhos/as de Ogum e como parte do meu processo de autoconhecimento, percebo inclusive que essa pulsão de vida que é Ogum, quando bem direcionada, me possibilita alcançar meus objetivos, o que no caso da carreira acadêmica se converte na ampliação dos meus campos de pesquisa, afinal, inicio minha trajetória acadêmica no Teatro e, posteriormente, passo a me interessar por outras áreas do conhecimento como a Antropologia, as Epistemologias do Sul, a História e a Filosofia africana. Me encontro aqui com o arquétipo de Ogum na

³² Sobre o lado positivo da psiquê dos/as filhos/as de Exu: “(...) são pessoas altamente fiéis aos seus princípios, aos amigos, às suas causas. São de extrema coragem e dedicação a tudo que se entregam. Amáveis de um modo geral, não se preocupam com o tamanho do sacrifício para atender às pessoas que amam. E amam de fato, com uma paixão quase cega, sem ver limites ou obstáculos (...) Profissionalmente, sempre chegam ao seu objetivo, pois não existe filho de Exu que não se empenhe até a raiz dos cabelos para conseguir seu intento. São fortes, capazes, românticos, felizes, participativos, francos, espertos, inquietos, saudáveis, sinceros, astutos, atentos, rápidos, despachados, praticamente invencíveis, ardorosos e sagazes (BARCELLOS, p. 14-15, 2010)”

vontade de aprender e compartilhar o que foi aprendido, dividindo assim como a minha “tribo” – seja no campo acadêmico, no artístico ou no religioso – aquilo que vi, vivi e aprendi.

A princípio tive uma certa resistência sobre escrever um relato tão “pessoal” dentro de uma tese que, embora tenha toda liberdade poética que as artes me permitem, ainda assim possui regras rigorosas no que diz respeito ao posicionamento da pesquisadora dentro do processo de investigação e escrita. Apesar dessa resistência, compreendo que é necessário estabelecer o lugar de onde estou falando e este lugar é minha própria existência, o que implica a reverência às minhas ancestrais materiais/sanguíneas e aos meus ancestrais imemoráveis, no caso desta pesquisa, Ogum.

Finalizo essa pesquisa aos 39 anos de idade, sou uma mulher nordestina, lésbica, negra de pele clara, professora de teatro, atriz, umbandista, lá-criadeira, filha única de mãe solo e nascida em uma família onde, em sua maioria, os homens ou morreram ou fugiram. Nesses 39 anos de vida, vivi em seis cidades diferentes: Vitória/ES (1988-1991), São Paulo/SP (2008), Buenos Aires/ARG (2011), Natal/RN (2015-2018), Salvador/BA (2018-2019) e Coimbra/PT (2021-2022), e sempre retornando à Maceió nos intervalos de tempo no trânsito entre uma cidade e outra.

Mas o que há em comum em todos esses deslocamentos e mudanças? Exceto pelo tempo que vivi em Vitória/ES por conta de uma transferência de trabalho de minha mãe que é funcionária pública federal aposentada, todas as outras mudanças de cidade tiveram algumas características em comum: mudei de cidade por questões de estudo/trabalho; mudei de cidade sozinha – sem a companhia de alguma pessoa da família, amigos/as ou namorada – e em cada regresso à minha cidade, à minha “aldeia” a vontade de compartilhar aquilo que aprendi fora, “longe de casa” era uma constante.

Em cada retorno me sinto como se tivesse passado por um ritual de iniciação, como se atravessasse um portal e, querendo ou não, acontece nesse momento de retorno para casa uma mudança do meu status social dentro das comunidades em que estou inserida, nem que essa mudança de status seja “a

filha da Marluce que estava em São Paulo” ou “a estrangeira”, como alguns/as irmãos/ãs-de-santo se referiram a mim ao me encontrar de volta ao terreiro.

Tanto que falei, que acabei não compartilhando como me tornei umbandista, em 2011 comecei a frequentar o Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás como assistência pela convivência com o pai-de-santo Marco Antonio de Campos – diretor de teatro e produtor cultural com quem trabalhava/trabalho – e com Bill – irmão-de-santo já falecido. À princípio sem entender muito bem do que se tratava frequentava pela sensação de acolhimento. Porém, com o passar do tempo passei a me sentir mal durante os atendimentos, sentindo dores de cabeça, enjoos, tontura e bastante sono. Pouco antes da minha ida para Buenos Aires, num dos atendimentos durante uma gira dos caboclos de Oxóssi e Jurema acabei incorporando.

Embora não tenha minha lembrança do ocorrido, me recorro de uma entidade do pai-de-santo me abraçar e dizer que eu fosse viajar sem preocupação, fazer o que eu tinha de fazer e que no meu retorno resolveríamos isso. Dito e feito, em julho de 2011 ingresso oficialmente no Terreiro e nele sigo até hoje, por isso mesmo que considero minha relação com o Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás também se constrói nestes “entre” uma etapa acadêmica e outra, pois me torno umbandista ao regressar de minha estada em Buenos Aires, pouco depois o Terreiro esteve fechado por alguns anos por falta de espaço físico para sediá-lo. Quando finalmente o Terreiro consegue se estabelecer em uma sede própria é o momento em que me mudo para Natal cursar o mestrado. Embora a Umbanda seja uma religião em que o/a iniciado/a precise vivenciar o dia a dia do terreiro para avançar em sua trajetória religiosa, considero que a pesquisa acadêmica vem me oferecendo repertório intelectual que dialoga e complementa o que vivencio estando na minha “aldeia”.

1.1 – AUTOETNOGRAFIA: EU NATIVA NO MEU CAMPO DE PESQUISA

Depois de explanar parte dos caminhos feitos em minha trajetória artística, acadêmica e religiosa, convido o/a leitor/a para compreender onde a autoetnografia e uma retrospectiva de minha vida se encontram, já que para

investigar dentro do terreiro de Umbanda ao qual eu faço parte, não posso simplesmente me anular como filha-de-santo e lá-Criadeira da casa, ali, ao mesmo tempo que sou “o outro” também sou um indivíduo nativo daquela comunidade.

Trago aqui um ponto de vista de como a autoetnografia pode ser compreendida dentro do campo da Antropologia Cultural e da Etnografia Narrativa, mas que se adapta muito bem dentro das pesquisas desenvolvidas nas artes e nos estudos das performances culturais. Segundo a antropóloga Deborah E. Reed-Danahay (1997)

A autoetnografia situa-se na intersecção de três gêneros de escrita que estão se tornando cada vez mais visíveis: (1) "antropologia nativa", em que pessoas que antes eram sujeitos da etnografia tornam-se autores de estudos de seu próprio grupo; (2) "autobiografia étnica", narrativas pessoais escritas por membros de grupos étnicos minoritários; e (3) "etnografia autobiográfica", na qual os antropólogos inserem a experiência pessoal na escrita etnográfica. Os antropólogos estão cada vez mais explícitos em sua exploração das ligações entre suas próprias autobiografias e suas práticas etnográficas (Okely e Callaway 1992). Essa tendência se reflete em outras disciplinas, como a crítica literária (Freedman et al 1993). Ao mesmo tempo, os "nativos" estão cada vez mais contando suas próprias histórias e se tornaram etnógrafos de suas próprias culturas.' Os praticantes da etnografia tornaram-se cada vez mais conscientes da política de representação e das relações de poder inerentes aos relatos etnográficos tradicionais (REED-DANAHAY, 1997, p. 2: tradução minha)³³

³³ “Autoethnography stands at the intersection of three genres of writing which are becoming increasingly visible: (1) "native anthropology," in which people who were formerly the subjects of ethnography become the authors of studies of their own group; (2) "ethnic autobiography," personal narratives written by members of ethnic minority groups; and (3) "autobiographical ethnography," in which anthropologists interject personal experience into ethnographic writing. Anthropologists are increasingly explicit in their exploration of links between their own autobiographies and their ethnographic practices (Okely and Callaway 1992). This trend is mirrored in other disciplines, such as literary criticism (Freedman et al 1993), At the same time, "natives" are increasingly telling their own stories and have become ethnographers of their own cultures.' Practitioners of ethnography have become increasingly aware of the politics of representation and of the power relations inherent in traditional ethnographic accounts (REED-DANAHAY, 1997, p. 2)”

Dentre esses três gêneros apresentados por Reed-Danahay, considero que esta tese tende a se situar como uma etnografia autobiográfica, principalmente por compreender que ao desenvolver minha pesquisa, além de inserir uma perspectiva da experiência pessoal, existe também um posicionamento político ao tratar desses relatos em primeira pessoa, podendo assim contar a minha própria história e de meus pares. Porém, também não posso desconsiderar que nesta pesquisa há um tanto de antropologia nativa, visto que a mudança de paradigma onde o sujeito que antes era objeto de pesquisa agora ocupa um lugar de protagonismo relativamente novo. Pensando sobre o lugar que ocupo dentro e fora do terreiro, poderia me considerar uma antropóloga nativa desenvolvendo uma etnografia autobiográfica para poder falar sobre como Ogum dança no meu terreiro.

Ao finalizar a introdução do livro *Auto/ethnography: rewriting the self and the social*, Reed-Danahay propõe que naquela publicação

(...) a autoetnografia é definida como uma forma de auto-narrativa que coloca o eu dentro de um contexto social. É tanto um método quanto um texto, como no caso da etnografia. A autoetnografia pode ser feita por um antropólogo que está fazendo etnografia "em casa" ou "nativo" ou por um não-antropólogo/etnógrafo. Também pode ser feito por um autobiógrafo que coloca a história de sua vida dentro de uma história do contexto social em que ocorre (REED-DANAHAY, 1997, p. 9: tradução minha)³⁴

Embora a autora esteja se referindo ao compilado de artigos de sua publicação, é importante enfatizar que nesta tese precisamos considerar um recorte temporal bastante específico que me situa como pesquisadora no meio de uma pandemia mundial de um vírus altamente contagioso que de início possuía uma altíssima taxa de mortalidade. Essas especificidades transformaram o cotidiano do terreiro, das práticas teatrais e, em um aspecto mais particular,

³⁴ "(...) autoethnography is defined as a form of self- narrative that places the self within a social context. It is both a method and a text, as in the case of ethnography. Autoethnography can be done by either an anthropologist who is doing "home" or "native" ethnography or by a non-anthropologist/ethnographer. It can also be done by an autobiographer who places the story of his or her life within a story of the social context in which it occurs (REED-DANAHAY, 1997, p. 9)"

dificultou parte da minha investigação, pois, para além das restrições impostas pelos órgãos de saúde pública em função da pandemia do coronavírus, eu estive por bastante tempo com medo de uma contaminação grave e durante alguns meses desenvolvi aversão às aglomerações e locais fechados, inclusive depois da vacinação.

1.2 – ANCESTRALIDADE: COMO E ONDE ME RECONHEÇO

Esta secção para mim se apresenta como a de maior reflexão pois mexe em aspectos que vão além da relação com a religiosidade, com o teatro ou com os usos do corpo nestes dois campos. Faz-me refletir como mulher negra, sem pele retinta ou cabelos crespos, nascida numa família de mulheres não-negras, que não conheceu o pai e que só sabe da origem de um trisavô italiano chegado ao Brasil no final do século XIX junto com vários outros imigrantes europeus que vieram substituir a mão-de-obra dos/as negros/as escravizados/as recém libertos/as e abandonados/as pelo Império à própria sorte. Que história que eu desconheço carrego em meu corpo? Para além dos meus guias espirituais e das minhas parentas próximas, quem são meus/minhas ancestrais? Meu corpo sabe, mas eu ainda não compreendo muito bem.

Por outro lado, a compreensão da força da ancestralidade e meu reconhecimento como mulher negra nasce dentro do espaço religioso, quando encontro no Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás, não apenas o conforto espiritual, mas pessoas com histórias de vida e traços fenotípicos parecidos com os meus. Percebo ali o sentido de integração e familiaridade.

Dentro dessa perspectiva do corpo como mediador do processo de ensino-aprendizagem, trago para o diálogo profa. Dra. Leda Maria Martins (1997) ao tratar de uma identidade negra para a cena e a partir destes corpos os pensar como detentores de narrativas ancestrais, não podemos esquecer da violência da escravidão sob esses sujeitos sequestrados em África e jogados num novo continente, a este respeito Martins (1997) nos aponta que:

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 (...) Esse olhar, amparado numa visão etnocêntrica e eurocêntrica, desconsiderou a história, as civilizações e culturas africanas, predominantemente ágrafas, menosprezou sua rica textualidade oral; quais invalidar seus panteões, cosmologias, teogonias; impôs como verdade absoluta, novos operadores simbólicos, um *modus* alheio e totalizante de pensar, interpretar, organizar-se, uma nova visão de mundo (MARTINS, 1997, p. 24 e 25)

E complementa expondo que

(...) a colonização da África, a transmigração de escravos para as Américas, o sistema escravocrata e a divisão do continente africano em guetos europeus não conseguiram apagar no corpo/*corpus* africano e de origem africana os signos culturais, textuais e toda a complexa constituição simbólica fundadores de sua alteridade, de suas culturas, de sua diversidade étnica, linguística, de suas civilizações e história (...) Na complexidade de sua textualidade oral e na oralitura da memória, os rizomas ágrafos africanos inseminaram o *corpus* simbólico europeu e engravidaram as terras das Américas. Como o baobá africano, as culturas negras nas Américas constituíram-se como lugares de encruzilhadas, interseções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações (...) Com nossos ancestrais vieram as suas divindades, seus modos singulares e diversos de visão de mundo, sua alteridade linguística, artística, étnica, técnica, religiosa, cultural, suas diferentes formas de organização social e de simbolização real. As culturas negras matizaram os territórios americanos, em sua formulação de *modus* constitutivo, evidenciam o cruzamento das tradições e memórias orais africanas com todos os outros códigos e sistemas simbólicos, escritos e/ou ágrafos, com que se confrontaram. E é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo vital móvel, identidade esta que pode ser pensada com um tecido e uma textura, nos quais as falas e gestos

mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformam-se e reatualizam-se, continuamente, em novos e diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade e alteridade negras. Esse processo tem engendrado, ao longo da história, jogos ritualísticos de linguagem e de performance culturais, modulações semióticas que fundam estratégias de verificação, traduzindo-se numa reengenharia de operação sígnica plural e plurivalente, instituidora e restauradora de sua significância. A cultura negra é uma cultura das encruzilhadas (MARTINS, 1997, p. 25 e 26)

Martins (1997) compreende que as práticas corporais afrodescendentes passam por um processo de transmissão de conhecimento que não depende de um registro escrito e por isso mesmo é considerado ágrafo, mas que possui uma grafia que está impressa nos corpos através dos saberes e fazeres, assim como da oralidade, aparecendo mais uma vez o sentido de totalidade do corpo e do indivíduo que canta/conta/dança/batuca.

Cabe salientar aqui o uso da palavra oralitura ao invés de mera oralidade, dando à fala um sentido mais amplo e agregando a ela o corpo e a gestualidade. Segundo Martins (2020)

O significante oralitura³⁵, da forma como apresento, não nos remete invocadamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas significamente, ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. Como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. A oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos volejos do corpo (MARTINS, 2020, p. 77)

³⁵ Termo cunhado por Leda Maria Martins, segundo a autora “[...] denominei oralitura, matizando na noção deste termo a singular inscrição cultural que, como letra (*littera*) cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhando ainda no termo seu valor de litura, rasura da linguagem, alteração significativa, constitutiva de alteridade dos sujeitos, das culturas e de representações simbólicas (MARTINS, 2020, p. 77)”

E complementa referenciando que

[...] em uma das línguas bantu do Congo, o mesmo verbo, *tanga* designa os atos de escrever e de dançar, de cuja raiz deriva-se, ainda, o substantivo *ntangu*, uma das designações do tempo, uma correlação plurissignificativa, insinuando que a memória dos saberes inscreve-se, sem ilusórias hierarquias, tanto na letra caligrafada no papel, quanto no corpo em performance. Nessa perspectiva podemos pensar, afinal, que não existem culturas ágrafas, pois nem todas as sociedades confinam seus saberes apenas em livros, arquivos, museus e bibliotecas, mas resguardam, nutrem e veiculam seus repertórios em outros ambientes de memória, suas práticas performáticas (MARTINS, 2020, p. 77-78)

Além de reforçar o sentido do cantar/contar/dançar/batucar que apontarei mais adiante, o sentido de oralitura me remete aos termos utilizados na liturgia da Umbanda, onde encontramos os pontos cantados e os pontos riscados; aqui acrescentaria inclusive mais uma categoria que chamo de ponto dançado, que seria a própria coreografia dançada pela entidade em terra. Desse modo, proponho que estas três formas de performar os pontos – cantado, riscado e dançado – seriam a base da oralitura performada no Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás.

1.3 – A INCORPORAÇÃO DO ANCESTRAL: O CORPO E O TRANSE COMO LUGAR DE PESQUISA

Partindo do entendimento de corpo e de *performance* propostos por Martins e Ligiéro e da Teoria da *Performance* de Richard Schechner – os quais tratarei mais adiante – enfatizo que a lógica nagô considera o corpo como um microcosmos. Segundo a psicóloga Dra. Monique Augras (2008)

O corpo humano em si é microcosmos. Os pés apoiam-se no concreto, no barro de onde saiu para onde voltará, na terra que os antepassados pisaram e à qual retornaram. O

pé direito corresponde à herança dos antepassados masculinos, e o pé esquerdo, à herança feminina. As mãos, direita e esquerda, atuam sobre o mundo e transformam as coisas. A cabeça, que reproduz as quatro dimensões do espaço, contém, na interseção dos pontos cardeais, o centro da individualidade, ori-inu, manifestação do duplo sagrado, que provém de substância divina, da qual os próprios deuses são tributários (AUGRAS, 2008, p. 61)

Contendo em si um universo, a morada de um deus individual e um indivíduo único, o corpo em si é toda sua ancestralidade e, concomitantemente, você mesmo, conforme explica Muniz Sodré (2017) sobre a *arché* africana. Saliento que, embora existam diferenças na estrutura e no culto entre Candomblé e Umbanda, principalmente do terreiro que faço parte, quando a entidade se manifesta dançando com o corpo do/a médium em transe, mesmo existindo diferenças entre a dança e os códigos corporais do Orixá Ogum ou dos Caboclos de Ogum, é importante considerar que nesses dois ambientes as danças possuem uma matriz comum, com movimentos que sofrem pequenas modificações.

Em muitos momentos farei menção ao Candomblé, principalmente no que diz respeito à construção do arquétipo de Ogum, tendo em vista que ele é um dos Orixás mais populares do Brasil. Apesar de durante a revisão bibliográfica encontrar bastante material de referência mais aproximada da visão Umbandista do que Candomblecista, pensar no arquétipo de Ogum partindo também do Candomblé me ajudou a compreender como este Orixá se tornou mais relacionado às guerras que à tecnologia em território americano, como explanarei melhor mais adiante.

Para trabalhar, debruçada sobre a categoria de arquétipo, trago à minha pesquisa as definições adotadas por Zacharias (1998), ao considerar que

Podemos dizer que os arquétipos são formas através dos quais os instintos se expressam (Jung, 1991). Corroborando esta afirmação Jung diz que “...os instintos... não são impulsos cegos, espontâneos e isolados, mas estão intimamente ligados a imagens de situações típicas e não

há a menor possibilidade de desencadeá-los, se as condições dadas não correspondem à imagem apriorística da situação. Os conteúdos coletivos que exprimem nos mitogemas representam justamente as imagens de situações que estão o mais intimamente ligadas à libertação dos impulsos instintivos (Jung, 1987, p. 88)” (...) A imagem primordial, ou o arquétipo é uma forma sem conteúdo, nas palavras de Jung, é como o leito de um rio seco, que terá um conteúdo quando a água passar por ele, mas sua forma já está definida. Assim sendo, aspectos como a geografia, fauna e flora, clima, língua, história e vida de um povo serão responsáveis pela formação do conteúdo das imagens arquetípicas (ZACHARIAS, 1998, p 71-72)

Esses aspectos arquetípicos de Ogum serão abordados com maiores detalhes mais a frente, assim como o sincretismo e a mitologia, mas gostaria de acrescentar algo que tanto na perspectiva banto quanto nagô, ao ser filho/a de um determinado Orixá você também é ele, numa pequena partícula, mas o é. Se Orixá é natureza e a natureza é um deus, cada filho/a de Orixá também tem uma partícula de sua divindade, já que o ser humano também é natureza. O que na prática compreendo que se resume ao indivíduo apresentar em sua personalidade traços do arquétipo do Orixá que o guia, neste caso, como filha de Ogum, a impaciência, lealdade, exigência comigo mesma, a necessidade de me manter em movimento e a busca por alcançar meus objetivos são características de Ogum que consigo identificar como traços da minha personalidade.

Porém, antes de chegar à Ogum pela espiritualidade dentro de um terreiro de Umbanda ou pela investigação acadêmica, meu caminho até ele me foi apresentado pela minha avó materna, Dona Rita – falecida em 2015, justo quando iniciei meu mestrado. Minha avó era o que eu chamo de católica sincrética, tendo em seu altar caseiro imagens de santos católicos junto com estátuas de Preto-Velho, Buda e alguns amuletos de sorte; além disso, frequentava benzedadeiras, se consultava com uma “cigana”³⁶, era bastante assídua de um centro espírita kardecista e periodicamente fazia oferendas à Iemanjá, Erê e Pombogira. Ela

³⁶ Na época minha avó falava que a senhora que fazia o atendimento era uma cigana, hoje em dia compreendo que era uma vidente taróloga que fazia a leitura das cartas ciganas.

também tinha o hábito de colocar fotos dos membros da família ao lado dos santos que dizia que nos protegiam; no meu caso, minha foto – foto de um espetáculo de rua onde eu estava em cena – estava colocada entre Santa Bárbara e São Jorge, respectivamente Iansã e Ogum. Lembro que desde a minha infância ela me contava histórias sobre esses dois santos, o que me fez simpatizar com eles desde muito cedo, a ponto de tentar alimentar devoção por ambos dentro da fé católica. Anos mais tarde, em 2011, durante um procedimento religioso, sou confirmada como filha de Ogum com Iansã, justo meus santos protetores segundo minha avó.

Além da chegada a Ogum pelo caminho da espiritualidade e do culto familiar católico-sincrético, ele também se fez presente no teatro, lembro que em 2017, cursando a disciplina *Epistemologia do Corpo na Arte* na UFRN ministrada pela profa. Dra. Lara Rodrigues (UFSB), durante uma das improvisações ela pediu para que explorássemos a dança do nosso guerreiro interior. De modo geral, professora Lara trabalha o aquecimento com base na capoeira e suas aulas conta com estímulos sonoros também da capoeira e músicas de tradição dos brinquedos populares, ou seja, bastante percussão. Não me recordo mais tantos detalhes dessa experiência, mas lembro que passei muito tempo repetindo uma sequência de ações sem “pensar muito” no que estava fazendo. Eu girava lentamente em torno do meu próprio eixo, com a coluna encaixada nos quadris, joelhos levemente flexionados, pés paralelos numa largura maior que a dos meus ombros e espalmados no chão. Transferia o peso do meu corpo deslizando os pés no chão, girando em sentido horário. Meus ombros faziam um pequeno movimento de sobe e desce, enquanto meus braços estavam dobrados com os cotovelos apontando para fora e as duas mãos abertas, mas com os dedos juntos, a mão direita era um facão sendo amolado sobre a mão esquerda. Meu queixo apontava um pouco para baixo e meus olhos estavam mirando no movimento das mãos.

Embora não tenha muita recordação, sei que houve outras ações na improvisação que sugeriam embates, rondas, caçadas e lutas, mas este parece ter se mantido na minha memória pelo nível de concentração envolvido na ação

e pela precisão do movimento propiciado pela repetição. Após isso saí do jogo por conta da tontura que estava sentindo por ter rodado tanto tempo em torno do meu próprio eixo. Neste momento da improvisação nem associei tanto esta partitura à dança de Ogum que vivencio no terreiro propriamente dita, mas depois analisando os relatos nas entrevistas dadas pelos/as meus/minhas interlocutores/as e assistindo os vídeos que fazem parte do acervo do terreiro, noto que ele estava presente ali na minha memória corporal, explorando sua gestualidade ancestral.

O interessante dessa experiência foi observar que em alguns momentos estando num transe semiconsciente meu Ogum já realizou uma ação parecida a este de “amolar um facão”, com uma espada de São Jorge na mão direita, passando entre o polegar e os demais dedos da mão esquerda, como se de fato estivesse afiando uma espada, geralmente depois dessa ação ele realiza alguma limpeza nos/as filhos/as-de-santo da casa ou em mim mesma. O que quero dizer, que corrobora com o relato de Augusto Omolu, que trarei mais adiante, é que a memória do corpo dos médiuns pode ser mobilizada para o trabalho cênico se assim se propuserem. É claro que não é a memória dos fatos, mas a memória do corpo sobre o que vivenciou em termos de movimentos e energia.

1.4 – A MINHA ALDEIA: ONDE SOU EU E SOU O OUTRO NA PESQUISA

A princípio esta seção estaria no capítulo três, no qual trago de forma mais específica meus referenciais epistêmicos, mas ao pensar na autoetnografia como uma auto narrativa que coloca o eu dentro de um contexto, compreendo que é importante já compartilhar de início as informações do campo onde sou meu mesmo tempo nativa e o outro.

O Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás é situado em Maceió/AL, no bairro da Ponta Grossa, Zona Sul, próximo à orla lagunar e numa região relativamente próxima ao Centro da cidade. Funciona numa casa que Babá Marco Antonio e eu nos cotizamos para comprar – e seguimos pagando as prestações – em 2014 e que precisamos derrubar para construir o terreiro na

estrutura que precisávamos, composto por: jardim frontal, dois salões, mezanino com sala de leitura e cozinha, três banheiros, copa, vestiário e um grande jardim interno.

Figura 2 - Primeiro salão do terreiro



Fonte: Acervo do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás (2023)

Inicialmente toda estrutura do terreiro foi construída com doações de amigos/as, parceiros/as e muita colaboração dos/as filhos/as-de-santo. Além de espaço religioso, o terreiro também abriga nosso centro cultural, onde já

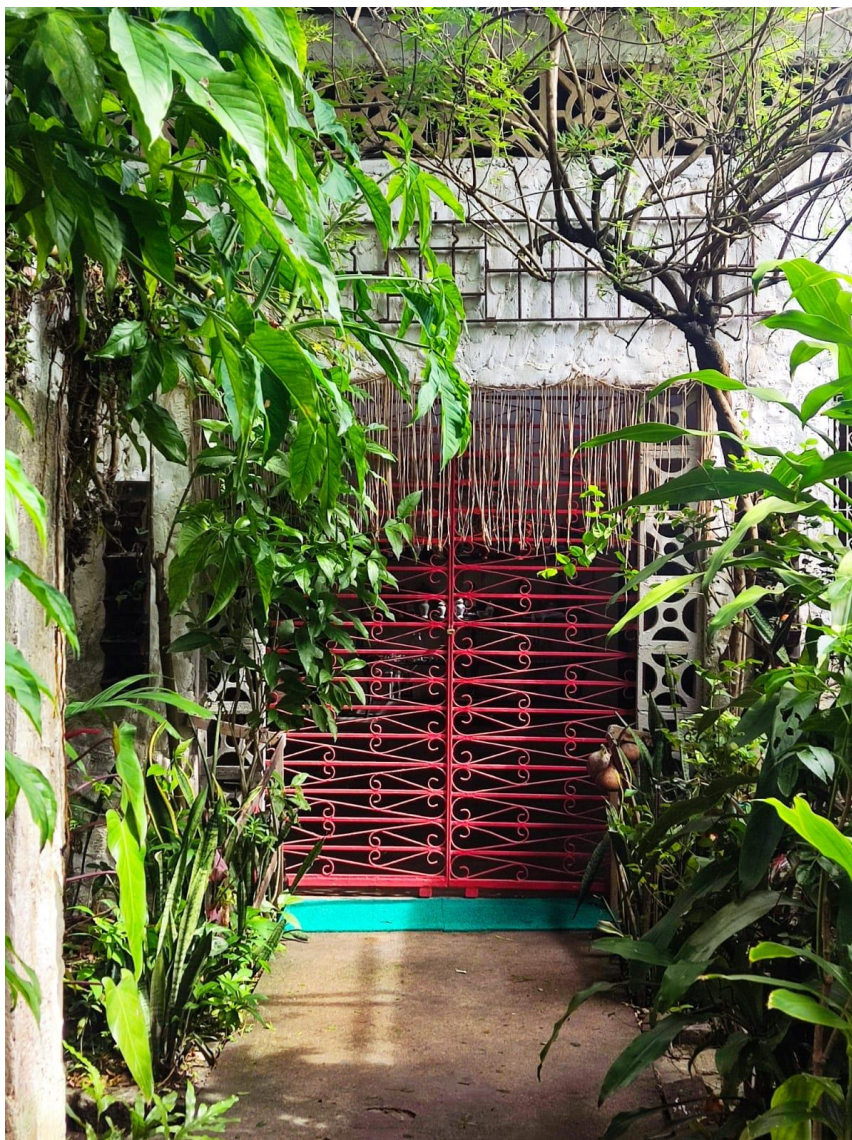
recebemos espetáculos de teatro, cursos, ensaios, lançamento de livro, exibição de filmes, locação para filmagens, oficinas de teatro, de costura e de marcenaria, além de centro de distribuição de alimentos e produtos de higiene durante a pandemia e, em breve, um telecentro. Na imagem acima trago uma fotografia do primeiro salão do terreiro que onde realizamos as atividades religiosas e em dias livres, atividades culturais.

Como já explanado na introdução, o Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás possui características distintas da Umbanda praticada em Maceió por conta da sua origem, pois ao se mudar de São Paulo para Maceió já consagrado como pai-de-santo, Marco Antonio de Campos traz consigo o terreiro e inicia suas atividades na capital alagoana à princípio em casa mesmo, cuidando apenas da manutenção de sua espiritualidade e dando suporte à distância aos seus/suas filhos/as-de-santo do estado de São Paulo. Aos poucos outras pessoas foram se agregando ao terreiro, primeiro como assistência e posteriormente integrando o corpo mediúnico – tal qual ocorreu comigo.

O mais curioso é que por Babá Marco Antonio ser diretor de teatro, produtor e gestor cultural, até bem pouco tempo os membros do terreiro em Maceió era predominantemente composto por artistas envolvidos com teatro – atores, atrizes, cantoras, cenotécnicos, cenógrafos. Considero que essa particularidade foi fundamental para tornar minha investigação dentro do terreiro viável, já que o dirigente é plenamente familiarizado com muitos elementos teóricos discutidos nesta pesquisa.

Na fotografia abaixo apresento a entrada do segundo salão, é neste espaço onde acontece as giras de atendimento e as giras de desenvolvimento. Quando não está acontecendo numa atividade religiosa neste espaço permanece com o portão trancado, não apenas por uma questão de segurança dos bens materiais do terreiro, mas em respeito aos trabalhos do campo do invisível que estão se desenvolvendo no plano astral, afinal nossos assentamentos são guardados dentro deste espaço e por ser o correspondente às nossas cabeças no plano espiritual é importante manter a ordem e o silêncio.

Figura 3 - Entrada do segundo salão



Fonte: Acervo do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás (2022)

Com a abertura do terreiro em terreno próprio, inaugurado em 2015, o corpo mediúnico passou por uma mudança significativa, agregando muitas pessoas – em sua maioria brancas de classe média – oriundas de centros espíritas kardecistas, fazendo com que houvesse algumas adaptações nas práticas litúrgicas do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás.

Figura 4 - Babalorixá Marco Antonio de Campos



Fonte: Acervo do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás (2020)

A imagem acima é de uma conversa do Babá com os/as médiuns da casa durante a gira de abertura no início do ano de 2020. Atrás dele está nosso congá, onde temos na prateleira mais alta as representações de Oxalá, na do meio as representações de Obaluaiê, Xangô, Iansã, Ogum, Cabocla Jurema, Oxóssi e Iemanjá, e na de baixo as demais entidades, onde aparecem na foto um casal de pretos-velhos, Oxumarê, Nanã, Ewá, Vovô Zinza e Santa Sara Kali.

Aqui gostaria de colocar uma observação que, diferente de parte dos terreiros de Umbanda de Maceió que trazem na estrutura muitos elementos parecidos com o Candomblé, Babá Marco opta pela simplicidade dentro do terreiro, assim sendo, ao invés de sentar-se num grande trono de madeira ou numa pomposa poltrona de palha, prefere o uso de baús de madeira que também

podem ser utilizados como bancos, bancadas ou mesinhas de apoio. A seguir trago uma fotografia do congá do salão do terreiro numa perspectiva a partir da porta de entrada. Esta era a estrutura do salão assim que o terreiro foi inaugurado, onde as únicas estruturas fixas no salão eram as prateleiras. O salão não possui degraus nem nenhuma elevação de nível semelhante à um palco, o que faz com que o deslocamento das pessoas pelo espaço seja mais seguro.

Figura 5 - Congá do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás



Fonte: Acervo do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás (2020)

Cabe salientar também que, além das diferenças estéticas entre o Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás e as Umbandas maceioenses, nosso terreiro não possui saídas públicas de Orixá. Nossas festas e celebrações são internas, sendo apenas para os/as médiuns da casa e alguns/as convidados/as. Por esse motivo recorrerei ao Candomblé para abordar a categoria Xirê e estabelecer aproximações entre as práticas afroreligiosas, a Antropologia da Performance e o Teatro, temas que serão abordados no próximo capítulo.

O Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás até a data de Abril de 2023 é composto por um quadro hierárquico de quase vinte pessoas nos cargos de Pais

e Mães-de-santo, Ogãs, Pai e Mãe-Pequena, Cambonas, Iás e Babalossain, Ialaxé e Iabassês, entre formados/as, pré-formados/as e indicados/as presentes de forma assídua ou esporádica em Maceió, visto que parte dos nossos/as irmãos/ãs-de-santo moram no estado de São Paulo. Como forma de reconhecimento da importância de todas essas pessoas para o desenvolvimento desta pesquisa e da minha formação dentro do terreiro, apresentarei a todos/as nominalmente no final da tese como anexo. O material incluído é parte do acervo das apostilas do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás organizado pela Iakekerê da casa, Lucinéia Ribeiro que gentilmente cedeu os cards.

Uma pessoa fundamental para esta investigação como uma das interlocutoras é Iá Rose – Rosileide da Silva – que ocupa o cargo de Cambona de Xangô e como não entra em transe e cuida das entidades em terra possui um tipo de convívio mais interpessoal eles quando estão incorporados; sendo ela uma das entrevistadas. Para além da sua função no terreiro, Rose é atriz, cantora, professora de História, agente de segurança pública e mestra em Antropologia, sendo a primeira filha-de-santo da casa a investigar academicamente a estrutura de nossa liturgia, resultando na dissertação *Ritual e performance feminina na Aldeia dos Orixás*.

Contar com Rose como uma das minhas colaboradoras é bastante relevante por conta dos papéis sociais que ela desempenha dentro e fora do terreiro, além de termos passado a integrar o corpo mediúnico da Aldeia no mesmo dia, então compartilhamos algumas experiências na vivência religiosa na mesma época, acompanhamos de perto as transformações do terreiro no decorrer destes mais de dez anos de iniciação. Somando a todos esses fatores, também penso na questão do nosso próprio amadurecimento e as mudanças de status de filhas-de-santo mais velhas até a ocupação de um cargo na casa.

Outro fator que sempre faço questão de evidenciar é o fato de sermos mulheres negras pós-graduadas, que desempenham dentro e fora do espaço religioso lugares de liderança, que não precisam esconder a qual religião pertencem em seus ambientes de trabalho – diferente dos/as médiuns-girantes

entrevistados/as no capítulo 04 – e o quanto isso pode colaborar no processo de empoderamento das nossas irmãs-de-santo.

Figura 6 - Iá Rosileide da Silva – Cambona de Xangô



Fonte: Acervo do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás (2019)

Na imagem acima, Iá Rose traça seu uniforme habitual de médium formada. Traz consigo uma gamela de madeira com a comida de Xangô – caruru, feita com quiabo – em passagem da festividade deste Orixá.

Agora, tratando do funcionamento do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás, nossas atividades religiosas ocorrem aos sábados e são divididas em três momentos, visando melhor organização e andamento. O primeiro momento ocorre na parte da manhã logo cedo quando os/as médiuns da casa em mutirão limpam o espaço físico e o organizam para iniciar os trabalhos espirituais.

O segundo, no final da manhã quando são realizados os atendimentos à assistência – os/as consulentes, que após o ritual de abertura da gira são conduzidos para o salão principal onde podem se consultar com as entidades que atendem naquele dia. Trago a seguir uma imagem da disposição espacial das pessoas no salão principal do terreiro durante o momento de abertura da gira, neste mesmo espaço ocorrerão as giras de desenvolvimento, mudando apenas a posição das pessoas que não estarão mais em fila e sim nas laterais, deixando o centro livre para que as entidades possam se locomover livremente.

Assim como a simplicidade do uniforme – que abordarei na próxima seção – o salão principal também apresenta poucos elementos e busca ser prático e seguro para os/as médiuns. Trata-se de uma grande sala com paredes pintadas de branco com cerâmica e piso de cimento queimado.

Figura 7 - Abertura da gira cantando para Exu



Fonte: Acervo do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás (2022)

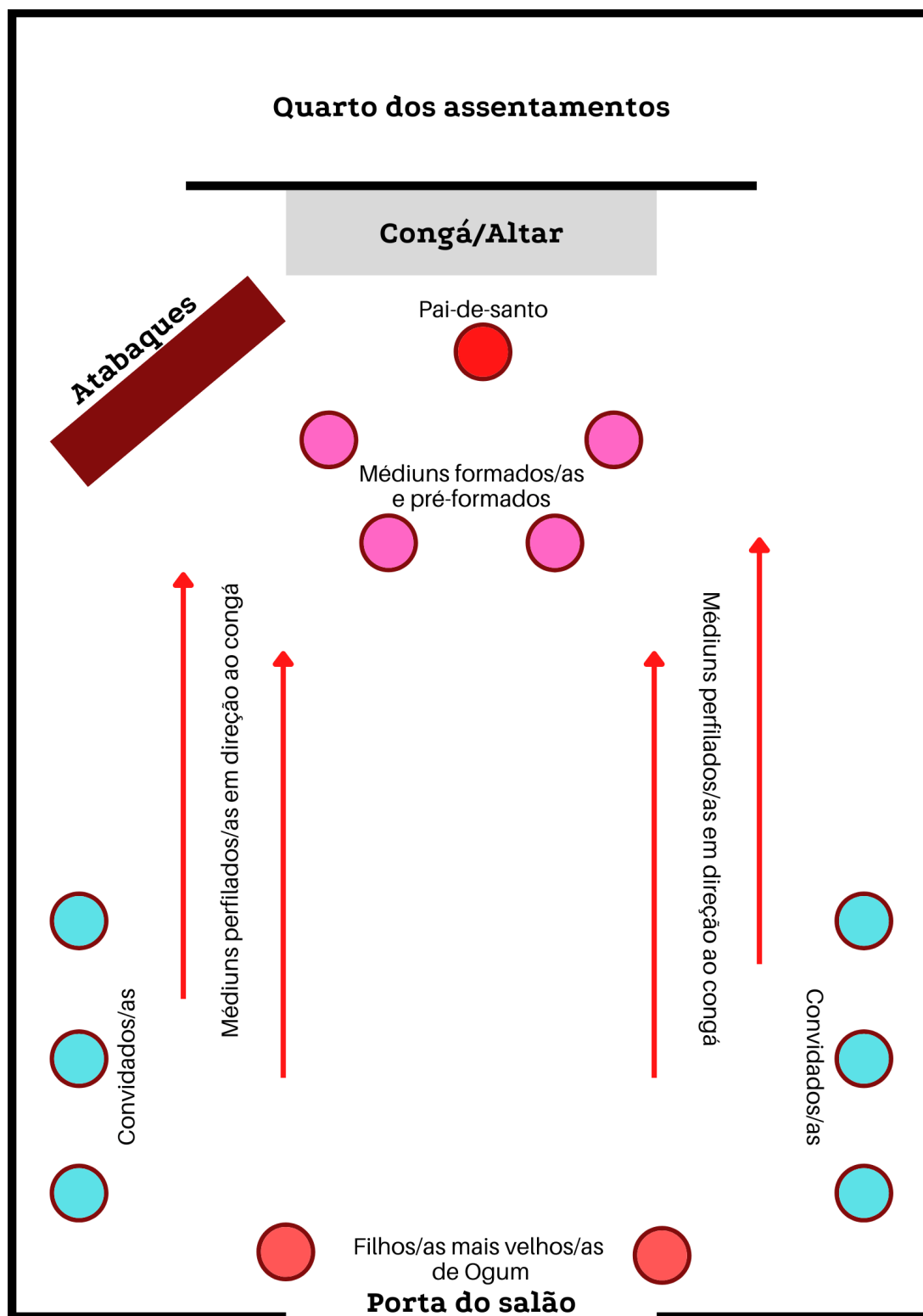
Na fotografia anterior vemos as pessoas do terreiro voltadas para a porta, na abertura de nossa gira, antes de iniciarmos os atendimentos cantamos para Exu e Pombogira pedindo proteção aos nossos trabalhos e agradecendo todo amparo que recebemos ao longo da semana. Ainda como parte dos rituais de abertura, agradecemos ao Orixá Tempo e aos Orixás donos da casa: Ogum, Iansã e Cabocla Jurema. Por esclarecimento feito pelo pai-de-santo, cantamos voltados para porta da rua como uma saudação de boas-vindas àqueles/as que chegam em nossa aldeia, sejam as entidades, nossos/as visitantes, nossos/as assistidos/as ou espíritos desencarnados.

Como parte dos ensinamentos e da formação dos/as filhos/as-de-santo mais velhos/as da casa, aqueles/as que possuem caminhos para mãe/pai-de-santo ou Iá/Babá-Criador se revezam na abertura e condução das giras. Babá Marco opta por esse formato para assim, além de termos a experiência de estar à frente do trabalho espiritual também é uma forma de manter o terreiro em funcionamento nos dias em que ele tenha algum compromisso inadiável.

A parede em frente à porta do salão é onde se situa o congá principal da casa, com pequenas estátuas que fazem referência às entidades cultuadas na casa. À frente dele estará o Babá ladeado pelos/as médiuns com cargo, do seu lado esquerdo estão os atabaques. Organizados/as em quatro fileiras indianas estão dispostos/as os/as filhos/as-de-santo, os/as mais velhos/as mais à frente e os/as mais novos/as ao fundo, com exceção dos/as filhos/as mais velhos/as de Ogum, que deverão estar ao lado da porta, guardando a entrada.

As três imagens na sequência apresentam um gráfico da organização espacial do salão, uma obrigação/celebração à Iemanjá e o início de uma gira de desenvolvimento de Caboclo. Opto em trabalhar aqui com imagens que não identifiquem os/as participantes ou pela edição de imagem para preservar a identidade das pessoas e dos/as nossos/as filhos/as-de-santo menores de idade.

Figura 8 - Disposição espacial do salão na abertura da gira



Fonte: Elaboração da autora (2020)

Figura 9 - Obrigação de Iemanjá



Fonte: Acervo do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás (2022)

Figura 10 - Gira de desenvolvimento



Fonte: Acervo do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás (2019)

Quando temos convidados/as na abertura da gira, eles/as são acomodados em cadeiras nas laterais das portas. Essa configuração é a que iniciamos e terminamos nossas atividades, mudando apenas disposição dos/as médiuns para realização dos atendimentos e das giras de desenvolvimento, conforme apresento na imagem a seguir. Embora o salão meça 35m² o espaço ainda não é o mais adequado para as giras de desenvolvimento, pois quando estamos todos presentes, somos num total de mais de 60 pessoas.

Figura 11 - Disposição espacial do salão para atendimento



Fonte: Elaboração da autora (2023)

Finalizado o atendimento ao público, após intervalo para o almoço, durante a tarde acontece o terceiro momento, as chamadas giras de desenvolvimento, atividade geralmente restrita apenas aos/às iniciados/as na casa. Não se trata de um ritual secreto, porém, por se tratar de um momento no qual muitos/as médiuns ainda estão se familiarizando com presença³⁷ de suas entidades e reconhecendo seus processos pessoais para alcance do estado de transe, preferimos que não seja realizado na presença de não-iniciados/as, para respeitar o espaço de aprendizado.

Em linhas gerais podemos descrever uma gira de desenvolvimento da seguinte maneira: o/a sacerdote/sacerdotisa entoia um ponto cantado (cantiga) de chamamento de uma determinada entidade; o canto é acompanhado pelo toque dos atabaques, o que facilita a entrada em transe dos/as médiuns girantes. A depender da experiência e da concentração, o/a médium poderá entrar em transe com maior ou menor facilidade. A gira de desenvolvimento servirá justamente para que cada um/a consiga reconhecer e se familiarizar com a presença de suas entidades, permitindo assim a sua manifestação.

Alcançado o transe a entidade incorporada no/a médium poderá executar uma série de ações: dançar, passar orientações, desenhar pontos riscados³⁸, entoar pontos cantados, realizar atendimentos, dentre outros. Realizadas as ações pretendidas pela entidade, o/a sacerdote/sacerdotisa entoia um ponto cantado de “subida”, para que os/as médiuns saiam do transe. Ao final deste procedimento, são realizados os rituais de encerramento da gira, conforme a liturgia do terreiro.

³⁷ Esta presença é sentida pelos/as médiuns de maneira muito particular, podendo o/a médium sentir arrepios, sonolência, fraqueza nas pernas, desequilíbrios, sensação de quase desmaio, execução de movimentos involuntários, ondas de frio ou de calor, dormência, sudorese até chegar ao transe. Comumente o/a médium permanece de olhos fechados e é possível perceber mudanças em sua fisionomia por conta das contrações dos músculos faciais.

³⁸ “Na umbanda, o ponto riscado é comumente descrito como um desenho feito com giz ou pólvora, com o propósito de convocar uma determinada entidade para vir à terra. O poder do espírito é graficamente representado por linhas retas, círculos, espirais, flechas, ondas, estrelas, setas e cruzes. Cada espírito tem o seu diagrama mágico (DANDARA e LIGIÉRO, p. 134, 1998)”

Comumente o Babá antes de finalizar a gira propõe uma roda de conversa para ter as impressões dos/as filhos/as-de-santo em relação aos procedimentos realizados. Creio que este seja um reflexo direto da postura de Marco Antonio como diretor de teatro, visto que utiliza essa mesma abordagem no final de seus ensaios.

Cabe também acrescentar que para que possamos realizar os atendimentos espirituais, passamos por uma série de restrições que se seguem desde a noite anterior até o final do dia da gira, cabendo abstenção de carne vermelha, bebidas alcóolicas, relações sexuais e, algumas vezes, café. Tais restrições são necessárias para manter o corpo e consciência do/a médium em equilíbrio e disponível para o transe e para potencializar o contato com as entidades, visto que alguns/as médiuns não são girantes. De minha experiência pessoal, interpreto que a abstenção de alguns alimentos está relacionada diretamente com as alterações provocadas no sistema nervoso, com processos digestivos e com as trocas energéticas entre indivíduos, porém não há uma confirmação sobre essa minha interpretação.

Uma das técnicas utilizadas durante a gira para levar o/a médium ao transe é induzir o/a mesmo/a a girar em torno do próprio eixo em sentido horário, daí o termo “médium girante”. Apesar de não haver nenhuma evidência, uma das explicações dadas no terreiro para esta prática, é que a sensação de desequilíbrio que o/a médium sente ao girar a/o levaria a se concentrar em se manter em pé e, com isso, estando “distraída/o”, se permitiria a entrar em transe mais facilmente, por não estar preocupada/o com os julgamentos nem tão restrita à sua autocrítica.

1.4.1 – A ESTÉTICA DOS/AS FILHOS/AS-DE-SANTO

Dentre as leituras, principalmente dos escritos sobre Etnocenologia, me deparei algumas vezes com o termo “estética” ao tratar da espetacularidade dos rituais religiosos, o que me inquietou bastante, já que estruturalmente, tudo que envolve a liturgia da Aldeia dos Orixás é muito simples se comparado com às

referências que se têm das festas públicas do Candomblé. Embora Bião (2009) tenha levantado um léxico para a Etnocenologia, no material que me conta como referência, não encontrei nenhuma descrição mais específica para o termo estética dentro do universo etnocenológico. Por esse motivo resolvi não me cobrar tanto por uma definição, mas busquei compreender que dentro da Aldeia temos um padrão de vestimenta e uma série de objetos a serem postos pelos/as iniciados/as que cumprem uma função dentro do ritual em andamento.

Via de regra o uniforme dos/as iniciados/as – independente da hierarquia – é todo branco e, de preferência, de algodão. Para os homens calça comprida, camisa básica e roupas íntimas; se o médium for pré-formado ou formado, deverá estar com a cabeça coberta por uma espécie de gorro chamado filá. Para as mulheres o fardamento inclui mais itens: calça, saia longa, camisete, bata e roupas íntimas; se a médium for pré-formada ou formada, deverá estar com a cabeça coberta com um turbante.

Segundo lá Luci Ribeiro, primeira lá-criadeira formada na Aldeia dos Orixás, as orientações das vestimentas que utilizamos foram dadas pelos guias espirituais da casa no sentido de termos uma uniformidade não para tolher a individualidade dos/as filhos/as da casa, mas para evitar extravagâncias. Para além destas questões, compreendo que o uso de tecidos de algodão também está relacionado ao nosso bem-estar e segurança, primeiro porque são materiais que não são inflamáveis já que trabalhamos muito com velas, um tecido de poliéster poderia causar acidentes graves e segundo porque tecidos de algodão tendem a ser menos quentes, o que é bastante adequado para a região Nordeste do Brasil.

A foto a seguir é do ritual de sacudimento³⁹ realizado no final de 2016. Na ocasião estava completado 6 anos de iniciação e ainda não possuía nenhum cargo, por este motivo não usava a cabeça coberta, este é o fardamento das mulheres durante as giras, inclusive com os cabelos soltos.

³⁹ Ritual de renovação dos votos de compromisso com o terreiro realizado ao final de cada ano.

Figura 12 - Uniforme padrão das filhas-de-santo



Fonte: Acervo do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás (2016)

Figura 13 - Uniforme solene



Fonte: Acervo do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás (2018)

A foto anterior é da minha pré-formatura como lá-Criadeira de Ogum, em 2018. Costumo dizer que a pré-formatura, se comparada com a obtenção de um título acadêmico seria uma espécie de exame de qualificação. O uniforme é o mesmo descrito acima, porém com o uso da bata vermelha, que naquela ocasião solene pontua que sou filha de Ogum, a fita amarela à cintura é em menção à lansã – minha mãe, meu segundo Orixá – e os objetos que trago são do meu assentamento.

Figura 14 - Uniforme padrão de lá-criadeira



Fonte: Acervo do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás (2019)

Nesta foto, estou conduzindo uma gira pela primeira vez, aqui uso o meu uniforme atual, mantendo a cabeça coberta, as guias, o *delogum*⁴⁰ e o pano de bater cabeça⁴¹ à cintura. Vale lembrar que durante o transe muitas vezes as entidades pedem para tirar todas essas peças, deixando apenas sua guia de trabalho. Neste caso, cambonas e médiuns mais velhos/as estão autorizados/as a retirar e guardar os objetos, é preferível que recém-iniciados/as não manipulem objetos de outros/as médiuns pois, como encontram-se em processo de iniciação ainda o contato com a energia das entidades de outras pessoas podem interferir inclusive no seu processo de transe e familiarização com a energia das suas entidades.

Exige-se também que não usemos brincos, pulseiras, piercings, colares, relógios, anéis (exceto alianças) ou qualquer outro acessório que possa interferir no fluxo energético da entidade – por esse mesmo motivo também não devemos usar perfumes e desodorantes com cheiro muito forte, nem esmaltes – ou que possa provocar algum acidente durante a incorporação. Uma vez eu mesma, por esquecimento e pressa, fiquei com o piercing que tenho na orelha preso numa das guias durante a gira, tendo que uma das cambonas tirá-lo às pressas antes que a entidade fizesse algum movimento brusco e eu pudesse me machucar. A questão da interferência energética é tão pungente que certa vez uma das filhas-de-santo estava com sementes fixadas nas orelhas para um tratamento de auriculoterapia, assim que entrou em transe a entidade pediu para que as sementes fossem retiradas.

Cada médium porta consigo durante as giras seu pano-de-cabeça, as guias dos seus pais de cabeça, o fio ou *delogum* referente ao seu cargo – somente para formados/as ou pré-formados/as – e as guias das entidades que

⁴⁰ Colar de contas composto por 03, 07, 14 ou 21 fios – a depender de qual estágio a pessoa se encontre – que indica qual cargo o/a filho/a-de-santo pré-formado/a ou formado/a ocupa dentro da hierarquia do terreiro. As cores são organizadas de acordo com suas entidades e com a função que ocupa.

⁴¹ Trata-se de uma bandeirola de tecido feita nas cores dos pais de cabeça do/a médium, recebe este nome porque é onde o/a médium pousa sua cabeça no chão para saudar o Congá, o/a sacerdote/sacerdotisa e/ou a entidade em terra.

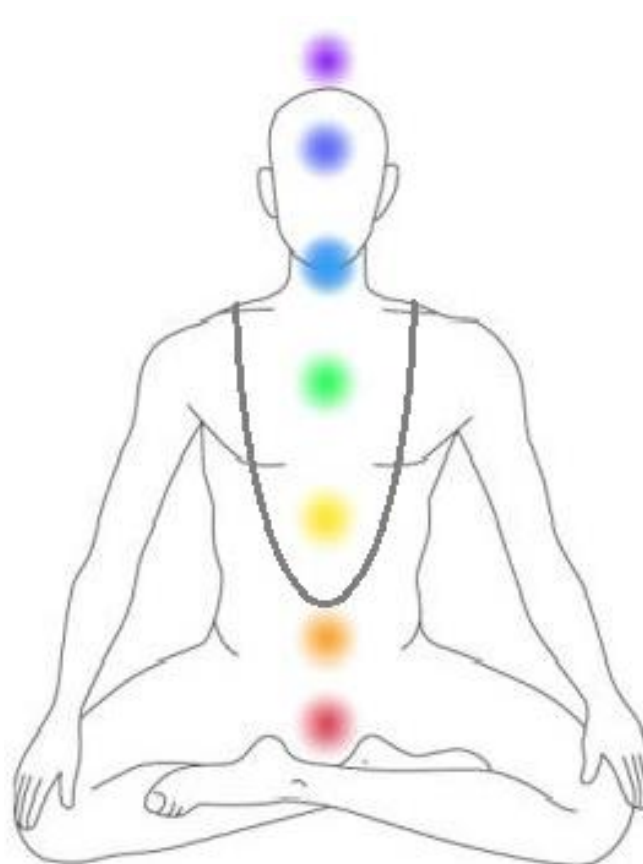
serão trabalhadas naquele momento. Costumo dizer de forma bem-humorada e respeitosa, que as guias servem como uma espécie de “crachá” que ajuda os membros do terreiro a identificarem imediatamente qual o lugar que determinada pessoa ocupa na hierarquia da casa – quanto mais guias, mais alto o cargo – e também para um reconhecimento rápido de quais são os pais de cabeça de cada pessoa, já que cada entidade possui uma cor ou combinação de cores específicas.

É importante que essa identificação seja rápida porque a dinâmica das giras – seja ela de atendimento ou de desenvolvimento – flui em ritmo acelerado e algumas atividades devem ser realizadas preferencialmente por pessoas que tenham cargos ou pais de cabeça específicos. Por exemplo: para buscar algo no quarto de assentamentos é necessário que seja um/a médium/a formado/a, na ausência deste, um/a pré-formado/a poderá fazê-lo. Para apanhar uma erva é preferível que alguém de Ossaim⁴² a busque, na ausência dessa pessoa, poderia ser alguém de Oxóssi ou Ogum.

Pensando nas guias como “crachás” é possível compreender uma funcionalidade para seu uso durante as giras, não é um mero acessório ou adorno. Em alguns procedimentos elas serão inclusive ressignificadas, elas “transformam” em rosários (Pretos-Velhos e Baianos), laço (Boiadeiros), colares ou pulseiras (Pombogiras), japamalas (Entidades do Oriente) e muitas vezes apenas são tiradas/atiradas/arrancadas dos pescoços dos/as médiuns durante o transe. Outro sentido para as guias está em guardar os *chákras* da coroa, da laringe e do coração do/a médium, uma vez que a guia “veste” o/a devoto/a pelo pescoço e deve ir até a altura do umbigo, conforme trago na figura abaixo.

⁴² Orixá dono das ervas, relacionado diretamente aos poderes curativos das plantas.

Figura 15 - As guias e os chákras



Fonte: Elaboração da autora (2020)

Embora o termo chákras não seja muito utilizado no Candomblé, como estou tratando da liturgia do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás, por conta do Terreiro da Alta Magia do Oriente, adotamos o termo e o conceito em nossas práticas. Para além do que significa chákra, como iniciada graduada no terreiro, compreendo que a guia guarda o Orí (a cabeça como centro da razão), a boca e a garganta (como espaço de comunicação e do sopro de vida), o coração (como sendo metaforicamente o centro das emoções) e o umbigo (como metáfora para ligação com a nossa ancestralidade sanguínea).

CAPÍTULO DOIS

POR ONDE MEUS PÉS PISAM – TRAJETOS DA PESQUISA

Ogum guerreiro de Umbanda, seu ponto veio firmar.

Ogum guerreiro de Umbanda, seu ponto veio firmar.

Ele pede ao sol e a lua, parangô⁴³, para lhe ajudar.

Ele pede ao sol e a lua, parangô, para lhe ajudar.

Se sua coroa de ouro clareou,

Se sua coroa de ouro clareou,

Ogum é tatá⁴⁴ de Umbanda, sua coroa clareou.

Ogum é Tatá de Umbanda sua coroa clareou⁴⁵

⁴³ Sinônimo de companheiro, colega, camarada.

⁴⁴ Sinônimo de pai, de babá nos terreiros de nação angola.

⁴⁵ Ponto de firmeza do *Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás*.

CAPÍTULO DOIS: POR ONDE MEUS PÉS PISAM – TRAJETOS DA PESQUISA

Conforme já apontei na introdução, meu objeto de pesquisa se constitui no campo das artes da cena, porém abraça em aspectos de caráter multidisciplinar, a começar por seu entendimento de cena expandida no qual ele se apresenta enquanto estudo de caso que será abordado no decorrer dos capítulos de forma mais detalhada.

Dentro deste universo multidisciplinar a concepção de trajeto pensada por Bião (2009) me contempla como pesquisadora e estabelece diálogos importantes nesta tese, pois, segundo o autor os trajetos são “as técnicas e princípios que buscam permitir o conhecimento do objeto por parte do sujeito, bem como a história que reúne o sujeito e sua opção pelo objeto (Bião, p. 39)”, o que em minha interpretação permite abraçar várias disciplinas e bases epistêmicas como fundamentos para uma pesquisa acadêmica. Além dessa definição o trajeto se apresenta para mim como sinônimo de caminho percorrido, reforçando assim a relação simbólica e metafórica da ideia de percursos associados às estradas, que são os domínios de Ogum.

Como sujeito, estou considerando o campo de pesquisa, o fenômeno espetacular a ser observado, no caso, as danças de Ogum nas giras de desenvolvimento do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás. E o sujeito sou eu mesma, no caso, a pesquisadora. Amplio aqui incluindo que meus sujeito-objetos são meus/minhas interlocutores/as – médiuns girantes e não girantes do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás, onde alguns/as foram entrevistados/as sobre suas vivências e experiências no contexto do sagrado – que, em alguma proporção também se tornam coautores/as desta escrita.

Além dos/as meus/minhas interlocutores/as entrevistados/as, também considero como sujeitos-objetos os/as participantes das performances artísticas que acompanhei, no caso os espetáculos, ensaios e cortejos do Afoxé Oju Omim Omorewá. Além da coleta de informações com estes/as interlocutores/as, também fiz aulas da Dança de Ogum com Mãe Nany (coordenadora e coreógrafa do Omorewá) no intuito de tomar mais consciência dos movimentos e gestos deste Orixá/entidade, o que me possibilitou ampliar o estudo dos movimentos e

gestos da entidade para além daquilo que eu mesma vivencio, já que cada médium desenvolve de maneira singular e considerando que minha percepção consciente se retrai nos momentos em que estou em transe.

Respeitando as devidas diferenças de cada uma das performances observadas, os caminhos explorados foram relativamente parecidos. Durante as giras de desenvolvimento do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás, foram realizadas algumas filmagens das giras de Ogum – neste aspecto contei com a colaboração de médiuns não girantes que foram orientados em relação ao tipo de filmagem que precisava e o que pretendia observar – além dos meus diários de campo onde anotei minhas sensações corporais pós-transe e minhas observações sobre o transe dos/as outros/as médiuns-girantes nos raros momentos em que não estive em transe; todas essas informações e impressões serão compartilhadas com o/a leitor/a mais adiante, no capítulo 05.

Quanto às observações das apresentações do *Afoxé Oju Omim Omorewá*, as quais já compartilho na secção seguinte, além de ter acompanhado presencialmente parte das apresentações na condição de iluminadora cênica, recorro sempre aos registros audiovisuais como uma forma de reacender a memória do que foi vivenciado em cada montagem. Esse mesmo procedimento foi utilizado para rememorar as aulas da dança de Ogum e os ensaios técnicos e gerais em que estive presente ao longo destes últimos anos.

2.1 – OJU OMIM OMOREWÁ: DO SAGRADO PARA A CENA

Afoxé Oju Omim Omorewá é um dos campos onde se deu essa pesquisa. O *Omirewá* foi fundado em 2003 pelas lalorixás Nany Moreno, *Mãe Nany*, que assina parte das composições e coreografias do grupo, e Isabel Caetano, *Mãe Bel*. Sendo inicialmente um grupo percussivo, mas que ao longo dos mais de quinze anos de existência passou a agregar o teatro, a literatura, a dança contemporânea e o balé clássico aos seus espetáculos, ampliando o sentido de *Afoxé*. Segundo o antropólogo Raul Lody (1976), o *Afoxé* é:

(...) um cortejo de rua que tradicionalmente sai no carnaval
(...) É importante observar nessa manifestação os aspectos místico, mágico e por conseguinte religioso. Apesar dos afoxés apresentarem-se aos olhos dos menos entendidos como um simples bloco carnavalesco, fundamentam-se os praticantes em preceitos religiosos ligados aos cultos dos orixás, motivo primeiro da existência e realização dos cortejos. Por isso, afoxé também é conhecido e chamado por Candomblé de Rua (LODY, 1976, p. 3)

É importante considerar que, em Maceió, os Afoxés apresentam uma conotação mais artística que religiosa, se tornando expressão do empoderamento negro, especialmente dos/as jovens, funcionando inclusive como uma prática recreativa e contribuindo com a manutenção financeira de algumas casas religiosas, uma vez que eventualmente são contratados para apresentações públicas e particulares. Outra característica marcante é que estes Afoxés não se apresentam apenas nas ruas e no período do Carnaval; muitos estruturam espetáculos para teatro, com o desenrolar de um roteiro e uma trama desenvolvida ao longo da apresentação musical.

Normalmente os Afoxés são compostos por *ogãs*⁴⁶ das próprias casas das quais esses Afoxés fazem parte, embora possam contar com a presença de percussionistas de outros terreiros. Quanto às dançarinas, geralmente são filhas-de-santo do terreiro ao qual o Afoxé está vinculado. No caso do *Omowé*, o Afoxé está ligado às lalorixás Nany e Bel, independente de um terreiro específico e seus/suas integrantes possuem origens muito distintas, onde alguns/as nem são iniciados/as no Candomblé nem na Umbanda, tornando o compromisso com o grupo seu principal laço.

Dentre os componentes do corpo de dança do *Omowé*, podemos encontrar, por exemplo, um dançarino com formação em balé clássico e uma dançarina que se profissionalizou praticando a dança de salão. Segundo Mãe

⁴⁶ Normalmente dentro de um terreiro de Candomblé desempenha funções relacionadas ao toque para o Orixá (como percussionista), corte dos bichos para oferendas e outras atividades tidas como masculinas dentro das casas.

Nany, a diversidade das referências em dança trazidas pelos/as componentes do grupo não é um problema, ao contrário, isso propicia um intercâmbio de técnicas entre eles/elas.

Figura 16 - Mãe Nany de Oiá



Fonte: Acervo do grupo

Figura 17- Mãe Bel de Oxum



Fonte: Acervo do grupo

Antes de contextualizar as práticas do Omorewá apresentando seu histórico de espetáculos, gostaria de acrescentar que ao observar suas práticas artísticas consigo perceber com mais clareza o cerne da dança dentro do contexto religioso. Para melhor exemplificar esta observação cito a professora Dra. Denise Zenicola (2018), quando considera que

As sacralidades africanas na diáspora, assumem contornos dinâmicos e descentrados, entendendo tais contornos, não como uma expressão caótica, nem do inútil, mas como resultante do pensamento humano direcionado a uma profunda relação de deslocamento horizontal geográfico e vertical que entra em outro tempo circular, reatualizando o tempo do mito (ZENICOLA, 2018, p. 14)

E complementa a autora:

(...) ao trazer ao tempo presente, a reflexão e performance passada, não há um voltar no tempo histórico e ou mitológico. Ao trazer para sua pele tais movimentos, é antes o inverso: a explosão de uma imagem presente, atual, sendo assim uma novidade, mesmo que sua performance aconteça de uma ontologia direta da dança (idem, ibidem, p. 53)

Mesmo se tratando de uma performance artística, por ter origem muito próxima do sagrado, esse rememorar e remontar o tempo mítico se torna bastante latente nas obras do Omorewá, desde o roteiro dos espetáculos para o teatro até a estrutura das coreografias. Vale salientar que, por se tratar de um grupo coordenado por duas lalorixás, a narrativa segue uma sequência muito aproximada da base do Xirê do Candomblé, conforme relatarei ao longo desta secção.

Em 2012, pude participar como iluminadora do espetáculo *Oju Omim*⁴⁷, que homenageava o Candomblé, trazendo como mestre de cerimônia a figura de Exu, interpretado pelo ator Alderir de Souza. Os números musicais seguiam a ordem do Xirê do Candomblé, cantando para os dezesseis Orixás em ordem, de Exu à Oxalá⁴⁸. Junto às músicas, eram apresentadas coreografias, solos ou em grupo. Vale apontar que, embora o grupo seja composto majoritariamente por pessoas afroreligiosas, ainda há nos espetáculos do grupo uma estrutura ocidental, dividindo entre números e coreografias – termos usados pela própria coreógrafa e idealizadora dos espetáculos. Considero que isso mostra o quanto ainda somos tão influenciados pela estrutura do teatro ocidental, pois, embora o espetáculo seja de temática e estética negra, ainda conta com a estrutura de atos e com a presença de um Corifeu.

⁴⁷ Pode ser traduzido como “Olho d’água”.

⁴⁸ “Oxalá encabeça o panteão da Criação, formado de orixás que criaram o mundo natural, a humanidade e o mundo social. Oxalá ou Obatalá, também chamado Orixanlá ou Oxalufã, é o criador do homem, senhor absoluto do princípio da vida, da respiração, do ar, chamado de o Grande Orixá (PRANDI, 2001, p. 23)”

Figura 18 - Espetáculo Oju Omim (2012)



Fonte: registro de Íris Valões, acervo do grupo⁴⁹

Nesse espetáculo, as coreografias eram livremente inspiradas na codificação corporal dos Orixás no ambiente religioso, enfatizando que se tratava de uma ressignificação do Orixá e não de um estado de transe em cena. Abro um breve parêntese para pontuar que aqui cabe considerar que o termo “codificação corporal” é utilizado sob duas perspectivas distintas, porém complementares. Ao pensar nos usos do corpo inseridos no contexto afrorreligioso, retomo o conceito de codificação corporal que propus na minha dissertação, pois

Nesse estudo, a codificação corporal é considerada como elemento de comunicação da coreografia, através do qual aspectos do arquétipo do Orixá são observados e reconhecidos. Esta significação da codificação corporal é re-significada quando sua execução quanto dança sai do espaço sagrado dos terreiros e ocupa o espaço do palco/rua/salas de ensaio; cabendo à pesquisa

⁴⁹ Parte do espetáculo está disponível em < <https://youtu.be/1IHXA9wjVrA>> Acesso em: 06 fev. 2023.

problematizar e discutir a apropriação no campo secular de um elemento sagrado, uma vez que o corpo é de fundamental importância para o Candomblé e a Umbanda por ser o meio em que se dá o contato/comunicação entre o plano espiritual e o plano material (BENY, 2014a, p. 15)

Já ao me debruçar sobre a perspectiva do trabalho do/a ator/atriz, me aproximo de Barba (2012) ao propor que “A codificação é a consequência visível dos processos fisiológicos do ator, para dilatá-los e para reproduzir um equivalente das mecânicas, das dinâmicas e das forças que funcionam na vida (p. 230)”.

Como pontuado pela profa. Dra. Eloisa Domenici durante uma das orientações desta pesquisa, a codificação corporal neste caso pode ser entendida como um dos elementos que possibilita que o Orixá/entidade seja identificado quando se manifesta, mesmo que existam variantes de terreiro para terreiro ou de médium para médium, algumas ações corporais presentes na dança serão consideradas como base e sempre estarão presentes, independentemente de onde este Orixá/entidade se manifeste. Essas ações remetem aos mitos e itans. E, dentro disso, há uma ampla variação do mesmo código corporal, pois nada é fechado.

Trabalhar com base na codificação corporal num contexto mais aproximado do que propõe Barba, possibilita que se evite um transe inesperado. Por isso, nos espetáculos do grupo, Mãe Nany opta pelas filhas-de-santo dançarem outros Orixás que não seus regentes ou que sejam *Ekedes*⁵⁰ para aí sim dançarem seu Orixá sem o risco de entrar em transe. A preocupação de Mãe Nany se dá para que se estabeleça claramente os limites entre a performance religiosa e a artística, conservando o respeito ao sagrado e seus segredos, e preservando também a intimidade das dançarinas. Essa atitude também colabora

⁵⁰ É dela a função de zelar, acompanhar, dançar, cuidar das roupas e apetrechos do Orixá da casa, além dos demais Orixás, dos filhos e até mesmo dos visitantes. É uma espécie de "camareira" que atua sempre ao lado do Orixá e que também cuida dos objetos pessoais do Babalorixá ou lalorixá. Ao contrário das lakekerês, lalorixás e Babalorixás, as Ekedes não entram em transe.

para que não haja, ou pelo menos que se minimize, a folclorização das práticas religiosas afro-ameríndias tanto por parte dos/as bailarinos/as quanto por parte do público, que muitas vezes é formado por pessoas não-iniciadas nestas religiões, compreendendo assim que a dança de Orixá no ambiente religioso faz parte da liturgia mesmo que se desenvolva num ritual festivo e aberto à comunidade.

A preocupação e a postura ética de Mãe Nany estão em consonância com as inquietações de Augusto Omulú ao levar a dança de Orixá para a cena, embora não tenham se conhecido. Em entrevista dada em 2012 à professora Dra. Julianna Rosa de Souza, ao ser questionado sobre como é trabalhar com a religião e a arte, Omulú responde:

Isso a princípio foi um pouco difícil, até pelas questões de proteção. Mas quando você vai desenvolvendo uma linguagem, passando para outra visão, como arte, você começa a perceber outros valores, começa a entender que não está ferindo a religiosidade, o candomblé, pelo contrário está contribuindo mais para os valores do candomblé, principalmente os valores da religião. Então eu comecei a ceder mais um pouco, porque eu estava vendo outra coisa e não tinha nada a ver com o terreiro. Nos anos cinquenta [1950] foi criado, por exemplo, muitos grupos folclóricos que faziam os orixás no palco. Da forma que estava sendo trabalhado não é que estava imitando o orixá, entende? *É diferente da época dos orixás do grupo folclórico, na época eram pessoas que imitavam os orixás, como se estivessem incorporado, faziam caras, bicos e tudo mais, isso sim eu acho que era algo que feria a religiosidade. Mas, trabalhar o movimento do orixá, não. O movimento é também de uma linguagem universal. Ela pertence a uma religião, mas ela também é uma arte enquanto movimento.* E isto também é visto na Índia, em Bali, então, por que também o orixá não buscar dentro desse movimento uma qualidade, ou até um estilo próprio para o que eu pensava naquela época (OMOLÚ, A.; In: SOUZA, 2015, p. 240, grifo meu)

Mesmo que sejam práticas artísticas distintas, o comprometimento ético de Mãe Nany e Augusto Omulú se tornaram minhas referências em relação a refletir como se dá o trânsito da *performance* realizada no ambiente religioso para

o artístico focado no movimento como linguagem e na compreensão dos significados de cada código corporal da coreografia da dança do Orixá, levando em consideração os elementos artísticos que fazem parte da liturgia do Candomblé e da Umbanda e a mitologia tanto do Orixá quanto do Caboclo.

Porém, é necessário que o fato de não imitar o transe em cena não se transforme numa colonização de corpos tentando dar a essa dança de Orixá no contexto artístico traços excessivamente eurocentrados, respeitando os aspectos culturais e filosóficos oriundos dos povos de origens destas danças – sejam ele em África ou diaspóricos – onde teoria e prática se fundem, tal como aponta Zenicola

Criar uma identidade pela dramaturgia de corpo em Dança é uma tentativa de evitar a distinção moderna entre teoria e prática, uma vez que você entra no campo do alargamento de fronteiras e transborda evitando, com maior fôlego, divisões comuns entre etnias, gênero, sexualidade; invenções dos conceitos construídos por correntes de pensamento que reforçam a dominação colonial na arte em geral e na arte dançada em específico. Ao criar esta autorização cultural percebe-se, como importante, um certo domínio de conhecimentos culturais de si, conhecimentos culturais da sociedade em que está inserido, conceitos de ancestralidade e da cultura da dança praticada para poder exercer, com propriedade, uma certa descolonização do corpo. Nesse processo, faz-se necessário criar estéticas de confronto com o que está hegemônico para poder iniciar esse movimento de descolonizar o corpo que dança (ZENICOLA, 2018, p. 46)

Mesmo se tratando de um Afoxé, onde a maioria dos/as participantes são de terreiro, essa colonização dos corpos ainda está muito presente, principalmente ao observar a diferença na execução das coreografias pelos/as dançarinos/as vindos da escola do balé clássico ou da dança de salão com aqueles/as que aprenderam a dançar nas suas casas de Axé.

Dadas tais observações sobre o cuidado em levar os Orixás para a cena, é possível observar que o *Omorewá* se caracteriza como um grupo artístico, um Afoxé que pratica o trânsito do rito religioso para a cena. Retomando o histórico

do grupo, no ano seguinte, (2013), realiza a montagem do espetáculo *Agô – Iyabás*⁵¹ *pedem passagem*, em comemoração aos 10 anos de fundação do grupo, homenageando as divindades femininas do Candomblé: Iansã, Oxum⁵², Obá⁵³, Ewá⁵⁴, Iemanjá⁵⁵ e Nanã⁵⁶. Nesse espetáculo o *Omowé* promoveu também o 1º Concurso Beleza Negra, abrindo espaço para a participação de mulheres negras entre 15 e 35 anos.

Aqui também se percebe a aproximação com o teatro na presença da atriz Rose Silva (Rosileide da Silva, professora de História, mestra em Antropologia e Cambona⁵⁷ de Xangô⁵⁸ do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás – a qual falarei mais de sua importância nessa pesquisa mais adiante), assumindo um papel que se aproxima da figura do Corifeu do teatro grego e com figurino alusivo às *Iyabás*.

Um dos critérios para participação do Concurso Beleza Negra era fazer parte do elenco durante as coreografias coletivas, com isso é interessante observar que, dentro da dança afro conforme o *Omowé* a concebe, cabem todos os corpos, pois, entre as concorrentes do concurso, por exemplo, além da diferença de vinte anos entre a mais jovem e a mais velha, encontrávamos todos os fenótipos e com qualidades de movimento muito específicas, fosse pela formação acadêmica (algumas eram discentes dos cursos de Dança e de Teatro da UFAL), pela prática da dança (algumas dançavam em quadrilhas juninas,

⁵¹ Termo iorubá que pode ser traduzido como *Grandes mães*, designa todas as Orixás Femininas.

⁵² “Oxum preside o amor e a fertilidade, é a dona do ouro e da vaidade e senhora das águas doces (PRANDI, 2001, p. 22)”

⁵³ “Obá dirige a correnteza dos rios e a vida doméstica das mulheres, no fluxo do cotidiano (PRANDI, 2001, p. 22)”

⁵⁴ “Euá, orixá feminino das fontes, preside o solo sagrado onde repousam os mortos (PRANDI, 2001, p. 21)”

⁵⁵ “Iemanjá é a senhora das grandes águas, mãe dos deuses, dos homens e dos peixes, aquela que rege o equilíbrio emocional e a loucura (...) É uma das mães primordiais e está presente em muitos mitos que falam da criação do mundo (PRANDI, 2001, p. 22)”

⁵⁶ “Naná é a guardiã do saber ancestral e participa com outros orixás do panteão da Terra (...) é dona da lama que existe no fundo dos lagos e com a qual foi modelado o ser humano. É considerada o orixá mais velho do panteão na América (PRANDI, 2001, p. 21)”

⁵⁷ Correspondente na Umbanda da função de Ekede no Candomblé.

⁵⁸ “Xangô é o dono do trovão, conhecedor dos caminhos do poder secular, governador da justiça (PRANDI, 2001, p. 21-22)”

outras eram bailarinas clássicas e uma era dançarina de hip-hop) ou pela filiação a este ou aquele terreiro (fosse de Candomblé, Umbanda ou Jurema⁵⁹).

Figura 19 - Espetáculo Agô – *lyabás pedem passagem* (2013)



Fonte: registro de Iris Valões, acervo do grupo⁶⁰

A principal característica desse espetáculo é a temática em si; ao centrar o repertório nos *itan* das *lyabás*, a construção coreográfica também foi focada nelas, respeitando assim a codificação corporal de cada uma dessas deusas, compreendendo que, embora em alguma medida todas sejam associadas às águas, suas danças possuem andamentos, ritmos e códigos diferentes, associados aos seus domínios na natureza, ao arquétipo e à qualidade energética, sendo inclusive estas as bases para as coreografias executadas em grupo com as participantes do concurso Beleza Negra.

Algo a se observar com a passagem dos espetáculos, principalmente dos três primeiros, é o amadurecimento do grupo em relação ao uso do espaço cênico do teatro. Até 2012 as apresentações eram sempre feitas ao ar livre e em

⁵⁹ A Jurema é uma prática religiosa pernambucana e possui algumas aproximações com a Umbanda, apresentando entidades como caboclos, preto-velhos, mestres, vaqueiros, exus e pombagiras. O culto da Jurema concretiza o transe através do consumo do chá da erva Jurema e traz para suas práticas influências religiosas indígenas, podendo ser chamada também de Toré.

⁶⁰ Parte do espetáculo está disponível através do link <<https://youtu.be/fcpX-KxLHYs>>. Acesso em 06 fev. 2023.

palcos pensados para apresentações musicais. O uso da caixa cênica do teatro possibilitou outra estrutura para os roteiros das apresentações do Afoxé, se aproximando assim de uma dramaturgia muito explorada em espetáculos pensados para palco italiano, separando inclusive os números musicais em cenas, isso influenciou diretamente a narrativa proposta em suas apresentações, que antes em consideradas pelo próprio grupo como *shows*.

Com o espetáculo *Chão Batido: terra de negros e mestiços*, de 2014, o *Omorewá* homenageia outras religiões afroameríndias como a Umbanda, a Jurema e o Xangô, trazendo para o palco canções e coreografias que fazem menção aos Caboclos⁶¹, Boiadeiros⁶² e Pretos-Velhos⁶³. Além da pesquisa da corporeidade destas outras entidades, Mãe Nany relatou que parte das coreografias foram inspiradas ou adaptadas a partir de danças tribais africanas, bem como do Jongo, do Coco de Roda, do Samba de Roda e da Santeria Cubana. Parte deste repertório corporal apreendido e compartilhado pela coreógrafa se deu pela observação de vídeos em plataformas virtuais como os sites *Vimeo* e *Youtube*.

Para este espetáculo, ao invés de convidarem algum/a ator/atriz externo/a ao grupo como fazia anteriormente, o *Omorewá* optou por colocar em cena na posição de atriz, representando a Mãe África, a dançarina Cristiane Monteiro, o que demonstra o interesse do grupo em propiciar aos/às seus/suas integrantes a experiência artística como o teatro, com o uso da palavra falada. Além disso, para este espetáculo foram convidados/as, no intuito de promoverem oficinas internas de dança, canto e percussão, o dançarino Siry Brasil (rei e coreógrafo da banda Afro Muzenza e coordenador coreógrafo do Balé Cultura Origem Africana/BA), a cantora Ana Fabíola (Coral Voz Nagô/BA), a percussionista Neta

⁶¹ Espíritos ancestrais de indígenas brasileiros ou de africanos que habitavam florestas da África Central, em alguns terreiros são divididos nas categorias caboclos de pena (espíritos de indígenas) e caboclos de couro (boiadeiros).

⁶² Como o próprio nome já diz, são espíritos ancestrais que habitaram os sertões brasileiros aboioando gado, muitos deles se apresentam como nordestinos ou mineiros.

⁶³ São espíritos ancestrais de negros escravizados, alguns se apresentam como Pai, Mãe, Avó, Avô, Tio, Tia, Padrinho, Madrinha, deixando claro a relação de respeito com a genealogia e interações intergeracionais.

Silva (Grupo Bongar/PE), a dançarina Dayana Ribeiro (Deusa do Ébano do Bloco Ilê Aiê/BA) e o bailarino clássico Antonio Henrique (que também é artista circense e educador social/AL).

Figura 20 - Espetáculo Chão batido: terra de negros e mestiços (2014)



Fonte: registro de Erick Silva, acervo do grupo

Dos três espetáculos citados, apenas no primeiro o *Omowé* contava com a presença de um dançarino – Lulinha – que nas coreografias performava as danças dos Orixás masculinos Exu, Ogum e Xangô. Em 2016, o espetáculo *Aquarela de Cores* revisita os três anteriores, porém agora contando com a presença de três dançarinos no corpo de dança, o próprio Lulinha, Carlinhos – que já tocava percussão, mas sempre sinalizou interesse em dançar – e Antônio Henrique que, além de responsável pelo reensaio de algumas coreografias também assinou a criação de outras.

Figura 21- Espetáculo Aquarela de Cores (2016)



Fonte: acervo do grupo. Destaque para o bailarino Antonio Henrique

Neste processo de composição de Antônio e na observação de seu solo, é possível notar em seu corpo a técnica do balé clássico pelos movimentos longilíneos e na postura, porém também cabiam adaptações ao seu corpo, como a busca por outros centros de força ao flexionar os joelhos, quadris com maior mobilidade e pés espalmados no chão, conforme é possível observar na fotografia a seguir.

É importante enfatizar que o calendário de apresentações dos Afoxés maceioenses está intimamente ligado às festividades daquele Estado, de modo que suas apresentações se distribuem nos meses de Fevereiro, para marcar o dia do Quebra de Xangô de 1912, Agosto, pela passagem do Dia do Folclore; Novembro, pela celebração do mês da Consciência Negra, e Dezembro, pelo aniversário da cidade de Maceió e pela Festa das Águas, celebrando em 08 de Dezembro as *Iyabás* Iemanjá e Oxum. Além disso, estão presentes também nas tradicionais prévias carnavalescas que ocorrem uma semana antes do Carnaval, quando os principais Afoxés de Maceió se reúnem para um cortejo conjunto pelas ruas do histórico bairro do Jaraguá no Polo dos Afoxés.

Embora os/as componentes do corpo de dança do *Omowé* não sejam atores/atrizes foi através da observação das danças dos Orixás ressignificados em cena que pude perceber que ali também estavam presentes aquilo que Eugênio Barba (2009) denominou “Princípios que Retornam” – equilíbrio precário, dança das oposições, incoerência coerente, equivalência, omissão/absorção das ações e *sats* – tão comumente citados nos estudos pautados na Antropologia Teatral, que até aquele momento era a base epistemológica da pesquisa, e que serão retomados e aprofundados mais à frente.

2.2 – XIRÊS DO CANDOMBLÉ: O ESPETÁCULO DO SAGRADO

Nesta seção venho trazer alguns apontamentos e diálogos da estrutura do Xirê com a proposta do Teatro das Origens (Ligiéro, 2019), focando minha observação nos elementos performáticos presentes no ritual. Aqui me debruçarei no ritual como um todo, sem afunilar minha atenção para o transe ou para o/a médium, que serão meu foco de concentração mais adiante. Antes de mais nada, quero acrescentar que o termo Xirê pode ser traduzido como sinônimo de jogo ou divertimento (LODY, 2011) e compreendido como festa e ritual de comunhão com os Orixás para os/as participantes, sejam eles/as religiosos/as ou público; então é válido considerar que é um ritual sagrado, de cunho religioso, mas que

também é uma festa aberta à comunidade também com o intuito de promover a diversão aos/às convidados/as – e em alguma proporção – também aos Orixás homenageados.

Embora nesta tese eu esteja tratando diretamente das danças de Ogum vivenciadas no Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás e seus/suas médiuns, trago o Candomblé como um referencial, como uma categoria estética, poética e de espacialidade, uma vez que parte dos meus referenciais teóricos se debruçam sobre esta religião para suas reflexões. Mesmo existindo diferenças significativas, sobretudo no que diz respeito aos rituais públicos, como pesquisadora citar o Candomblé situa parte do trajeto feito até chegar nas minhas reflexões sobre ritual e performance na/da Umbanda.

Os terreiros de Candomblé em Maceió contam com uma cerimônia pública chamada Xirê – ou Toque – onde o Ilê é adornado em homenagem a um Orixá e que na ocasião acontecerá a saída-de-orixá de um/a laô ou um barco⁶⁴ ou pela comemoração de aniversário de sacerdócio. O barracão do Ilê recebe Ebomis, Babás e lás da casa ou convidados/as que, dançando em círculo em sentido anti-horário cantam para os Orixás de Exu a Oxalá. Trago aqui a descrição sobre o Xirê realizado no terreiro Casa de Iemanjá, terreiro sob comando de Pai Célio (Babá *Omitoloji*⁶⁵), onde acompanhei em 2014 a saída-de-Orixá de Mãe Nany em celebração aos seus 25 anos de iniciada no Candomblé, mas cabe reconhecer que como estrutura litúrgica, a maioria dos terreiros de Maceió obedecem aos mesmos protocolos, com pequenas variações de uma casa para a outra.

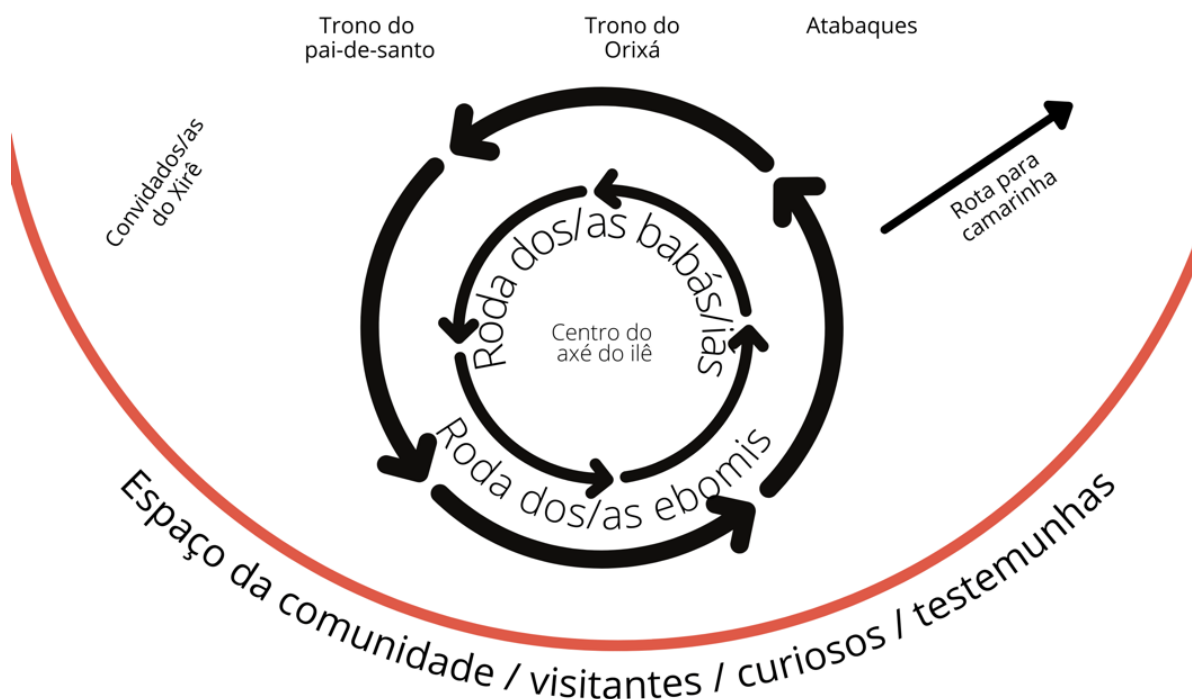
Durante o Xirê ocorre dos/as médiuns “virarem”/“bolarem” no santo; de imediato os demais abrem espaço para que o Orixá dance, em seguida ele é recolhido para o/a médium se recompor e o Xirê segue sua sequência. A

⁶⁴ Chamam de Barco de Orixá quando duas ou mais pessoas são recolhidas juntas para procedimentos religiosos e fazem a saída-de-orixá também juntas. Segundo contam os/as mais velhos/as, o termo barco é para que nunca se esqueçam que os Orixás chegaram ao Brasil dentro nos navios negreiros, junto com nossos/as ancestrais escravizados/as.

⁶⁵ *Dijina* – nome religioso – de Célio Rodrigues, Babalorixá, historiador e professor aposentado.

disposição espacial se dá da seguinte forma: no centro do salão acontece uma grande roda com a comunidade que acompanha a cerimônia disposta ao redor. Na frente temos o trono dos/as sacerdotes/sacerdotisas da casa, o trono do Orixá dono da casa, num dos lados encontram-se os atabaques onde ficam os ogãs, conforme mostro na imagem abaixo.

Figura 22 - Barracão durante o Xirê



Fonte: Elaboração da autora (2020)

Na roda os sacerdotes/sacerdotisas mais velhos/as assumem um círculo menor no centro e os/as Ebomis num círculo maior do lado de fora. Saliento que os/as mais velhos/as dançam mais próximo ao centro da roda por este ser o espaço onde se concentra o Axé da casa, havendo uma enorme concentração de energia. As Ekedes também participam da roda e estão sempre atentas para auxiliar os/as médiuns que entram em transe.

Ao ampliar as observações da prática artística do Afoxé para o ritual litúrgico público do terreiro – o Xirê – também foi notável a presença desses princípios observados por Barba, porém, ali no ambiente sagrado, haviam outros fatores importantes de serem considerados na configuração da performance religiosa, tais como a circularidade (onde os/as médiuns dançam/caminham em sentido anti-horário num círculo no centro do barracão com a plateia ao redor), a presença de um/a sacerdote/sacerdotisa “puxando” as cantigas (que, em geral, tais cantigas em iorubá contam as façanhas de cada Orixá homenageado) e a dança ritual codificada do Orixá incorporado no/a médium em transe onde seus gestos fazem clara menção às suas lendas e às atividades que realiza no plano espiritual, o que sugere assim uma dramaturgia corporal ou o que podemos considerar como Dramaturgias dos Orixás.

Denise Zenicola (2014) em seu livro *Performance e Ritual – A dança das labás* analisa o Xirê como performance religiosa o aproximando de uma perspectiva mais artística por focar seu olhar na dança. Segundo a autora

A performance das danças no Xirê se traduz, ainda, como representação, entendendo-se como: “[...]tornar presente no instante da apresentação cênica o que já existia outrora num texto ou na tradição (Pavis, 1999, p. 388)”. E como tal, inclui basicamente dois conceitos: o de presença física e o de um espetáculo. A dança atua com uma estética específica composta de figuras lúdicas e arquetípicas de visualização e representação. Na sedimentação de sua raiz e identidade, a dança do candomblé age definindo palavras através do gesto, intervenções físicas, comportamentos, circunstâncias, fruto de um trabalho coletivo de encenação, para a preservação das suas crenças, enfim, sua cultura. Os meios de expressão espetaculares desses ritos são a dança, a mímica e a gestualidade muito codificada, o canto e o batuque. Na utilização do movimento, cantos e ritmos e na perspectiva de harmonizar-se com eles, teatralizam seus deuses encarnados e os recontam através de um desenvolvimento muito definido e rígido que incluem ritos de saída, transe e ritos de saída, garantindo a volta de todos à vida cotidiana e confraternização final (ZENICOLA, 2014, p. 70-71)

Como aponta Zenicola, mesmo não utilizando esses termos, é importante pontuar que há no Xirê elementos da espetacularidade e da teatralidade do ponto de vista da Etnocenologia – como pontuarei melhor no próximo capítulo – mas há nele outra forma de fazer teatro, diferente dos moldes ocidentais, um formato dentro do que propõe Ligiéro (2019) como Outro Teatro, que segundo o autor

(...) se caracteriza principalmente por dois aspectos complementares: 1) o da construção de uma narrativa própria (a peça ou o texto, a história a ser contada – obviamente, dentro das tradições ágrafas: se transmite oralmente) e; 2) a escolha de linguagens cênicas específicas e o constante exercício das mesmas. Se no primeiro ele afirma identidades e manipula simbolismos provenientes de antigas tradições por meio da encenação de mitos e histórias cosmogônicas, no segundo revela o conhecimento de técnicas de representação, de canto, dança, complementados por escolhas amadurecidas de utilização de materiais na criação de cenários, figurinos, adereços e até mesmo maquiagem dentro de tradições orais (LIGIÉRO, 2019, p. 37)

Hoje compreendo que nada do que está presente num Xirê é mero “enfeite”, que cada elemento possui uma função simbólica e que, mesmo sem ser pensado numa lógica do teatro ocidental, esses outros elementos existem em todos os Xirês, assim como nas giras de desenvolvimento da Umbanda. Outro ponto a ser observado é a presença de uma narrativa no Xirê que começa com Exu, passa pelos Oborós⁶⁶, chega nas lyabás⁶⁷, segue para a família da palha⁶⁸ e encerra com Oxalá; sendo esta a ordem mais comum e mais conhecida pela maioria dos/as espectadores/as assíduos/as. Embora se trate de um roteiro

⁶⁶ Orixás masculinos trazidos normalmente na sequência: Ogum, Oxóssi, Logunedé, Ossain e Xangô.

⁶⁷ Orixás femininos, vindas normalmente na sequência: Iansã, Oxum e Iemanjá. Em Maceió poucas casas possuem filhas de Obá, quando ela é homenageada, cantam suas cantigas após as de Iansã.

⁶⁸ São Orixás da nação Jeje que foram agregados ao panteão iorubá, nem todos são cultuados ou tem filhos/as feitos/as nas casas, mas geralmente se apresentam na seguinte sequência: Ewá, Oxumarê, Nanã e Obaluaiê/Omulu.

reproduzido por várias gerações, ainda assim é imprevisível por seu caráter lúdico, pois, como propõe Ligiéro (2019)

(...) se, por um lado, pensarmos o Xirê como uma espécie de narrativa mítica referencial, temos que levar em conta também seu lado lúdico que (...) é justamente a encenação. Isto fica claro se pensarmos em outra concepção de teatro, pois seu fio condutor não é a palavra, como no drama psicológico ocidental, mas se dá pelo inseparável trio: percutir/cantar/dançar que, juntos, ativam o quarto elemento, o contar. Neste sentido, não se trata de um drama mental, cujos conflitos determinam a narrativa e o desenvolvimento do enredo como o drama ocidental. Não, a narrativa é épica, pois os episódios são trazidos fragmentados numa elaborada construção estética que trança e reconfigura a criatividade individual com a consciência coletiva. A dimensão corpórea mobilizada por essa narrativa, jamais se repete, pois não nasce de partitura fixa (...) Nesse sentido, é performance ao mesmo tempo que nada é improvisado, pois tudo é acontecimento encadeado pelo fluxo de cada sequência indicada pelo quarteto percutir/cantar/dançar/contar. Ou seja, sabemos a ordem que os orixás irão aparecer, mas não sabemos quem vai virar de orixá nesse dia, e nem quantos irão virar. E nem quanto tempo vai durar a sequência de cada orixá dançando (LIGIÉRO, 2019, p. 39-40)

Essas características apresentadas no Xirê, em certa medida também aparecem nas giras de desenvolvimento quando, por exemplo, temos uma gira para Ogum e Oxum se faz presente talvez para resolver alguma demanda espiritual ou porque alguém que precisa incorporar essas entidades estejam presentes nesta gira. Logo é possível perceber que essa estrutura de narrativa se constrói entre a ação do plano espiritual e a interação com o plano terreno, havendo um roteiro norteador, mas que não amarra a imprevisibilidade do tempo mítico.

Trago também para o diálogo a pesquisa de Leda Maria Martins (2020) sobre os Congados ao encontrar zonas de contato entre eles e o Xirê – e consequentemente as giras de desenvolvimento. A pesquisadora nos aponta que

Em sua estrutura, os festejos dos Congados são ritos de aflição e religião fundados por um enredo cosmogônico que se desenvolve através de elaborada estrutura simbólica; um *TEATRO SAGRADO*, cuja performance festiva nos remete ao cenário do ritual concebido por Turner (1982, p. 109) como uma orquestração de ações, objetos simbólicos e códigos sensoriais, visuais, auditivos, cinéticos, olfativos, gustativos, repletos de música e de dança. Como tal, portam valores estéticos e cognitivos, transcriados por meio de estratégias de ocultamento e visibilidade, procedimentos e técnicas de expressão que, cinética e dinamicamente, modificam, ampliam e recriam os códigos culturais entrecruzados na performance e âmbito do rito, em cujo contexto a realidade cotidiana, por mais opressiva que seja, é substituída e alterada, na ordem simbólica e mesmo na série histórico social (MARTINS, 2020, p. 70-71, grifo da autora)

Figura 23 - Saída-de-orixá de 25 anos de iniciação de Mãe Nany (2014)



Fonte: registro de Daniela Beny (2013), acervo pessoal

Neste caso, considerando os Congados como um teatro do sagrado, também caberia incluir o Xirê nesta categoria, visto que, durante o ritual estes elementos também se fazem presentes na festa pública do Candomblé. Porém é sempre necessário salientar que a concepção de teatro do ocidente – mesmo o

teatro contemporâneo – não comporta a complexidade de um ritual como o Xirê e chamá-lo de teatro seria algo excessivamente simplista.

Além de reconhecer no Xirê (na dança dos Orixás) e nas giras de desenvolvimento (na dança das entidades), como explicarei melhor mais adiante, os “Princípios que Retornam” (BARBA, 2009) e a proposição de uma cena expandida observada pelo prisma da Etnocenologia, outras disciplinas envolvidas nessa pesquisa podem evidenciar suas características, se olharmos para o fenômeno que é a saída-de-orixá pelas lentes que as convêm. Se observamos, por exemplo, pela ótica das sete fases da performance propostas por Schechner (2013b) – treinamentos, oficinas, ensaios, aquecimentos ou preparações imediatamente antes da performance, a performance propriamente dita, esfriamento e balanço – as encontraremos em maior ou menor evidência, mas estarão presentes, além de algumas dessas fases não serem públicas, as fazendo inacessíveis para a plateia, como explorarei mais adiante.

No Candomblé, antes do Xirê, o/a médium que será apresentado/a publicamente passa por um período de recolhimento no terreiro realizando seus procedimentos religiosos, dentre eles o transe onde o Orixá “aprende” a dançar, o que poderia ser considerado como as fases de treinamento, oficina e ensaios. No dia do Xirê, há uma primeira saída do/a médium incorporado/a e vestindo branco, porém ainda sem a dança do Orixá paramentado, saída esta que poderia ser entendida como o aquecimento ou a preparação da performance. A segunda saída, já com o Orixá paramentado, é a performance propriamente dita, a apoteose do Xirê, o instante mais aguardado da festa. Segue-se um breve intervalo, momento em que, para “descarregar”⁶⁹ o/a médium geralmente o/a mesmo/a incorpora um Erê, descarga essa que pode ser tida como uma analogia ao esfriamento.

⁶⁹ No contexto das religiões de matrizes afro-ameríndias, ao falar “descarga” nos referimos ao momento em que a entidade “limpa” o/a médium da energia que percorreu seu corpo durante o estado de transe com o objetivo que não haja nenhum resquício de energia que possa causar transtorno à vida cotidiana do/a médium, traçando um paralelo com o teatro seria o momento de desaquecimento de atores/atrizes depois de uma apresentação.

2.3 – CAVALO, APARELHO, MÉDIUM GIRANTE – O ESTADO DE PERFORMER-MÉDIUM: UMA PROPOSIÇÃO

Antes de iniciar a discussão desta secção, cabe acrescentar que o/a médium-girante muitas vezes é chamado de “Cavalo de Orixá” por considerarem que o Orixá monta o/a médium e toma suas rédeas, trago este termo por ele ser utilizado por parte dos/as interlocutores/as desta pesquisa; eu, particularmente, prefiro não utilizar o termo pois me dá uma sensação de animalização do indivíduo, porém, por respeito aos/às mais velhos/as, trago o termo *cavalo* como referência, pois isso diz respeito às narrativas ancestrais, visto que muitos/as afro religiosos/as compreendem o transe mediúnico como o momento em que o Orixá literalmente monta sobre o corpo do/a médium como se fosse cavalga-lo durante o transe. Também compartilho aqui que o/a médium-girante no Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás é chamado/a pelas próprias entidades de “aparelho”, o que também me deixa desconfortável porque objetifica demais o/a médium, dando à pessoa um carácter meramente utilitário, quando na verdade o transe engloba muitas outras esferas da subjetividade e do afeto.

Antes do aprofundamento no campo de pesquisa, cabe aqui estabelecer uma diferença fundamental entre as divindades do Candomblé e da Umbanda. No Candomblé há o culto aos Orixás como deidade que, durante o transe mediúnico se manifesta como personificação de uma força da natureza. Já na Umbanda, as entidades cultuadas são os caboclos, ou seja, espíritos ancestrais que já viveram nesse mundo, dentre os Pretos-velhos, Caboclos de Orixá, boiadeiros, baianos ou marinheiros. Estes Caboclos possuem características de comportamento parecidos aos dos Orixás aos quais são subordinados, logo, um Caboclo de Ogum dançará de modo assemelhado com o Orixá Ogum, cultuado no Candomblé. Outro aspecto que relaciona as entidades aos Orixás é que cada entidade trabalha num ambiente ou espaço – mata, mar, estrada, cemitério, rio, pedreira, entre outros – e estes locais são domínios da natureza de cada Orixá, fazendo, assim, com que a entidade que trabalha em um desses locais seja subordinada ao Orixá que seja dono do espaço.

Outra diferença se dá no transe, pois, no Candomblé, geralmente o Orixá se manifesta no/a médium apenas pela dança, enquanto no caso dos Caboclos da Umbanda, os/as médiuns além de dançarem também se comunicam verbalmente com as pessoas presentes. É importante atentar que, em cada um dos campos, o público desempenhará funções correspondentes ao espaço que estão frequentando, há nos dois locais diferentes níveis de envolvimento, uma vez que o público frequentador de um terreiro de Umbanda – aqui chamado de “assistência” - busca em tal ambiente soluções para possíveis problemas materiais e espirituais, encontrando lá conforto e acolhimento; enquanto o público que frequenta o teatro – chamado aqui de plateia – comparecerá ao local com as mais distintas motivações, mas predominantemente por outras finalidades, como a fruição estética ou o entretenimento.

Ainda sobre o transe, ao acessar o perfil no Instagram do pai-de-santo e Mestre em Ciências da Religião, professor David Dias⁷⁰, me deparo com uma postagem em que o sacerdote de Umbanda diz que “No terreiro de Umbanda, o transe nada mais é do que um reencontro ancestral, fazendo da incorporação a possibilidade de um passado/futuro nunca visto antes”, postagem de 19 de agosto de 2022⁷¹. Em apenas uma frase, pai David de forma objetiva apresenta a vivência do transe nos terreiros, e nesta tese este comentário remete às afirmações de Leda Martins e Schechner sobre a temporalidade, conforme comentarei adiante.

Já tendo familiarizado o/a leitor/a com alguns dos campos de pesquisa quanto às suas estruturas, gostaria de aqui começar a discutir de forma mais aprofundada o lugar dos/as médiuns dentro dos processos de incorporação no Candomblé e na Umbanda, é importante considerar que as etapas dos procedimentos religiosos de iniciação no Candomblé e pontos de convergência

⁷⁰ David Dias também é o idealizador da plataforma Umbanda EAD, do Aruanda Studios e do podcast Atina pra Isso.

⁷¹ Postagem disponível em https://www.instagram.com/p/ChbT1s1sato/?utm_source=ig_web_copy_link . Acesso em 06 fev. 2023

com as sete fases da performance propostas por Richard Schechner (2012b) podem ser resumidas assim:

Quadro 01 – Paralelos entre as fases da performance e a desenvolvimento na Umbanda

FASES DA PERFORMANCE		PROCEDIMENTO DE DESENVOLVIMENTO NA UMBANDA
FASE PRELIMINAR RITOS DE SEPARAÇÃO	1ª fase: Treinamento; 2ª fase: oficina e 3ª fase: ensaios	Toque dos pontos de chamada
	4ª fase: Aquecimento ou preparação da <i>performance</i>	Chegada da entidade, início do transe
FASE LIMINAR RITOS DE TRANSIÇÃO	5ª fase: <i>Performance</i> propriamente dita	Entidade dançando ao possuir o/a médium em transe
FASE PÓS-LIMINAR INCORPORAÇÃO	6ª fase: Esfriamento	Fim do transe, retomada da consciência cotidiana do/a médium
	7ª fase: balanço	Roda de conversa entre o pai-de-santo e os/as médiuns

Fonte: Elaboração da autora (2022)

No quadro acima também pontuo a subdivisão dessas fases como: preliminar, liminar e pós-liminar. Cabe aqui trazer Schechner (2011b) quando pontua que

Observando a sequência total de performance de sete fases, eu encontro um padrão análogo aos ritos iniciáticos. A performance envolve uma separação, uma transição, e uma incorporação (Van Gennep [1908] 1960). Cada uma dessas fases é cuidadosamente marcada. Nas iniciações as pessoas são transformadas permanentemente, enquanto que na maior parte das performances as transformações são temporárias (transportações). Como nas iniciações, as performances “fazem” uma pessoa tornar-se outra. Diferentemente das iniciações, as performances

normalmente cuidam para que o performer recupere seu eu. Para usar as categorias de Van Gennep, treinamento, oficina, ensaio e aquecimentos são preliminares, os ritos de separação. A performance propriamente dita é liminar, análoga aos ritos de transição. Esfriamento e balanço são pós-liminares, ritos de incorporação. Estas fases do processo ritual também podem se aplicar de um outro modo à performance (SCHECHNER, 2011b, p. 226)⁷²

Além das noções apresentadas por Van Gennep, Schechner também se baseia nos estudos de Victor Turner sobre ritual, os aprofundando um pouco mais e aproximando da perspectiva da performance artística além da performance cultural. Importante notar, portanto, que o ritual estava na origem dos estudos da performance desde sempre. É a partir desses autores que no quadro mais acima trago a proposta de um re-olhar para o Xirê e para as Giras como cena expandida.

Embora compreenda que as fases de 1 a 4 são preliminares e bastante parecidas entre si, é importante considerar que cada uma delas diz respeito a um trabalho específico do/a performer ao longo do processo de preparação conforme proponho no quadro abaixo, exemplificando dentro da perspectiva do teatro.

Quadro 02 – Fase preliminar e suas práticas

FASE PRELIMINAR	O QUE OCORRE COM O/A ATOR/ATRIZ
Treinamento	Trabalho do/a ator/atriz sobre si mesmo
Oficina	Elementos externos aos/às atores/atrizes para potencializar seu trabalho, mas não é algo que vá necessariamente para a cena
Ensaaios	Trabalho criativo propriamente dito: levamento das cenas, marcação, provas de figurino.

⁷² É importante atentar que aqui incorporação – na grafia do autor – não deve ser entendido como o estado de transe. O sentido do termo está relacionado a uma transformação que ocorreu e este novo status está permanentemente incorporado no indivíduo.

Aquecimentos preparação da performance	Como o próprio nome já diz, é a preparação instantes antes da performance
---	---

Fonte: Elaboração da autora (2020)

Logo se pode observar que, embora tudo se trate de preparação, cada fase corresponde a uma etapa, mas que, ainda assim, podem ocorrer de forma concomitante. Retomando Schechner (2011b) e aproximando a vivência teatral do ritual o autor afirma que “oficinas que desconstroem a experiência ordinária, são como ritos de separação e transição, enquanto ensaios, que erguem, ou constroem novos itens culturais, são como ritos de transição ou incorporação (p. 226)”, porém creio que este apontamento trazido por Schechner (2011b) se torna mais visível nas performances religiosas que nas performances artísticas. Em resumo, podemos considerar que nas fases preliminares o/a performer se prepara para a transformação, na liminar ele/a está se transformando e nas pós-liminares ele/a já está transformado, que no caso do ritual de iniciação ele/a assume outro status. Mais adiante retomarei o quadro 01, porém com o acréscimo de alguns elementos como base comparativa das fases da performance, o processo iniciático do Candomblé, a estrutura dos laboratórios de criação cênica e a organização de uma gira de desenvolvimento no Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás.

É importante lembrar que, embora uma performance conte com sete fases, geralmente apenas a fase da performance propriamente dita é que ocorre na presença de uma plateia – ou algumas vezes só ocorre para algum público. Outro ponto que também gostaria de enfatizar é que cada tipo de performance poderá dar maior ou menor importância a cada uma dessas fases; assim como o olhar do/a pesquisador/a sobre o fenômeno observado é que irá determinar qual fase deverá receber maior ou menor atenção, pois, como aponta o próprio Schechner (2011b)

De modo geral, acadêmicos prestam atenção ao show, não à sequência total de sete partes, de treinamento, oficinas, ensaios, aquecimentos, performance, esfriamentos e

balanço. Pessoas do teatro investigaram treinamentos, ensaios e performances, mas deixaram passar as oficinas, aquecimentos, esfriamentos e balanço. Assim como as fases da performance pública em si fazem um sistema, toda a “sequência de performance” faz um sistema ainda maior, mais inclusivo. (SCHECHNER, 2011b, p. 222-223)

Justo por concordar que estas sete fases compõe o grande sistema que faz com que a performance exista é que busco observar e analisar cada uma dessas performances, pois vejo nelas um desencadeamento de causa e efeito, onde uma coisa leva à outra, assegurando ao/à médium um trânsito de ida e volta do estado ordinário para o extraordinário e seu regresso em segurança.

Para compreender melhor o Xirê e sua relação com o sentido de corporeidade nas religiões de matrizes/motrizas afroameríndias, o mais produtivo seria pensar no sentido do termo “cantar-dançar-batucar” apresentado pelo filósofo congolês Bunseki K. Kia Fu-Kiau, citado por Ligiéro (2011a, p. 134), ao relatar que nas culturas originadas na África Subsaariana de origem Banto essa expressão evidencia a totalidade da *performance* artístico-cultural, colocando as três ações em equivalência, sem que nenhuma se sobressaia sobre as outras.

Cabe um parêntese aqui para pontuar que, na perspectiva de Suzana Martins

O termo corporeidade refere-se ao tratamento dado ao corpo como um conjunto de elementos simbólicos estruturados para um determinado fim. No Candomblé, a corporeidade é construída a partir da união espiritual decorrente da intervenção primordial da entidade (...) Nesse contexto a corporeidade é representada pelo corpo em movimento – o jeito de dançar – que ostenta a vestimenta litúrgica, atributos e adereços simbólicos embalados pela qualidade específica da música, que identificam o Orixá (MARTINS, 2008, p. 81)

Embora compreenda que os três verbos estejam enunciados em equivalência, acrescento a esta tríade mais um verbo, como já esbocei em escritos anteriores, creio que a ação realizada no Xirê é mais ampla do que o apresentado por Fu-Kiau, proponho que “contar/cantar/dançar/batucar” também adotado por Ligiéro (2019), na ordem: percutir/cantar/dançar/contar. Embora Ligiéro (2019) proponha a inclusão do verbo *contar* no sentido mais objetivo da palavra, conforme trouxe na seção anterior, se referindo a algo que será proferido em palavras durante a performance, minha inclusão do verbo *contar* está ligada mais ao caráter subjetivo, versa sobre a presença do indivíduo naquele ambiente, principalmente pensando nas peculiaridades da forma como as religiões de matrizes/motrizas afroameríndias são cultuadas em Maceió já que a própria presença do/a médium, como aponta a profa. Dra. Larissa Michele Lara (2008), faz com que “... esse corpo, marcado por discriminações, estereótipos, alegria, riso e oração, guarda a memória da liberdade e da escravidão, representando a base da construção de identidades étnico-raciais (p. 49)”, sendo tomado como materialidade, naquele espaço também já conta uma história/trajetória.

Embora aqui este quarteto se origine do entendimento Banto de uma performance tanto sagrada quanto artística, dentro da Umbanda também encontramos correspondentes, principalmente quando consideramos que o transe do/a performer-médium alcança essas esferas, já que muitas vezes a entidade vem dançando, utilizando percussão corporal e cantando seus próprios pontos. Além desse corpo que por si só conta uma trajetória e desta ação que se transforma em verbo e é proferida em palavras, consideremos também que os tambores – *rum*, *rumpi*, *lé* – são tidos como entidades místicas, tornando-se tambores falantes. Abro um parêntese para elucidar que recorro aqui ao termo Motriz em referência à um conceito investigado por Zeca Ligiéro, quando propõe que

O conceito de Motrizes Culturais será empregado para definir um conjunto de dinâmicas culturais utilizadas na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos. A este conjunto chamamos de

práticas performativas e se refere à combinação de elementos como a dança, o canto, a música, o figurino, o espaço, entre outros, agrupados em celebrações religiosas em distintas manifestações do mundo afro-brasileiro (...) É o objetivo desse estudo, definir as principais dinâmicas nestas celebrações a saber: 1) o emprego de elementos performativos: canto, dança e música; 2) a utilização simultânea ou consecutiva do jogo e do ritual na mesma celebração; 3) o louvor aos ancestrais por meio do culto ou transe; 4) a presença de um mestre que guarda o conhecimento da tradição e que por meio da iniciação transmite o legado e que, na maioria dos casos, é também o *performer* que lidera o ritual e/ou celebração, e a 5) a utilização do espaço em roda, os *performers* se movimentam dentro do círculo enquanto a plateia assiste em volta (LIGIÉRO, 2011b, p. 130)

Em complemento a esta colocação, segundo Ligiéro (2020) durante sua fala no Seminário Internacional Teatro e Mito, da Bienal Internacional de Teatro do Ceará, aponta que as motrizes culturais por seu dinamismo na transmissão de conhecimento milenar junto com o cantar-dançar-batucar, recria-se no corpo o tempo rememorado por mestres/as, sacerdotes/sacerdotisas e mais velhos para aprendizes, esta mitologia se torna incorporada, seja no transe, no jogo ou na brincadeira; está viva e presente dentro de um ritual.

Acrescento que, apesar de desconhecer *in loco* como se dá a relação de africanos/as de várias etnias com a sua respectiva corporeidade, devemos lembrar que no Brasil temos outros contextos históricos, políticos e sociais que além de docilizar os corpos afrodescendentes, muitas vezes os patologizam, por isso mesmo defendo que a simples presença do/a médium neste espaço que é o terreiro já ocupa um lugar de fala muito potente. E o que o Candomblé sob esta configuração é uma prática brasileira, mesmo fundamentada em distintas práticas religiosas de várias etnias africanas.

Ainda pensando na corporeidade encontrada na África Subsaariana e nas suas influências no Brasil, Zeca Ligiéro (2018), após visitar o Festival das Divindades Negras no Togo, explana no vídeo *Performance Afro – Amostragem*

produzido pelo NEPAA (Núcleo de Estudos das Performances Afro-ameríndias) da Unirio, que

A dança africana subsaariana caracteriza-se pelo seu movimento explosivo e concentrado; o envolvimento total do corpo e a sintonia com a percussão, gerando um contexto cujo o sentido é fortemente espiritual e atinge no êxtase o seu apogeu momento em que o transe, o encontro máximo com o divino pode ocorrer ou não dependendo do tipo de ritual e da preparação do médium para que isso aconteça (...) Através do corpo a etnia fala num léxico próprio de movimentos articulados com ritmos e cantos que são emblemáticos da própria mitologia do grupo ou nação em questão (LIGIÉRO, 2018)

Essas mesmas observações feitas por Ligiéro (2018) num espaço geográfico bem específico encontra desdobramento e diálogo com as práticas corporais codificadas no Brasil, onde consigo notar tais características quando experimento as danças de Ogum já numa primeira aproximação, experiência essa que detalharei adiante. Pensando numa perspectiva mais abrangente, compreendendo que a dança situada no campo artístico é justamente um eco daquilo que ocorre no campo do sagrado, não fazendo distinção entre as duas e que também ultrapassa o sentido de individualidade do/a performer-médium, alcançando e comovendo sua plateia participante, pois, segundo Sodré (2017)

O transe mediúnico (...) implica uma hiperexpressividade somática, que se exhibe ritualmente. Por isso a etnologia avisada descarta a comparação psiquiátrica, mostrando como, nos cultos africanos, a hiperexpressividade de natureza catártica é coletivamente favorecida e estimulada desde a infância, comportando, muito ao contrário da conversão histérica, tanto a mediação de eventuais conflitos psíquicos individuais quanto a comunicação essencial com a dimensão supraracional desejada pelo grupo (SODRÉ, 2017, p 122)

Esta hiperexpressividade catártica e a manutenção do equilíbrio psíquico do grupo também ocorrem na Umbanda e podem ser percebidas pelas reações tanto dos/as religiosos/as da casa quanto pelas pessoas que buscam assistência nas giras de atendimento pelo sentimento de gratidão e emoção que toma os/as envolvidos/as, principalmente quando se trata de procedimentos de curas, sejam eles de ordem espiritual ou relacionadas às questões de saúde.

Trazendo as observações de Ligiéro (2018) sobre a dança e sua conexão com a religiosidade no continente africano ainda nos dias de hoje e nos apontamentos de Sodré (2017), trago Lara (2008) ao diálogo sobre a importância da dança no Candomblé, pois, segundo a pesquisadora

O fato da dança ser escolhida como meio pelo qual se realiza a comunicação homem-deus em sua unidade pode ser explicado porque ela reúne em si um pouco de tudo (esporte, lutas, brincadeiras, jogos) e além de tudo isso ela seria uma manifestação capaz de levar homens e mulheres à expressão máxima de sua corporeidade, de seus quereres, de sua necessidade de comunicação mágica, humana e trans-humana (...) A energia que toma conta de filhos e filhas-de-santo não suportaria o não-movimento, já que constitui o próprio movimento, a necessidade de viver o humano pelo transe, pela expressão da corporeidade (LARA, 2008, p. 109)

Ainda acrescento neste diálogo mais uma contribuição de Sodré (2017), ao explicar que

No pensamento nagô, os orixás são – filosoficamente – princípios cosmológicos que se atualizam liturgicamente como incorporais, corporalmente apropriados pelos iniciados, portanto, não são entidades intelectuais, mas princípios que acontecem na dinâmica ritualística. A passagem do plano transcendental dos princípios à vivência empírica dos incorporais se dá pelos rituais e pelo transe (SODRÉ, 2017, p. 120-121)

O que é possível observar é que, independentemente de em qual lugar o corpo seja pensado no campo religioso, africano ou afro diaspórico – ou afroameríndio, no caso da Umbanda – o corpo será mediador entre a divindade e a humanidade pela sua capacidade de expressão e modos de uso. Nos aproximando do teatro, essa mediação é observada pelos seus efeitos de transformação corporal e, conseqüentemente, modificação do estado de presença. Este duplo, ou este lugar de liminaridade entre o/a médium e a entidade incorporada coloca o/a próprio/a médium girante como a encruzilhada onde ocorrerão os trânsitos entre os planos e as mediações de comunicação e do processo de transmissão de conhecimento geracional, essa relação intergeracional pode assim ser pensada em três perspectiva, uma micro relacionando o/a médium aos/às seus/suas mais velhos/as (sacerdotes/sacerdotisas) e duas macro relacionando o/a médium à sua ancestralidade quase imemorial (referindo-se aos seus ascendentes de sangue) e à sua ancestralidade espiritual (referindo-se aos seus Orixás/entidades).

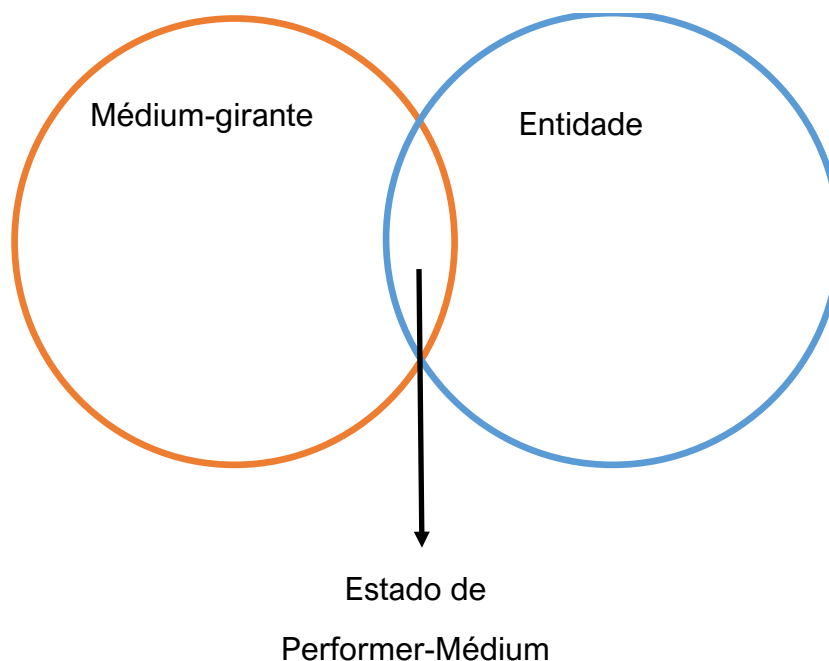
José Carlos Gomes dos Anjos (2006) em seu livro *No território da linha cruzada: a cosmopolítica afro-brasileira* coloca inclusive o ritual – e ao meu entender também o transe – como um outro modo de pensamento, e por sua vez, de materialização, estabelecendo a coexistência entre sujeito e Orixá/entidade; segundo o pesquisador

Nas giras, quando o exu incorpora um dos filhos, o eu torna-se residual, se desterritorializa invadido por um ser-passado Para Levi-Strauss, o ritual representa um abastamento do pensamento quando o corpo se propõe a esse ato elevado do espírito – pensar – sendo que jamais pode atingi-lo. Creio que se a incorporação é um modelo bastardo desse pensamento, ele é também sua mais plena afirmação. Para Deleuze, o pensamento bastardo, a obstinação do corpo ritualístico nessa impossibilidade de pensar, revela a mais alta potência do pensamento: o pensamento da diferença elevado a seu mais alto grau. Pode-se, por esse resgate da materialidade corporal do pensamento, tomar a incorporação como ato intelectual desterritorializante, em que um sujeito residual cede o corpo e a consciência a uma entidade que não mais coincide com o eu (...) Diz-se que o exu “se ocupa” ele

“encosta” a consciência e passar a comandar o corpo. O sujeito tem uma percepção vaga ou nenhuma do que acontece ao longo do ritual. Trata-se de uma experiência radical de alteridade: o “outro” introduzido no “mesmo”. Que essa operação tenha mais a ver com território, a linguagem émica o diz na expressão “se ocupar” – o santo, o exu, o caboclo “se ocupa” da pessoa, faz de seu corpo um território no qual pode cavalgar – o corpo é o “cavalo-de-santo”, o terreiro é o lugar de sobreposição de territórios. O próprio corpo está na encruzilhada do “eu cotidiano” e das entidades que o “ocupam” (GOMES DOS ANJOS, p. 20-21, 2006)

Pensando neste caráter residual que o sujeito possui durante o transe e sendo a encruzilhada do eu cotidiano e das entidades, proponho que nesta tese estou nomeando os/as médiums girantes no momento do transe estão no estado de Performer-Médium, pois seus corpos apresentam-se em um duplo estado de performance já que estão presentes como indivíduos iniciados na prática religiosa e ao mesmo tempo estão incorporados com suas entidades durante o transe. Para melhor explicar o uso do termo, proponho a seguinte imagem.

Figura 24 - Estado de Performer-Médium, a intersecção entre o/a médium girante e a entidade



Fonte: Elaboração da autora (2020)

Saliento aqui que o/a médium girante existe independentemente de estar em transe, mas seu estado de performer-médium se dá quando coexiste com a entidade num mesmo corpo. Essa proposta do termo Performer-Médium como um estado durante o transe se pauta num dos pontos de contato entre a Antropologia da Performance e o Teatro, defendido por Schechner (2011b), quando estabelece que durante uma performance o/a performer sofre uma transformação no seu ser e/ou na sua consciência, sendo “não eu”, mas também “não não eu”.

Conforme a pesquisadora Grasielle Aires da Costa

Schechner elabora que quando em situações de ritual e/ou performance os indivíduos assumem o atributo liminar e estando nesta situação de margem eles são ao mesmo tempo o “não eu” – que é diretamente a negação de si – e o “não não eu” – que através da dupla negativa se reassume consigo mesmo. Partindo dessa personalidade binária e dependendo da relação do indivíduo com o ato ritual – se é o xamã que executa ou um iniciado que aspira no *status* social, por exemplo – ocorre a transformação onde um indivíduo assume uma nova personalidade (DA COSTA, 2013, p. 53)

Esse processo de transformação e mudança de *status* será retomado um pouco mais à frente, porém já é importante ter em mente que além deste “entre” onde existe o performer-médium é um estado muito próximo do/a ator/atriz quando em cena ao interpretar uma personagem, mas aprofundarei mais sobre o tema no capítulo cinco desta tese. Enfatizo também que por trabalhar com a ideia de corpo como encruzilhada, não estou trabalhando diretamente com um sistema binário de **ou uma coisa ou outra**, e sim numa perspectiva de **uma coisa e outra**, sem separação de corpo e mente, médium e entidade, ator/atriz e personagem.

Embora esteja trazendo a proposta da existência do/a performer-médium na perspectiva da Antropologia da Performance e da Antropologia Teatral, esse lugar de intersecção entre médium e entidade/Orixá é compreendido dentro dos

terreiros de modo natural e sem necessariamente receber um nome específico para esse estado de consciência alterado ou para esse tipo de performance, como aponta Zenicola (2014)

[...] Cossard⁷³ levanta a discussão sobre a não existência de ruptura entre o fiel e a entidade assumida: não é um sair de si; há então o entre o homem e o seu deus afirmando que o outro, o outro lado que aparece no transe em forma de deus, nisto de deus e natureza, na verdade é parte dele também, associado a ideia de metamorfose, o eu que se transforma no outro (ZENICOLA, 2014, p. 61)

Este apontamento de Zenicola está pautado numa observação feita pela ialorixá Giselle Cossard que propõe a alternância em relação a qual consciência – se a do/a médium ou a do Orixá – toma o corpo físico e que, mesmo sem o transe mediúnico a presença do Orixá é constante no/a médium, inclusive influenciando em sua vida, assim sendo, a autora complementa

Dessa forma existiriam dois estados de consciência. Ora uma assume o controle, e embora o indivíduo pareça estar se transformando ao efetuar uma dessas mudanças, na verdade, está apenas efetuando uma troca, uma alternância. Apresenta-se aí a ideia não de transformação, e sim de metamorfose, citada em Augras⁷⁴; o “barravento” não é de incorporação, e sim de transe, que revela outra face, igualmente sua e oculta, que estaria latente desde o nascimento, como um talento nato, um dom que vai sendo desenvolvido de fora e de dentro. Treinar e desenvolver de forma disciplinada, constante e metódica um outro eu, que em momentos controlados e específicos dilata-se assumindo o controle do indivíduo, o eu. O transe numa expressão recorrente do candomblé, é “fazer” a cabeça, permitindo emergir outro personagem ou estado, experimentando uma forma distinta de consciência (ZENICOLA, 2014, p. 61)

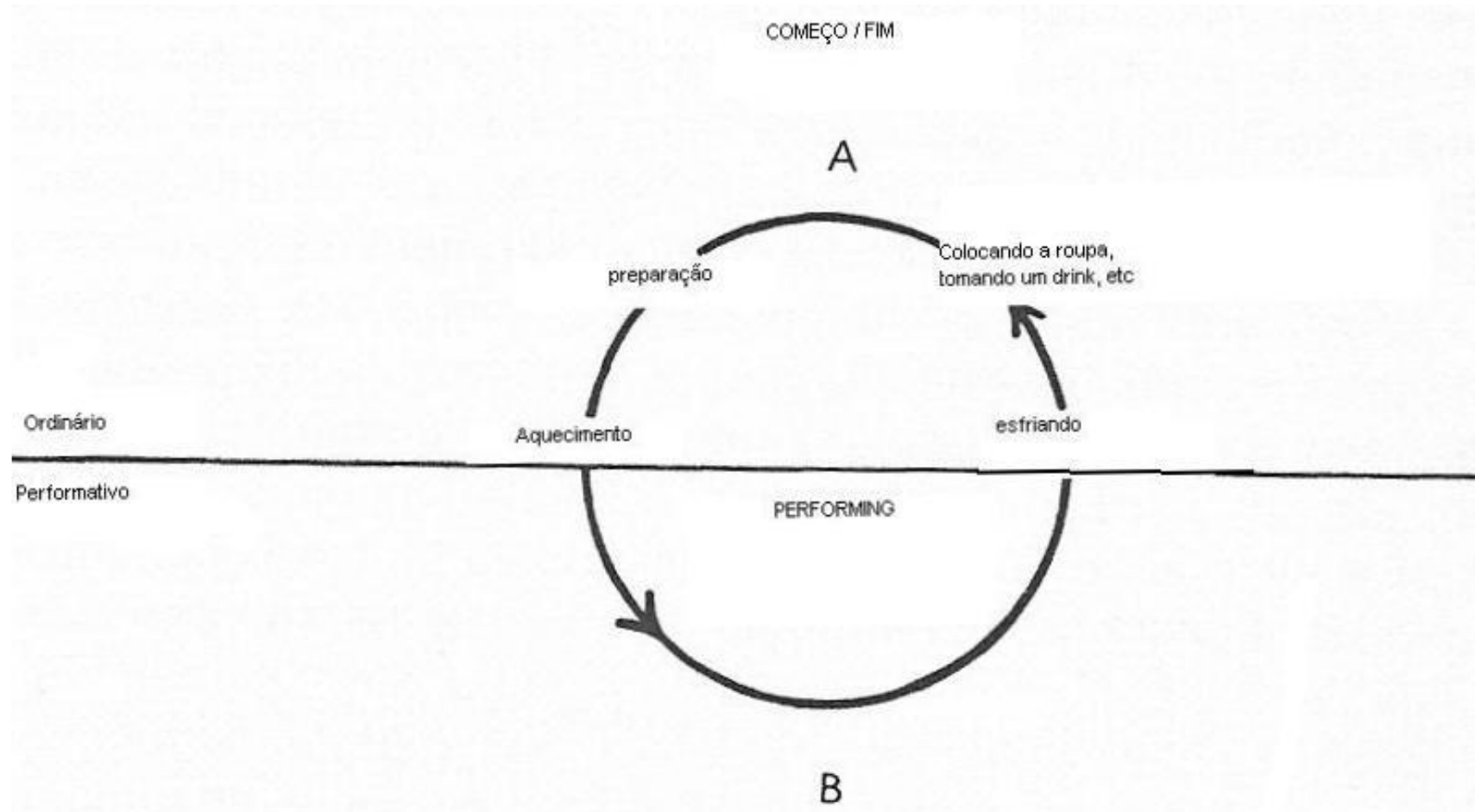
⁷³ Gisele Omindarewá Cossard, ialorixá e autora do livro *Awô – O mistério dos Orixás*.

⁷⁴ Monique Augras, psicóloga e pesquisadora sobre religiões, autora do livro *O duplo e a metamorfose*

Como todas essas colocações de Zenicola em discussão com Cossard e Augras compreendo que, ao contrário do que se estabelece como senso comum – e num imaginário muitas vezes racista sobre as religiões de matrizes/motrizes afroameríndias – a incorporação não é a intersecção com um ser externos ao/à médium; pelo contrário, é o florar de algo que já o/a habita. Talvez aqui se encontre a principal diferença entre o/a médium girante e o/a ator/atriz, já que na estrutura clássica do teatro se interpreta um personagem de um texto dramático, logo um ser externo ao indivíduo, no sentido de sua composição partir de um texto que não foi escrito pelo/ ator/atriz embora compreenda que a corporificação de tal personagem parte da bagagem e da experiência de vida do/a intérprete.

Para a elaboração da imagem de intersecção entre médium e entidade, figurando o/a performer-médium além de todo argumento trazido fundamentado no pensamento de Zenicola, me apoio também na proposição de Schechner (2011a), quando ele aponta que durante uma performance ocorrem transportes e transformações – tal como acontece numa gira de desenvolvimento. Segundo Schechner (2011a), cada performance começa e termina mais ou menos no mesmo lugar, porém para que isso ocorra em segurança é preciso que se obedeça a uma sequência de “procedimentos” que são as sete fases da performance: treinamentos, oficinas, ensaios, aquecimento ou preparação imediata antes da performance, performance propriamente dita, esfriamento e balanço; as quais abordarei mais detalhadamente no próximo capítulo. Esses transportes e transformações ocorrem conforme propõe a imagem a seguir:

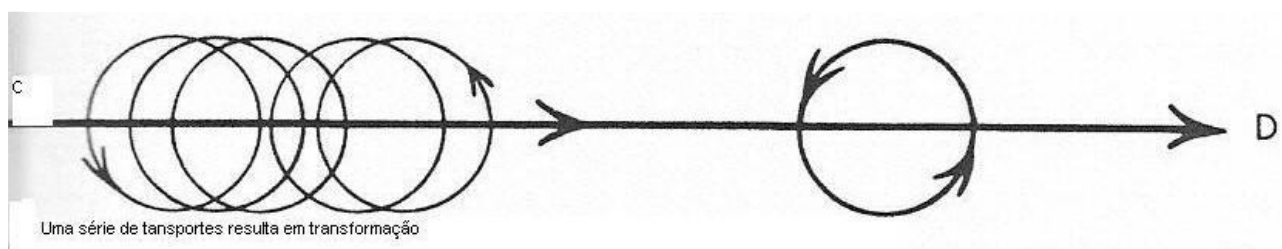
Figura 25 - Transporte do/a performer do estado ordinário para o performativo



Fonte: SCHECHNER, 2011a, p. 163

Na imagem anterior, Schechner (2011a) propõe que o sujeito no seu cotidiano (A) prepara-se para ultrapassar a linha entre ordinário e performativo, tornando-se o sujeito em performance (B), que, ao final dela, prepara-se para voltar à sua condição de sujeito cotidiano. Porém, tanto nas leituras dos apontamentos de Schechner (2011a) quanto no acompanhamento do processo formativo dentro do terreiro, observo que a série de transportes que ocorre durante as giras de desenvolvimento é o que resultará numa transformação definitiva.

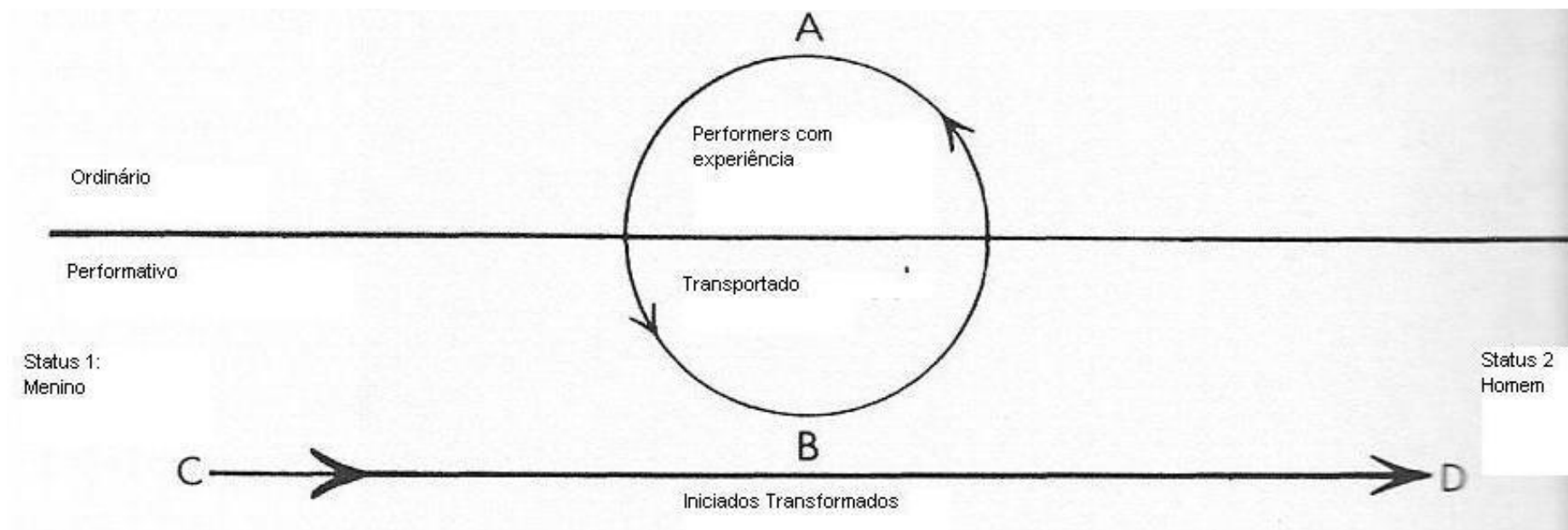
Figura 26 - Transporte do/a performer até alcançar a mudança de status dentro de sua comunidade



Fonte: SCHECHNER, 2011a, p. 164

É importante considerar que ao falar de transformação definitiva no terreiro estou me referindo à uma mudança de status, no sentido do/a performer-médium se tornar mais experiente e com isso vir a ocupar um cargo dentro da hierarquia do terreiro, observando a imagem acima podemos considerar que C seria o/a médium no início do seu desenvolvimento, e D seria ele após alguns procedimentos iniciáticos, mudando de status dentro da comunidade. Em resumo e considerando as figuras 19 e 20, poderia exemplificar essas transformações e transportes da seguinte maneira: A é Daniela na vida cotidiana, B é Daniela em transe durante a gira de desenvolvimento, C é Daniela sendo uma das filhas-de-santo mais velhas da casa, D é Daniela já no status de lá-Criadeira da casa.

Figura 27 - Transportadores/as e transportados/as durante a performance



Fonte: SCHECHNER, 2011a, p. 167

Embora nesta pesquisa esteja focada principalmente nos/as médiuns girantes, não posso ignorar a importância da presença dos/as médiuns não-girantes, que no caso da Aldeia dos Orixás são alguns/as cambonos/as e os/as ogãs. Nesta estrutura pensada por Schecher (2011a), tais pessoas ou outros/as médiuns mais experientes – como os/as sacerdotes/sacerdotisas formados/as – assumem a função chave de orientar e cuidar daqueles/as que estão no processo de transformação; conforme podemos observar na figura abaixo:

Pensando num paralelo do teatro, esta pessoa poderia ser o/a encenador/a, diretor/a, preparador/a corporal, por exemplo. Se pensamos numa perspectiva da cultura popular, já seria possível associar à figura dos/as mestres/as. Cabe considerar que quem já passou pela transformação em algum momento será o transportador desses indivíduos transportados, demonstrando assim relação com geracionalidade, o que também é plenamente possível associar ao aspecto quatro dos conceitos de matrizes culturais apresentados por Ligiéro (2011b).

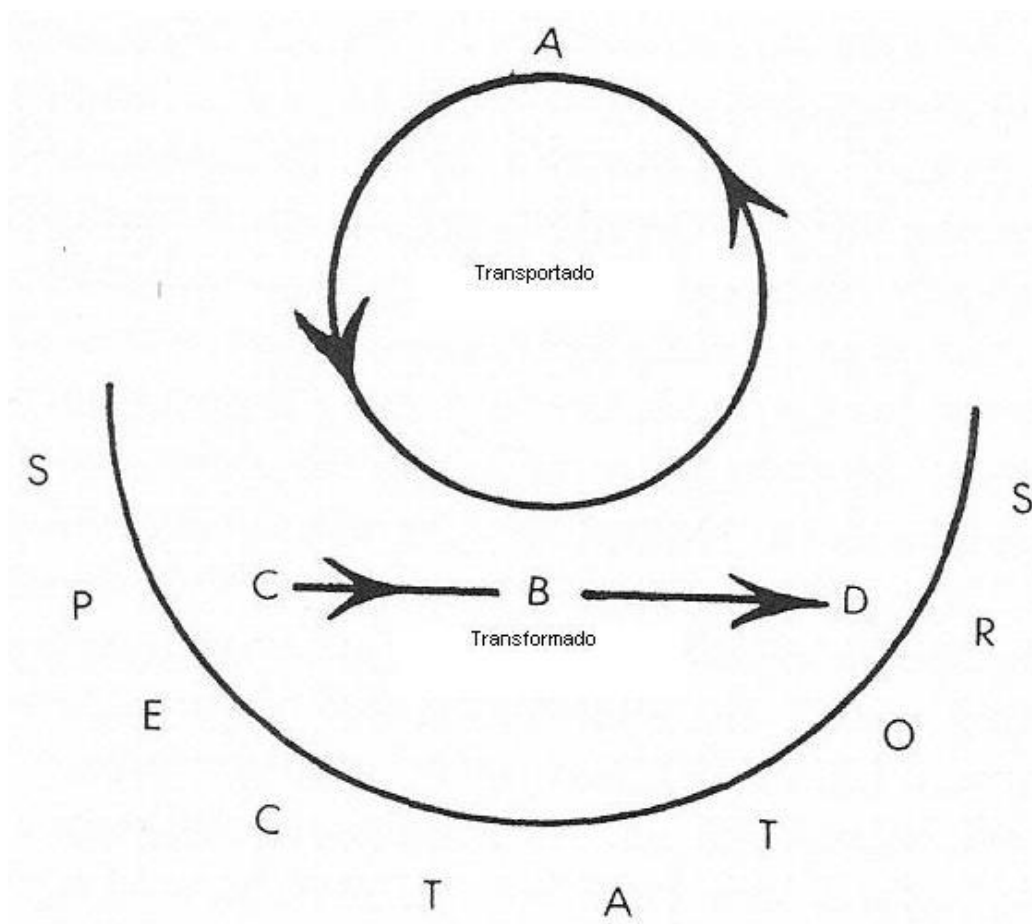
Saliento aqui que ao traçar paralelos entre teatro e uma gira de desenvolvimento não estou querendo impor limites entre uma performance ritual e uma artística, pretendo justamente reforçar a minha tese das aproximações e convergências entre médiuns e atores/atrizes, afinal, o próprio Schechner (2011a) aponta que

As pessoas estão acostumadas a chamar as performances de transporte por “teatro”, e as performances de transformação por “ritual”. Mas esta separação não se sustenta, já que, na maior parte das vezes, os dois tipos de performance coexistem no mesmo evento (SCHECHNER, 2011a, p. 166)

Ainda nesta perspectiva do transporte e da transformação, pensando no Xirê e nas giras de desenvolvimento como lugares afins, é importante trazer ao diálogo a presença da plateia, embora nas giras de desenvolvimento raramente tenhamos um público além dos/as próprios/as filhos/as-de-santo da casa. A

presença destas pessoas que não entram em transe, mas que fazem parte da comunidade também são transportadas durante a performance e transformadas pela experiência estética e de algum modo também são testemunhas desse processo de mudança de *status* dos/as médiuns-girantes.

Figura 28 – A presença dos/as espectadores/as durante a performance



Fonte: SCHECHNER, 2011a, p. 168

Compreendo que para que haja esse tipo de performance e com a finalidade de transmissão de conhecimento e apreensão de um determinado comportamento nas giras de desenvolvimento, é necessário que existam assim os/as médiuns girantes que se tornarão mediadores/as diretos/as entre o plano espiritual e o plano material; os/as médiuns não-girantes que resguardam o/a médium em transe e em trânsito no processo de transformação e os/as

expectadores – externos/as ou internos/as à comunidade – presentes ali como testemunhas que também se transportam durante a performance em curso.

Trazendo agora para uma reflexão que aproxima o lugar do/a performer-médium com o do/a ator/atriz enquanto em cena, chamo para o diálogo Luís Otávio Burnier (2011) quando afirma que

Todo intérprete é um intermediário, alguém que está entre. No caso do teatro, ele está entre o personagem e o espectador, portanto, entre algo que é ficção e alguém real e material. A noção do intérprete tem suas raízes na literatura dramática. O texto propõe o personagem que será interpretado pelo ator. No entanto, no momento da ação teatral, em que a arte de ator acontece, nós temos um espaço vazio, um ator e um espectador. O personagem ainda não existe, está por vir. O ator age, emite sinais; o espectador como testemunha, vê, lê e interpreta essas ações criando sentido. O personagem, fruto da relação ator-espectador, será criada entre os dois. Não é o ator quem está entre o personagem e o espectador, mas, o personagem que está entre o ator e o espectador. O intérprete, nesse caso, não é o ator, mas o espectador (BURNIER, 2011, p. 22)

Compreendendo que um espetáculo de teatro e uma gira de desenvolvimento possuem funções diferentes, ainda assim cabem algumas analogias, principalmente ao pensar no/a performer-médium numa função de mediador/a para algo impalpável se tornar palpável. Embora entidade não seja personagem na concepção do teatro ocidental a ser interpretada o fato de ser um ser mítico faz com que a sua existência também seja validada por quem o assiste, pelo/a espectador/a que será testemunha desse transe e, a depender da sua relação com a comunidade e com a entidade, essa testemunha estabelece uma leitura própria sobre aquela dramaturgia.

Além da transformação do ser e/ou consciência ou a observação total da sequência da performance (SCHECHNER, 2011b), outros pontos de contato entre o pensamento antropológico e o teatral podem ser exemplificados e discutidos a partir da observação das giras de desenvolvimento da Umbanda ou

do Xirê do Candomblé, já que aqui estou considerando ambos como Teatro das Origens (LIGIÉRO, 2019) – termo que aprofundarei no próximo capítulo. Embora meu foco seja no/a performer, não posso negar que sua ação também depende diretamente da interação com o público, pois é através e com ele que será possível, por exemplo, compreender a intensidade de uma performance ou a sua eficácia, além, como já citado, da plateia ser testemunha dos trânsitos e transformações destes/as performers.

Para além dos conceitos de Transformação e Transporte, Schechner (2012) propõe que a performance é algo nunca realizado pela primeira vez e que o conhecimento inerente a ela é incorporado e transmitido, nas palavras do autor

O comportamento restaurado é a principal característica da performance (...) Os *performers* entram em contato com essas sequências de comportamento ao recuperá-las, recordá-las ou, inclusive, inventá-las. Em seguida, eles se re-comportam de acordo com essas sequências mesmo sendo absorvidos por elas (interpretando o papel, entrando em transe) ou existindo ao lado dela (...) O trabalho de restauração acontece durante os ensaios e/ou durante a transmissão do comportamento, do mestre ao aluno. O modo mais apropriado para estabelecer uma conexão entre a performance estética e a performance ritual é através da compreensão do que acontece durante o treinamento, os ensaios e as oficinas (...) O comportamento restaurado é simbólico e reflexivo: ele não é vazio, mas cheio de polissemias. Esses termos difíceis expressam um único princípio: o eu pode agir em/como um outro; o eu social ou transindividual é um papel ou um conjunto de papéis. Comportamento simbólico e reflexivo é o mesmo que teatralizar processos sociais, religiosos, estéticos, médicos e educacionais. *Performance* significa: jamais pela primeira vez. Significa: da segunda à enésima vez. *Performance* é 'comportamento repetido' (SCHECHNER, 2012, p. 244)

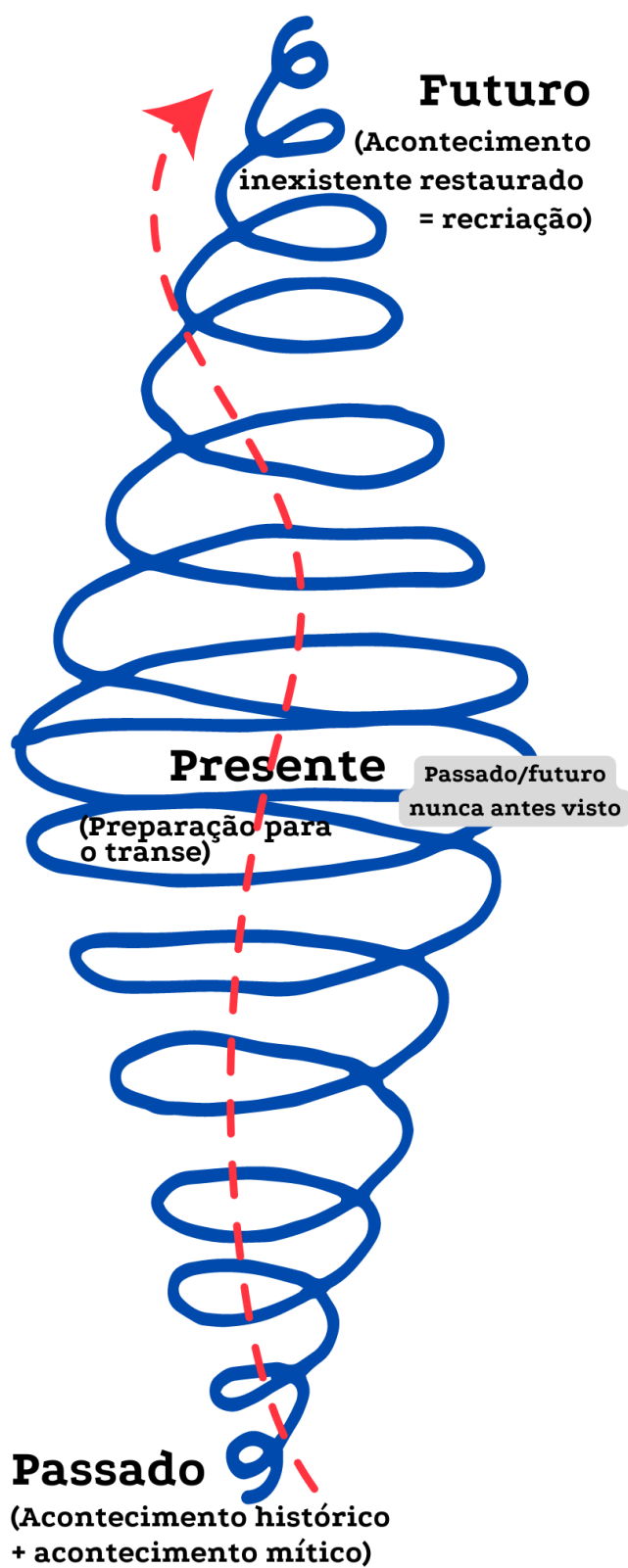
Creio que sobre o ponto de vista do Comportamento Restaurado é possível aprofundar um pouco mais as semelhanças sobre o lugar do/a performer-médium e do/a ator/atriz, principalmente ao focar na oralidade como principal meio da transmissão de conhecimento das religiões afro-ameríndias. Porém, antes de me aprofundar na análise de como se processa a restauração

de comportamento, enfatizo que, ao pensar em Ogum como ente mítico é preciso lembrar que para os iorubás o arquétipo de Ogum tem uma origem histórica, sendo ele divindade e ancestral, sem a separação do que/de quem foi o homem Ogum do Orixá Ogum.

Nesta perspectiva, me baseando na dança/dramaturgia de Ogum, durante as giras de desenvolvimento antes do transe enquanto os/as filhos/as-de-santo se familiarizam com a energia da entidade haveria uma breve “viagem” a um passado inexistente por ser mítico, mas que possui um repertório corporal que, no transe é incorporado e se torna um acontecimento inexistente restaurado – com ou sem público, no caso específico das giras de desenvolvimento. Essa “viagem” no tempo também é proposta graficamente por Schechner (2008) e se encontra nesta tese como anexo.

Podemos considerar que essa “viagem” ocorre do seguinte modo: 1. Médiu quase em transe; 2. O/a performer-médiu acessa os possíveis acontecimentos de um Ogum histórico (que faz ronda, por exemplo); 3. O/a performer-médiu acessa os improváveis acontecimentos de um Ogum mítico (quando com um soco no chão ele abre a terra); 4. O/a performer-médiu corporificando essa dramaturgia mítico-histórica enquanto dança. Aqui são suposições, pois tanto o Ogum histórico quanto o mítico se encontram num passado imemorável, mas que coreograficamente ainda existe – por isso se restaura/recria seu comportamento. Este processo de “viagem” e reencontro com narrativas ancestrais míticas e históricas pode ser pensado como um espiral, tal qual proponho visualmente na imagem a seguir.

Figura 29 – A espiral de restauração de comportamento



Fonte: Elaboração da autora (2021)

Embora Schechner (2008) proponha seus gráficos em linha reta, quase como um plano cartesiano que estabelece começo-meio-fim, a lógica da passagem do tempo nas culturas afro-ameríndias propõe uma perspectiva espiralar de começo-meio-começo. Minha proposição é que a relação entre passado → presente → futuro como processo de recriação de memória absorve as experiências do presente com naturalidade por compreender que cada indivíduo corporifica em si outras narrativas que não invalidam sua ancestralidade, na verdade se soma a elas, pois em breve este indivíduo também se tornará ancestral. Tal como já citei David Dias sobre o transe ser um encontro ancestral com um passado/futuro nunca visto antes.

Em resumo, seria quase como dizer que o Comportamento Restaurado promovesse uma viagem no tempo, mas sofre alterações, pois na própria restauração permite a recriação daquilo que ou se perdeu no tempo e na memória ou do que não seria mais socialmente aceito. No caso do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás a entidade não aprende a dançar com um/a médium como corre no Candomblé onde durante o período de recolhimento do/a médium a Ekede ou a lakekerê ensina o Orixá a dançar, a impressão que tenho – impressão mesmo, porque nunca perguntei às entidades – é que pelo transe a entidade consegue acessar no/a médium alguma memória ancestral que possui aquela codificação corporal que num estado cotidiano de consciência permanece “adormecida”.

2.4 – JOGO, RITUAL E CENA: TRÊS PERSPECTIVAS DE INTERAÇÃO

Embora a princípio não queira trazer para esta tese a categoria do jogo para a observação e análise do meu sujeito-objeto de estudo, com o avançar das leituras e da escrita foi impossível ignorar esse elemento tão intrínseco para a discussão da performance, seja ela no espaço do sagrado ou do artístico. Porém, antes de me aprofundar sobre o tema é necessário apontar alguns conceitos

fundamentais que estabelecem o diálogo entre jogo, ritual e cena. Segundo o historiador e linguista holandês Johan Huizinga

[...] (a) primeira das características fundamentais do jogo: o fato de ser livre, de ser ele próprio liberdade. Uma segunda característica, intimamente ligada à primeira, é que o jogo não é vida “corrente” nem vida “real”. Pelo contrário, trata-se de uma evasão da vida “real” para uma esfera temporária de atividade com orientação própria (...) Todo jogo é capaz, a qualquer momento, de absorver inteiramente o jogador. Nunca há um contraste bem nítido entre ele e a seriedade, sendo a inferioridade do jogo sempre reduzida pela superioridade de sua seriedade. Ele se torna seriedade e a seriedade jogo (HUIZINGA, 2008, p. 11)

E complementa, afirmando que

Ele se insinua como atividade temporária, que tem uma finalidade autônoma e se realiza tendo em vista uma satisfação que consiste nessa própria realização. É pelo menos assim que, em primeira instância, ele se apresenta: como um intervalo em nossa vida quotidiana (...) O jogo distingue-se da vida “comum” tanto pelo lugar quanto pela duração que ocupa. É esta a terceira e suas características principais: o isolamento, a limitação. É “jogado até o fim” dentro de certos limites de tempo e de espaço. O jogo inicia-se e, em determinado momento “acabou”. Joga-se até que se chegue a um certo fim. Enquanto está decorrendo tudo é movimento, mudança, alternância, sucessão, associação, separação. E há, diretamente ligada à sua limitação no tempo, uma outra característica interessante do jogo, a de se fixar imediatamente como fenômeno cultural. Mesmo depois de o jogo ter chegado ao fim, ele permanece como uma criação nova do espírito, um tesouro a ser conservado pela memória (HUIZINGA, 2008, p. 12 - 13)

Neste trecho acima, introduzo a ideia de verbo *to play* posta em equivalência ao que ocorre num Xirê e numa Gira e em ampliação à concepção

do cantar-dançar-batucar trazendo para o diálogo mais uma proposição de Schechner (2012) quando o autor aponta que

Jogar – fazendo algo que “não é para valer” – está, como ritual, no coração da *performance*. De fato, uma definição de *performance* pode ser: comportamento ritualizado condicionado/permeado por jogo (...) O ritual tem seriedade, ele é o martelo da autoridade. O jogo é mais livre, permissivo – afrouxando precisamente aquelas áreas onde o ritual é rígido. Para dizer em outras palavras: o comportamento restaurado tem a qualidade de não ser inteiramente “real” ou “sério”. O comportamento restaurado é condicional: ele pode ser revisto. O jogo é uma faca de dois gumes, ambíguo, se move em diferentes direções simultaneamente (...) o jogo é intrinsecamente, parte da *performance* porque ele cria o “como se”, a arriscada atividade do fazer-crer (SCHECHNER, 2012, p. 91-93)

Nesse espaço do “como se” encontramos no ritual Ogum dançando “como se” estivesse no campo de batalha guerreando, mas, ainda assim, mesmo sendo uma “simulação” não se perde o caráter de seriedade do ritual e junto a tudo isso também se encontra uma *performance* que, apesar de religiosa, possui vários elementos cênicos – tanto de teatralidade quanto de espetacularidade. Complemento aqui o conceito de jogo trazendo mais um aspecto apontado por Huizinga (2008)

A representação sagrada é mais do que a simples realização de uma aparência é até mais do que uma realização simbólica: é uma realização mística. Algo de invisível e inefável adquire nela uma forma bela, real e sagrada. Os participantes do ritual estão certos de que o ato concretiza e efetua uma certa beatificação, faz surgir uma ordem de coisas mais elevada do que aquela que habitualmente vivem. Mas tudo isto não impede que essa “realização pela representação” conserve, sob todos os aspectos, as características formais do jogo. É executada no interior de um espaço circunscrito sob a forma de festa, isto é, dentro de um espírito de alegria e liberdade. Em sua intenção é delimitado um universo próprio de valor temporário. Mas seus efeitos não cessam depois de

acabado o jogo; seu esplendor continua sendo projetado sobre o mundo de todos os dias, influência que garante a segurança, a ordem e a prosperidade de todo o grupo até à próxima época dos rituais sagrados (HUIZINGA, 2008, p. 17)

Embora Huizinga não tenha conhecido o Xirê muito menos uma Gira da Umbanda, Huizinga em seu livro *Homo Ludens* pontua alguns outros aspectos do ritual e do jogo que podem plenamente descrever a função de uma festa pública do Candomblé para a sua comunidade, pois segundo o autor

O ritual é um dromenon, isto é, uma coisa que é feita, uma ação. A matéria desta ação é um drama, isto é, uma vez mais, um ato, uma ação representada num palco (...) O rito, ou “ato ritual”, representa um acontecimento cósmico, um evento dentro de um processo natural. Contudo, a palavra “representa” não exprime o sentido exato da ação, pelo menos na conotação mais vaga que atualmente predomina; porque aqui “representação” é realmente *identificação*, a repetição mística ou a *reapresentação* do acontecimento. O ritual produz um efeito que, mais do que *figurativamente mostrado*, é *realmente reproduzido na ação*. Portanto, a função do rito está longe de ser simplesmente imitativa, leva a uma verdadeira participação do próprio sagrado (HUIZINGA, 2008, p. 18 – grifo meu)

Trago esta citação de Huizinga por compreender que ela fundamenta a noção de jogo defendida por Schechner pois remete ao “não-eu” e ao “não não eu”, onde, apesar desse “como se”, o jogo durante a performance não é um fingimento ou uma farsa, não se trata de uma representação mimética, Schechner (2000) conta que os jovens hindus quando estão representando ele também são os deuses do Ramlila, pois “estão ‘brincando’ como os deuses e ‘sendo’ os deuses (p. 170)”. Estas duas concepções de homens brancos, um europeu e um estadunidense apontam o que acontece no transe do Mèdium girante, pois quando em transe tomada por Ogum, não estou representando, estou sendo ele em intersecção comigo.

Por conta de todos esses atravessamentos e áreas de contato entre essas terminologias e categorias, retomo aqui o que já abordei em minha dissertação inclusive com uma proposição de aprofundamento

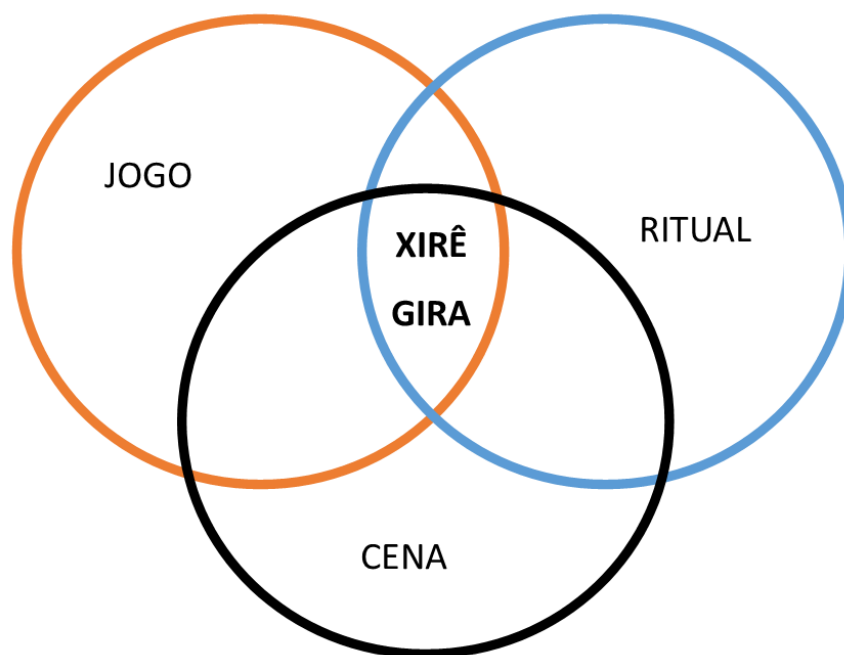
(...) proponho aqui uma reflexão que põe em diálogo direto Schechner com Fu-Kiau e com a prática religiosa do Xirê (...) primeiramente o Xirê por si só já é performance, por se tratar da preservação dos aspectos culturais daquela comunidade restaurando os comportamentos e por já estar quebrando tabus, uma vez que naquele ambiente há o estado de transe, o uso do corpo que rompe com os padrões cotidianos de comportamento e elementos da espetacularidade se pensamos que há uma plateia, vestimentas específicas para o performer, música e um roteiro dramático. Mas quero chamar atenção aqui que o verbo *to play* pode ser traduzido como tocar, brincar, jogar, atuar; verbos que em português se relacionam diretamente com a ideia de Xirê como jogo, momento lúdico, divertimento, e que tudo isso faz parte de uma prática corporal de sujeitos que dançam-cantam-batucam (...) Sob esta perspectiva do jogo tanto no sentido de *to play* quanto no sentido de “fazer de conta”, cabendo e transitando entre a performance ritual sagrada e a performance artística, é possível reforçar as aproximações dos termos trazidos por Schechner, Fu-Kiau e Lody, uma vez que, tanto o terreiro quanto o Laboratório/sala de ensaio são espaços delimitados e específicos para que ocorra esse “como se” (BENY, 2017, p. 59)

Esse “cantar/contar/dançar/batucar”, poderia ser traduzido para o inglês no sentido mais amplo do verbo *to play*, que em português abarca uma série de verbos relacionados ao entretenimento, como *jogar, brincar, tocar, ensaiar, encenar*. Para além da tradução do verbo *to play*, em seu artigo *CORPO-ORALIDADES: Um mergulho do corpo dentro da comunidade-terreiro do Ilê Axé Opô Afonjá*, a pesquisadora Cíntia Paula Lopez (2019) relata sua vivência no referido terreiro, descrevendo inclusive que as crianças da comunidade “brincam de Candomblé” repetindo a sequência do Xirê e imitando a forma como que os mais velhos dançam. Isso demonstra que, dentro dos terreiros, o ritual sagrado está tão presente no cotidiano dos/as iniciados/as que também se apresenta

como um espaço lúdico que promove intrinsecamente um processo de ensino-aprendizagem não formal no convívio e na experiência.

Para melhor ilustrar esta proposição, apresento a imagem abaixo como uma forma mais concreta de compreensão de onde o Xirê e as giras de desenvolvimento estão situadas neste multiverso de Ritual, Jogo e Cena.

Figura 30 – Xirê e giras: intersecção entre jogo, ritual e cena



Fonte: Elaboração da autora (2020)

Tal imagem é a síntese da performance com elementos do jogo, do ritual e da sacralidade em intersecção com a prática artística. É importante lembrar que num certo sentido, quem define o Xirê e as giras de desenvolvimento como uma coisa ou outra é justamente o olhar do observador a depender da relação que o indivíduo estabelece com o próprio Xirê. No caso desta pesquisa, tanto Xirê quanto gira de desenvolvimento são vistos como algo **entre uma coisa e outra**.

Este *entre uma coisa e outra* é encontrado tanto na leitura do Xirê e da gira de desenvolvimento quanto na própria prática do/a médium-girante, sendo assim, compreendo que esta investigação se desenvolve dentro da perspectiva da Pedagogia das Encruzilhadas proposta por Luiz Rufino e a qual me

aprofundarei melhor no próximo capítulo. De todo modo, já antevijo uma ideia de constante *cruzo*⁷⁵, pensando de forma mais umbandista aquilo que o teatro já possui em si, que é o constante estado de “entre coisas”.

⁷⁵ *Cruzo* neste caso é um termo adotado por Luiz Rufino para defender a ideia de uma pedagogia que abraça outras formas de produção de conhecimento, muitas vezes encontradas em terreiros, rodas de capoeira e outros espaços de matrizes afro-brasileiras, segundo o autor “(...) Devemos credibilizar gramáticas produzidas por outras presenças e enunciadas por outros movimentos para, então, praticarmos o que, inspirado em Exu e em suas encruzilhadas, eu acho de *cruzo*” (RUFINO, 2019, p. 15)

CAPÍTULO TRÊS
EM PÉ NO MEIO DA ENCRUZILHADA –
TODOS OS CAMINHOS TAMBÉM
SÃO DE OGUM



Ogum em seu cavalo corre

E a sua espada reluz

Ogum em seu cavalo corre

E a sua espada reluz

Ogum, Ogum meu pai

Sua bandeira cobre os filhos de Jesus

Ogunhê!⁷⁶

⁷⁶ Ponto de chegada de Ogum no *Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás*.

CAPÍTULO TRÊS: EM PÉ NO MEIO DA ENCRUZILHADA – TODOS OS CAMINHOS TAMBÉM SÃO DE OGUM

Antes de discorrer sobre o assunto principal desse capítulo, gostaria de compartilhar com o/a leitor/a o entendimento de alguns termos que são comuns às práticas do Candomblé e da Umbanda, mas que não fazem parte do vocabulário das pessoas não-iniciadas, e quando fazem, muitas vezes é de forma pejorativa e impregnada de racismo e intolerância religiosa.

Segundo Leda Maria Martins (1997) “A cultura negra é uma cultura de encruzilhadas (p. 26)”, para nós, afro-religiosos/as, a encruzilhada é um lugar sagrado onde ocorrem os grandes trânsitos, negociações e fluxos migratórios e, por suas características, tem como seu dono Exu. Exu é o Orixá da comunicação e senhor dos caminhos, então ele também está na encruzilhada, neste ponto de encontros, desencontros e despedidas. Está lá para permitir que as informações fluam e sigam do seu lugar de origem para o seu destino.

No Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás, assim como noutros terreiros de Umbanda, além de Exus, temos Pombogiras nas encruzilhadas, senhoras dos desejos e dos feitiços. Elas são cultuadas como nossas ancestrais, formando junto com Exus, Malandros e Marujos o que chamamos de Linha de Esquerda.

Aprofundando um pouco mais o sentido de encruzilhada, Martins em seu artigo *Performances da oralitura: corpo, lugar e memória* (2020) aponta que

A cultura negra também é, epistemologicamente, o lugar das encruzilhadas. O tecido cultural brasileiro, por exemplo, deriva-se dos cruzamentos de diferentes culturas e sistemas simbólicos, africanos, europeus, indígenas e, mais recentemente, orientais. Desses processos de cruzamentos transnacionais, multiétnicos e multilinguísticos, variadas formações vernaculares emergem, algumas vestindo novas faces, outras mimetizando, com sutis diferenças, antigos estilos. Na tentativa de melhor apreender a variedade dinâmica desses processos de trânsito sócio-cultural, interações e interseções, utilizo-me do termo *ENCRUZILHADA* como chave teórica que nos permite clivar algumas das formas e constructos que daí emergem (cf. MARTINS, 1995) A noção de

encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos (MARTINS, 2020, p. 69, grifo da autora)

E complementa ao indicar que

Na concepção filosófica nagô/iorubá, assim como na cosmovisão de mundo das culturas banto, a encruzilhada é o lugar sagrado das mediações entre sistemas e instâncias de conhecimento diversos, sendo frequentemente traduzida por um cosmograma que aponta para um movimento circular do cosmos e do espírito humano que gravitam na circunferência de suas linhas de intersecção (cf. THOMPSON, 1984; MARTINS, 1997) Da esfera do rito e, portanto, da performance, a encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, intersecção e desvios, textos 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 um lugar terceiro, é geratriz de produção sígnica diversificada e, portanto, de sentidos plurais. Nessa concepção de encruzilhada discursiva destaca-se, ainda, a natureza cinética e deslizante dessa instância enunciativa e dos saberes instituídos (MARTINS, 2020, p. 69-70)

Este panorama apresentado por Martins (2020) pontua o quão o termo encruzilhada está situado numa perspectiva afrodiaspórica dentro do campo das performances culturais e seus desdobramentos, justamente por isso além do apontamento de Martins (1997), para a escrita deste capítulo me inspiro na proposição do professor Dr. Luiz Rufino (2018) de uma Pedagogia das Encruzilhadas. Segundo o pedagogo

A Pedagogia das Encruzilhadas mira primeiramente a reinvenção dos seres, a partir dos cacos desmantelados, o reposicionamento das memórias e a justiça cognitiva diante do trauma e das ações de violência produzidas pelo colonialismo (RUFINO, 2018, p. 74)

A autor também contextualiza seu ponto de vista defendido em sua tese ao compartilhar que

A meu ver, uma ação decolonial haverá, assim como na habilidade da ginga dos capoeiras, encontrar saídas para as arapucas que obstruem nossas liberdades. Assim, o enfrentamento do trauma colonial não é meramente um ato de descolonização, como se fosse possível um retorno, ou seja, uma reivindicação do ser/estar em uma experiência anterior ao acontecimento. O que venho a defender é a decolonialidade como uma capacidade de resiliência e transgressão diante do trauma e da violência propagada pelo colonialismo e conservada na esfera da colonialidade. Nesse sentido, o que responderá acerca da nossa capacidade de invenção no confronto a dominação do poder/ser/saber são as nossas invocações, incorporações e performances orientadas por um outro senso ético/estético (RUFINO, 2018, p. 73)

Sendo a Pedagogia das Encruzilhadas esse lugar de resiliência e de diversas gingas e cruzos, trago aqui as encruzilhadas que cruzei e os diálogos que tecí/forjei para a construção desta tese. Me ocorre também que, pela Umbanda ser uma religião de múltiplas referências e que acolhe e abraça em sua liturgia diferentes entidades, por em contato autores/as que me inspiram e me nutrem acaba se tornando no universo acadêmico um pouco da pedagogia de um terreiro de Umbanda; lugar onde estive como filha e agora estou como lá-Criadeira sendo responsável pela criação dos/as mais novos/as.

Assim como Exu, Ogum também transita pelas estradas e, vez ou outra, de acordo com a sua qualidade, faz da encruzilhada sua morada e seu lugar de firmeza, então, sendo esta pesquisa fundamentada na energia de Ogum, não

adoto aqui a encruzilhada como um lugar de dúvida ou de difícil escolha, aqui a encruzilhada é o ponto de encontro que me permite que a possibilidade de ampliação de escolhas, pois nela eu vejo todas as direções por onde posso seguir.

Embora deva todos os meus respeitos à Exu, peço licença a ele, pois nesta tese minha encruzilhada acadêmica é feminina em homenagem às minhas ancestrais de sangue, da espiritualidade e de pesquisa; sendo assim, meu ebó será entregue numa encruzilhada de três vias.

3.1 – PRIMEIRA ENCRUZILHADA: PADÊ ACADÊMICO

Ampliando a função/importância das encruzilhadas para além do seu sentido litúrgico, Rufino (2018) vislumbra que

As encruzilhadas são campos de possibilidades, tempo/espço de potência, onde todas as opções se atravessam, dialogam, se entroncam e se contaminam. Uma opção fundamentada em seus domínios não versa, meramente, por uma subversão. Dessa forma, não se objetiva, meramente, a substituição de uma perspectiva por outra. A sugestão pelas encruzilhadas é a de transgressão, é a traquinagem própria do signo aqui invocado. São as potências do domínio de Enugbarijó, a boca que tudo engole e cospe o que engoliu de forma transformada (...) A encruzilhada aponta para múltiplos caminhos, afinal, a noção de caminho assentada no signo Exu se compreende enquanto possibilidade, e não como certeza. Dessa forma, a encruza compreende a coexistência de diferentes rumos, é logo uma perspectiva pluriversalista (Ramos, 2008). Em sua potência, diferentemente do que é praticado pela lógica ocidental, um caminho não se torna credível em detrimento de outros. A encruzilhada esculhamba a linearidade e a pureza dos cursos únicos, uma vez que suas esquinas e entroncamentos ressaltam as fronteiras como zonas pluriversais, onde múltiplos saberes se atravessam, coexistem e pluralizam as experiências e suas respectivas práticas de saber (RUFINO, 2018, p. 75-78)

E é por ser lugar de potência que é na encruzilhada que oferecemos o padê. O padê é a comida ritual de Exus e Pombogiras, sempre que iniciamos um procedimento religioso alimentamos primeiro Exu e Pombogira para que tenhamos proteção, boas comunicações, bons caminhos, intuição e segurança.

Por conta de sua função litúrgica, adoto aqui o padê acadêmico para alimentar o Exu e a Pombogira desta primeira encruzilhada, para que, alimentado desse conhecimento acadêmico aqui compartilhado, ele possa me abrir bons caminhos nessa encruzilhada e, conseqüentemente, em toda jornada. Neste padê acadêmico, além da Antropologia da Performance, um outro ingrediente fundamental é a Etnocenologia. Segundo Armindo Bião:

(...) a etnocenologia se inscreve na vertente das etnociências e tem como objetivo os comportamentos humanos espetaculares organizados, o que compreende as artes do espetáculo, principalmente o teatro e a dança, além de outras práticas espetaculares não especificamente artísticas ou mesmo extracotidianas (BIÃO, 1998, p. 15)

Vale salientar que esse texto data de 1998, pouco tempo após a criação desta disciplina como campo de estudo, elaborada e discutida a partir de 1995, mas ainda assim é válido trazer à discussão o que foi proposto em sua gênese.

Bião (1998) ainda completa que

Acreditamos que a arte, a religião, a política e o cotidiano possuem aspectos espetaculares (inserindo-se assim no campo de estudos da etnocenologia), mas não são áreas do conhecimento indistintas. O que as articula, em sua distinção conceitual e funcional, é justamente uma relativa indistinção corporal e comportamental, enquanto interação coletiva necessariamente incorporada nas pessoas participantes, ou o que se poderia denominar de comportamentos espetaculares (mais ou menos) organizados (BIÃO, 1998, p. 18)

O terceiro ingrediente deste padê é a Antropologia Teatral, apesar de ainda me utilizar dos princípios que retornam investigados por Barba (2012) para observar a codificação corporal da dança de Ogum no transe dos/as médiuns-girantes do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás, percebo o quão perigoso é pensar numa prática ritual apenas pela ótica do que se convencionou como teatro. Isso tende a feitichizar as performances culturais sobretudo afroreligiosas, além de banalizar o sentido e o significado daquelas narrativas ancestrais quando deslocadas do seu contexto sociocultural, deixando de ser conteúdo e passando a ser apenas forma.

Embora esta tese não seja desenvolvida num programa de pós-graduação em educação, um dos cerne desta pesquisa está concentrado no corpo como um lugar de memória e transmissão de conhecimento a partir de vivências dos/as performers; logo considerar o contexto em que o objeto está inserido e o olhar os sujeitos sobre ele expõe como a comunidade enxerga sua prática cultural.

Outro motivo pelo qual não me desvinculo da Antropologia Teatral é a colaboração de Augusto Omulú para os processos criativos do *Odin Teatret* e a forma como, em contato com Eugenio Barba, foi possível levar para ao teatro os elementos do Orixás. Segundo o próprio Omulú, sobre a experiência com o *Odin*

(...) quando tive esse contato com [Eugênio] Barba e começamos o processo de *Otelo*, me chamou mais a atenção, porque eu tinha todo o conhecimento dos movimentos dos orixás, eu já fazia os movimentos dos orixás. E Eugenio sempre pedia mais e mais, e eu sempre recusava, dava só o limite. Eu segurava um pouquinho, até porque o candomblé para mim era sagrado, algo religioso. Então, eu ainda tinha aquele problema de não me abrir muito, de não permitir. Ele me pedia coisas que eu não podia passar para ele, coisas de fundamento do candomblé. Eu só podia passar aquilo que era permitido (...) Então, esse contato com o Barba foi um leque de possibilidades que me veio. Cada movimento do orixá que eu fazia, ele pedia para eu parar de dançar o orixá e então, para aquele movimento ele tinha mil explicações para dar. Imagina que cada dança dos orixás pode ter de vinte a trinta movimentos, porque os orixás se comunicam com os movimentos, com as codificações. E a cada movimento

daquele ele tinha mil explicações, isso começou a me chamar a atenção. Neste processo fui ficando mais interessado, porque eu sabia dançar os orixás, mas não sabia do conhecimento, sabia dançar, mas não tinha o conhecimento e todas estas informações (...) com dezesseis orixás, cada orixá com trinta movimentos diferentes. Para ele [Eugenio Barba] era muito material. Com movimentos diferentes, codificações diferentes e energias diferentes, pois cada orixá conta uma história. Então este encontro foi fantástico (...) Eu trabalho também com outra memória. Isso Barba me ajudou muito, a reconhecer essa outra memória, que é uma memória física. Então, é despertar esta memória física. Quando eu faço qualquer movimento está sempre relacionado há algo, as imagens, assim como os orixás se relacionam sempre a algo. Por exemplo, a espada é elemento característico de Ogum, a espada, os escudos, os movimentos de ataque, defesa e proteção, a energia de guerra. Você tem as imagens e têm os elementos, você incorpora tudo isso. Não é que você vai pensar em construir aquilo, os orixás já oferecem toda a condição para você criar como base de um treinamento. Imagina se você não tem nada e tem que criar alguma coisa, é diferente, entende. O Odin [Teatret], os atores, por exemplo, criam e improvisam sempre buscando algum elemento, eu tenho os orixás. Se eu vou criar uma partitura para um personagem, eu posso utilizar um ou dois orixás e a partir de então improvisar com os elementos. Eu procuro conversar a energia de cada orixá, improvisei [demonstra o movimento] não mostro o Ogum, mas a energia de Ogum [sinaliza com as mãos indicando o movimento da espada de Ogum]. Você tem que construir interiormente, a alma está ali. Não é algo que você pensa e vem, ao contrário já tem que estar lá. E você precisa construir muito e muito tempo. Trabalhar com todas as condições e qualidades para poder ir armazenando e juntando todas as informações, depois tudo isso naturalmente aparece. Tem outro sentido que traz, entende, quando você pensa, você já está. Eu não vou pensar em como extrair. Não. Já está lá. Criou-se, então, uma estrutura interior com todas estas informações, qualidades de energias. Quando fizemos Hamlet, criou-se partituras e a nossa linguagem, minha e de Eugenio, não era a força do movimento e sim o nome do orixá. Ele dizia: “Augusto entre com ogum, com Oxóssi, agora oxalá”. Então, ele usava o nome do orixá e eu entrava com a energia do orixá, não tinha nada a ver com o orixá em si, mas a energia sim. Criamos assim outras relações a partir de outras possibilidades (...) *É como se o orixá fosse o*

movimento de partida, e de repente você elimina o orixá e fica somente com a energia. Nesse momento, é transformar a dança em teatro, o movimento da dança é transformado em ações. Mas, você precisa trabalhar com todo o conhecimento. Trabalhar a redução do movimento, mas manter a intensidade forte da energia. Buscar as possibilidades de caminhada, posições. Buscando sempre outras possibilidades. Como Ogum, a corrida de Ogum em cima de um cavalo. Um movimento, meio-movimento, a parte da frente, atrás. Cria-se um jogo com tudo isso. Você está transformando, então eu vejo o teatro. Para se ter esta visão do que é dança e do que é teatro, você tem que ter muita informação (OMOLÚ, A. In: SOUZA, 2015, P. 242. Grifo meu)

Além de sua colaboração junto a ISTA⁷⁷, Augusto Omulú foi quem idealizou o termo Dramaturgia dos Orixás, porém, apesar de toda sua dedicação não sistematizou sua metodologia de trabalho em nenhuma obra escrita; para ter acesso ao seu legado após sua morte, precisei recorrer a entrevistas, vídeos e um limitado número de trabalhos acadêmicos produzido por pesquisadores/as que vivenciaram seus seminários e conviveram com o mestre, mesmo que brevemente. Dentre esses/as pesquisadores/as, trazemos aqui as contribuições de Antonio Marcos Ferreira Junior e Julianna Rosa de Souza, já citada acima.

Segundo Ferreira Júnior (2011)

A dramaturgia que tem o gestual do Orixá é um dos principais eixos de pesquisa de Mestre Augusto, apreendido na antropologia teatral e transformado para a sua metodologia, todos os gestos e movimentos têm uma pergunta como também uma, pra que e por quê? O que é que ele tem de ferramenta? Do que é feita essa ferramenta? Como ele usa ou como ele manipula essa ferramenta? Onde ele guarda essa ferramenta? Esses questionamentos são responsáveis pela construção da dramaturgia, porque a resposta deles agrega imagens e sensações à dança (...) Percebi que a Dança dos Orixás possibilita que se dividam os instrumentos e as ações físicas em abstratos e reais. A dança da Yemanjá, que é um Orixá do mar, pode ser

⁷⁷ Escola Internacional de Antropologia Teatral (International School of Theatre Anthropology), fundada em 1979 por Eugenio Barba, é uma rede internacional de artistas e pesquisadores/as que investigam Antropologia Teatral em vários países.

considerada mais abstrata, o poder dela é o mar, não está nas águas do mar. Se Ogum tem a espada e o escudo como armas, Yemanjá tem a água do mar, as ondas. Como é representar o Orixá das águas do mar, como é a onda? Então é a água do mar que se dança, é o movimento dessa água (FERREIRA JÚNIOR, 2011, p. 43-45)

Por este relato sobre os seminários de Augusto Omulu, é possível compreender que o que o Mestre intitula de Dramaturgia dos Orixás está facilmente inserido numa prática de restauração de comportamento, que é consequência do conhecimento incorporado. Vale salientar que, como propõe Schechner, esse comportamento restaurado pode ser recriado/reestruturado, por isso que, mesmo fora do contexto religioso não deixa de ser dança de Orixá, mesmo que sofra adaptações para ser inserida no âmbito artístico.

Como apontado pelo próprio Augusto Omulú, Barba trabalha a dramaturgia dos Orixás de forma utilitária, pensando nessa gestualidade ancestral como a energia e o desenho do movimento, sem levar necessariamente em consideração a narrativa por trás disso, o que, a meu ver, se torna uma apropriação de tal codificação corporal, deslocando-a em absoluto do sentido original onde ela está inserida.

Ainda pensando na Dramaturgia dos Orixás e numa proposição de uma dramaturgia para/da/na dança, Zenicola (2018) aponta que

Sabemos que o gesto tem um discurso visual e que pode ser lido, tal uma maneira de grafia, dentro de uma cultura, e que pode ser retido e passado de geração à geração e este vai interferir na dramaturgia coreográfica. Mais ainda no caso de muitas danças afro brasileiras, a construção da partitura coreográfica é mais do que uma questão de distribuição técnica e de energia no ato dançado, há dentro, mais que um discurso visual, mais que uma grafia, há um acesso na temporalidade cerimonial pela dança, um transporte de espacialidade à um tempo ancestral (ZENICOLA, 2018, p. 45 e 46)

A autora ainda complementa que

(...) ao trazer ao tempo presente, a reflexão e performance passada, não há um voltar ao tempo histórico e ou mitológico. Ao trazer para sua pele tais movimentos, é antes o inverso: a explosão de uma imagem presente, atual, sendo assim uma novidade, mesmo que sua performance aconteça de uma ontologia da dança (ZENICOLA, 2018, p. 53)

Nesta proposição da autora, vejo a narrativa inserida na Dramaturgia dos Orixás contada numa viagem no tempo de modo espiralar, não nos levando para traz para vermos como ocorreu, mas trazendo para o presente como ocorrerá, pois se o/a performer-médium também é o Orixá/entidade ele/a é o/a ancestral que emerge durante o transe e que ao final dele, deixa no/a médium sua energia residual, o que também pode ser interpretado como sua memória corporal do transe.

Durante a escrita desta tese e no levantamento de material para submeter minha proposta de estágio doutoral ao CES/UC “descubro” o quanto esta pesquisa se insere dentro das Epistemologias do Sul por conta dos diálogos que proponho estabelecer entre autores do norte geográfico e autores/as brasileiros/as, mas, para além disso, me reconheço nestas epistemologias por querer discutir uma forma de criar artisticamente que nasce dos saberes ancestrais, ultrapassando os cânones do teatro ocidental – embora ainda precise desta base letrada e excessivamente intelectualizada para defender meus pontos de vista e minha tese acerca do que/de quem vem a ser o estado de performer-médium.

Conforme apresentei na introdução, não me aprofundarei agora sobre os aspectos das Epistemologias do Sul dentro desta investigação nesse momento, mas compartilho aqui pontos que me fizeram perceber como essa pesquisa se aproxima desta forma de produção de conhecimento e assim faço dela mais um ingrediente do meu padê. Segundo Boaventura de Sousa Santos (2018)

As Epistemologias do Sul se referem à produção e validação dos conhecimentos ancorados nas experiências de resistência de todos os grupos sociais que

sistematicamente têm sofrido a injustiça, a opressão e a destruição causada pelo capitalismo, o colonialismo e o patriarcado (...) O objetivo das Epistemologias do Sul é possibilitar que os grupos sociais oprimidos representem o mundo como próprio e em seus próprios termos, porque só assim poderão transformá-lo segundo suas próprias aspirações (...) Seu objetivo, aliás, é identificar e valorizar o que com frequência nem sequer aparece como conhecimento à luz das epistemologias dominantes, no que em seu lugar surge como parte das lutas resistência contra a opressão e contra o conhecimento que legitima essa opressão. Muitas dessas formas de conhecimento não são saberes abstratos, senão empíricos. As Epistemologias do Sul “ocupam” o conceito de epistemologia, com o fim de resignificá-lo como instrumento para interromper as políticas dominantes do conhecimento (p. 300-301)

Só por esses conceitos apresentados pelo autor já é possível identificar que esta investigação se situa neste lugar das Epistemologias do Sul. Embora a área do conhecimento das artes seja flexível quanto aos seus parâmetros do que pode ser ou não considerado como conhecimento legitimado, como mulher negra umbandista do Nordeste brasileiro que pesquisa as performances de motrizes/matrizes afro-ameríndias – ou seja, eu e meu sujeito-objeto de estudo estamos situados na periferia da pesquisa acadêmica – é importante defender a legitimação dos conhecimentos destes povos tradicionais de terreiros como potências para criação dentro do campo das artes cênicas.

E para fechar meu padê acadêmico de cinco partes, trago como ingrediente final os estudos das performances afro-ameríndias e as demais proposições do prof. Dr. Zeca Ligiéro são as que melhor contemplam minha busca em aproximar o lugar do/a médium-girante com o do/a ator/atriz. Parte desta investigação observa as giras de desenvolvimento do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás e o transe dos/as médiuns pensando a partir dos conceitos das motrizes culturais – já apresentado no capítulo anterior – o Outro Teatro e o Teatro das Origens, os quais me aprofundarei melhor agora. Essa tríade me oferece o suporte necessário para “defender” o estado de performer-médium

do/a médium em transe por ter o corpo como espaço de mediação entre os planos.

Antes de me aprofundar no Teatro das Origens é necessário compreender do que se trata o Outro Teatro, segundo Ligiéro (2019) este Outro Teatro é o teatro que rompe com a lógica europeia e se aproxima da tríade do cantar/dançar/batucar, estas manifestações teatrais podem ser encontradas dentro das culturas tradicionais assim como dentro de comunidades religiosas, sendo este o caso específico do Teatro das Origens, que, segundo o autor

O conceito Teatro das Origens surgiu durante o projeto de estudos “Outro Teatro: do ritual à performance” 2, no qual procurava estudar em bloco o que seria um teatro não eurocêntrico, e em seu desdobramento passei a observar e distinguir o teatro sagrado, realizado por praticantes, daquele feito por artistas admiradores, embora ambos buscassem trabalhar com as estéticas afro ou ameríndias. Eu pretendia desta forma fechar mais o foco, e nasceu então o conceito de Teatro das Origens – ao passo que a definição de “Outro Teatro” engloba um leque amplo de expressões dramáticas e contemporâneas não originadas no continente europeu. O Teatro de Origens, filosoficamente falando, requer uma abordagem específica, já que somente o praticante (performer ou espectador) comprometido com os princípios fundantes da tradição em questão seria capaz de melhor compreender sua cosmogonia para poder praticar integralmente os seus processos de encenação (LIGIÉRO, 2019, p. 26-27)

Em complemento ao texto apresentado acima, incluo aqui uma citação retirada do vídeo *O Outro Teatro – Do ritual à performance*, no qual Ligiéro aprofunda de forma mais clara o conceito de Teatro das Origens.

O Teatro das Origens nasce do ritual, das mitologias encenadas que contam do início dos tempos para cada sociedade. Não queremos dizer que todo ritual é teatro, nem que toda entidade incorporada é personagem. Vamos perceber o Teatro das Origens, como uma concepção de representação do cosmos, das aspirações mais ancestrais da família humana presentificadas ainda hoje (...) O que nos interessa aqui é descobrir essa teatralidade humana que nasce da necessidade de encenar por meio da percussão,

do canto, da dança e do contar as histórias de origem (...)
O Teatro das Origens oferece ao pesquisador e ao devoto oportunidades raras de pesquisar por meio do uso preciso a consagração do espaço, e por meio da utilização de uma narrativa mítica, de um repertório em que conjuga as diversas expressões dança, música, canto, criação de figurinos especialmente construídos pela comunidade (LIGIÉRO, 2019)

Tomando como base estas características apontadas por Ligiéro, consigo reconhecer nas giras de desenvolvimento da Umbanda – independente de qual entidade esteja em terra – esse Teatro das Origens. Tendo o Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás como referência e as giras de desenvolvimento de Ogum como ponto de observação, já reconheço esse teatro no transe do/a médium que alcança o estado de consciência alterado por meio da música (percussiva e canto); dado o transe a dança apresenta em sua coreografia uma narrativa mítica – Ogum corre, galopa, ronda, vigia, abre clareias e caminhos cortando o mato, luta – e cada gira de desenvolvimento contará com seu próprio enredo porque sempre conta com a presença de pessoas diferentes interagindo, mesmo que tenhamos os/as mesmos/as performers-médiuns em transe.

Como já citei, Ogum não é personagem na perspectiva do teatro ocidental, Ogum é um ser mítico que precisa da mediação do/a médium para existir, como se fosse um personagem teatral que sem o/a ator/atriz é apenas literatura, por isso mesmo corroboro com a afirmação de Ligiéro ao dizer

(...) destaco a importância do corpo dançante do devoto participante onde todo o processo ocorre no caso afro-brasileiro. As dinâmicas das motrizes culturais se processam no corpo do performer como um todo. Nesse caso o corpo é o seu texto, nele se corporifica uma literatura viva desenvolvida a cada apresentação, refletindo o conceito que se tem da tradição (LIGIÉRO, 2019a, p. 199)

Com esta colocação reafirmo o sentido do estado do/a performer-médium, pois, naquele momento desenvolve uma narrativa incorporada que dá vida e atualiza a dramaturgia do Orixá/entidade enquanto dança.

3.2 – SEGUNDA ENCRUZILHADA: AMPLIANDO OS HORIZONTES

Nesta encruzilhada feminina, ofereço meu padê acadêmico às minhas ancestrais contemporâneas, compartilho aqui os caminhos que fiz até chegar às mulheres que me inspiraram a gerir esta tese, pois neste processo, incluindo idas à campo e revisão bibliográfica, considero que a aproximação de duas pesquisadoras nordestinas, mulheres, negras e candomblecistas me auxiliaram a compreender melhor inclusive o caminho que venho traçando no desenvolvimento deste estudo. Trago nesta encruzilhada as pesquisadoras e artistas da cena Onisajé (Alagoinha/BA) e Agrinez Melo (Recife/PE) por considerá-las referências no fazer teatral afrocentrado, ambas pesquisadoras foram nomes recorrentes de indicação de seus trabalhos desde o meu ingresso no mestrado em 2015 e no desenrolar do doutorado tive a oportunidade de conhecê-las. Antes de mais nada, caminhar ao lado de Onisajé e de Agrinez me faz perceber que não estou sozinha nessa caminhada e que é a partir de nossas investigações e difusão das mesmas que ocuparemos espaços que antes não nos eram acessíveis, como por exemplo, a academia.

Porém, antes de apresentar esta segunda encruzilhada, pontuo a importância também da pesquisadora Denise Zenicola – já citada em várias seções desta tese – para pensar no aprofundamento epistemológico ao se debruçar sobre termos como dramaturgia e dançateatro, além de agregar importantes observações sobre a relação do corpo do/a médium com o espaço sagrado e com o público, trazendo para a realidade das práticas afro religiosas brasileiras com o Teatro Ambientalista desenvolvido por Richard Schechner.

3.2.1 – ESTRADA RUMO À BAHIA

A primeira foi a leitura da dissertação da encenadora baiana Fernanda Júlia Barbosa⁷⁸ (que adotou Onisajé, sua *dijina*, como nome artístico), intitulada

⁷⁸ Encenadora do NATA, possui formação em Direção Teatral pela UFBA, é mestra e doutora pelo PPGAC/UFBA e é lákekerê do Ilê Axé Oyá L'adê Inan (Alagoinhas/BA).

Ancestralidade em cena: Candomblé e Teatro na formação de uma encenadora, defendida em 2016 dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA (PPGAC/UFBA). Essa leitura foi de fundamental importância para me aproximar dos processos de montagem do NATA⁷⁹ – grupo referência no cruzamento estético-poético entre Candomblé e Teatro – me mostrando inclusive que não estou sozinha nesta empreitada de buscar uma forma de preparar atores/atrizes partindo de tradições corporais codificadas afro-brasileiras.

Figura 31 – Onisajé, encenadora



Fonte: Acervo do grupo NATA

Já de início compartilho das inquietações da pesquisadora quando a mesma se pergunta “(...) 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 da comunidade religiosa? (p. 25)”

⁷⁹ Núcleo Afro-Brasileiro de Teatro de Alagoinhas, fundado em 1998 inicialmente como Núcleo Amador de Teatro e Arte, dentre suas montagens, as de mais destaque são “Siré Obá”, “Ogum – Deus e Homem”, “Exu – Boca do Universo” e “Oxum”.

Embora meu foco esteja relacionado à corporeidade, perpasso pela mitologia, personalidade e poética do Orixá, o que envolve aspectos éticos, precisando delimitar bem o que é do campo do religioso e o que pode transitar para o universo artístico. O que me chama atenção no teatro proposto por Onisajé, e como ela mesma afirma em sua dissertação, é o “diálogo entre ritualidade, antropologia, Candomblé e Teatro (p. 29)”, aproximando-se da proposta do Terceiro Teatro⁸⁰ vislumbrado por Eugenio Barba ou até mesmo do Outro Teatro, pesquisado por Zeca Ligiéro, como já descrito. Digo isso, pois o teatro produzido pelo NATA e proposto por Onisajé coloca o Candomblé como ponto de partida do processo criativo, fazendo com que se revise a religião e os elementos de sua gênese. Ressalvo que se aproxima porque, embora traga para o espaço cênico elementos do sagrado, ainda assim se mantém como obra artística, porém a experiência do/a espectador/a iniciado/a em alguma religião de matriz africana participará de modo mais integrado do jogo entre espetáculo x plateia por estar mais familiarizado/a com os códigos/elementos e seus significados no contexto sagrado levados à cena.

Independente de qual comparativo europeu se busque para o teatro do NATA, as reflexões que me são motivadas pela leitura da dissertação giram em torno do afrografamento no teatro. Segundo a autora

“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 no 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 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,

⁸⁰ “O Terceiro Teatro seria então uma terceira vertente, zona teatral que vive à margem (...), 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)’ (BARBOSA, 2016, p. 27)”

impede-se de ter uma consciência histórica e identitária plena (BARBOSA, 2016, p. 51)

Dentro deste afrografar teatralmente, a autora enfatiza que seu trabalho junto ao NATA trata-se de teatro preto de Candomblé. Ao lê-la como uma das minhas referências, me sinto fortalecida, pois como pessoa de teatro e sacerdotisa de Umbanda em processo de formação tinha, e creio que ainda tenho, um certo receio de aproximar demais religiosidade e teatro.

Mesmo com metodologias de trabalho distintas e sujeitos-objetos situados em diferentes campos religiosos, ter Onisajé como referência expande meus horizontes de estudo por problematizar agora questões relacionadas a outros elementos que compõe a estética do ritual religioso além do próprio corpo do/a médium-girante.

3.2.2 – ESTRADA RUMO À PERNAMBUCO

A segunda estrada me levou até outra grande referência e reflexão, que foi a participação na oficina *Dramaturgia dos Orixás*, ministrada por Agrinez Melo⁸¹, no mês de Março de 2020, na cidade do Recife, na sede do grupo O Poste – Ideias Luminosas⁸². Segundo Agrinez, o curso é desenvolvido pela ótica do *Owo Ti Ara Agbara*, que em iorubá significa “texto do corpo ancestral”, e complementa ao dizer que “Este corpo vai além da cena através dos vetores dos Orixás, irá construir um paralelo com o mundo que vivemos atualmente levando em consideração a ancestralidade (Melo, 2020, divulgação da oficina)”.

Com duração total de quinze horas distribuídas ao longo de cinco dias e contando com uma turma de quinze participantes, a oficina conduzida por Agrinez explorou

⁸¹ Atriz, figurinista, diretora teatral, professora de teatro graduada pela UFPE, investiga o corpo para cena, dramaturgia a partir do corpo e movimentos energéticos ancestrais. É mestranda em Artes Cênicas pelo PPGArC/UFRN.

⁸² Grupo recifense, sua pesquisa é focada no corpo ancestral dentro da cena contemporânea a partir do teatro físico. Seus espetáculos de maior destaque são “Cordel do amor sem fim”, “Anjo Negro”, “Ombela” e “A receita”.

a corporeidade de Orixás e entidades do Candomblé, da Umbanda e da Jurema, passando por Oxum, Ogum, Oxóssi, Xangô, Nanã, Iemanjá, Oxalá, Obaluaiê, Obá, Preta-Velha, Caboclinha (numa qualidade de energia muito aproximada de Erê), Oxumarê e o povo de rua (Exu Tranca-Rua e Pombogira). Por explorar a dramaturgia desses Orixás e entidades, Agrinez nos familiarizou primeiro com o vetor de movimento de cada um deles, sempre relacionando à força da natureza ou à mitologia ao qual o Orixá/entidade se associa; exemplo: Iemanjá tem como vetor o movimento das ondas do mar, partindo dos quadris em direção às laterais e diagonais superiores; Oxóssi tem como vetor as ações de mirar e atirar com um arco e flecha, com o movimento partindo do peito em direção de para onde a flecha foi apontada. A partir de cada um desses vetores o deslocamento é realizado, sendo ele base da construção de uma partitura corpóreo vocal.

Figura 32 – Agrinez Melo, diretora de teatro



Fonte: Acervo do grupo O Poste Ideias Luminosas

A proposta de Agrinez logo me remeteu à uma fala de Augusto Omolú já citada nesta tese no que diz respeito ao movimento do Orixá como ponto de partida para acessar a energia contida nele. Rer as palavras de Augusto Omulú após vivenciar a oficina de Agrinez me ajudou a perceber a eficácia da proposta de criação de partituras partindo dessa dramaturgia dos Orixás, pois, mesmo possuindo a memória incorporada de alguns movimentos dessas entidades pelo o que vivencio no transe, durante os exercícios da oficina eu não era Daniela incorporada num transe ou representando a personagem Iansã, e sim Daniela criando uma partitura corporal explorando a “energia” de Iansã no sentido mais amplo, por exemplo.

Havia sempre o cuidado de Agrinez em especificar que não se tratava da reprodução da dança do Orixá, mas de mobilizar a energia a partir do movimento em si. No caso específico de Ogum, Agrinez nos conduziu dando como orientação do movimento de que em Ogum todo o braço é lâmina, desde os dedos até os ombros; que sua postura é de oposição e prontidão, observando tudo ao redor e com mudanças bruscas de direção. Salientava também que essas lâminas nos braços também se expandiam até o olhar e que se transformavam em voz quando experimentávamos nossos textos.

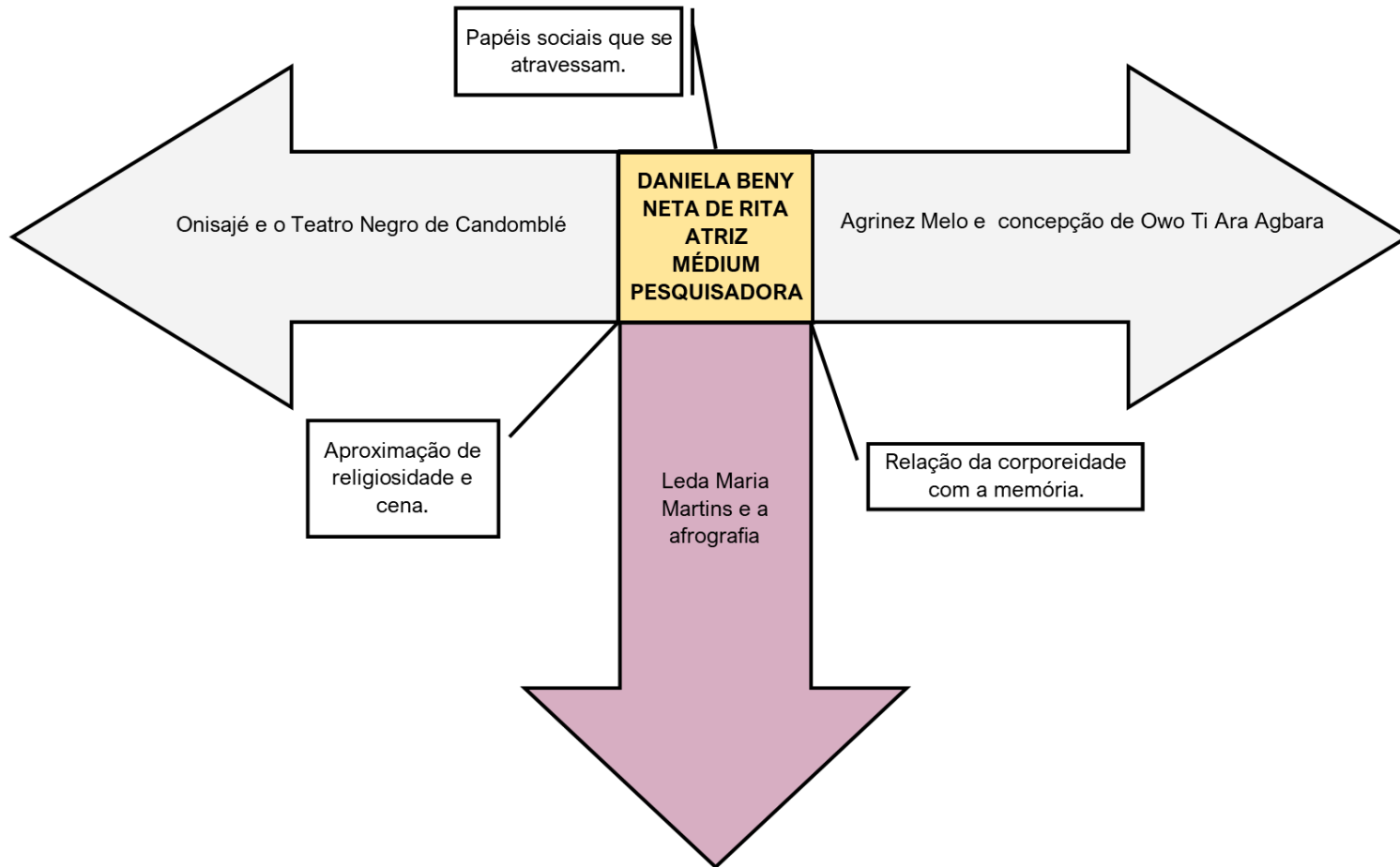
O que de fato me chamou mais atenção nesta prática foi a ausência de música como estímulo para a improvisação, segundo Agrinez, ela opta pelo que chama de “dramaturgia do corpo”, assim atores/atrizes experimentam as ações sem dançá-las. Como participante, confesso que a ausência de música e/ou outro estímulo sonoro ritmado me foi bastante eficaz no sentido de conseguir atentar mais para uma escuta interna, experimentando meu próprio ritmo e respeitando mais meu corpo.

Ter feito esta oficina me possibilitou uma maior tomada de consciência em relação há como meu corpo reage às ações características de cada Orixá ou entidade; sem estar em transe é possível notar as mudanças do estado de prontidão e presença do corpo, inclusive em como essas ações já acomodam a voz noutros lugares e com registros vocais que parecem se encaixar confortavelmente na partitura corporal.

3.2.3 – A ENCRUZILHADA DAS GUERREIRAS ANCESTRAIS

Feito este trajeto, trago aqui mais uma encruzilhada, desta vez feminina e mais prática do que teórica relacionando a cena e a afetividade que convergem e partem do meu lugar como atriz/pesquisadora/médium/neta de Rita. Na imagem abaixo ao invés das estradas convergirem para o centro onde me encontro, elas fluem em outras direções, pois deste centro posso partir por caminhos que foram apresentados por estas mulheres que considero como guerreiras ancestrais por me ensinarem a usar as armas que forjei.

Figura 33 – A encruzilhada das guerreiras



Fonte: Elaboração da autora (2020)

Apesar de ter sido citada com bastante recorrência no capítulo anterior, trago Leda Maria Martins para esta encruzilhada como uma ancestral acadêmica contemporânea, sem suas reflexões sobre o tempo espiralar nas performances afro-brasileiras esta tese não seria possível. Com Leda, o corpo vira *locus* e *logos*, tanto espaço como o próprio conhecimento. O corpo experienciado no terreiro ultrapassa qualquer tese que possa ser escrita.

Estabeleço essa encruzilhada de dentro para fora por compreender que é plenamente possível seguir por qualquer uma dessas estradas percorridas por estas pesquisadoras. Tomando mais uma vez uma analogia com o arquétipo de Ogum, metaforizo que essas guerreiras que vieram antes de mim me preparam para o campo de batalha acadêmico que ainda hoje é predominantemente masculino; mas que seguimos lutando para abrir espaço como investigadoras, seja dentro da universidade ou em grupos e coletivos artísticos.

3.3 – TERCEIRA ENCRUZILHADA: AJUNTÓ TEATRO-TERREIRO/TERREIRO-TEATRO

Dentro dos terreiros de Candomblé o Ajuntó é o segundo e/ou terceiro Orixá que toma conta do Orí do/a médium, trago aqui como analogia para o teatro e o terreiro como campos de intersecção e complementaridade nesta pesquisa, pensando como práticas performativas e espetaculares que apresentam uma série de semelhanças desde sua preparação até a apresentação pública. Embora cada campo possua suas particularidades e que nem todos/as encenadores/as ou preparadores/as de elenco e sacerdotes/sacerdotisas da Umbanda optam pelos mesmos procedimentos, mas em suma considero que a tabela abaixo expressa os possíveis pontos de convergência entre esses dois campos:

Quadro 03– Pontos de convergência entre ator/atriz e o/a médium-girante

PONTO DE CONVERGÊNCIA	ATOR/ATRIZ	MÉDIUM-GIRANTE
Preparação prévia antes das práticas performativas e/ou apresentações públicas	<ul style="list-style-type: none">- Treinamentos;- Ensaios;- Oficinas.	<ul style="list-style-type: none">- Giras de desenvolvimento.
Corpo como espaço de ensino/aprendizagem	<ul style="list-style-type: none">- Corpo como campo de trabalho essencial para atores/atrizes, para que possam dar vida às personagens, como mediador entre personagem e público.	<ul style="list-style-type: none">- Corpo como mediador entre o mundo espiritual e o mundo terreno para a presença da entidade em terra através do transe.
Concentração e consciência	<ul style="list-style-type: none">- Sob a perspectiva de Barba e Grotowski, - o estado de consciência alterado para/por determinados estados emocionais e de presença.	<ul style="list-style-type: none">- Estado de consciência alterado pelo e para o transe mediúnico.

Fonte: Elaboração da autora (2019)

Estas observações traçadas até o presente momento da pesquisa reforçam que, ao termos o corpo como mediador do processo de transmissão de conhecimentos, é necessário que seja familiarizado com processos de preparação, para potencialização e domínio das técnicas às quais está exposto. Como atriz e médium compreendo que, tendo o corpo preparado para o desempenho de minha performance, tanto religiosa quanto artística, a comunicação se dará de maneira mais eficaz no sentido de cumprir satisfatoriamente com minha função, seja dando voz à uma entidade ou à uma personagem. Além disso, o meu corpo trabalhado no estado de presença adequado para minha função, me resguardo de possíveis desgastes físicos, espirituais e emocionais a que estou exposta. O que cabe considerar aqui, e que trago no quadro mais abaixo, é como se prepara esse corpo de acordo com a

necessidade de cada contexto, que, apesar de apresentar as mesmas fases, possui diferentes tipos de demandas.

Vale considerar que, tanto no laboratório quanto na gira de desenvolvimento, há o ato de restaurar esse dado comportamento, os/as *performers* precisarão passar por sete fases da performance, retomando as propostas de Schechner, conforme comentado anteriormente. Assim sendo, de modo comparativo, podemos traçar mais um paralelo entre o laboratório de criação cênica e a gira de desenvolvimento da seguinte maneira:

Quadro 04 – Convergências entre as fases da performance, teatro e Umbanda

FASES DA PERFORMANCE		LABORATÓRIO DE CRIAÇÃO CÊNICA	GIRA DE DESENVOLVIMENTO
FASE PRELIMINAR: RITOS DE PREPARAÇÃO	1ª fase: treinamentos, 2ª fase: oficinas e 3ª fase: ensaios	Alongamentos, aquecimento e exercícios de respiração	Toque dos pontos de chamada
	4ª fase: Aquecimento ou preparação imediata antes da <i>performance</i>	Trabalho pré-expressivo e/ou improvisação	Chegada da entidade, início do transe
FASE LIMINAR: RITOS DE TRANSIÇÃO	5ª fase: <i>Performance</i> propriamente dita	Ensaio/repetição	Entidade dançando ao possuir o/a médium durante o transe
FASE-PÓS LIMINAR: INCORPORAÇÃO	6ª fase: Esfriamento	Desaquecimento e relaxamento	Final do transe, retomada da consciência do/a médium
	7ª fase: Balanço	Avaliação	Roda de conversa entre o pai-de-santo e os/as médiuns

Fonte: Elaboração da autora (2020)

Retomando a pergunta que me faço no início deste tópico, humildemente reconheço que não posso explicar, como alguém com um corpo sem treinamento para performar com tal vigor físico poderia dar vida no transe à dança de um Orixá como Ogum, pois o processo de incorporação de cada médium pertence apenas à sua subjetividade.

Tais elementos presentes nas giras de desenvolvimento da Umbanda faz com que ela seja inserida no que Ligiéro (2019) aponta como Teatro das Origens, pois além de uma prática para iniciados/as, simpatizantes ou frequentadores/as também apresenta a oportunidade de transporte e transformação de seus participantes – sejam eles visíveis ou invisíveis – pois

(...) oferece ao pesquisador e ao devoto oportunidades de presenciar, por meio do seu uso preciso, a consagração do espaço (...) por meio da utilização de narrativa mítica, de um repertório em que conjuga as diversas expressões dança, música, canto, criação de figurinos especialmente feitos pela comunidade. Tudo é construído coletivamente em espetáculos de rara beleza, enaltecendo e cultuando as entidades da natureza. As divindades, por sua vez, ao voltarem ao mundo dos vivos, encontram na arte a forma mais requintada de mostrar o sagrado para os humanos (LIGIÉRO, 2019, p. 88)

É importante enfatizar que compreendo que uma gira de desenvolvimento da Umbanda não é um espetáculo teatral nem um experimento cênico, se pensarmos numa prática ocidental de teatro, mas também ao colocar em diálogo os apontamentos de Bião (2009), Schechner (2011) e Ligiéro (2019) é possível reconhecer nela elementos que fazem parte de uma estrutura de espetáculo. E, mesmo com as mais variadas influências de diferentes seguimentos religiosos, o cerne do transe obedece a uma estrutura afrorreferenciada por ser alcançado por meio do cantar-dançar-batucar, que não estabelece distância entre o que é artístico e o que é espiritual, entendendo estes dois elementos como culturais intrínsecos e indissociáveis entre si.

CAPÍTULO QUATRO

PATACORI Ô! – O ORIXÁ, O CABOCLO E SUA RELAÇÃO COM A HUMANIDADE

Ogum, Ogum Meu Pai!

Olhai por nós aqui na terra, Ogum Meu Pai!

Dia 23 de Abril os clarins já vão tocar

Abram alas no terreiro

A falange vai chegar

Vou chamar seu Beira-Mar Ogum lara e Ogum Megê

Sete Ondas, Rompe Mato Firma a gira eu quero ver⁸³

⁸³ Ponto de chegada de Ogum no *Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás*.

CAPÍTULO QUATRO: PATACORI Ô! – O ORIXÁ, O CABOCLO E SUA RELAÇÃO COM A HUMANIDADE

A escolha pelo orixá Ogum nesta pesquisa se deu por duas vias, inicialmente pelo campo da afetividade, uma vez que sou iniciada na Umbanda e tenho Ogum como um dos orixás que me regem, junto com Iansã. A segunda surgiu de um caminho que posso considerar mais analítico, já que iniciei meus estudos na área com uma deidade do gênero feminino e guerreira, agora busquei investigar a corporeidade de um espírito ancestral masculino e, igualmente, guerreiro.

Figura 34 – Ogum na perspectiva de Pedro Rafael



Fonte: PRANDI, 2001, p. 85

Embora não esteja nesse momento focada no Orixá Iansã, como já foi dito, considero esta pesquisa um desdobramento das minhas investigações anteriores

na Especialização em Antropologia e no Mestrado em Artes Cênicas, por continuar buscando na codificação corporal de um Orixá do Candomblé e de uma entidade da Umbanda, elementos coreográficos e arquetípicos que possam vir a oferecer a atores e atrizes uma ampliação do seu repertório corporal, energético e poético.

Embora muitos *itan* e sacerdotes/sacerdotisas considerem lansã como o aspecto feminino de Xangô, dentro da minha coleta de informações e observando os vários campos, considero lansã como o aspecto feminino de Ogum. Os pontos de aproximação de Ogum e lansã é que ambos são entidades/Orixás que, dadas as devidas proporções, estabelecem relações com os quatro elementos da natureza e regem aspectos materiais da transformação de minerais em ferramentas, fazendo com que desempenhem funções interdependentes no *Orum*⁸⁴. Ogum é o ferreiro dos Orixás, para manter a chama de sua forja acesa precisa que lansã dance para movimentar os ventos ou então que manuseie o fole enquanto ele forja o metal. Em vários *itan* também podemos encontrar lendas que versam sobre o relacionamento amoroso – e nem sempre amistoso – entre esses dois guerreiros, lendas essas que contam suas vitórias nos campos de batalha e que relatam que Ogum seria pai dos filhos da, até então estéril, lansã – os *Egunguns*.

Há entre eles também uma relação estreita no que diz respeito aos processos de ensino e aprendizagem, pois numa das lendas lansã queria acompanhar Ogum numa batalha e ele não permite. Ainda assim, lansã descumpriu suas ordens e disfarçando-se de soldado integrou o exército de Ogum. Ogum percebeu que dentre seus soldados um se destacava, pois, apesar da pequena estatura física, o jovem soldado utilizava os mesmos golpes que ele. Ao averiguar que se tratava de lansã, Ogum deu-lhe lugar de destaque em seu exército, além de treiná-la de forma mais adequada, em consequência disso, o exército de Ogum, com a liderança de lansã, venceu a batalha.

⁸⁴ Mundo espiritual, morada dos deuses iorubás. Maiores informações são encontradas no glossário anexo à tese.

Ogum e Iansã dentro da estrutura da Umbanda são entidades relacionadas diretamente à justiça, pois são divindades ordenadoras da Lei cumprindo os vereditos dados por Xangô, executando as penas dos humanos: Ogum ordena a lei, Iansã direciona o caráter. Ambos também estabelecem vínculos com a morte, pois, sendo Ogum aquele que abre o caminho do *Aiê*⁸⁵ para o *Orum*, e Iansã quem encaminha os *eguns*, a passagem dos espíritos desencarnados para o plano espiritual depende diretamente da ação conjunta dessas duas entidades.

Dentre tantas relações, há também questões ligadas à espacialidade, Ogum é o dono dos caminhos, não apenas as estradas, e também é considerado o aspecto masculino do vento; já Iansã é o próprio vento. Ambos habitam e transitam em todos os lugares, principalmente à céu aberto.

Segundo o teólogo Paulo Botas, a relação de Ogum com a espacialidade se estabelece da seguinte maneira

Ogum é o próprio caminho. Mas caminhos não são estradas. As estradas têm o curso anteriormente traçado e obriga as pessoas a andarem nelas sem nenhuma outra alternativa. Caminhos não. Caminhos são encontrados nas rotas determinadas pelos nossos sonhos e garra de fazê-los acontecer. As estradas podem ter voltas, elas estão ali estáticas e prontas, sem mudança de rumo. Os caminhos não. O que foi caminhado ficou na memória e no coração. É passado e perdeu a sua força vital presente e sua capacidade de nos encantar e seduzir. As estradas marcam o passado, mas os caminhos só nos abrem para o futuro (BOTAS, 1996, p. 49)

Sendo Ogum o próprio caminho, sempre apontando para o futuro, o pesquisador nigeriano Sikiru Salami (Prof. King) considera que “Ogum é um herói civilizador, ligado essencialmente às propostas de domesticação e utilização da natureza para fins históricos” (SALAMI, 1997, p. 13).

⁸⁵ Mundo terreno, morada dos seres humanos. Maiores informações são encontradas no glossário anexo à tese.

Algumas lendas versam que Ogum haveria sido o responsável por abrir os caminhos do *Orum* para os outros Orixás cortando a mata da campina com seu facão, noutras, se diz que Ogum, por ser um dos primeiros, teria a responsabilidade de ensinar os humanos a sobreviverem no *Aiê* – penso nesse ponto que Ogum teria sido o deus responsável por tirar os seres humanos da Idade da Pedra e levá-los à Idade dos Metais quando descobre a forja e cria as ferramentas de trabalho. Dos ditos Orixás-filhos (SANTOS, 2012), Ogum é o primogênito e, também por isso mesmo que dizemos sempre que “Ogum vai na frente”.

Na contemporaneidade tanto na Nigéria como no Brasil, Ogum é o patrono de motoristas, maquinistas e demais profissionais que desempenhem suas atividades em estradas ou que estejam em constante trânsito. Por sua relação com o pioneirismo pelo uso de ferramentas forjadas, também é considerado o patrono da tecnologia. Lembrando que tecnologia aqui deve ser considerada como as invenções que facilitam a vida dos seres humanos, indo desde a invenção da roda até os mais avançados equipamentos de informática. Na cidade do Rio de Janeiro, assumindo o sincretismo com São Jorge e por ser o berço da Umbanda, Ogum, além de proteger os profissionais acima citados, também aparece como protetor dos funileiros/lanterneiros e mecânicos, assim como dos policiais e militares – por ser um guerreiro destemido e pela associação com o Santo católico – além de ser muito cultuado por boêmios e malandros, visto que, pela sua aproximação com Exu, de quem é considerado irmão (PRANDI, 2001, p. 82), Ogum aprecia bastante a vida noturna e os prazeres que ela pode oferecer.

Em seu livro *Orí Axé – A dimensão arquetípica dos Orixás*, o psicoterapeuta de abordagem analítica junguiana prof. Dr. José Jorge de Moraes Zacharias – citado anteriormente – busca relacionar os arquétipos do sistema tipológico⁸⁶ de Jung com as características comumente atribuídas aos Orixás,

⁸⁶ “Para a construção de sua tipologia, Jung desenvolveu três dimensões de estilos que internamente são polarizadas, aliás, como toda concepção de psique. Na primeira dimensão temos a atitude, o foco de atenção ou a direção que a libido pode tomar, exteriorizando-se ou internalizando-se. Temos então, as atitudes extrovertida e introvertida (...) Na segunda dimensão

numa divisão mais generalista da personalidade mística dos Orixás, Ogum faria parte do grupo de Orixás com atitudes extrovertidas, sendo descrito por Zacharias (1998) do seguinte modo

OGUM (sensação/pensamento) – Agressivo e temperamental, é expansivo e tende a se impor aos outros, podendo se tornar violento e impulsivo. É impaciente e intolerante, e gosta de atividades mecânicas e militares. Batalhador e conquistador de gênio difícil, audacioso, rápido e arrebatado no dia a dia. Inteligente e engenhoso, franco e um tanto rude no relacionamento pessoal (...) Podemos classificá-lo como um tipo sensação extrovertido com pensamento auxiliar (ZACHARIAS, 1998, p. 96)

Embora nesta pesquisa eu esteja delimitando os espaços do Ogum Orixá e do Caboclo de Ogum, em síntese suas características são bastante parecidas e considero que a entidade da Umbanda tem o Orixá do Candomblé como matriz nas esferas energética, estética, ética e poética. Por isso mesmo não é possível apontar qual Ogum é o “verdadeiro” ou qual Ogum dança mais certo, pois até mesmo o Orixá Ogum cultuado no Brasil já é uma adaptação da divindade lorubá – que também já não é mais cultuado da mesma maneira na Nigéria – visto que seu culto se transformou ao chegar no Brasil, se adaptando à realidade local, primeiro no contexto da escravidão e até hoje se moldando para sobreviver ao racismo e à intolerância religiosa. Reforço a minha fala com uma colocação de Rufino (2019), pois

A reivindicação de um status de pureza destinada a Exu por parte de alguns praticantes não só conota a tentativa de totalização de um signo complexo, mas também indica os impactos das dinâmicas processadas no contexto colonial. Dinâmicas essas que evidenciam de maneira encruzada a pluriversalidade das dimensões negro-africanas em diáspora e a presença das lógicas próprias da racionalidade moderna ocidental. A dinâmica colonial se dá forma tão complexa e ambivalente que não é raro encontrar práticas

temos a maneira pela qual tomamos o conhecimento do mundo, ou seja, é uma dimensão de percepção, e podemos perceber o mundo através de duas funções psíquicas, a sensação e a intuição (...) Na terceira dimensão temos a maneira pela qual julgamos e decidimos sobre o que foi percebido, o que pode ocorrer em duas possibilidades, via a função pensamento ou sentimento (ZACHARIAS, 1998, p. 93 e 94)”

de terreiros altamente influenciadas pela lógica cristã (...) É uma relação em que as contaminações culturais, atravessamentos gramaticais, as reivindicações, as negociações – em suma, os cruzos – compreendem parte da lógica que forja o evento (RUFINO, 2019, p. 92)

Se não se pode reivindicar um purismo para Exu, também não é possível fazê-lo para Ogum, pois se ele é um Orixá desbravador e que transforma pedra em metal e esse metal em ferramentas que geram transformação, a imutabilidade não faz parte de sua natureza.

Tendo explanado as características básicas do arquétipo de Ogum e apresentado como essa imagem de herói civilizador aparece em algumas mitologias, convido agora o/a leitor/a a conhecer um pouco mais o Orixá e o Caboclo presentes respectivamente no Candomblé e na Umbanda.

4.1 – O ORIXÁ OGUM NO CANDOMBLÉ

Durante minhas leituras, me deparei com versões bastante distintas sobre as origens de Ogum e como se tornou um deus. Algumas contam que, quando relatada sua origem humana mesmo com suas falhas, Ogum se torna um deus quando reconhece seus erros e, ao buscar remissão, transcende à condição de um ser divino, conforme Verger (2002)

Ogum, como personagem histórico, teria sido o filho mais velho de *Odùduà*⁸⁷, o fundador de Ifé. Era um temível guerreiro que brigava sem cessar contra os reinos vizinhos. Dessas expedições, ele trazia sempre um rico espólio e numerosos escravos. Guerreou contra a cidade de Ará e a destruiu. Saqueou e devastou muitos outros Estados e apossou-se da cidade de Irê, matou o rei, aí instalou seu próprio filho no trono e regressou glorioso, usando ele

⁸⁷ Por questões de tradução e por utilizar as mais diversas fontes nesta pesquisa, se faz necessário algumas observações. É importante não confundir o Rei Odudua com Odudua – um dos Orixás *Funfun* (Branco) – que é o princípio feminino da criação, divindade representada por um corpo feminino sem cabeça e que foi designada por Olorum para criar todos os seres vivos do *Aiê* ao *Orum*. Noutros *itan* o Orixá Odudúa é descrito como uma galinha d'angola de três pernas.

mesmo o título de *Onîré*, “Rei de Irê” (VERGER, 2002, p. 86)

Como Ogum é o guerreiro que, tendo água, banha-se com sangue (Verger, 2002), alcançará sua remissão e divinização conforme fragmento deste *itan*:

[...] Após instalar seu filho no trono de Irê, Ogum voltou a guerrear por muitos anos. Quando voltou a Irê, após longa ausência, ele não reconheceu o lugar. Por infelicidade, no dia de sua chegada, celebrava-se a cerimônia, na qual todo mundo devia guardar silêncio completo. Ogum tinha fome e sede. Ele viu as jarras de vinho de palma, mas não sabia que elas estavam vazias. O silêncio geral pareceu-lhe sinal de desprezo. Ogum, cuja paciência é curta, encoleirou-se. Quebrou as jarras com golpes de espada e cortou a cabeça das pessoas. A cerimônia tendo acabado, apareceu finalmente o filho de Ogum e ofereceu-lhe seus pratos prediletos: caracóis e feijão, regados com dendê; tudo acompanhado de vinho de palma [...] Os prazeres de Ogum são o combate e as brigas. O terrível orixá, que morde a si mesmo sem dó! [...] Ogum, arrependido e calmo, lamentou seus atos de violência e disse que vivera bastante, que viera agora o tempo de repousar. Ele abaixou, então, sua espada e desapareceu sob a terra. Ogum tornou-se um orixá (VERGER, 2011, p. 19 e 20)

Deste mesmo *itan*, deriva a expressão *Patacuri Ogum!*, também utilizada como saudação ao Orixá quando se incorpora, que significa “Segurem suas cabeças que aí vem Ogum”.

Figura 35 – Ogum cortando cabeças



Fonte: desenho de Carybé

Embora não seja o objetivo desta pesquisa discutir as origens do mito, investigar como o homem Ogum se torna o Orixá, parece uma trajetória bastante curiosa já que, segundo Verger (2002), a noção de Orixá no Candomblé pode ser resumida como a personificação das forças da natureza. Curiosamente, Ogum, assim como Oxóssi, mais personifica um ofício que manipula a natureza

do que a natureza em si, afirmo isso pois, alguns Orixás como Iansã e Oxumarê⁸⁸ se transformam em fenômenos da natureza, respectivamente, no vento e no arco-íris, ou animais, como o búfalo e a serpente; enquanto Ogum e Oxóssi são o guerreiro/ferreiro e o caçador.

Ainda segundo Salamí, sua influência como figura histórica e ente mitológico até os dias de hoje ainda pode ser percebida na Nigéria, onde uma das províncias recebe o nome de Ogum e nas estradas, comércios e demais locais relacionados ao Orixá, estão expostas oferendas em sua homenagem.

Além da força física e da coragem, outro aspecto a ser considerado da personalidade de Ogum é a astúcia, afinal, como general que é, a estratégia faz parte do seu ofício. Num dos *itan*, Ogum e Xangô apostam quem consegue catar mais conchas do mar. Xangô, por ser muito vaidoso e competitivo se empenha e logo consegue acumular mais conchas que Ogum. Ogum, conhecendo os pontos fracos do seu rival, convida Iku (a morte) para ser juiz da disputa. Ao ver Iku, Xangô que tem pavor da morte e da doença, foge, perdendo assim a aposta.

Apesar de toda a violência relatada nos *itan* desse Orixá, há uma forte relação de Ogum com o processo de ensino do manuseio e controle dos metais, da caça e da pesca para os humanos, tornando-os independentes dos deuses, agindo de forma generosa e ensinando aos seres humanos – independente do gênero – que o dinheiro e a prosperidade são frutos do trabalho, não havendo outra forma de ascensão, conforme relata Salamí (1997)

É curioso notar que esse processo se realiza, num primeiro momento, pela relação educacional de Ogum com seus primeiros alunos, Oxóssi e Erinlé⁸⁹, a quem ensina as artes

⁸⁸ “Oxumarê, o arco-íris, é o deus serpente que controla a chuva, a fertilidade da terra e, por conseguinte, a prosperidade propiciada pelas boas colheitas (PRANDI, 2001, p. 21)”

⁸⁹ Cabe aqui uma explicação, Erinlé neste *itan* é descrita como uma jovem mulher caçadora, porém no livro “Mitologia dos Orixás” de Reginaldo Prandi (2001) Erinlé é descrito como um Odé, ou seja, um caçador homem, considerado inclusive como o caçador mais bonito dos Odé, tendo sua beleza descrita como andrógina. Creio que, Erinlé de fato seja uma caçadora, visto que Salamí (1997) é um pesquisador Nigeriano, tendo acesso às fontes de sua pesquisa *in loco*. Outro aspecto que deve ser considerado é que muitos Orixás possuem natureza dupla, sendo metade do tempo uma coisa e na outra metade outra coisa, como ocorre com Oxumarê e Ewá (ambos podem ser descritos como metade do ano homem e a outra metade mulher, ou metade do ano ser humano e a outra metade do ano serpente), assim como Orixás que apresentam aspectos dos dois gêneros como Logun-edê (dito por muitos meio-Oxóssi, meio-Oxum) que também é um

da caça. Não é gratuita a presença da mulher Erinlé numa atividade essencialmente masculina. Algumas narrativas afirmam que Oxóssi é filho de Ogum e, como tal, deve zelar pelo segredo do seu conhecimento sagrado, seguindo fielmente o exemplo do mestre. Erinlé, também discípula de Ogum, recebe dele a maestria da caça. Como caçadora, recebe também a guarda desse conhecimento superior e, assim, transforma-se ainda, em guardiã e protetora dos caçadores. Como se vê, os mitos, tanto de Oxóssi quanto de Erinlé, privilegiam mecanismos de identificação e de participação que lhes são subsequentes. Esta identificação permite explicar situações de fusão e momentos de comunhão entre deuses e homens, momentos de êxtase que podem ser pontuais, mas que podem também caracterizar as relações sociais e históricas de uma época (SALAMI, 1997, p. 67)

Tal *itan* me parece bastante curiosa se observarmos a relação violenta de Ogum com as mulheres que desafiam seu lugar de “macho”, sobretudo descumprindo suas ordens, e a relação estabelecida com as *Iya-Mi* e outras *Iyabás* quando rouba seus segredos, conforme *itan* abaixo

Ogum conquista para os homens o poder das mulheres

No começo do mundo, eram as mulheres que mandavam na Terra, e eram elas quem dominavam os homens. A mulher manejava o homem com o dedo mindinho. As mulheres tinham o poder e o segredo. Iansã tinha inventado o mistério da sociedade dos egunguns, a sociedade de culto dos antepassados, e os homens estavam sempre submissos ao poder feminino. Quando as mulheres queriam humilhar seus maridos, elas se reuniam com Iansã debaixo de uma árvore. Iansã tinha um macaco ensinado. Ela o fazia aterrorizar os homens. Sim, mandava que ele fizesse coisas para assustar os maridos. Quando viam ali nas árvores o macaco fazendo as coisas a mando de Iansã,

Odé. Outra hipótese pode ser levantada quanto ao gênero de Erinlé, talvez a princípio essa entidade fosse descrita como uma caçadora muito bonita, mas com a transmissão oral de suas histórias, o que tenha chegado até nós é que seja um caçador muito bonito e de aspectos femininos. Vale salientar que Erinlé, assim como tantos outros Orixás, praticamente não é cultuado no Brasil, tendo sido absorvido no Candomblé como uma variedade de Oxóssi. Numa terceira via, desta vez pensada durante conversa com o Babá Marco Antonio, vislumbramos a possibilidade de que ao iniciarem os cultos aos Orixás no Brasil não fosse interessante ter uma caçadora no panteão dos Orixás, mantendo as mulheres com atribuições apenas femininas e ressaltando nas *Iyabás* a maternidade e o cuidado com a família.

os homens se apavoravam e se submetiam ao poder feminino. Finalmente, um dia, os homens resolveram acabar com aquela humilhação de estarem sempre submissos ao poder de suas mulheres. Os homens consultaram Orunmilá e ele mandou fazer um ebó. O sacrifício era de galos, uma roupa, uma espada, um chapéu. Ogum era quem deveria levar o sacrifício, a ser oferecido sob as árvores das mulheres. Ogum foi bem cedo à árvore, antes da chegada das mulheres. Ali ofereceu os galos, vestiu a roupa e o chapéu e empunhou a espada. Quando as mulheres chegaram e viram aquele homem forte vestido como um poderoso e armado até os dentes, exibindo aos quatro ventos seu porte de guerreiro, elas saíram a correr e correr num pânico incontrolável. A vista do homem assumindo o poder era terrificante. As mulheres não poderiam suportar tal visão. Iansã foi a primeira a fugir de espanto. Uma das mulheres, de medo, correu tanto que desapareceu da face da Terra para sempre. Desde esse dia o poder pertence aos homens. E os homens expulsaram as mulheres das sociedades secretas. Porque a posse do segredo agora é dos homens. Iansã, no entanto, ainda é a rainha do culto dos egunguns (PRANDI, 2009, p. 106-107)

Dentro do campo da espetacularidade da saída pública de Ogum no terreiro de Candomblé, é possível observar a presença de suas armas como paramentos – principalmente a espada e o escudo – porém, apesar de ser proclamado como “Rei de Irê/Ifé⁹⁰” ele não utiliza coroa, sempre se apresenta com a cabeça paramentada com uma espécie de capacete ou elmo, em clara referência à sua atividade como guerreiro se sobrepondo à função de rei.

Num dos *itan* levantados por Prandi (2001) se conta que Ogum tenha rejeitado a coroa porque não pretendia governar nem possuir súditos, preferindo continuar com suas atividades de caça e guerra. Porém, eu gostaria aqui de compartilhar um outro ponto de vista sobre o uso ou não de uma insígnia de realeza. Em conversa informal com a profa. Ma. Rosileide da Silva (Iá Rose, antropóloga e historiadora, Cambona de Xangô do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás) conseguimos fazer uma reflexão sobre a ressignificação do mito

⁹⁰ Cito tanto a cidade de Irê quanto a de Ifé por ambas aparecerem nas mais diferentes versões dos *itan*.

relacionado a este ponto específico e com uma forma de interpretação muito medieval e relativamente associada aos mitos de São Jorge Guerreiro. Sendo Ogum um guerreiro/ferreiro, numa situação de guerra, onde é o rei e general de seu exército, com acampamento montado, ele não confiaria a ninguém a manutenção de suas armas e armaduras e, como estrategista que era, sabia que estar em campo de batalha com uma coroa o tornaria um alvo fácil, pois isso o destacaria, além de atrapalhar sua mobilidade numa luta corporal, assim sendo, preferia combater utilizando um elmo/capacete, o que o disfarçaria no meio de seus soldados.

Apesar do aspecto “generoso” de oferecer ao ser humano a abertura de caminhos e do caráter tanto pedagógico ao ensinar a manusear a tecnologia, cabe aqui considerar algumas inquietações pessoais ao ler parte dos *itan* de Ogum que compõe esta pesquisa, principalmente por encontrar na bibliografia uma menção à Ogum como a “personificação do patriarcado” (AUGRAS, 2008).

Como pesquisadora, não posso negar minhas origens nem minha formação como indivíduo. Além de ser uma mulher homossexual, nasci e cresci numa família matriarcal nordestina, éramos em seis mulheres (minha avó, duas tias, uma prima, minha mãe e eu) morando numa mesma casa, e me dói ler sobre o Orixá/entidade que me rege, os *itan* que relatam sua violência contra as mulheres, como por exemplo aquela que conta do incesto, quando Ogum estupra sua mãe lemu (em algumas versões referida como lemanjá), ou o estupro à Obá, após vencê-la numa batalha, e ainda a agressão à Oxum, ao jogá-la num rio após uma discussão, ou até mesmo as ameaças e chantagens feitas a Iansã, para mantê-la casada com ele, conforme alguns *itan* inclusos a seguir.

Ogum é castigado por incesto a viver nas estradas

Ogum vivia em casa de seus pais, Obatalá e lemu. Vivia com seus irmãos Eleguá e Oxóssi. Ogum estava enamorado de lemu e muitas vezes tentou violá-la, mas sempre fracassou. Eleguá e Oxóssi protegiam a mãe das investidas de Ogum. Um dia o próprio pai o surpreendeu no terrível intento. Antes que Obatalá o castigasse, Ogum suplicou: “Deixa, meu pai, que eu mesmo encontrarei meu castigo”. Foi então para um lugar tão distante sem ter sequer a companhia de seus cães. Ali viveu só para o

trabalho, impedido de qualquer felicidade. Labutava em sua forja, consumia-se em amarguras (PRANDI, 2001, p. 94)

Ogum violenta e maltrata as mulheres

Dizem que Ogum abusava das mulheres que iam à floresta. Com elas mantinha relações sexuais usando de violência. Uma mulher bonita com o nome de lemanjá ficava excitada com as histórias que contavam de Ogum. Um dia foi à floresta para ser possuída pelo famoso guerreiro. Ogum teve relações com lemanjá e depois ordenou que partisse. lemanjá não queria ir embora e pediu para Ogum lhe dar mais prazer. Ogum ignorou seus apelos e a expulsou da floresta. Angustiada, lemanjá foi pedir ajuda à sua irmã Oxum. Oxum foi até a floresta à procura de Ogum, envolveu-o com seu mel sedutor e teve relações com ele. Quando Ogum quis mais, Oxum exigiu que ele fosse para a casa dela. E eles foram para casa de Oxum, que era também casa de lemanjá. De noite, no escuro, a esperta Oxum escapou da cama de Ogum e cedeu seu lugar no leito à irmã. Ogum teve muito prazer naquela noite. No dia seguinte, quando viu lemanjá deitada a seu lado, o fogaço amante ficou enfurecido. Espancou lemanjá e saiu da casa. No lado de fora Ogum encontrou Obatalá e começou a bater nela também. Obatalá fugiu da perseguição de Ogum, foi para o rio, atirou-se n'água e lá permaneceu até que Ogum partisse. Ogum voltou para o mato e ainda alimenta a fama de gostar de violência. Sobretudo quando se trata de mulher. (PRANDI, 2001, p. 106)

Oiá transforma-se num búfalo

Ogum caçava na floresta quando avistou um búfalo. Ficou à espreita, pronto para abater a fera. Qual foi sua surpresa ao ver que, de repente, de sob a pele do búfalo saiu uma mulher linda. Era Oiá. E não se deu conta de estar sendo observada. Ela escondeu a pele de búfalo e caminhou para o mercado. Tendo visto tudo, Ogum aproveitou e roubou a pele. Ogum escondeu a pele de Oiá num quarto de sua casa. Depois foi ao mercado ao encontro da bela mulher. Estonteado por sua beleza, Ogum cortejou Oiá. Pediu-a em casamento. Ela não respondeu e seguiu para a floresta. Mas lá chegando não encontrou a pele. Voltou ao mercado e encontrou Ogum. Ele esperava por ela, mas fingiu não nada saber. Negou haver roubado o que quer que fosse de lansã. De novo, apaixonado, pediu Oiá em casamento. Oiá, astuta,

concordou em se casar e foi viver com Ogum em sua casa, mas fez as suas exigências: ninguém na casa poderia referir-se a ela fazendo qualquer alusão ao seu lado animal. Nem se poderia usar a casca do dendê para fazer o fogo nem rolar o pilão pelo chão da casa. Ogum ouviu seus apelos e expôs aos familiares as condições para todos conviverem em paz com sua nova esposa. A vida no lar entrou na rotina. Oíá teve nove filhos e por isso era chamada de lansã, a mãe dos nove. Mas nunca deixou de procurar a pele de búfalo. As outras mulheres de Ogum cada vez mais sentiam-se enciumadas. Quando Ogum saía para caçar e cultivar o campo, elas planejavam uma forma de descobrir o segredo de lansã. Assim, uma delas embriagou Ogum e este lhe revelou o mistério. E na ausência de Ogum, as mulheres passaram a cantarolar coisas. Coisas que sugeriam o esconderijo da pele de Oíá e coisas que aludiam seu lado animal. Um dia, estando sozinha na casa, lansã procurou em cada quarto até que encontrou sua pele. Ela vestiu a pele e esperou que as mulheres retornassem. E saiu bufando, dando chifradas em todas, abrindo-lhes a barriga. Somente seus nove filhos foram poupados. E eles, desesperados, clamavam por sua benevolência. O búfalo acalmou-se, os consolou e depois partiu. Antes, porém, deixou com os filhos o seu par de chifres. Num momento de necessidade, seus filhos deveriam esfregar um dos chifres no outro. E lansã, estivesse onde estivesse, viria rápida como um raio em seu socorro (PRANDI, 2001, p. 297-299)

Obá é possuída por Ogum

Obá escolheu a guerra como prazer nessa vida. Enfrentava qualquer situação e assim procedeu com quase todos os orixás. Um dia, Obá desafiou para a luta Ogum, o valente guerreiro. O ardiloso Ogum, sabendo dos feitos de Obá, consultou os babalaôs. Eles aconselharam Ogum a fazer oferendas de espigas de milho e quiabos, tudo pilado, formando uma massa viscosa e escorregadia. Ogum preparou tudo como foi recomendado e depositou o *ebó* num canto do lugar onde lutariam. Chegada a hora, Obá, em tom desafiador, começou a dominar a luta. Ogum levou-a ao local onde estava a oferenda. Obá pisou no *ebó*, escorregou e caiu. Ogum aproveitou-se da queda de Obá, num lance rápido, tirou-lhe os panos e a possuiu ali mesmo, tornando-se, assim, seu primeiro homem. Mais tarde Xangô roubou Obá de Ogum (PRANDI, 2001, p. 314)

Seja qual for a leitura de Ogum, essa brutalidade em relação às mulheres acaba também se desdobrando em outras expressões artísticas, como no fragmento da obra *Deuses dos Dois Mundos*, de PJ Pereira (2014), que no segundo livro da trilogia, denominado *O livro da Traição*, descreve uma luta entre Ogum e Obá, sendo uma adaptação “infeliz” do *itan* em que Obá é estuprada, mas que na obra literária a vítima estaria usando de uma técnica de “sedução” para distrair o guerreiro, como é possível ler abaixo.

Deitado entre suas pernas, Ogum segurou os dois braços de Obá com uma das mãos. Com a outra, arrancou dela os panos e soltou a tira que segurava sua roupa. O que o povo ao redor não reparou foi que finalmente a respiração de Obá mudou. Não por cansaço, mas pela conexão estranha entre dois corpos moldados para a guerra. Ela empurrava, mas nem tanto. Resistia, mas quase não. Ogum estava preparado para possuí-la ali mesmo, na frente de todos. E o sorriso dela era a autorização que ele procurava. Por um instante, ele largou uma das mãos do chão para se preparar para finalizar o ato. Foi quando Obá agarrou o braço do general, apoiou os pés no chão e projetou os quadris ao redor dos dele. Num instante, estava ela, nua, montada sobre o homem de músculos de ferro. Ele achou graça. Ela olhou em volta, e continuou o plano anterior, mas agora no controle da situação. Montada sobre Ogum, para a surpresa do público, começou a girar os quadris, rápida e vigorosamente. O general estava mais entretido do que surpreso. Seu corpo começava a responder, e arrepios corriam por seu peito e costas. Bruto, ele cravou os dedos nas ancas de Obá. Imediatamente ela retribuiu sacando a adaga e pressionando contra seu pescoço: “– Guarde essas mãos para você”. A expressão de Ogum mudou. A mulher sobre seu colo, a faca no pescoço, o cheiro e a baba de quiabo... de repente, aquilo deixou de ser engraçado. Sem aviso, ele bateu no chão com ambos os braços e pés, tão forte que houve quem perdesse o equilíbrio. O corpo dos dois, Ogum e Obá, voaram em direções opostas. Ele caiu de pé. Ela se chocou contra uma árvore, e caiu desmaiada no chão. Ogum não respondeu ao entusiasmo da audiência. Pegou de volta sua roupa e jogou as de Obá sobre o corpo da guerreira. Foi embora sem explicar (PEREIRA, p. 201, 2014)

Compreendo que, artisticamente mitos são ressignificados dentro das obras, mas considero que, ao se tratar da mitologia dos Orixás, que compõe uma religião viva onde esses/as deuses/as fazem parte do cotidiano dos/as seus/suas devotos/as por meio da incorporação, é necessário considerar que determinadas adaptações deturpam o entendimento do próprio Orixá fora do campo religioso, neste caso, transformar um *itan* que retrata a violência e inclemência de Ogum que subjuga sua oponente ao estupra-la em uma cena “picante” dentro de um romance e esse estupro virar tática de combate daquela que seria a vítima, me parece mais um retrato de uma sociedade machista e sexista que culpabiliza as vítimas de violência sexual. Como mulher, leitora e religiosa da Umbanda, isso mais me parece a justificativa de um estupro do que uma ressignificação de um mito numa obra literária.

Por outro lado, ainda dentro do universo literário, no romance *O Compadre de Ogum*, escrito em 1964 por Jorge Amado, outros aspectos do Orixá são apresentados aos/às leitores/as. No intento de resolver o impasse de quem seria o padrinho do filho de Massu – protagonista da trama – Ogum determina que ele mesmo o será, demonstrando assim respeito, afeição, presteza e consideração pelo seu futuro compadre.

Outra releitura de Ogum no mundo das artes foi a montagem de *Ogum – Deus e homem*, espetáculo de formatura da encenadora Fernanda Júlia Barbosa, apresentado no Teatro Martim Gonçalves da Escola de Teatro da UFBA, em 2010. Segundo a encenadora, para conseguir levar para a cena a mitologia e personalidade de um Orixá até um público não-iniciado nas religiões de matrizes africanas foi necessário aproximá-lo deste tipo de plateia

Ao explicar para o público que o Orixá Ogum é, para nós de Candomblé, o grande engenheiro do universo e que através dessa sua habilidade construiu os mecanismos e as tecnologias, indicamos sua presença na computação, na engenharia civil, industrial e eletrônica; enfim, mostramos a presença desse Orixá na sociedade contemporânea (BARBOSA, p. 100, 2016)

Essas três releituras trazidas aqui, mostram as diferentes fases de Ogum, tanto em seu aspecto positivo quanto nos seus traços tido como negativos, então se os deuses apresentam os vícios e virtudes humanos, que masculinidade é está exposta por Ogum? Conforme apontamentos de Augras (2008) “Ogum representa o poder masculino naquilo que tem de agressivo e exclusivo (...) Ogum consagra o triunfo do patriarcalismo. É o representante da lei dos machos e das sociedades de guerreiros” (AUGRAS, 2008, p. 104)

Essa “lei dos machos” apontada por Augras (2008) também é reconhecível nas mitologias de Ogum no Candomblé pela sua rivalidade com Xangô, tendo como principal motivo de defesa a honra das mulheres ao seu redor ou apenas ciúmes, como veremos abaixo

Ogum livra Oxum da fome imposta por Xangô

Oxum, que vivia com Xangô, sentia muita fome. Porque na casa de Xangô só se comia galo com quiabo. Xangô dava-lhe de tudo: uma casa linda, roupas das mais belas e muito ouro, só que na hora de comer ele dizia: “Ela tem que comer minha comida”. Assim, Oxum vivia passando fome, porque ela não comia quiabo, que não era comida sua. Um dia, quando Xangô estava longe de casa, Oxum sentou-se na varanda. Apesar de estar muitíssimo linda, nem todo seu charme e elegância podiam esconder o semblante triste e choroso: sentia fome terrível. Ogum, então, que passou a cavalo, viu Oxum e disse: “Oh, rainha Oxum, bela como és, por que choras?”. Ela respondeu: “Aqui tenho conforto e lixo, mas não tenho as minhas comidas. Estou morrendo de fome”. Ogum então disse: “Se não morreste até agora, minha cara, já não vais morrer. Toma estas cinco galinhas pra ti”. Oxum pegou as galinhas, correu para dentro de casa e as cozinhou e comeu. Quando Xangô voltou para casa, encontrou sua mulher feliz e satisfeita. Ciumento, teve certeza de que a felicidade de Oxum era responsabilidade de Ogum. Pegou, então, seu machado e partiu para brigar com Ogum. Quando passava por uma ponte na parte mais larga do rio, encontrou Ogum. Foi logo tentando começar a luta. Ogum, porém, com seu senso de responsabilidade, disse que não queria briga, explicou as razões por que tinha dado comida a Oxum. Que Oxum era uma rainha e que assim sendo não deveria receber casa e presentes finos e ao mesmo tempo passar fome. Que Oxum precisava da comida que gostava. Xangô, porém, disse que tratava sua mulher como bem entendesse e que ela continuaria a ter

roupas finas, joias e quiabos. Ogum não concordou, mas evitou brigar. Xangô, porém, atirou o seu oxé em Ogum. Ogum se protegeu e mais uma vez tentou explicar. Não tivera más intenções ao oferecer as galinhas a Oxum. Jamais magoaria lemanjá, a mãe de ambos, entrando numa guerra com o Xangô, o filho predileto da rainha. Mas Xangô atacou Ogum de novo e Ogum, não podendo mais evitar o combate, lançou a espada sobre Xangô. A luta entre os irmãos foi demorada. Da estrada, a briga passou para cima da ponte e da ponte, para quase dentro do rio. Xangô rendeu-se, temendo cair dentro d'água, pois a água apaga o fogo de Xangô (PRANDI, 2001, p. 103 - 105)

Oiá é dividida em nove partes

Antes de tornar-se a esposa de Xangô, Oiá vivia com Ogum. Ela vivia com o ferreiro e ajudava-o em seu ofício, principalmente manejando o fole para ativar o fogo na forja. Certa vez Ogum presenteou Oiá com uma varinha⁹¹ de ferro, que deveria ser usada num momento de guerra. A varinha tinha o poder de dividir em sete partes os homens e em nove partes as mulheres. Ogum dividiu esse poder com a mulher. Na mesma aldeia morava Xangô. Xangô sempre ia à oficina de Ogum apreciar seu trabalho e em várias oportunidades arriscava olhar para sua bela mulher. Xangô impressionava Oiá por sua majestade e elegância. Um dia os dois fugiram para longe de Ogum, que saiu enciumado e furioso em busca dos fugitivos. Quando Ogum os encontrou, houve uma luta de gigantes. Depois de lutar com Xangô, Ogum aproximou-se de Oiá e a tocou com sua varinha. E nesse mesmo tempo Oiá tocou Ogum também. Foi quando o encontro aconteceu: Ogum dividiu-se em sete partes, recebendo o nome de Ogum Mejê, e Oiá foi dividida em nove partes, sendo conhecida por lansã, “Iyámesan”, a mãe transformou-se em nove (PRANDI, 2001, p. 305)

Além destas há uma lenda que apresenta Ogum como irmão mais velho de Ewá. Certa feita, Xangô havia apostado que seduziria a jovem Ewá para tirar sua virgindade. Ewá estava para ceder aos encantos de Xangô quando Ogum

⁹¹ Alguns relatos verbais dessa lenda ao invés de varinha, referem-se a uma espada.

descobre suas reais intenções e resolve esconder a irmã mais nova no cemitério por saber que Xangô não ousaria pôr os pés lá.

Embora muitos dos *itans* aqui trazidos – sua maioria catalogados por Prandi – aponte a violência e a inclemência de Ogum, na vivência dos terreiros esse Orixá é apontado como sinônimo de trabalho e determinação, sendo essas características refletidas em seus/suas filhos/as, que, em sua maioria, são pessoas independentes, trabalhadoras, assumindo muitas vezes o provento da família. Como ponto recorrente tanto na revisão bibliográfica quanto em conversas informais que acompanhei ao longo de anos é que várias mulheres que são filhas de Ogum e que foram abandonadas por seus “companheiros”, colocam Ogum na figura de marido, pois o consideram como o responsável pela força que elas têm para sustentar suas famílias. Assim como outras tantas mulheres filhas de Ogum com a ausência de uma figura paterna biológica, atribuem à Ogum o papel de carnal.

Muitas vezes os/as filhos/as de Ogum alcançam êxito profissional a custo de muito esforço, trabalho e dedicação. Muitos/as religiosos/as dizem que Ogum cobra de seus/suas filhos/as que estudem para que possam melhorar suas condições financeiras e dizem também que por ser trabalhador, Ogum não dá nada de graça, Ogum oferece as ferramentas, ensina como usá-las, mas cada um/a que se esforce para tirar melhor proveito disso, assim Ogum possibilita a vitória e o sucesso para aqueles que batalham.

4.2 – O CABOCLO DE OGUM NA UMBANDA

Embora a cosmologia e a liturgia da Umbanda sejam diferentes, o arquétipo do guerreiro cultuado no Candomblé também está presente nos cultos umbandistas, mas é necessário ter sempre em mente que na Umbanda não se cultua o Orixá e sim as entidades e/ou caboclos, então quando me refiro à Ogum na Umbanda, estou falando dos Caboclos de Ogum, ou seja, as Falanges de Ogum, que podem receber diferentes nomes, a depender de com quais outras entidades ele esteja relacionado, exemplos dos Ogums presentes no Terreiro de

Umbanda Aldeia dos Orixás: Ogum Xoroquê e Ogum Naruê (que trabalham nas ruas, estradas e encruzilhadas junto com Exu); Ogum Beira-Mar e Ogum Sentinela (que trabalham na praia e têm associação direta com Iemanjá); Ogum de Lei (que trabalha nas pedreiras executando a Lei da justiça de Xangô); Ogum Iara (que trabalha nas margens dos rios, junto com Oxum); Ogum Rompe-Mato (que trabalha nas campinas, território de Oxóssi); Ogum Megê e Ogum de Ronda (que trabalham no cemitério com Omolu) e Ogum Matinata (que trabalha sob a orientação de Oxalá). Esses distintos nomes também teriam associação com a forma de organização a qual as entidades da Umbanda estão submetidas.

Segundo alguns autores, a linhagem de Ogum na Umbanda é desdobrada nas legiões de Ogum Beira-Mar, Ogum Iara, Ogum Naruê, Ogum Malei, Ogum Megê e Ogum Nagô (...) De personalidade fortemente guerreira, é conhecido entre os fiéis e sacerdotes como “santo forte”, “vencedor de demandas”, “general da Umbanda”, “soldado da cavalaria”. São Jorge é extremamente popular e, através de sua sincretização com Ogum, tornou-se o padroeiro da guerra e da tecnologia, simbolizando todo aquele que trabalha na linha de frente, abrindo novos caminhos e alargando as fronteiras da civilização (...) Simbolicamente, podemos dizer que a energia de São Jorge/Ogum está intimamente relacionada com a extensão territorial do Brasil (...) a energia de Ogum deve ter abençoado os negros que abriram caminho para longe da escravidão (...) Ogum é também o único Orixá chefe de falange que não se faz servir exclusivamente de caboclos e pretos-velhos para gestão dos assuntos sob sua jurisdição. Diversas qualidades de Ogum se incorporam pessoalmente nos médiuns para auxiliar os fiéis nas batalhas do dia-a-dia (LIGIÉRO; DANDARA, 1999, p. 118-121)

Apesar de tomar como base os apontamentos de alguns/as autores/as sobre a Umbanda e sua liturgia, é importante sempre lembrar que cada terreiro possui características próprias e que o culto dentro de uma mesma casa pode passar por transformações com o avanço do tempo e de acordo com as necessidades das entidades que ali trabalham e dos/as filhos/as que fazem parte

daquela comunidade. Enfatizo isso, pois, até certo momento o Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás não cultuava algumas entidades, porém elas passaram a integrar nosso panteão quando se apresentaram como donas das cabeças de alguns/as médiuns, ou então na realização de alguma linha de atendimento à assistência mais específica.

Quanto à transmissão oral da mitologia das entidades, pode se considerar que na Umbanda ela se dá de duas maneiras, a primeira quando a própria entidade possuindo o/a médium em transe dá seu nome e conta sua história de vida e a segunda é através dos pontos cantados, que muitas vezes narram as histórias e conquistas dessas entidades, numa estrutura muito parecida com os *orikis* do Candomblé, conforme apresento a seguir.

Quando Ogum partiu pra guerra

lemanjá chorou

Quando Ogum partiu pra guerra

lemanjá chorou

Quando Ogum voltou vencedor

lemanjá cantou

Quando Ogum voltou vencedor

lemanjá cantou

Ô seu Ogum da estrada de ferro

Ô seu Ogum da estrada de ferro

Eu ganho a batalha nem que seja no berro⁹²

Eu ganho a batalha nem que seja no berro

⁹² Neste caso, creio que a palavra “berro” pode ter duas interpretações, uma referente à vencer a batalha no grito e a outra seria “berro” como gíria/sinônimo para arma de fogo.

Ogum chega na Terra
Abre caminho que ele vai passar
Ogum chega na Terra
Abre caminho que ele vai passar
Abre clareira
Abre clareira até chegar no Mar
Abre clareira
Abre clareira até chegar no Mar

Oxalá quem guia
É quem abre a linha
Chama o guerreiro pra trabalhar
Ô seu Matinata
Me dá firmeza no meu guerrear
Ô seu Matinata
Me dá firmeza no meu guerrear

Mandei celar seu cavalo, para Ogum viajar,
Mandei celar seu cavalo, para Ogum viajar,
Vai para terra de Nossa Senhora da Glória,
Ele vai, mas torna a voltar.
Vai para terra de Nossa Senhora da Glória,
Ele vai, mas torna a voltar.

É madrugada, bate ataum,
Toca Alvorada, que aí vai Ogum.

É madrugada, bate ataum,
Toca Alvorada, que aí vai Ogum.

Seu Ogum de Lei, a benção meu Pai,
Quem é filho de Ogum, roda, balança e não cai.
Seu Ogum de Lei, a benção meu Pai,
Quem é filho de Ogum, roda, balança e não cai.

Estes cinco pontos são cantados no Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás e possuem diferentes finalidades, o primeiro é uma homenagem à Iemanjá relatando seu amor e preocupação pelo filho mais velho. O segundo faz menção à Ogum como senhor do caminho, do ferro e da tecnologia e que, como guerreiro que é, resolve as demandas do campo de batalha utilizando a força.

Assim como o segundo, o terceiro e quarto é o que consideramos como ponto de firmeza, ele me foi “soprado” durante o desenvolvimento desta pesquisa, justamente no período em que o terreiro se encontrava fechado por conta da pandemia e o outro na retomada das atividades da casa. Quando mostrei o terceiro ao pai-de-santo, ele disse que o enredo fazia sentido por apresentar o aspecto desbravador de Ogum ao abrir caminhos no meio da mata até alcançar seu objetivo de chegar ao litoral. Embora este Caboclo de Ogum não tenha se apresentado dando seu nome, possivelmente o Ogum que me intuiu este ponto deve ser de alguma qualidade cruzada com Iemanjá, pois além da letra, ao cantarolar este ponto sempre me vem à mente Lucas, meu irmão-de-santo filho de Ogum Beira-Mar.

E o quinto é o que chamamos de ponto de subida, quando a entidade em Terra se despede da comunidade para realizar seus trabalhos espirituais, mas que não deixa seus filhos e filhas desassistidos. Neste último caso o ponto traz tanto imagens que podem ser associadas ao Candomblé quanto ao Catolicismo Popular e também fazendo menção aos aspectos do culto à Ogum sincretizado na Umbanda praticada no Rio de Janeiro, onde, segundo a museóloga Maria Augusta Machado (2009) as comemorações de 23 de Abril iniciam com a

Alvorada – toque militar associado ao despontar do sol – além da proximidade com o culto à Nossa Senhora da Glória e Nossa Senhora da Conceição, ambas postas como defensoras militares. Segundo Machado (2009), São Jorge

No Brasil, aonde veio por via estatal, e na qualidade de defensor militar do reino de Portugal e seus territórios ultramarinos, o culto a São Jorge cedo se confrontou com o de Ogum, orixá iorubano, cujas raízes mergulharam no denominador comum do Mediterrâneo Antigo. Estabeleceu-se, em torno do Arquétipo comum, o sincretismo, que se deforma com escravagismo. De Herói Civilizador, deus da Agricultura e da Metalurgia, Ogum se transforma no Herói Vingador, que somente reassumirá as suas características básicas com a explosão libertária dos cultos africanos (MACHADO, 2009, p. 24)

Embora muitos compreendam que São Jorge era utilizado apenas como um “disfarce” para que Ogum pudesse ser cultuado, é sempre válido reafirmar que São Jorge não é Ogum, não é uma reencarnação do Orixá Iorubano muito menos do Caboclo da Umbanda, no máximo São Jorge poderia ter sido um filho de Ogum, e só.

Figura 36 – Estátua de São Jorge do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás



Fonte: Acervo do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás

Por mais que, teoricamente, não seja mais necessário sincretizar Orixás e entidades com santos/as católicos/as, por uma questão de tradição em muitos terreiros de Umbanda ainda é muito comum encontrar imagens de São Jorge, talvez a mais comum seja a do santo montado num cavalo branco vencendo o dragão, conforme a fotografia acima.

Numa breve comparação com os *orikis* do Candomblé percebo que, por conta das características da Umbanda, os pontos cantados apresentam principalmente os aspectos positivos da entidade como, no caso de Ogum, a bravura, a coragem, o empenho em cumprir seu trabalho, a busca por ser justo, dentre outras tantas características, como se, apesar da proximidade com dos seres humanos por causa da sua forma de culto, elas se afastam de nós pela benevolência da sua elevação de espírito, como se essas entidades não apresentassem falhas de caráter ou comportamentos moralmente reprováveis – exceto no caso das entidades da Linha de Esquerda, que considero mal interpretados dentro da própria Umbanda quando são reduzidos a malandros, vagabundos e prostitutas. Atribuo isso à herança do Kardecismo, tendo sido esta doutrina o berço da Umbanda segundo alguns pesquisadores.

CAPÍTULO CINCO

CORPO MEDIADOR E A DIVINDADE QUE DANÇA – A CENA EXPANDIDA

Pisa na linha de Umbanda

Que eu quero ver, Ogum Rompe-Mato

Pisa na linha de Umbanda

Que eu quero ver, Ogum Beira-Mar.

Pisa na linha de Umbanda

Que eu quero ver, Ogum Yara, Ogum Megê⁹³

⁹³ Ponto de chegada de Ogum no *Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás*

CAPÍTULO CINCO: CORPO MEDIADOR E A DIVINDADE QUE DANÇA

– A CENA EXPANDIDA

Chegando neste capítulo, o/a leitor/a já está instrumentalizado sobre quem são meus sujeitos de pesquisa, quais locais/comunidades elejo como campo, as características do Orixá/entidade sobre a qual me debruço e os principais referenciais teóricos que norteiam minha observação e a proposição de que o/a médium girante seja considerado/a de forma mais específica como Performer-Médium. Aqui concentrarei minha atenção ao corpo discutido em três perspectivas de mediação entre os planos espiritual e terreno analisando suas performances e seus discursos. Explanarei sobre a dança do Orixá Ogum, compartilharei a experiência dos/as médiuns do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás nas giras de desenvolvimento para Ogum e, por fim, as danças de Ogum apreendidas dentro do contexto artístico, a fim de observar quais aspectos da sua codificação corporal atravessam os campos de estudo e como as narrativas se convertem numa Oralitura que envolve o corpo, o estado de consciência alterado e as narrativas ancestrais.

Algo que considero importante enfatizar sempre é que, dada minha vivência tanto na Umbanda quanto no teatro, o corpo aqui é pensado como uma instância de troca de conhecimento, neste viés, me apoio também na proposição de Rufino (2019) sobre os desdobramentos da Pedagogia das Encruzilhadas, pois

Os saberes em encruzilhada são saberes de ginga, de fresta, de síncope, são mandingas baixadas e imantadas no corpo, manifestações do ser/saber inapreensíveis pela lógica totalitária. O corpo, a dimensão primeira do ser no mundo (...) é a instância radical dos seres, ou seja, a inscrição do saber e da presença em transe nos cursos do Novo Mundo (RUFINO, 2019, p. 73)

Tal citação me traz à reflexão de como se opera na consciência dos/as médiuns-girantes entrevistados/as sua percepção de como ele/a é seu próprio corpo. Digo isso porque, numa lógica cartesiana, corpo e mente são apartados

como se não fizessem parte de uma mesma unidade, porém, durante o transe mediúnico, mente e corpo se (re)conectam agindo de modo indissociável.

Outro aspecto importante de considerar é que, embora minha preocupação aqui não seja discutir uma metodologia ou processos pedagógicos, ao pensar neste performer-médium como inspiração para potencialização de processos criativos da cena, também adentro nos campos de batalha e mandingas (Rufino, 2019) – político, poético e ético – ao defender uma prática performática marginalizada como produtora de material simbólico, possível de ser investigado/experimentado/proposto até nos formatos mais eurocêntricos de teatro.

Para apresentar as danças de Ogum numa lógica que extrapola o entendimento eurocêntrico de dança e/ou teatro, chamo ao diálogo mais uma vez Leda Maria Martins (2020), ao nos indicar que

Nas danças rituais brasileiras, sejam de ascendência banto ou nagô-iorubá, as coreografias côncavas e convexas que criam um espaço de circulação do sujeito e do cosmos remetem-nos não apenas ao universo semântico e simbólico da ação ali rerepresentada, mas constituem em si mesma a própria ação instituída e constituída pela performance do corpo. Dançar é performar, inscrever. A performance ritual é, pois, um ato de inscrição. Nas culturas predominantes orais e gestuais, como as africanas e indígenas, por exemplo, o corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance. Como tal, esse corpo/*corpus* não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa o ato reencenado. Daí a importância de ressaltarmos nas tradições performáticas sua natureza meta-constitutiva, nas quais o fazer não elide o ato de reflexão; o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica dinamicamente. O corpo, nessas tradições, não é, portanto, apenas extensão de um saber rerepresentado, e nem arquivo de uma cristalização estática. Ele é, sim, local de um saber em contínuo movimento de recriação formal, remissão e transformações perenes do *corpus* cultural. Nas tradições rituais afro-brasileiras, arlequinadas pelos diversos cruzamentos simbólicos, o corpo é um **corpo de adereços**: movimentos, voz, coreografias, propriedades de linguagens, figurinos, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços grafam

esse corpo/*corpus*, estilística e metonimicamente como *locus* e ambiente de saber e memória. Os sujeitos e suas formas artísticas que daí emergem são tecidos de memórias, escrevem história (MARTINS, 2020, p. 78, grifo da autora)

Tais apontamentos de Martins (2020), embora não tratem especificamente do corpo que dança durante o transe mediúnico, traz elementos que cabem ao/à médium-girante principalmente ao se tratar do corpo afrografador de memórias. Ainda pensando no/a performer-médium, mesmo se tratando do transe, cabe a modificação dinâmica, conforme me debruçarei melhor mais adiante.

Antes de seguir para as seções, enfatizo que este capítulo ainda não está finalizado, necessitando de aprofundamento teórico, bem como a transcrição de algumas entrevistas. Apesar disso, resolvi incluí-lo para dividir com os/as leitores/as parte da experiência em campo.

5.1 – AS DANÇAS DO HERÓI

Ao estudar *lansã* e a relação entre suas narrativas ancestrais e corporeidade, organizei sua codificação corporal pela qualidade de energia, em três estados: o Vento, a Borboleta e o Búfalo. Porém, com Ogum, por conta do que oferece a própria mitologia, já que esse Orixá se relaciona mais com ações humanas do que com a transcendência da magia, analisei sua gestualidade com base nas suas “profissões”, como guerreiro, ferreiro e caçador.

Observei assim três faces desse deus/herói, sendo elas: o Ferreiro, o Guerreiro e o Desbravador. Compreendo que estas três “versões” de Ogum remetem a três arquétipos distintos, mas que pairam sempre num estereótipo de masculinidade tão recorrente desde os primórdios das civilizações. Considero válido lembrar que tal tentativa de categorização foi proposta ainda num primeiro momento da investigação, quando ainda propunha realizar laboratórios com voluntários/as.

Conforme já citado, acompanhei as giras de desenvolvimento de Ogum para fazer o levantamento dos códigos da dança, a fim de esmiuçar o diálogo estabelecido entre o gestual da coreografia, *orikis* e os pontos cantados. Segundo a professora Dra. Suzana Martins (2008)

(...) Os gestos e movimentos inscritos no corpo num processo intenso e extenso de aprendizagem são internalizados de acordo com os dogmas, os fundamentos religiosos e o arquétipo dos orixás, sendo transmitidos pelos religiosos mais velhos da comunidade do Candomblé. Tanto a dança quanto a música estão intrinsecamente unidas e diretamente integradas ao fenômeno religioso propriamente dito – nos rituais e cerimônias – sendo que essas expressões artísticas são essenciais para evocar os Orixás no desenvolvimento do processo de corporificação (MARTINS, 2008, p. 37)

Tais observações feitas por Martins (2008) são descritas por Jorge Sabino e Raul Lody (2011) ao relatarem que

As danças de Ogum traduzem seu sentido dinâmico e de avanços tecnológicos (...) Ogum desloca-se com velocidade, empreendendo trajetórias contínuas, como se estivesse caminhando apressadamente ou correndo ao encontro de uma caça ou de um material que será recolhido (...) Uma primeira imagem, frequentemente apreciada nas danças desse orixá, remete a Ogum saindo de dentro da mata com um facão, abrindo caminhos, trilhas, e reforçando sua identidade de desbravador. Algumas danças simulam uma luta com facões, relatando nas coreografias o caráter guerreiro do orixá (...) Um comportamento ágil, repleto de impulsos rápidos, faz com que as danças de Ogum sejam vigorosas e extremamente masculinas, pois cada gesto, cada movimento circular com o corpo, saltos e rolamentos no chão, entre outros, mostram o vigor do macho e uma evidente projeção sexualizada da virilidade machista. A caminhada apressada de Ogum é fundamental para a compreensão da ideia coreográfica exigida de quem realiza a dança. Mantendo postura ereta, uma postura militar, como a de um soldado perfilado, inicia-se a caminhada de Ogum com as mãos espalmadas, que representam as lâminas das armas brancas, pisando também com vigor e determinação na busca do futuro (...) As duas mãos espalmadas, com os

dedos unidos, fazem movimentos alternados como se fossem lâminas, ora para cima, ora para baixo; a mão esquerda funciona como um escudo e a direita como lâmina. Tudo acontece com o corpo em movimento, direcionado para a frente, realizando desenhos coreográficos em trajetórias contínuas, formando círculos e retas – sequências repetidas sucessivamente (LODY & SABINO, 2011, p. 129-131)

Acrescento aqui também uma citação da pesquisadora Wanja Bastos que investiga da dança dos Orixás a partir das Cadeias GDS⁹⁴, segundo a autora

[...] arrisco afirmar que, em todas as coreografias de Ogum, os corpos dos bailarinos se projetam para a frente, mesmo que seja uma breve composição (...). É possível que durante a dança de Ogum se misturem movimentos de guerra com corte de plantas, limpeza do terreno, ou colheita da produção. No entanto, pela intensidade com que se realizam os gestos, a ideia de guerra ainda de sobrepõe (...). Nas aulas ou apresentações, as posições dos corpos apresentam alterações, mas o tronco em flexão se mantém grande parte do tempo. Os joelhos são importantes, na hora de realizar saltos que deixam o corpo da bailarina inclinado para frente, resultando de um movimento forte na bacia que lança as pernas para trás, quase totalmente estendidas (...). Os deslocamentos realizados com giros e saltos estão sempre em harmonia com a potente gestualidade de braços. A força da dança para Ogum leva a ideia de um deus que avança sobre o terreno (BASTOS, 2019, p. 118)

Vale observar que Lody e Sabino sempre citam “as danças de Ogum”, considerando sempre o plural, isso ocorre basicamente por três motivos: a coreografia se modifica de acordo com o ponto cantado e/ou o ritmo tocado pelos atabaques; se cada cantiga conta um *itan* então a coreografia muda de acordo com a narrativa. O segundo caso que deve ser observado é que, mesmo mantendo uma codificação corporal de base, alguns elementos da dança do

⁹⁴ “O que se propõe com o método GDS de cadeias musculares é buscar um corpo rítmico, de forma que a expressão corporal possa ser consequência da ação harmoniosa entre as cadeias e suas expressões (tipologias das cadeias). E, para tal sincronicidade, a tensão muscular precisa passar por todos os músculos de forma coordenada, sem excesso ou carência (BASTOS, 2019, p. 71)”

Orixá se modificam de um terreiro para o outro, o que depende de vários aspectos a considerar, desde fatores como as origens, as interferências e influências sofridas por cada casa ao longo do tempo e também as características de quem ensinou os Orixás a dançar. Já o terceiro caso se trata da “qualidade” do Orixá, o que se refere à sua natureza secundária, por exemplo, se é o Orixá numa “versão” mais jovem ou mais velha, referindo-se não apenas à idade, mas levando em consideração a experiência de vida e o amadurecimento desse Orixá, se é “cruzado” com outro Orixá ou se pertence à outra nação, sua dança trata também esses outros elementos.

Saliento que, neste caso o que compreendo como cruzado seria o Orixá possuir uma natureza mas atuar no espaço de outro, por exemplo temos Ogum Beira-Mar (caboclo que trabalha nos domínios de Iemanjá), Ogum Rompe-Mato (caboclo que trabalha nos domínios de Oxóssi), Ogum Xoroquê (Orixá que no Candomblé – e também caboclo da Umbanda – que é metade do ano Ogum e a outra metade Exu) ou Ogum Megê (caboclo que faz ronda no cemitério, que é território de Omulu e também no plano espiritual dando suporte a Exu). Pensando nas qualidades e pelo que pude observar em meus/minhas irmãos/ãs-de-santo é que o movimento de cada Ogum continua sendo o mesmo, mas com pequenas variações; exemplo: Ogum Beira-Mar quando em movimento traz uma sensação de flutuação como se estivesse na água do mar; Ogum Rompe-Mato tem mudanças de direção mais brusca, lembrando muito a forma como Oxóssi de move. Ou então como isso se reflete na expressão facial, embora todo Ogum seja muito sério, Ogum Megê, Ogum de Ronda e Ogum de Lei (que trabalha cumprindo a lei ao lado de Xangô) aparentam ser mais sisudos.

Tomando como exemplo a gira de desenvolvimento para Caboclos de Ogum no Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás, é relevante considerar que a maioria das pessoas que incorporam são mulheres, sendo que no início dessa pesquisa a mais jovem tem 13 anos e a mais velha tem 60, com variados tipos físicos e eventualmente com algumas limitações, a exemplo de uma delas que sofre de fibromialgia ou outra que possui apenas metade da patela do joelho esquerdo por conta de um acidente. Pensando nessas especificidades, me

pergunto como alguém com um corpo sem treinamento para performar com tal vigor físico poderia dar vida no transe à dança de um Orixá como Ogum?

Neste contexto, cada médium em transe performa de acordo com a codificação corporal específica de seu caboclo, respeitando as características da entidade incorporada, mas mantendo como base algumas ações, como por exemplo, cortar o ar (simulando o uso de um facão). Como variações da ação de cortar, umas executam a ação de corte como se estivessem lutando contra um opositor, se deslocando em linha reta e em fluxo contínuo. Já outras, executam a ação de corte com um giro em torno do próprio eixo, como se estivesse em ronda para observar ao redor.

Dentre tantas variações, a ação mais recorrente é o que denomino de estado de guarda, onde nesta posição a médium se encontra em pé, com os pés paralelos numa largura um pouco maior que a distância dos ombros, joelhos estendidos, braços dobrados nas costas com as mãos fechadas e punhos apoiados nos quadris, peito estufado e queixo levemente inclinado para cima. Desta posição, em estado de alerta, o/a médium poderá iniciar qualquer ação da entidade, pois sua dança apresentará qualidades de movimento que sugerem força, agressividade e prontidão; assim como movimentos rápidos tanto na execução dos gestos quanto nas mudanças de níveis e de direções. A predominância gestual da codificação corporal da dança de Ogum é de ações relacionadas ao ato de cortar, socar, atacar, defender, espreitar, vestir uma armadura, montar a cavalo, galopar e trotar.

Quando observo o corpo do/a médium em transe dançando seu/sua Orixá/entidade, consigo perceber a materialização desses gestos em sentido figurado, assumindo de fato uma outra significação, pois, por mais que uma ação durante o transe sugira uma batalha, como nas danças de Ogum e de Iansã, de fato não há uma batalha física ocorrendo no espaço; porém iniciados/as possam interpretar essa cena como uma batalha invisível onde a divindade incorporada no/a médium estaria (supostamente) guerreando com algum inimigo invisível e subjetivo, como a doença, a tristeza, a pobreza, as energias negativas. Para os adeptos da Umbanda, o corpo do/a médium é o “aparelho” mediador entre o

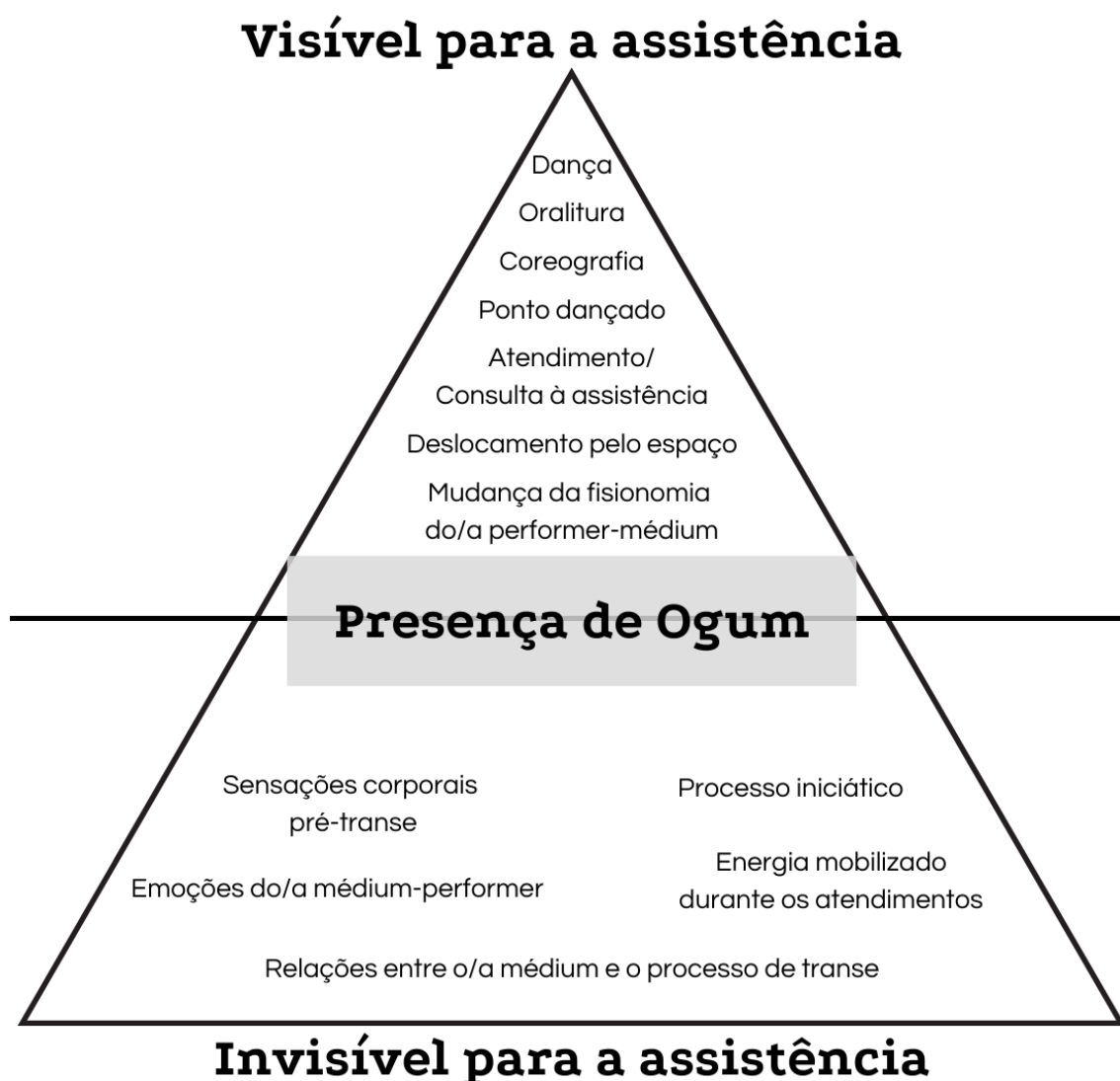
plano espiritual e o material, dando a possibilidade de, além da transmissão de conhecimento ancestral, transformar o invisível e intangível em visível e palpável.

Há um fato que deve ser considerado ao pensarmos na relação do Orixá/entidade com os/as médiuns, este ente invisível e imaterial só “existe” em terra quando se manifesta incorporado, portanto, sua “existência” no plano material está condicionada ao estado de transe do/a médium. Estabelecendo mais um paralelo, penso que em obras teatrais é possível considerar que uma personagem também só “existe” quando posta em cena por um/a ator/atriz, antes disso, a personagem seria apenas literatura, assim como o Orixá/entidade sem incorporação seria apenas mitologia.

Além desse espaço entre o ente invisível e imaterial, um *insight* me veio durante o curso de Antropologia e Etnocoreologia promovido em 2021 pelas Oficinas Culturais do Estado de São Paulo e ministrado pelo prof. Ms. Robson Ferraz em relação ao que é visível e invisível na execução da dança. Tomando emprestado o modelo de gráfico *iceberg* trago aqui os elementos que podem ser vistos pela assistência durante o transe do/a médium-girante.

Na imagem a seguir, considero como visível tudo que pode ser captado pelos cinco sentidos da assistência, focando objetivamente na performance do/a médium-girante, sem incluir a interferência e presença da música, dos odores de incenso e ervas, além dos outros elementos constituintes da liturgia do terreiro. Como invisível considero o processo iniciático por ocorrer longe dos olhos das pessoas não-iniciadas, que frequentam o terreiro como assistência e/ou como convidados/as. Também incluo elementos componentes da subjetividade de cada médium-girante como as sensações corporais e emoções; e, por fim, os elementos constitutivos do plano espiritual, como a mobilização de energia.

Figura 37 – Pirâmide dos elementos visíveis e invisíveis na execução da dança de Ogum



Fonte: Elaboração da autora (2021)

É importante observar que proponho que a presença de Ogum em terra durante o transe está situada na linha entre o visível e invisível aos olhos humanos, em fusão, com o/a performer-médium as ações de Ogum são ações visíveis. Neste caso, não vemos o ente invisível, mas vemos a materialidade das suas ações, o que novamente é possível de ser associada ao trabalho do/a ator/atriz em cena, vemos as ações em cena de uma personagem que para existir materialmente, necessita do/a artista para dar-lhe corpo e voz.

5.1.1 – AS AULAS COM MÃE NANY

Como já citado, um dos meus campos de investigação foi nas aulas da dança de Ogum com Mãe Nany. Minha aproximação com Nany se deu através do teatro, visto que em várias oportunidades anteriores já havíamos trabalhado nas mesmas equipes, mas só nos reconhecemos artisticamente quando fui convidada para criar a iluminação do espetáculo *Oju Omim*, em 2012.

Ainda em 2018, ano que iniciei o doutorado, havia entrado em contato com Mãe Nany para contar dessa nova etapa da minha pesquisa, uma vez que a pesquisa de mestrado também foi desenvolvida com ela sendo minha interlocutora, e que no início de 2019 gostaria que ela me desse algumas aulas da dança de Ogum. Combinado isto, expliquei que seguiríamos os mesmos moldes que foram utilizados para a pesquisa sobre Iansã, e que precisaria de orientações para o aquecimento e a aula em si, observando principalmente a relação entre os gestos e seus significados dentro da mitologia do Orixá, e que além da aula, seriam feitas filmagens para que eu pudesse acessar posteriormente e pudesse incluir uma sequência de fotografias passo-a-passo, utilizando a técnica de *digital still*⁹⁵, num dos capítulos desta tese.

Combinamos as datas de nossas aulas, elas seriam realizadas às terças e quintas-feiras (por coincidência dia de Ogum no Candomblé e na Umbanda, respectivamente), durante três semanas de janeiro de 2019, num dos salões do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás. Durante essa “negociação” do que seria necessário para as aulas, Mãe Nany me pediu para baixar algumas cantigas de Ogum, especificando as nações Angola, *Jeje*, *Keto*, Umbanda Nagô e Nagô, fazendo questão de lembrar que “as danças variam e mudam de acordo com as zuelas”. Dada esta missão, parti para a triagem musical nas plataformas digitais disponíveis como *Youtube* e *SoundCloud*.

⁹⁵ Esta técnica consiste em pausar o vídeo e utilizar a imagem congelada como fotografia, muito utilizada para captar detalhes de imagens em movimento que não seriam possíveis de registrar numa fotografia tradicional.

Apesar de termos combinado à princípio seis encontros, acabamos realizando apenas um por questões de disponibilidade do espaço físico, que na ocasião, precisou passar por uma breve reforma. Nosso encontro ocorreu no dia 26 de janeiro de 2019 e se constituiu de três partes. Na primeira parte, Nany conduziu um breve aquecimento concentrado no trabalho com agachamentos, visando, assim, me apresentar quais os principais grupos musculares que são mobilizados nas danças de Ogum. Em seguida me apresentou os principais movimentos das danças de Ogum, com origem no Nagô tradicional de Maceió, no Xambá (oriundo de Pernambuco), no Keto e no Angola.

Por conta da proximidade com Nany, considero que meu estudo de campo estaria concentrado nestas quatro nações e no entendimento que se tem delas em Alagoas, porém por conta da pandemia ao longo de 2020 não pude mais realizar minhas pesquisas em campo, abandonando assim esta etapa da investigação. Saliento que pode ser que existam variantes em outras tradições, tanto no ritmo do toque, quanto da codificação corporal do Orixá. Outro aspecto a ser considerado é que a codificação corporal característica do Keto é a que está mais presente nas coreografias do *Afoxé Oju Omim Omorewá* por conta dos aspectos da dilatação corporal presentes no léxico dos Orixás dessa nação, pois, segundo Mãe Nany, por se tratar de apresentações artísticas, muitas vezes realizadas em teatros e com o palco distante da plateia, é necessário que os movimentos das coreografias sejam mais “abertos” e que dê a sensação para o público que as dançarinas são maiores do que o que realmente são, sendo essa a justificativa para a escolha de coreografias baseadas na corporeidade da Nação Keto.

Na segunda parte, com a participação do bailarino Antonio Henrique, integrante do Omorewá, passamos algumas vezes os deslocamentos coreografados da dança de Ogum, dentre eles o Cabula e o *Ijexá* adiantado (Angola), o “Varre Salão” (Nagô tradicional de Maceió) e alguns passos de Keto. Na terceira parte, pedi que Mãe Nany dançasse cada uma das bases coreográficas dessas quatro nações, explicando as diferenças para que pudesse fazer um registro visual mais detalhado.

Tenho que admitir que, pelo vigor da dança de Ogum senti dificuldade em acompanhar os exercícios propostos por Mãe Nany, porém, apesar das minhas limitações, não posso negar que em certa proporção tais movimentos já me eram familiares, creio que fosse por já tê-los observado noutras ocasiões – como nas coreografias dos espetáculos do Omorewá – ou pela minha memória corporal do que já vivenciei durante a pesquisa sobre lansã ou nas minhas experiências do transe mediúnico com o Orixá Ogum. Num comparativo, percebo algumas semelhanças entre as danças de Ogum e de lansã, principalmente nas ações de ataque. Como ambos são guerreiros e manuseiam armas parecidas – ele uma espada e ela um alfange – alguns movimentos dos braços que denotam a ação de cortar inclusive são os mesmos em relação à execução.

Em linhas gerais, se pode considerar que as principais ações executadas nas das danças de Ogum, independente de qual nação esteja sendo abordada, são: *cortar, atacar, defender, cavalgar e rondar*. As ações de CORTAR (no sentido de abrir caminho no meio da mata) e ATACAR (no sentido de combater um inimigo) apresentam como variação o tipo de arma utilizada, e por consequência a posição das mãos na execução da coreografia, podendo ser um facão de dois gumes ou uma lança. A ação de DEFENDER pode apresentar a variante de utilizar um escudo ou proteger-se do ataque inimigo com o facão ou a lança, também modificando assim a posição dos braços e/ou das mãos. A ação de CAVALGAR apresenta variações de tempo, espaço e fluência, podendo ser um trote lento ou uma corrida. A ação de RONDAR se trata de um giro em torno do próprio eixo, com facão ou lança em punho, visando avistar os possíveis inimigos.

Mesmo com o arrefecimento da pandemia e a flexibilização das medidas sanitárias ao longo de 2022, não foi possível retomar as aulas com Mãe Nany dado o choque de agendas, mas saliento que o que foi experimentado nesta aula serviu de base para o laboratório realizado em Dezembro de 2022 dentro do Projeto Desvelando Encruzilhadas, o qual detalharei melhor mais adiante.

5.2 – UM TERREIRO E SEUS “OGUMS”

Conforme já comentado em capítulos anteriores, cada terreiro possui uma forma de ensinar as entidades/caboclos/Orixás a dançar, imprimindo em sua codificação corporal códigos particulares pertencentes àquela casa/nação. Outro ponto que retomo é que, mesmo a liturgia e os fundamentos do Candomblé e da Umbanda sendo distintos, no que diz respeito à corporeidade da dança do Orixá e da entidade, podemos encontrar gestos que se repetem, pois, independente da forma do culto, a dança do/a médium sob estado de transe corporifica um arquétipo e o que pretendo compartilhar aqui é como dentro de um mesmo terreiro de Umbanda, sete pessoas incorporam a entidade Ogum de formas tão diferentes.

Em linhas gerais e conforme Lara (2008), o processo de ensino da dança do Orixá se daria da seguinte maneira

A aprendizagem da dança aconteceria de forma gradativa. Uma pessoa mais velha da casa orientaria, principalmente, no que se refere aos passos básicos (...) Durante a feitura, também se aprende com o pai criador ou com a mãe criadeira (...) Essa aprendizagem, com base no pai-de-santo e nos filhos mais velhos, fortalece a ideia de a dança ser uma só, mesmo na sociedade atual, dada a passagem do conhecimento pelos rituais e pelas pessoas com maior experiência, dedicação a essa religião e tempo de feitura (LARA, 2008, p. 94)

O procedimento de ensino-aprendizagem no Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás apresenta algumas diferenças, o que é ensinado à princípio aos/às filhos/as-de-santo recém-chegados/as é a ação de SARAVAR, sendo ela, o movimento base para a dança das entidades que dançam. A ação consiste na transferência de peso de uma perna para a outra, com um leve deslocamento de tronco na direção em que uma das pernas desliza para trás da outra. Ao mesmo tempo, os cotovelos flexionados são empurrados para trás no deslizar da perna, ao voltar da perna, o cotovelo retorna para a lateral do tronco e as mãos se encontram na altura do peito, a frente dele.

No caso da dança de Ogum, o que pude observar é que nas giras de desenvolvimento quando a entidade incorpora, a principal preocupação dos/as irmãos/ãs-de-santo que estão cambonando é que a forma de ser mover da entidade não machuque o/a médium em transe. Até o presente momento, ainda não presenciei ou soube de nenhum Ogum que tenha sido ensinado a dançar, é como se a entidade no momento do transe já trouxesse uma memória ancestral da codificação corporal de sua dança, porém como o/a médium iniciante ainda não está acostumado/a com aquela energia e aqueles movimentos, sua dança seria um pouco desajeitada, apurando e refinando as ações com o passar do tempo.

De acordo com o que pude observar assistindo os vídeos das giras de desenvolvimento de Ogum que fazem parte do acervo do próprio Terreiro, percebo que os Ogums da casa dançam em três momentos diferentes: 1) Quando chegam no Terreiro após saudar o conga e o pai-de-santo (tendo como estímulo musical os pontos de chegada); 2) Quando todos os Ogums que podiam chegar já estão em terra (ao toque dos pontos de firmeza) e 3) pouco antes de se despedirem do Terreiro e do pai-de-santo para ir embora (sob o toque dos pontos de subida).

Como essas ações acontecem durante as giras de desenvolvimento, as entidades não prestam atendimento às pessoas da assistência. Entre um momento de dança e outro, as atividades desses Ogums variam muito de acordo com a experiência/vivência de cada um/a dos/as médiuns-girantes, essa experiência está diretamente relacionada com seu nível de desenvolvimento e sua função dentro do Terreiro. Alguns Ogums entre uma dança e outra apenas fazem ronda, ou seja, caminham pelo Terreiro como se estivessem se familiarizando com o espaço físico, outros preferem ficar parados numa imobilidade dinâmica como se estivesse em estado de oração ou então como se o/a médium-girante e a entidade buscassem compreender suas dinâmicas energéticas e limitações corporais.

Os Ogums dos/as médiuns-girantes mais experientes desempenham atividades mais relacionadas à funcionalidade do próprio Terreiro. Essas

atividades vão desde orientações sobre a realização de procedimentos religiosos ou estruturação das firmezas da casa; também auxiliam no transe dos/as médiuns-girantes inexperientes ou breves atendimentos e consultas aos/às filhos/as-de-santo. É importante salientar que geralmente em giras de desenvolvimento o Babá não entra em transe, pois este é o momento de entrar com contato com as entidades de seus/suas filhos/as.

Além da minha própria experiência do transe, trago observações sobre a codificação corporal da dança de Ogum de outros/as iniciados/as da Umbanda que fazem parte do mesmo terreiro que eu, e para preservar a identidade das pessoas, irei me referir a algumas delas por nomes fictícios e uma breve descrição a seguir.

Babá Marco Antonio – Homem negro, entre 49 e 52 anos, produtor cultural e diretor de teatro, possui formação em Gestão de Recursos Humanos (nível superior), sem filhos. Filho de Ogum de Lei. Frequentador da Umbanda desde os anos 1990 e formado como pai-de-santo em 1998.

Júlia – Mulher branca, entre 28 e 31 anos, trabalha em escritório, possui formação em Logística (nível superior), joelho direito com meia patela em decorrência de um acidente de moto, antes de fazer parte do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás já havia frequentado um terreiro de Candomblé onde se encontrava no processo de *Abiã*⁹⁶ para laô. Filha de Ogum de Ronda – a entidade ainda não havia apresentado sua qualidade até novembro de 2020, porém após a tomada de consciência da médium sobre a qualidade de seu Ogum, em conversas informais tomei nota de outras sensações de Júlia durante o transe, o que acrescentou novas informações além das suas respostas durante a entrevista. Frequentadora do terreiro desde 2016 e iniciando-se em 2018, atualmente encontra-se como indicada ao cargo de Cambona para Esquerda – sendo ela responsável pela organização e manutenção dos elementos usados nas giras de Exu e Pombogiras.

⁹⁶ *Abiã* é o/a frequentador/a do terreiro de Candomblé que ainda não se iniciou oficialmente na religião, no caso, Julia já havia se submetido à dois procedimentos religiosos, porém ainda não tinha “feito o santo”, apenas alimentado o seu Ori.

Moira – Mulher parda, entre 30 e 34 anos, cantora, nível superior incompleto em Canto, mãe. Filha de Ogum Xoroquê. Freqüentadora do terreiro desde 2011 e iniciando-se em 2018, sendo indicada ao cargo de *Curimba*⁹⁷ do terreiro, atualmente encontra-se afastada do terreiro.

Lucas – Homem pardo, entre 36 e 40 anos, trabalha em escritório, possui formação em Ciências Contábeis (nível superior), pai. Antes de se tornar filho-de-santo do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás participava de reuniões em grupos espíritas kardecistas. Filho de Ogum Beira-Mar. Freqüentador do terreiro desde 2016 e iniciando-se em 2018.

Daniela (eu mesma) – Mulher negra, entre 35 e 39 anos, professora, possui formação em Teatro (nível superior), sem filhos, contratura muscular permanente na musculatura das costas em decorrência de um acidente doméstico e apresento desidratação discal com leve abaulamento entre as vértebras L4 e L5, diagnosticada em 2022. Filha de Ogum Megê.

Cabe também considerar aqui que cada um/a dos/as médiuns entrevistados/as possuem características diferentes quanto ao seu nível de consciência durante a incorporação, podendo assim pensar em três categorias diferentes: consciente, semiconsciente e inconsciente. Neste caso considera-se que o/a médium consciente tem plena memória do que ocorre durante o transe, embora não tenha o pleno controle de seu corpo. O/a semi-consciente ao retornar do transe tem alguns flashes de memória do que ocorreu; esse é o tipo mais comum do nível de consciência durante a incorporação. Já o/a médium inconsciente sofre um “apagão”, pois ao retornar do transe não lembra do que ocorreu durante a incorporação.

Cada uma das pessoas foi entrevistada num momento diferente e em separado, mas todos/as os/as médiuns-girantes deram suas entrevistas presenciais, no início do ano de 2020. Foram feitas cinco perguntas base:

⁹⁷ *Curimbas* são as pessoas responsáveis por cantar os pontos/cantigas, são elas que chamam as entidades e Orixás e que puxam os pontos de acordo com o trabalho espiritual a ser desenvolvido.

1. *Como você sente a presença de Ogum na sua vida? Isso mexe com seu humor e temperamento? Como?* – Aqui me refiro à variação de humor como um todo, desde o dia a dia até o momento do transe ou nos instantes que antecedem.
2. *Corporalmente, o que você sente antes de incorporar Ogum?* – No intuito de saber quais os “sintomas” presentes pouco antes do transe.
3. *Você consegue se lembrar do que a entidade (Ogum) faz enquanto você está em transe?*
4. *Você consegue descrever como ele dança ou se desloca pelo espaço?*
5. *O que você sente corporalmente quando o transe termina?*

Dadas as diferentes respostas de cada participante e minhas observações em campo durante as giras de desenvolvimento outras perguntas foram surgindo ao longo das entrevistas, a fim de trazer mais detalhes e informações às minhas observações. Procurei também trazer o meu relato quanto à minha experiência em transe levando em consideração as perguntas que fiz aos/às meus/minhas interlocutores/as, buscando manter os parâmetros de informações acessadas nos depoimentos de terceiros/as.

Dentre as perguntas que foram surgindo em campo, considero que uma das mais “reveladoras” quanto a forma que cada entrevistado/a idealiza a entidade que incorpora foi justamente *Como você enxerga o seu Ogum?*. Esta pergunta deu margem à várias explicações, umas pessoas disseram que o “imaginam” como um cavaleiro do tempo das cruzadas, outras pessoas disseram que ele se “mostrou” de forma dúbia – característica particular desta qualidade de Ogum – ora como cavaleiro templário, ora como um guerreiro oriental.

Ainda sobre como cada um imagina seu Ogum, eu mesma já “identifiquei” meu Ogum com a imagem do Blade – vampiro negro de filmes de ação inspirados nos quadrinhos da Marvel e interpretado no cinema pelo ator Wesley Snipes. Porém, eu também já havia o “visto” em sonho, como uma estátua de um homem negro, musculoso, vestindo uma saia de mariô, de torso nu e segurando uma lança. Esta imagem na época me causou um pouco de confusão, pois ainda não tinha sido confirmada como filha de Ogum e a presença da lança me remetia sempre a uma associação com Oxóssi. O que não foi a minha surpresa, em 2019 me deparo com a ilustração do artista soteropolitano, Hugo Canuto, que representa na HQ *Conto dos Orixás* Ogum de uma maneira muito aproximada do Ogum que faz parte do meu imaginário.

Figura 38 - Cartaz do filme *Blade II*



Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt0120611/>

Figura 39 – Ogum como eu o idealizo



Fonte: HQ *Conto dos Orixás*, de Hugo Canuto

Ainda sobre as perguntas, para o Babá, além das cinco questões comuns a todos/as os/as entrevistados/as, fiz uma outra pergunta que considero como crucial para o entendimento das diferentes codificações corporais desses Ogums: *Como você descreve a dança de cada um desses Ogums?* Em primeira análise é importante observar que nenhuma das pessoas aqui listadas possui a dança como prática profissional ou atividade física regular, no geral são inclusive pessoas sedentárias, informação importante de ser considerada para analisar a codificação corporal desses Ogums.

Como já apontado, durante a gira de desenvolvimento, normalmente o Babá não incorpora, neste instante ele permanece em terra para observar e orientar seus/suas filhos/as-de-santo, principalmente novatos/as, que entram em transe. Via de regra primeiro incorporam os/as filhos/as-de-santo mais velhos/as

da casa, sendo assim, incorporamos na sequência eu, Julia, Moira e Lucas. Dentre nós, Lucas é o que necessita de mais atenção do Babá, pois ainda sofre em seu processo de incorporação.

Em conversa informal, Lucas havia comentado que sentia a presença muito forte de Ogum, mas que evitava se mover pois não sabia se aqueles movimentos eram da entidade ou dele mesmo. Algumas vezes em que eu estive presente auxiliando o processo de incorporação de Lucas, pude observar que ele permanece em pé com os pés paralelos e de olhos fechados, enquanto os/as ogãs tocam e cantam o Babá evoca Ogum gritando o seu brado e agitando um sino próximo aos ouvidos de Lucas. Lucas de súbito se ajoelha e com a mão direita fechada bate no peito bradando “Ogum iê!”, ali não é mais Lucas, é Sr. Ogum Beira-Mar. Esta resistência de Lucas ao processo de incorporação está relacionado ao passado vivenciado na doutrina kardecista, onde não era permitido aos membros do corpo mediúnico do centro que frequentava dar passagem às entidades para o transe.

Além destas perguntas, também foi questionado à Lucas e Moira como cada um imagina seu Ogum. Ambos responderam que seu Ogum teria uma estatura física grande, sendo um homem alto e bastante musculoso, se apresentando numa vestimenta parecida com as armaduras dos cavaleiros templários, o que em muito se aproxima na forma como São Jorge é representado em quadros e estátuas, embora São Jorge tenha sido um militar do Império Romano que viveu na região da Turquia nos primeiros séculos do Cristianismo.

Como relatos do processo de incorporação, Lucas e Moira descrevem sensações muito parecidas, ambos revelam que antes de entrar em transe sentem muito calor principalmente nas mãos e na região do peito, além disso uma certa falta de ar e a sensação dos batimentos cardíacos acelerados. Ambos deixam de sentir esses “sintomas” quando finalmente entram em transe. Lucas, por ser o que chamamos de médium semiconsciente, afirma que ainda consegue ter alguma memória das ações executadas por Ogum Beira-Mar. Segundo Lucas,

Ogum Beira-Mar se desloca até o congá onde se ajoelha e saúda o altar com um cumprimento de cabeça e gesticulando como se estivesse mostrando ou entregando uma espada. Depois dessa saudação, caminha pelo salão sem estabelecer nenhum tipo de roteiro ou deslocamento específico.

Observar Lucas em transe é um exercício interessante por ser possível perceber o quanto o médium está se adaptando à energia da entidade e o quanto Ogum Beira-Mar busca reconhecer os limites do corpo do médium. Os movimentos do transe de Lucas são bastante tímidos, sem grande explosão muscular; o próprio Lucas relatou durante a entrevista que muitas vezes durante o transe se pega pensando se a ação que ele está executando ou com vontade de executar é influência da sua consciência ou se é o desejo da entidade.

Com Moira acontece um processo quase inverso ao que ocorre com Lucas, ela nos relatou que não tem memória das coisas que ocorrem durante o transe, sendo ela médium inconsciente, porém, e talvez por isso mesmo, ao observar o transe de Moira é possível perceber que Ogum Xoroquê parece estar mais familiarizado com seu corpo e que ela mesma oferece menos resistência tanto ao transe quanto à realização dos movimentos. Ogum Xoroquê respeita os limites físicos do corpo da médium, mesmo realizando saltos, corridas e interagindo com as pessoas presentes no salão.

Embora ambos os médiuns tenham ingressado no terreiro na mesma época, talvez pelas características do tipo de transe de Moira a conexão entre a divindade e o corpo da médium parece estar mais ajustada e isso é possível de observar quando percebemos que na dança e nos deslocamentos de Ogum Xoroquê a entidade responde prontamente aos estímulos sonoros dos atabaques tocados pelos Ogãs.

Sobre o final do transe, ambos relatam uma sensação de alívio e de “paz de espírito”, como se Ogum “devolvesse” ao médium seu corpo em estado de relaxamento e levando embora as energias que foram mobilizadas durante o transe, mas que não pertencem àquele corpo físico. Moira nos relatou que algumas vezes sente a musculatura das pernas cansadas, mas, segundo ela

mesma, compreende que isso ocorreu em situações em que ela já se encontrava tensa antes do transe.

Júlia também descreve algumas das sensações apontadas por Lucas e Moira, mas por conta das características de sua mediunidade não possui muita lembrança de como seu Ogum age, porém, por conta dos registros em vídeo é possível apresentar uma breve descrição de suas ações. A primeira modificação que ocorre é em seu semblante, com o franzir da testa e a impressão dos dentes cerrados com força – perceptível pela tensão no maxilar – a deixando com a expressão fechada. Também é possível notar um leve dilatar e contrair das narinas enquanto respira, além do rubor da pele do rosto.

Júlia relata que além do calor nas mãos e no peito, pouco antes de entrar em transe ela sente uma grande sensação de urgência, uma pressa por algo que ela não sabe o que é, além de sentir a presença de seu Ogum que, geralmente, aparenta estar muito bravo com alguma coisa. Segundo a médium ela sente que ele está irritado como se estivesse ocupado no *Orum* e fosse interrompido para baixar no terreiro durante a gira. Como Júlia migrou para a Aldeia dos Orixás vinda de um terreiro de Candomblé, suas entidades possuem um léxico específico e isso torna-se mais evidente quando, ao chegar, prestam reverência ao pai-de-santo; no caso de seu Ogum ele deita-se no chão e bate levemente a cabeça no solo, diferente dos outros que se ajoelham sobre uma perna enquanto a outra se mantém flexionada e batem no peito com a mão fechada ou com os braços cruzados em X. Pouco antes de finalizar esta tese, em conversa informal com a médium, ela relata que vem percebendo algumas mudanças na codificação corporal de seu Ogum, como se ele estivesse se adaptando às formas de saudações utilizadas no Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás.

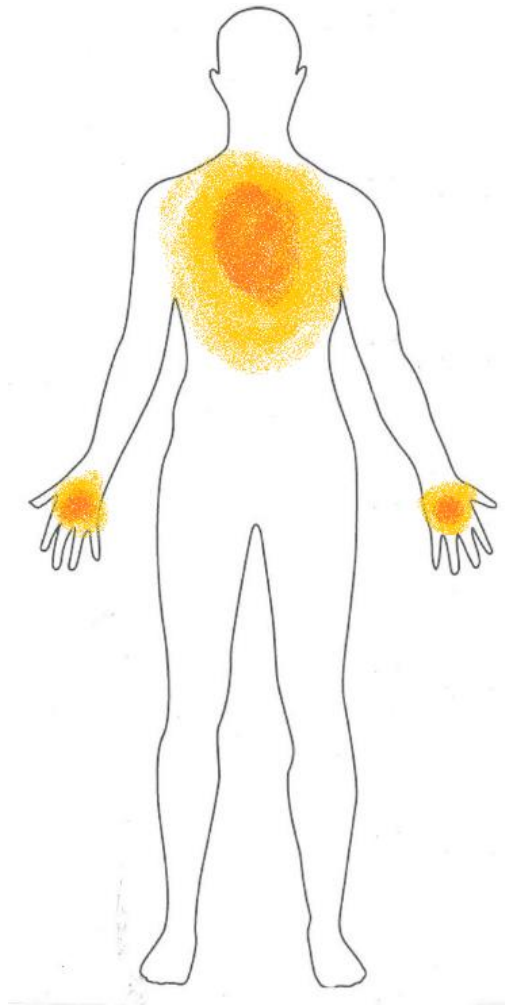
Sobre as sensações corporais, lembro que meu falecido irmão-de-santo Bill⁹⁸, filho de Ogum Rompe-Mato e Iemanjá, dizia que geralmente se sentia

⁹⁸ José Cícero, homem negro, falecido no início de 2018, aos 28 anos de causas naturais. Era professor de língua portuguesa, dentro da hierarquia do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás, ocupava o cargo de Cambono para Exu – homem responsável pela limpeza dos assentamentos de Exu.

perdendo o equilíbrio antes de incorporar, como se a entidade estivesse “sacudindo” ele para que sua alma saísse do seu corpo e ela – a entidade – pudesse entrar. Bill falava isso em tom de brincadeira e sua fala não era concentrada sobre a incorporação especificamente de Ogum, mas é interessante pensar no fato de que o espírito do/a médium não abandona seu corpo para que a entidade/Orixá possa possuí-lo. Entre os/as espíritas – incluindo umbandistas – há a crença de que duas consciências habitam o corpo do/a médium no momento do transe: a sua e a da entidade. Essa suposição me parece diretamente relacionada a esse lugar de *não-eu* e *não não-eu* já abordada em capítulos anteriores.

Trago na figura abaixo os principais pontos de calor relatados pelos/as entrevistados. Na região do peito me relataram que esse calor também seria sentido nas costas, sendo possível assim associar ao *chákra* cardíaco, enquanto nas duas mãos temos dois *chákras* secundários. Dentro das orientações que recebemos no Terreiro de Umbanda, a mão direita recebe a energia, enquanto a esquerda transmite, então imagino que esta energia antes do transe entrar por uma mão, se concentra no peito, se dissipa e sai pela outra. Vale reforçar também, como já citado, esta região do tórax onde os/as médiuns sentem o aumento da temperatura é guardada pelas guias, o que, ao meu entender, potencializa como um campo de concentração energética.

Figura 40 – Pontos de calor nos/as médiuns antes do transe

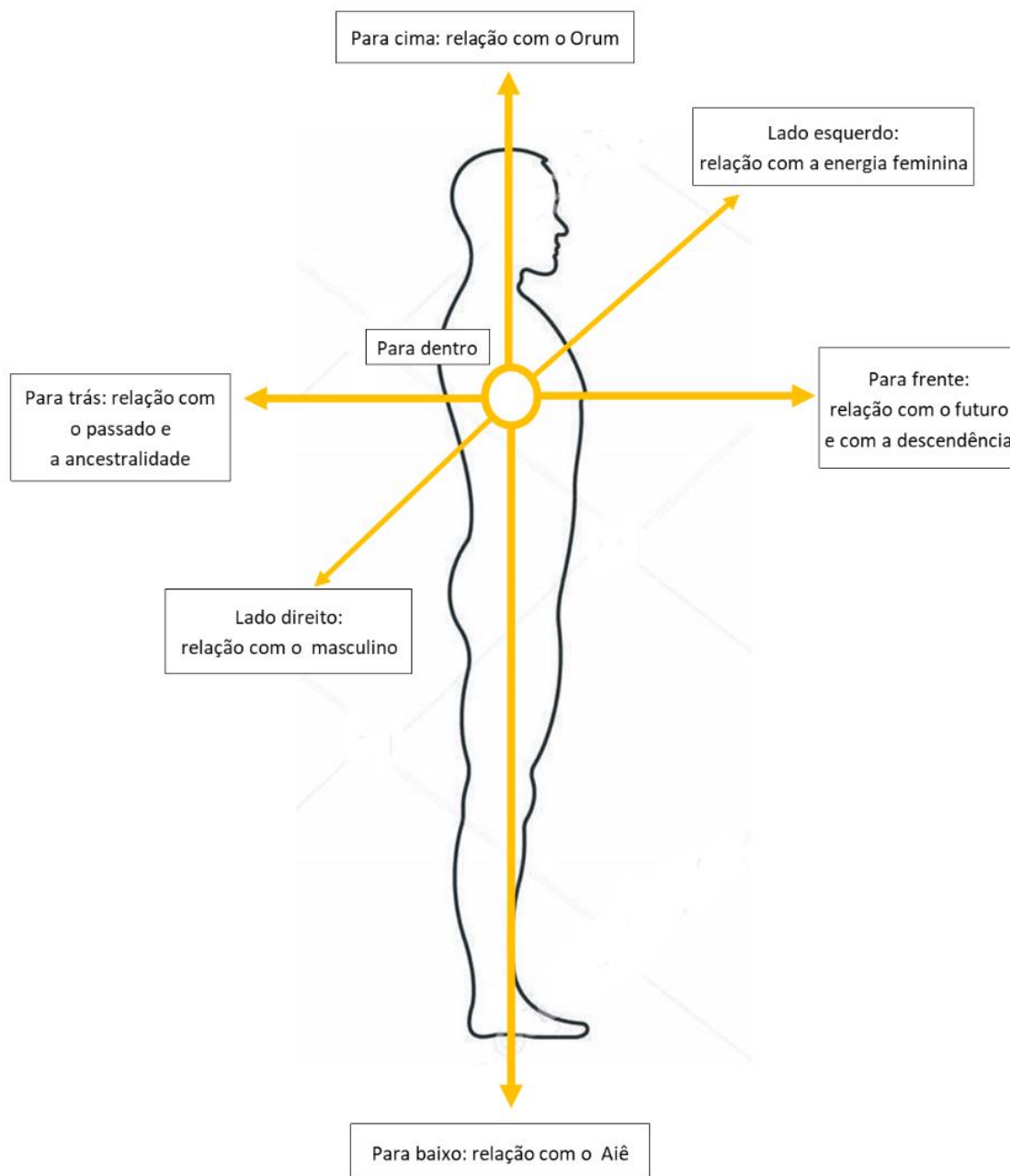


Fonte: Elaboração da autora (2020)

Além do peito ser tido como um ponto energético, assim como nas filosofias banto e nagô, a Umbanda também adota o sentido de que fluímos em sete direções: para cima, para baixo, para frente, para trás, para esquerda, para direita e para o centro, a direção que culmina no peito, formando uma encruzilhada interna de vetores que normalmente são pensados de forma muito externa. A saber, cada um desses vetores tem uma relação simbólica com o indivíduo, onde acima de nós está o Aiê, abaixo o Orum, à frente o futuro e sua descendência, atrás o passado e sua ancestralidade, à esquerda a energia feminina, à direita a energia masculina e na encruzilhada do peito todas elas,

ênfatizando do que o ser humano é constituído e que todas essas energias precisam estar em equilíbrio para a garantia de uma existênça harmoniosa.

Figura 41 – As sete direções da cosmovisão umbandista



Fonte: Elaboração da autora (2020)

Em uma conversa informal sobre minhas impressões acerca da corporeidade dos Ogums de Júlia e Moira, Babá Marco Antonio – que além de sacerdote da Umbanda, também é encenador – pontuou algo que eu já havia

observado, mas ainda não conseguia descrever, segundo o Babá, o deslocamento do Ogum de Júlia está diretamente atrelado à respiração da médium.

Para quem observa, uma das primeiras grandes mudanças no estado de presença de Júlia é o ritmo de sua respiração, inclusive, como já citei, sendo visível inclusive o dilatar e contrair das narinas. Pela observação do Babá, a impressão que se tem é que quando Júlia inspira seu corpo é projetado verticalmente, como se ao inflar os pulmões de ar houvesse uma linha na coluna que esticasse seu corpo até o topo da cabeça. Ao expirar, Ogum projeta seu corpo para frente numa corrida ou deslocamento muito urgente; mesmo que uma das mãos se projete para frente sugerindo um movimento de corte com a espada, ao expirar é como se houvesse um fio invisível que puxasse seu peito promovendo assim o deslocamento do restante do corpo. Neste caso, compreendo que a ação da respiração estaria diretamente associada à preparação de um guerreiro para se colocar em combate.

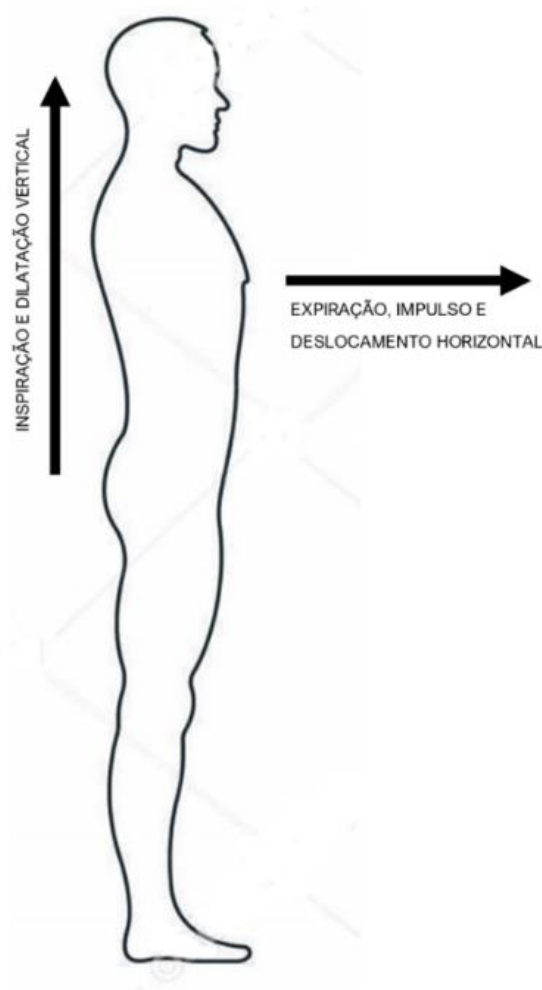
A colocação do Babá sobre a forma do deslocamento de Júlia durante o transe – além da observação dos registros em vídeo – apresenta na prática a concepção de movimento corpóreo proposta por Burnier (2011) ao especificar que

Um movimento corpóreo é um deslocamento no espaço e no tempo de partes do corpo. Sendo associado a uma ação física, ele deve (...) nascer na coluna vertebral, do tronco. Nascer não significa mover, mas ter localizado nessa parte do corpo o impulso, o coração da ação, que poderá levá-la ou não ao movimento. O impulso é uma mola propulsora do movimento, que, por sua vez, será o acontecimento ou a realização da ação no espaço (BURNIER, 2011, p. 43)

Trago esta citação acima mesmo compreendendo que entidade não é personagem na concepção do teatro ocidental e que, embora ocupem lugares parecidos o/a médium-girante não é um/a ator/atriz, mas o apanhado feito por Burnier (2011) sobre o entendimento de ação física contempla alguns aspectos desta pesquisa, inicialmente pelo fato de, amalgamando as referências de

Decroux, Stanislavski e Grotowski se chega a ideia de ação física como uma ação, um impulso corporificado e depois, pelo próprio Burnier considerar a ação física “como a menor partícula viva do texto do ator”, Burnier complementa acrescentando que “por texto do ator entendemos o conjunto de mensagens ou de informações que ele e somente ele podem transmitir”; logo, aproximando da minha pesquisa a Dramaturgia dos Orixás é grafada também com o texto do/a performer-médium já que, apesar do transe ter o corpo do indivíduo em estado extracotidiano ainda assim tem limitações físicas, pois, por mais forte que Júlia seja, ela não seria capaz de dar um soco no chão a ponto de abrir o solo como Ogum fez num dos seus *itans*.

Figura 42– Respiração, dilatação e impulso



Fonte: Elaboração da autora (2020)

Fechando esse longo parêntese sobre ações físicas trago mais uma citação que estabelece diálogo direto com o conhecimento incorporado, segundo Burnier (2011)

No caso das ações físicas, elas podem ser consideradas tanto como globais quanto como uma sucessão de signos. Há de se levar em conta que uma ação física pode ser vista isoladamente ou como um conjunto de informações que formam uma sequência, a linha de ações físicas. (...) uma linha de ações físicas é uma sucessão de signos que serão lidos e interpretados pelos espectadores. Mas na realidade, ela é muito mais do que simplesmente “signos decodificáveis”. Não podemos esquecer que as ações físicas são resultados de processos viventes, de um fluxo de vida, do engajamento de um todo da pessoa do ator. Dessa forma, as informações que elas contém são de uma amplitude muito mais complexa (...) A percepção do texto das ações físicas se opera mais fortemente em seu caráter primário como um texto contínuo do que como uma sucessão de signos (BURNIER, 2011, p. 37)

Então, desta citação quero considerar dois aspectos: do ponto de vista do teatro as ações do/a médium girante são ações físicas por si só, tendo em vista que são operadas num constante processo vivente, já que o/a médium se encontra em transe. Segundo, sendo a dança do Orixá/entidade a dramaturgia em vida, em afrografamento existe um texto contínuo na narrativa corporal que, mesmo contando/dançando pequenos enredos não é uma mera sucessão de signos por se tratar de uma cosmologia corporificada no/a médium girante.

Também há uma relação direta entre a respiração como uma ação involuntária do corpo e um princípio filosófico africano, o *emí*. *Emí* é o sopro de vida, é o que faz com que os seres humanos sejam criados como pessoas, a fala também é respiração, para que o transe ocorra, há a necessidade da palavra cantada, para que o feitiço aconteça é preciso a fala, o professar, a reza, a verbalização do desejo. Júlia ao inspirar e expirar, traz para si o ar, o sopro da vida que a alimenta e ao expirar, seu ar se transforma em impulso.

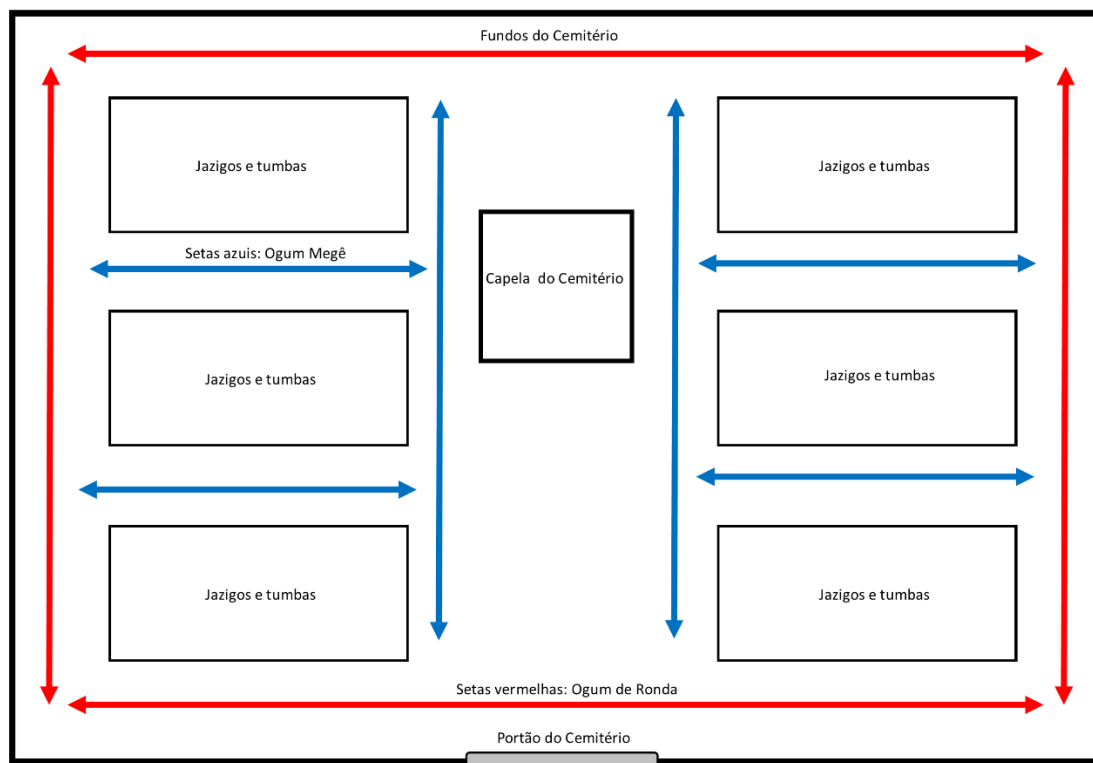
Sobre Moira, Babá pontua que pelo que ele observa como sacerdote, os movimentos deste Ogum seriam mais aproximados dos transe no Candomblé, pois, segundo o pai-de-santo, Ogum chega, executa sua dança com ações presentes na narrativa ancestral do Orixá – corta a campina, cavalga, ronda, luta, forja – e, só depois de executada essa sequência de ações é que se permite se deslocar pelo espaço, porém com pouca interação com os/as médiuns presentes.

Babá relata que nas poucas vezes que escutou o Ogum de Moira falando algo eram apenas orientações para cuidados da própria médium. O sacerdote acredita que, no caso específico de Moira, teríamos ali a presença de um Ogum Orixá que, pelas características de nosso terreiro, aceitou ser cultuado de forma semelhante ao culto de Caboclo. Com tais observações, durante a conversa chegamos à uma hipótese de que a dança e os deslocamentos dos Caboclos de Ogum se aproximam mais de ações “cotidianas” no sentido de serem ações relacionadas à execução de trabalhos manuais e que demandam força física – embora sejam extracotidianas para os/as médiuns em transe, pois nenhum de nós é ferreiro/a, guerreiro/a ou caçador/a – e mais humanizadas; enquanto as do Orixá Ogum apresentam uma codificação mais extracotidiana, corporificando a ideia de hiperexpressividade como aponta Sodré (2017).

Um aspecto que considero relevante trazer é a forma como meu Ogum e o de Júlia se comportam e se deslocam dentro do terreiro, ambos parecem se revezar espacialmente para o equilíbrio de energia durante a gira. Se meu Ogum estiver próximo ao congá o dela estará na porta e vice-versa; se o dela estiver prestando atendimento ou dando suporte a alguém o meu estará em ronda, ocorrendo o inverso também. Para quem não entra em transe e tem a possibilidade de observar a movimentação das entidades em terra creio que seja possível perceber uma narrativa implícita neste revezamento de guarda e prontidão em relação ao que se passa durante a gira. Todos os Ogums ali presentes desempenham uma função de acordo com sua qualidade de energia, porém esses dois parecem ter características parecidas e agem com a mesma finalidade na casa.

Durante o desenvolvimento desta pesquisa, em conversa com outros/as irmãos/ãs-de-santo da casa, descobrimos – mais especificamente Moira e eu – que Ogum Megê (o meu) e Ogum de Ronda (de Júlia) estabelecem de fato um jogo de equilíbrio no espaço do salão, segundo mitologias narrativas ancestrais umbandistas, ambos trabalham na calunguinha, mas cada um deles num local determinado, como se Ogum de Ronda tomasse conta das entradas do cemitério, enquanto Ogum Megê cuida das encruzilhadas internas da calunga pequena. Tomando como referência a geografia do Cemitério Nossa Senhora da Piedade em Maceió esboço a seguir um mapa de como seria o deslocamento desses Ogums no espaço da calunga pequena e do salão do terreiro.

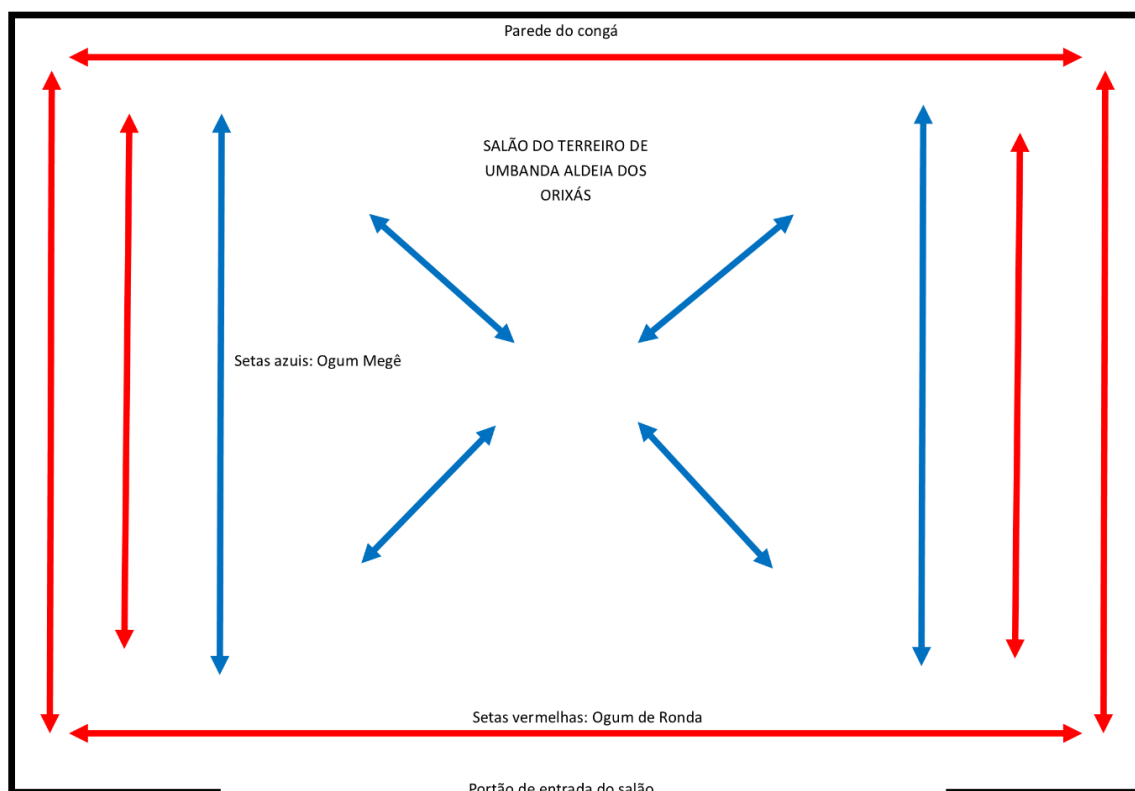
Figura 43 – Ogum Megê e Ogum de Ronda na Calunguinha



Fonte: Elaboração da autora (2020)

Na imagem acima trago minha idealização de como imagino o deslocamento de Ogum de Ronda (setas vermelhas) e Ogum Megê (setas azuis) dentro do espaço geográfico do Cemitério Nossa Senhora da Piedade, em Maceió. É possível observar que Ogum de Ronda se deslocaria explorando as extremidades do espaço em linhas retas, enquanto Ogum Megê se desloca também em linhas retas e também nas encruzilhadas internas da Calunga pequena. A idealização desse deslocamento serve como base para compreender o comportamento destes dois Ogums quando incorporados em suas performers-médiuns, como ilustro na figura a seguir.

Figura 44 – Ogum Megê e Ogum de Ronda na gira de desenvolvimento

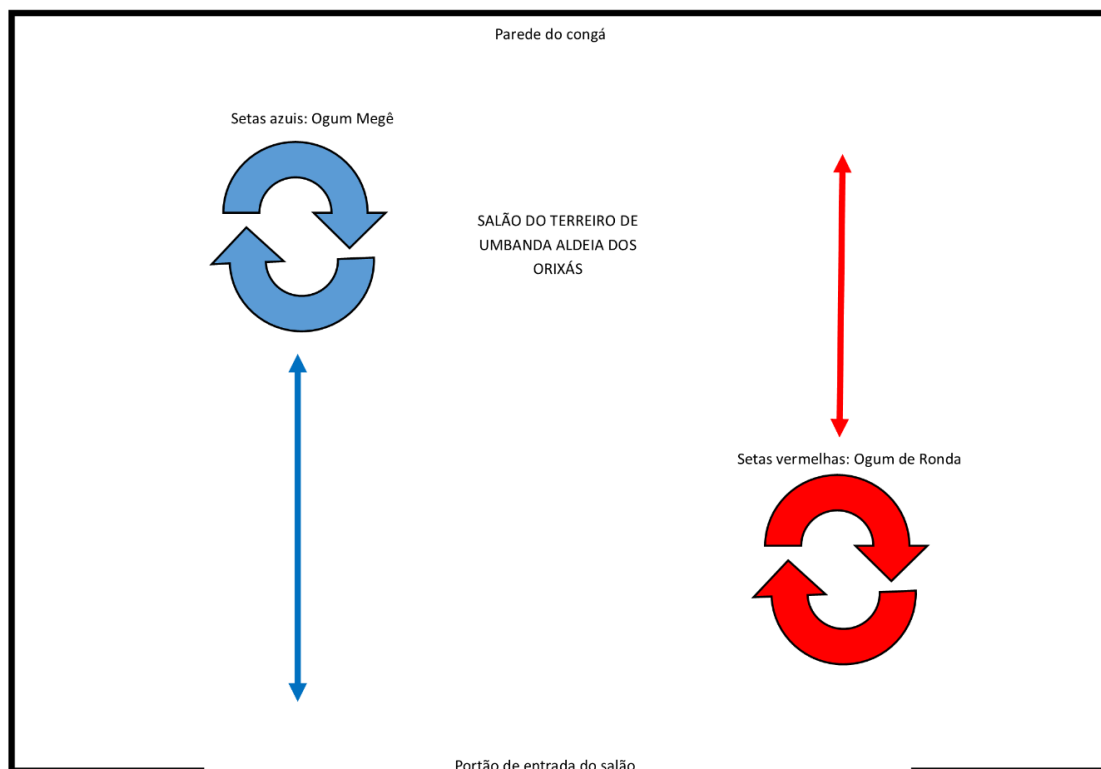


Fonte: Elaboração da autora (2020)

Como é possível observar, a base do deslocamento continua sendo a mesma, sendo a principal diferença de Ogum Megê que aqui se desloca também em diagonais, partindo do centro do terreiro para os cantos das paredes. É importante considerar que essas são as rotas de deslocamentos das médiuns-girantes e que existem variações nessas caminhadas. Quanto à dança em si, os

dois Ogums normalmente se colocam em equilíbrio no espaço de outra maneira; conforme ilustro a seguir.

Figura 45 – Ogum Megê e Ogum de Ronda em deslocamento



Fonte: Elaboração da autora (2020)

Cada um executa sua dança, muitas vezes com corridas no lugar ou girando em torno do próprio eixo, ao se deslocarem nunca ficam em paralelo um ao lado do outro, mas sim em diagonal – conforme a imagem acima – se encontrando brevemente no centro do salão enquanto “trocaram de lugar”. Não sei como eles operam essa sincronicidade de deslocamento, mas sempre me vem à mente um jogo teatral que quem conduz pede aos/às conduzidos/as que caminhem pela sala ocupando os espaços vazios, que envolve a percepção de si, do espaço e do outro neste espaço.

Creio que este estado de atenção das médiuns-girantes se dá pelo uso extracotidiano do corpo que, num estado alterado de consciência, aprimora o estado de presença e prontidão. Como um/a ator/atriz em cena ou um/a

jogador/a de vôlei que percebe a bola vindo em sua direção, mas que decide deixá-la passar para que outro/a jogador/a mais bem posicionado/a possa agir.

Tomando como referência os relatos dados pelos/as meus/minhas entrevistados/as, trago aqui uma hipótese levantada por Leda Maria Martins (2020) em relação aos usos do corpo, segundo a autora

Minha hipótese é a de que o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grata no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão de memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico etc. No âmbito dos rituais afro-brasileiros (e também nos de matrizes indígenas), por exemplo, essa concepção de performance nos permite apreender a complexa pletora de conhecimentos e saberes africanos que se restituem e se reinscrevem nas Américas, recriando-se toda uma gnosis e uma episteme diversas. Nessa perspectiva e sentido, como afirma ainda Roach, “as performances revelam o que os textos escondem” (MARTINS, 2020, p. 66-67)

E acrescenta ainda que

(...) As performances rituais, cerimônias e festejos, por exemplo, são férteis ambientes de memória dos vastos repertórios de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, técnicas e procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo. Os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos e metafísicos, dentre outros, além de procedimentos, técnicas, quer em usar sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação, nos aparatos e convenções que esculpem sua performance (MARTINS, 2020, p. 67)

Embora Martins retome alguns elementos apontados por Schechner – e já discutidos nesta tese – como a questão do corpo como lugar de transmissão de

conhecimento, a autora aponta este mesmo corpo como sendo a própria performance, assim como a própria grafia, neste caso, afrografia. Dentro desta perspectiva, defendo que, a dança de Ogum além de ser uma dramaturgia, visto que traz em sua codificação corporal a narrativa de um mito, também se constitui como o que chamo de ponto dançado que, junto dos pontos riscados e dos pontos cantados compõe a oralitura presente no Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás.

Me agrada a ideia de pensar a dança de Ogum como um ponto dançado pela impressão de que ao dançar sua narrativa no espaço do terreiro é como se energeticamente a entidade deixasse seu rastro no ambiente, grafando tal como um ponto riscado, porém efêmero como um ponto cantado.

Retomando aos relatos coletados em campo, para ter um ponto de vista “de fora”, também entrevistei uma médium não-girante do terreiro, neste caso uma Cambona. No momento das giras de desenvolvimento, por não entrarem transe, ela se torna os olhos e os ouvidos do Babá e dos/as demais médiuns. Aqui lá Rose respondeu perguntas relacionadas às suas percepções sobre o transe dos/as performers-médiuns.

lá Rose, já citada em capítulos anteriores, é cambona de Xangô, é professora de História, Mestre em Antropologia, cantora, atriz e agente de segurança pública. Ingressou no terreiro em 2010 e foi consagrada cambona em 2017, entre sua infância e início da vida adulta foi católica praticante.

Para lá Rose foram feitas três perguntas base:

- 1. Você lembra da primeira incorporação de Ogum que você viu? Ou melhor, qual a primeira lembrança que você tem de uma incorporação de Ogum? Como você descreveria a dança que você se lembra?*
- 2. Quando são giras que cantam para Ogum, o que você sente antes dos/as médiuns entrarem em transe?*
- 3. O que você percebe de diferente nas pessoas que incorporam, antes, durante e depois do transe?*

É importante considerar que Rose ao ser entrevistada já havia direcionado seu olhar para observação dos/as performers-médiuns, pois até certo ponto sempre esteve familiarizada com as demandas desta pesquisa, inclusive muitas vezes em conversas informais trazendo seus apontamentos e observações sobre as giras de desenvolvimento em que eu ou estava ausente ou estava desde o começo em transe. A principal contribuição de seus relatos está na observação sobre o estado de presença desses/as performers-médiuns e como ocorre essa transformação do início ao final do transe. E acrescento mais, não pensando nesta presença apenas no/a performer-médium, mas o quanto o espaço, o ambiente onde ocorre a performance é transformado, assim como os/as próprios/as espectadores/as.

Durante a entrevista, sobre a forma como ela sente a chegada de Ogum lá Rose relata que

Quanto todos os Ogums estão incorporados é muito interessante ver as diferenças de características de um pra o outro porque eles acabam na dança, na postura, nos trejeitos revelando características específicas dos médiuns (...) Quando os Ogums estão incorporados não salão você consegue ver as características diferentes de cada Ogum de cada médium, é muito bonito ver isso, é muito diferente, é basicamente a assinatura do médium, da entidade e da linha com a qual ele trabalha (...) Mesmo incorporando só um, a sensação é de que chega uma guarnição, um batalhão, vai ter o confronto, o embate é agora e vai resolver e não há dúvida de que Ogum vai sair vencedor. A presença enche a sala (informação verbal)

Embora não seja médium girante, lá Rose também percebe corporalmente a presença de Ogum e de sua energia pouco antes dos/as performers-médiuns entrarem em transe “[Eu sinto] que o coração acelera, você tá de frente ali para a situação ali inevitável, você sabe que vai haver o confronto (...) Eu me sinto mais bélica quando ele está em terra (...) eu fico muito prática, muito racional (informação verbal)”. Além dessas sensações, também relata a sensação física de calor, sobretudo nas mãos e no peito, e que sente como se o próprio salão

também ficasse mais quente e como se o chão vibrasse, talvez como se houvesse um exército marchando.

Quanto às diferenças do/a médium durante o transe em comparação com seu estado cotidiano, lá Rose aponta que a primeira coisa que ela percebe é um “rosto sobreposto” pois, a mudança das feições do/a médium faz parecer que ele/a veste uma máscara, diz também que o/a médium-girante apresenta uma postura mais alinhada, de peito estufado, exuberante como alguém que chega ao local para resolver algo. Ela inclusive pontua que o Ogum de Ronda (Ogum da médium-girante Júlia) sempre chega procurando algo, enquanto os outros chegam em prontidão para o combate.

No relato da entrevistada, o que me chamou atenção foi que ao relatar sobre sua percepção do/a médium pós-transe foi o termo utilizado por ela dizendo que ao final da incorporação parecia que “(...) a partícula do sagrado ainda emana no médium (...) irradiando essa energia por um tempo, como se tivesse ‘tocado pela graça’ (informação verbal)”. Embora seja um termo católico, lá Rose e eu chegamos ao consenso de que seria um estado energético residual ainda reverberando nos/as médiuns.

Baseado nos relatos de lá Rose, proponho que o/a médium sai de seu estado energético cotidiano, numa crescente atinge o ponto máximo do seu estado energético extracotidiano e em seguida a curva passa a cair até o retorno ao estado de consciência cotidiano após o transe, mas sem o retorno ao ponto 0. Quero deixar claro que ao final do transe o/a médium-girante retorna sim ao seu estado de consciência cotidiano, mas a energia que emana de seu corpo não retorna ao zero, é como se seu estado de presença pela dilatação física e energética ainda se prolongasse por mais algum tempo. Pensando em como ocorre essa mudança de estado energético nos laboratórios teatrais, aqui seria o justo momento do trabalho de desaquecimento, que nas giras de desenvolvimento é alcançado com orações e banhos de ervas.

Essa curva que passa por esses três estados energéticos também ocorre no ambiente do laboratório cênico, porém, como giras de desenvolvimento e laboratórios cênicos possuem finalidades diferentes, é necessário considerar que

esse estado energético residual para atores/atrizes é mais útil que para os/as médiuns, pois, ao final da gira os/as médiuns são devolvidos às suas realidades, enquanto atores/atrizes mesmo fora do laboratório continuam se debruçando sobre seus processos criativos – ou pelo menos deveriam.

Ainda sobre os depoimentos de lá Rose, gostaria de trazer aqui os relatos de Zenicola (2014) sobre o transe no Candomblé para uma observação comparativa em relação à Umbanda

(...) Uma vez já em estado de transe, vem a paz, o rosto passa a apresentar uma máscara fixa de concentração, descongestionado, os olhos ficam quase o tempo todo fechados com algumas raras levantadas de sobrancelhas, e alguns carregam um sorriso permanente. O corpo não apresenta mais tantos movimentos convulsivos, ou decorrentes da falta de equilíbrio. Quando não está dançando, o que acontece em rápidos intervalos na cerimônia entre uma mudança de “toque de santo”, o corpo pode apresentar ligeiras oscilações, quando seu peso é transferido de uma perna para a outra, rotações circulares em torno do próprio eixo, num balançar sobre si mesmo, suaves tremores dos ombros e alguns seguram as mãos nas costas. O corpo, ao dançar, e principalmente no transe, passa por movimentos não econômicos, gastando mais energia do que em movimentos e gestuais cotidianos, mantendo-se em estado de prontidão para a ação. Trabalha em um fluxo livre de movimentos coordenados, que permitem ao executante o desempenho de uma performance complexa e detalhada, assim que solicitado. O essencial da ação é ampliado e o restante, desprovido de significado, anulado (ZENICOLA, 2014, p.63)

Via de regra, o descrito por Zenicola (2014) se aproxima bastante com o relato de lá Rose, porém chamo a atenção do/a leitor/a para duas questões; a primeira é que não há imobilidade nas pausas, tomando Ogum como referência, mesmo em pé e sem dançar, a entidade ainda executa micromovimentos que parecem ser o impulso de suas ações, dando a impressão de que num estalar de dedos ele poderá voltar a dançar sem nenhum esforço. O segundo aspecto é que, mesmo os movimentos não sendo econômicos, o gestual é reduzido apenas

ao necessário, o “excesso” está na quantidade de energia empregada na ação e não na quantidade de gestos executados na partitura corporal durante a dança.

Considerando todas as colocações feitas até aqui em relação às sensações corporais dos/as médiuns girantes e do que é possível de ser observado por terceiros; associo diretamente aos laboratórios de teatro, principalmente no momento da avaliação do que foi experimentado durante os exercícios. Me coloco também ocupando diferentes lugares no teatro e no terreiro, pois como atriz me percebo de forma muito parecido com a maneira que me percebo como médium girante, principalmente durante o desenvolvimento desta pesquisa, tentando rememorar as sensações do transe da mesma maneira que rememorava as minhas impressões do trabalho em laboratório.

Como encenadora e pesquisadora, observar de fora e ao mesmo tempo conhecer como é estar dentro do jogo e da gira me aponta caminhos para as conduções de laboratórios com atores/atrizes, por isso mesmo compartilho a seguir os caminhos feitos na busca da estruturação de um “treinamento” baseado na gestualidade e nas narrativas ancestrais de Ogum.

5.3 – DAS GIRAS AOS LABORATÓRIOS: RESSIGNIFICAÇÃO E JOGO

Como já é sabido, uma pandemia mundial e o caos sanitário que assolaram o Brasil a partir de Março de 2020, impossibilitando uma série de atividades presenciais e coletivas previstas para o desenvolvimento desta tese. Porém, alguns *insights* foram surgindo ao longo da investigação e assim que for possível pretendo experimentá-los em laboratório cênico com atores e atrizes; afinal, muito do que pude analisar sobre o comportamento dos/as médiuns girantes pode ser utilizado para potencialização de processos criativos em teatro.

A princípio penso na estruturação de três exercícios: um de autopercepção, um de autopercepção no espaço e um de percepção espacial em dupla. Vale salientar que são apenas proposições muito insipientes e que precisarão ser experimentadas em laboratório, mas que gostaria de compartilhar

inclusive como um modo de reavaliar os exercícios propostos. Então, sigamos a eles.

1º EXERCÍCIO: AÇÕES DO GUERREIRO

Considerando que este é um exercício de repetição baseado nas ações físicas observadas nas giras de desenvolvimento e nas coreografias da dança de Ogum ensinadas por Mãe Nany.

Depois dos alongamentos e dos exercícios de aquecimento, peço para que cada participante escolha um local na sala, em pé, com os pés paralelos e joelhos semiflexionados oriento para que experimentem transferir o peso do corpo de um pé para o outro seguindo as seguintes orientações: coluna numa posição confortável, quadris e ombros soltos, braços relaxados. A partir dessa posição inicial, peço para que se atentem à respiração num movimento de abrir e fechar o peito partindo do osso do esterno. Esse movimento de contrair e dilatar aos poucos se expande para o peito, ombros, braços até chegar às mãos.

A cada parte do corpo agregada a esse movimento inicial, peço para que tenham em mente que os membros superiores são como lâminas cortando o espaço – podendo ser espadas, facões, sabres, navalhas ou qualquer outro tipo de instrumento de corte deste estilo – mas que seus membros inferiores estão em aterrados e são bases sólidas, mesmo que flexíveis.

Peço para que mantenham as duas repetições, mas variando a amplitude do movimento (se mais contraído ou mais dilatado), a velocidade (se em câmera lenta ou acelerado), a força (experimentando diferentes tónus musculares). Em determinados momentos darei o comando de pausa para que congelem o movimento e a partir daí percebam seus corpos, onde estão os pontos de tensão, angulação das articulações, distribuição de peso.

Penso por ora trabalhar sem estímulos sonoros ou musicais, pois, como dito por Agrinez Melo no seu curso de Dramaturgia dos Orixás, com música a tendência é que as pessoas dancem, e aqui o objetivo é que elas busquem inicialmente buscar ações físicas associadas à codificação corporal de um guerreiro no campo de batalha.

2º EXERCÍCIO: IMPULSO E DESLOCAMENTO

Mantendo a repetição da partitura de cortar explorada no exercício anterior – que agora já estará mais bem incorporada – oriento que cada participante comece a se deslocar pelo espaço seguindo algumas regras: experimentem inicialmente trajetórias linhas retas e precisas; mantenham os joelhos semiflexionados e tentem variar a posição dos pés entre espalmados no chão (varre-salão) ou apoiados nos dedos sem encostar os calcanhares no solo. Ainda atentos/as à respiração, ao inspirar que sintam como se fossem puxados/as pelo topo da cabeça dilatando o corpo verticalmente e ao expirar que sintam como se fossem puxados/as pelo peito sendo este o impulso para o deslocamento.

Em alguns momentos peço que congelem novamente suas ações. Durante o experimento de explorar o espaço com deslocamento, serão dadas algumas orientações como: “Seu impulso é uma busca, você está se deslocando procurando algo ou alguém”, “Experimente agora um deslocamento para um ataque”, “Seu objetivo é se defender”, “Sua motivação é desbravar um caminho”. Com o avançar do experimento, os/as participantes serão estimulados/as a experimentar variações de direção, planos e velocidades.

3º EXERCÍCIO: EQUILÍBRIO DO CAMPO DE BATALHA

Com os/as participantes ainda se deslocando pelo espaço, peço para que cessem as repetições de suas partituras, mas que mantenham os demais elementos explorados – forma de caminhar, posicionamento dos pés, respiração. Agora irão interagir em duplas. Estabelecendo apenas contato visual, buscarão um/a parceiro/a com qualidades energéticas semelhantes às suas. Ao estabelecer essa conexão, busquem a sensação de embate, sem ataque, sem defesa; é um embate com os olhos e à distância. A ideia aqui é que cada dupla se desloque pelo espaço de forma equilibrada, trocando de lados, ocupando espaços vazios, mas mantendo distância, sem perder o contato visual e atentos/as o suficiente para que não esbarrem em nenhum/a colega.

Peço que congelem a ação, respirem, observem seus corpos, observem o espaço ao seu redor, mas sem perder a conexão com sua dupla. A próxima orientação é que ao meu sinal, cada dupla inicie seu combate, ainda à distância, com deslocamentos, olho no olho e sem esbarrões. Durante o jogo peço que se atentem que se uma pessoa ataca a ação da outra é se defender ou contra-atacar, que além disso explorem as ações investigadas no exercício anterior.

Quando o grupo alcançar o ápice desse estado energético extracotidiano, peço para que reduzam a velocidade e a amplitude das ações até que reste apenas o impulso. Ao chegarem no impulso apenas, as duplas se desconectam do olhar, cada um caminha normalmente pela sala afim de sentir a reverberação do estado de energia residual. Em seguida peço que parem em pé, com os pés paralelos, joelhos semi-flexionados e fechem os olhos para retornarem ao seu ponto inicial.

Esses exercícios apresentados acima como uma proposição para laboratório cênico são baseados em jogos experimentados durante minha pesquisa de mestrado que tomava os elementos de Iansã como referencial, aqui os exercícios passarão pelas adaptações necessárias, a fim de atender melhor os elementos constituintes da codificação corporal de Ogum.

Também gostaria de salientar que prefiro não demonstrar a ação a ser investigada, pois considero que cada ator/atriz possui uma memória ancestral própria que aflora ao ser estimulada por meio da repetição. Se eu demonstro a ação de cortar, por exemplo, a tendência é a imitação da minha ação e não a investigação da sua própria partitura. Porém, não demonstrar não significa que não oriente ou corrija individualmente aqueles/as que tenham alguma dificuldade ou estejam tangenciando demais da proposta.

Ainda estou buscando dentro da Dramaturgia de Ogum as ações em que o ferreiro se apresenta, mas creio que adaptações do primeiro exercício poderiam propiciar o surgimento das suas ações e, conseqüentemente, aflorar seu estado energético, afinal a força e a concentração do trabalho numa forja é bem diferente de uma luta em campo de batalha ou de uma caça.

5.3.1 – CRUZAMENTO DO ATLÂNTICO: A CODIFICAÇÃO CORPORAL DE OGUM EXPERIMENTADA EM ÉVORA/PORTUGAL

Embora no início de 2020 com a pandemia eu tenha desconsiderado a possibilidade de uma experiência em laboratório com atores e atrizes, durante minha estada em Portugal para realização do estágio doutoral no CES/UC essa possibilidade se mostrou viável novamente. Com o acolhimento da professora doutora Izabel Bezelga da Universidade de Évora (UÉ), foi possível ministrar a oficina Gestualidade ancestral afro-brasileira na preparação do/a ator/atriz voltada para os/as estudantes do mestrado e da licenciatura em teatro daquela instituição.

Essa atividade foi realizada em Novembro/2021 e teve seis horas de duração divididas em dois dias. Foram disponibilizadas 15 vagas – entre participantes e ouvintes – porém contamos com a participação de sete pessoas no total, sendo seis no primeiro dia e apenas quatro no segundo, o que impossibilitou uma conclusão satisfatória da oficina, por isso me concentrei no que considero como produtivo nas primeiras três horas de trabalho.

Neste primeiro dia contamos com a participação de seis pessoas: um homem português, um homem de São Tomé e Príncipe, uma mulher de Cabo Verde e três mulheres brasileiras, todos/as estudantes do mestrado – exceto uma das brasileiras presente que se tratava de uma professora universitária em estágio de Pós-doutorado. Os mais diversos tipos físicos e repertórios corporais, e um dado curioso, os dois homens participantes possuíam familiaridade com artes marciais – o português com kung-fu e o são-tomense com aikidô – e uma das brasileiras tinha familiaridade com a capoeira.

Como pesquisadora, experimentar este laboratório fora do Brasil e com essa heterogeneidade foi bastante profícuo porque se tornou mais claro o quanto o potencial criativo e a expansão do vocabulário corporal poético e imagético dos/as atores/atrizes pode ser explorados partindo de exercícios que tem como base a codificação corporal – e porque não dizer a Oralitura – de Ogum. Inclusive me ajuda a pensar melhor em quais termos utilizar durante a condução dos

exercícios para que consiga alcançar todos/as os/as participantes com maior objetividade.

A prática foi organizada em quatro momentos: I. Alongamento (individual e coletivo); II. Aquecimento; III. Experimento e IV. Roda de conversa. Aqui me concentrarei principalmente no que pude observar nos momentos II e III. Considero importante que parte do alongamento seja feita de forma individual e parte em conjunto porque compreendo que cada pessoa reconhece as necessidades de atenção do próprio corpo, mas ao mesmo tempo é preciso que determinados grupos musculares sejam trabalhados para atender as necessidades do experimento seguinte.

Busco iniciar o aquecimento com uma caminhada para reconhecimento do espaço, dos/as participantes e para já introduzir alguns comandos que serão retomados durante os experimentos de ressignificação da Oralitura de Ogum no espaço do laboratório cênico. Durante a caminhada, peço que alterem a velocidade, experimentem outros apoios dos pés durante a pisada, explorem outros planos e experimentem mudanças bruscas de direção, utilizando a visão periférica e sempre atentos/as à espacialidade para não provocarem nenhum acidente. Ainda durante a caminhada peço que investiguem a sensação de seus corpos como espadas que fluem como se cortassem o espaço.

A partir daqui começo a recorrer à oralitura de Ogum partindo principalmente da codificação corporal presente em sua dança que, também já se apresenta como uma corporificação dos *itans* e dos pontos cantados, oriento que experimentem que seus braços são como lâminas que cortam o espaço para dar passagem ao restante do corpo. Neste momento é interessante observar que quem já possui em seu vocabulário corporal as práticas de artes marciais executam essa ação de forma pontuada, sem tanta fluidez no movimento por haver uma micro pausa entre o instante que os braços cortam o espaço e o restante do corpo seguindo sua trajetória; porém ao longo do exercício os movimentos se tornam mais fluídos.

Dessa ação pedi que explorassem o movimento no máximo de sua expansão corporal e depois no mínimo, mantendo a energia e a intenção da ação

mais do que o gesto em si. Neste ponto foi possível observar que a ação reduzida se trata de um leve movimento de abrir e fechar o peito que reverbera numa ação de abrir e fechar as escápulas; ou seja, pude perceber que o movimento de corte com os braços como espadas partem das costas.

Na sequência pedi aos/às participantes que experimentassem em seu deslocamento uma caminhada que os/as sugerisse a sensação de trote à cavalo, com alternância de direções, velocidades e incluindo saltos para trás, apoiando-se em apenas uma das pernas. Com esse movimento foi possível observar uma postura muito semelhante ao que encontrei no estado de performer-médium do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás, embora o corpo esteja num deslocamento para trás, o alinhamento da coluna sugere uma tensão que aponta para o topo da cabeça e abertura do peito causam a sensação de prontidão ao que está à frente da pessoa.

Enquanto os/as participantes experimentam essa série de ações, peço que se atentem às sensações corporais e em seguida, a partir dos movimentos investigados, busquem ações cotidianas e explorem essas ações no máximo de sua expansão e após isso no mínimo até que exista apenas o impulso da ação. Após isso fizemos uma pausa.

Depois do nosso intervalo pedi que retomassem suas ações se deslocando pelo espaço, em seguida pedi para que experimentassem o movimento base da ginga de capoeira – que fiz uma pequena demonstração – buscando ter em mente que se trata de uma oscilação entre uma ação de defesa e uma de ataque. Com base nas ações investigadas e nos movimentos da ginga, pedi para que formassem duplas e inicialmente buscassem interagir de modo que suas ações num primeiro momento dialogassem para em seguida se tornar um embate.

Para o embate pedi que os/as participantes comecem o jogo se olhando nos olhos e com suas ações na expansão máxima buscassem ocupar os espaços vazios do/a seu/sua oponente. Sempre com contato visual e buscando utilizar as ações exploradas anteriormente, à medida que as ações se agigantam peço para que se distanciem mais espacialmente, de modo ao embate ocorrer à distância

e com as ações expandidas ao máximo. À distância, peço que reduzam as ações ao mínimo da expansão novamente e que o embate seja realizado com o impulso das ações e com distanciamento. Encerro o jogo pedindo para que fechem os olhos, relaxem o corpo até se deitarem no chão.

Na roda de conversa final os/as participantes relataram sensações corporais semelhantes aos/às médiuns-girantes do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás, como o calor no peito e nas mãos e a sensação de urgência ao executarem algumas ações, a diferença é que os/as performers-médiuns relataram estas sensações instantes antes do transe mediúnico, enquanto os/as participantes da oficina descrevem estas sensações como ocorridas durante o experimento das ações reagindo aos estímulos sonoros e aos comandos dados por mim ao longo do laboratório.

5.3.2 – ATERREIRAR: IMERSÃO PRÁTICA NO PROJETO “DESVELANDO ENCRUZILHADAS” EM SÃO PAULO

Na reta final da escrita desta tese, tive a oportunidade de ministrar uma oficina prática junto à equipe do projeto “Desvelando Encruzilhadas” idealizado por Jefferson Matias e Thaís Dias na cidade de São Paulo. Esta oficina realizada ao longo de três dias foi pensada com base num treinamento elaborado a partir das minhas pesquisas da gestualidade e codificação corporal das danças de Iansã e Ogum. Neste relato me concentrarei no segundo dia de trabalho, onde foquei toda oficina nas ações que observo e vivencio nas danças e nas narrativas ancestrais de Ogum.

Neste dia de atividades contei integralmente com a presença de Jefferson e Thais (ambos participantes do elenco), Alessandro e Eder (participantes que se inscreveram por via de convocatória aberta ao público geral, mas que já conheciam o grupo) durante todas as etapas do jogo, como observadores/as estavam Felipe – que se machucou logo no alongamento, mas já apresentava um histórico de lesão nas costas – e Camila, assistente de direção do espetáculo que será montado a partir de pesquisas práticas e teóricas sobre a corporeidade e

narrativas ancestrais afroreligiosas. Considero que nosso laboratório foi dividido em duas etapas onde na primeira os/as participantes trabalharam de forma individual explorando seus repertórios corporais a partir dos meus comandos, e a segunda etapa em dupla retomando as ações experimentadas anteriormente.

Após o alongamento conduzido por Jefferson, pedi para que caminhassem pelo espaço. Nessa caminhada solicitei que as mudanças de direção fossem feitas de forma objetiva, com foco no olhar apontando a direção para onde buscavam se deslocar. Em seguida, pedi para que, durante a caminhada, antes da mudança de direção, girassem em torno do próprio eixo na ideia de que estariam primeiro reconhecendo o local para só depois escolherem de fato a direção por onde seguir. Ainda sobre a caminhada, pedi para que observassem também a respiração, retomando em laboratório uma característica da codificação corporal do Ogum de Júlia; assim, orientei aos/às participantes que em cada inspiração imaginassem um fio preso ao topo da cabeça que os/as puxava para cima dando uma sensação de amplitude vertical e em cada expiração imaginassem um fio preso ao peito os/as puxando para frente.

O primeiro comando para os/as participantes após a caminhada foi que eles/as lançassem algo, variando o objeto imaginário a ser lançado como: lança, pedra, tijolo, bola de basquete, disco de frisbe, estrela ninja, saco de cimento – tudo isso para que experimentassem diferentes tônus musculares. Ainda nesse exercício pedi para que fizessem esses lançamentos com partes do corpo distintas, não apenas com os membros superiores, assim pude perceber a investigação desses lançamentos a partir do peito, dos quadris, das costas, dos ombros e, principalmente, das pernas.

Na sequência pedi para que, sob meu comando, eles/as ao invés de lançar um objeto se defendessem de algo que era arremessado contra ele/as. A ação poderia ser uma esquiva desviando deste objeto ou uma ação de defesa propriamente dita. Nessa sequência de ações, enquanto experimentavam pedi para que tivessem em mente que esta ameaça poderia vir de diversas direções e em diferentes níveis, como se jogassem algo contra suas cabeças ou como uma rasteira ou até mesmo um ataque na região do peito e/ou abdômen.

O terceiro comando era que, ao meu sinal, eles/as saltassem, variando as formas e direções dos saltos, podendo ser pulos curtos durante a caminhada ou saltos mais altos, quase acrobáticos. Como variação destes saltos, pedi que eles fossem alternados para frente e para trás e com mudanças de direção.

Até aqui tinha dados aos/às participantes três comandos simples: 1º lançar algo; 2º se defender de algo e 3º saltar. A proposta destes exercícios desde a caminhada foi justamente explorar o repertório corporal de cada um/a dos/as participantes para já instrumentalizá-los/as para a próxima etapa. É importante frisar aqui que não demonstrei como fazer nenhuma dessas ações para que não houvesse imitação da minha proposta; assim como, pelo menos a princípio, não pontuei diretamente a relação das ações com a dança de Ogum para que mantivessem o foco objetivo nos três comandos dados até então.

Ainda pensando na expansão do repertório corporal e na busca por diferentes estados de atenção, pedi aos/às participantes que, ao meu sinal, escutassem as ações em sequência, organizadas do seguinte modo: 1ª sequência: SALTAR, DEFENDER, LANÇAR; 2ª sequência: SALTAR, LANÇAR, DEFENDER – cabe aqui uma observação importante, em dado momento do jogo, não consigo precisar onde, o comando correspondente à ação de LANÇAR, se tornou ATACAR, verbo que passarei a usar daqui por diante.

Estas duas sequências foram exploradas cada uma delas durante alguns minutos, sempre pedindo aos/às participantes que experimentassem as ações de forma mais dilatada e em seguida mais reduzida, aumentando a velocidade e depois de forma bastante lenta, prestando atenção também na respiração e no tônus muscular aplicado durante a execução das ações.

Um ponto interessante observado durante o exercício foi o tempo de reação na execução das ações, na 1ª sequência todos/as os/as participantes se defendiam com maior prontidão antes de atacar; já na 2ª sequência a ação de atacar antes da de defender parecia exigir dos/as participantes que “pensassem antes de agir”. Na roda de conversa final, Thais relatou algo sobre este desconforto durante o exercício e relacionou com o fato de pessoas negras, por conta do racismo sofrido, tendem mais a se defender ante uma situação do que

ter o impulso de atacar. Esse comportamento também foi apontado pelos demais participantes, onde, em sua maioria, são negros.

Apesar de não estarmos trabalhando nesse momento com a composição de uma personagem predeterminada, mas sim investigando as potencialidades das ações de Ogum como caminho para criação artística nesses corpos, o que foi relatado reforça dois aspectos que já foram apontados em capítulos anteriores: a noção do contar/cantar/dançar/batucar na perspectiva de que a simples presença dessas pessoas num determinado espaço já conta uma história e a noção do “não não eu”, exposto no momento em que Thais aponta que precisa parar para pensar antes de agir; era uma ação cotidiana realizada num espaço não cotidiano, mas a experiência de vida da Thais cidadã se presentifica no espaço onde Thais está como uma atriz enquanto joga.

Figura 46 - Exercício durante o projeto Desvelando Encruzilhadas



Fonte: Acervo do grupo (2022)

Aqui observo que, assim como no terreiro, a presença do corpo do indivíduo no ambiente teatral conta uma história que precede qualquer informação trazida pelos/as atores/atrizes, assim como chega muito antes da

construção de qualquer personagem. A fala de Thais me provocou uma reflexão em relação aos resultados alcançados em laboratório, pois, com essa experiência me foi gritante – em comparação com a oficina ministrada em Évora/PT – que trabalhar com pessoas negras e com familiaridade com as corporeidades das religiões de matrizes afroameríndias possibilita que o diálogo flua melhor, afinal estamos falando a mesma língua.

No dia anterior havia solicitado aos/às participantes que buscassem uma frase curta e que pudesse dar a sensação tanto de embate quanto de acolhimento, pois assim, com diferentes estados energéticos do corpo, trabalharíamos a voz junto com as ações experimentadas.

Iniciando a etapa em duplas, pedi que ficassem frente a frente em lados opostos da sala, Jefferson em dupla com Thais e Alessandro em dupla com Eder. O primeiro exercício era se deslocarem em linha reta até o centro da sala, no meio girariam e trocariam de lugar, caminhando de costas para sempre manter o contato visual. Para o deslocamento, pedi que Jefferson e Alessandro explorassem suas ações de ataque e que Thais e Eder suas ações de defesa. Depois do primeiro deslocamento eles trocariam de ação, agora Thais e Eder atacam, Jefferson e Alessandro se defendem. Repetimos essas ações algumas vezes com os/as participantes explorando diferentes velocidades, planos, tônus, contrações e dilatações; mantendo a atenção na respiração e observando as modificações no estado de presença que essas mudanças na execução das ações provocavam neles/as.

Próximo exercício, mantendo as duplas, pedi que se aproximassem uns/as dos/as outros/as. Propus um jogo que chamo de “Ocupar espaços vazios” que consiste em uma pessoa com seu corpo ocupar os espaços vazios da cinesfera da outra pessoa, por exemplo, com a mão ocupar o espaço entre o ombro e a orelha da outra pessoa, explorando assim ações em si e provocando ações na outra pessoa. A princípio pedi apenas que explorassem esses espaços sem nenhuma ação específica experimentada anteriormente ou intencionalidade.

Após se familiarizarem com seus corpos e os de suas duplas, pedi que Jefferson e Alessandro assumissem as ações de ataque e Thais e Eder as de

defesa. Depois de alguns minutos experimentando essa regra do jogo, pedi para que invertessem. Thais e Éder atacando, Jefferson e Alessandro defendendo. Exploradas as ações ao máximo por cada participante e tanto na posição de ataque quanto na de defesa, pedi que invertessem novamente as ações e que agora em conjunto com elas explorassem também as frases que escolheram. Quem atacava trabalharia sua frase em tom de enfrentamento, quem se defendia utilizaria um tom mais ameno, no sentido de se proteger.

Neste exercício foi interessante observar que na dupla Jefferson e Thais, talvez pela frase escolhida por ambos, a palavra parecia reforçar a ação, uma vez que Jefferson dizia “Me mostra, quero ver!” e Thais respondia “Foi pra isso que eu vim!”. Curiosamente, na roda de conversa final, ambos relataram uma certa dificuldade em por palavras na boca desses corpos que estavam jogando.

Para finalizar os exercícios em dupla, pedi que continuassem ocupando os espaços vazios, mantivessem o uso das frases no sentido de estabelecer um diálogo com pergunta e resposta, só que agora sem embate, sem atacar e defender, mas acolher o movimento da outra pessoa e ao mesmo tempo “seduzi-la” para poder ocupar seus espaços. Em seguida pedi para que as duplas se afastassem se despedindo e que cada pessoa fechasse os olhos para desaquecermos.

Na roda de conversa final, além do que já foi apresentado, uma fala me chamou bastante atenção, Alessandro relatou que durante os exercícios esqueceu que estávamos trabalhando com base nas narrativas e gestualidades ancestrais de Ogum, mas que, embora não estivéssemos explorando as coreografias, ao rememorar as ações executadas conseguia claramente reconhecer aspectos do arquétipo do Orixá. Tanto esta fala quanto o que pude observar durante os jogos me mostram a eficácia de trabalhar com as ações que identifico em Ogum como potencializadores do processo criativo. Em dados momentos, só através da condução e dos comandos das ações o deslocamento dos/as participantes já apresentava a codificação corporal da dança de Ogum sem precisar que a pessoa estivesse em transe ou meramente reproduzindo uma coreografia.

Os experimentos descritos aqui com os exercícios em laboratório apresentam um pequeno esboço de desenvolvimento apontado pelo que foi possível levantar na pesquisa, que pelo limite de tempo não será possível concluir, mas que suscita perguntas e vislumbres de possibilidades. Dentre essas perguntas me questiono como os exercícios podem contribuir com o estado de prontidão para atores/atrizes? Como, enquanto pesquisadora, posso esquematizar uma metodologia de trabalho que possa ser compartilhada com outros/as encenadores/as? Além da respiração e da gestualidade e narrativas ancestrais, o que mais pode ser utilizado como potencializador desta expansão do vocabulário corporal de atores/atrizes?

Durante o segundo exame de qualificação a profa. Dra. Joyce Aglae perguntou como seria possível acessar esses elementos de Ogum, da sua codificação corporal sem necessariamente levar o/a performer ao estado de transe. Depois dessa experiência, compreendo que um caminho possível seja esmiuçar as ações tomando como base comandos e direcionamentos simples durante a condução dos exercícios. Quando chamado, em alguma proporção, Ogum sempre vem.

CONCLUSÃO
O CAMINHO SE FAZ CAMINHANDO –
E OGUM DESCANSA ENQUANTO
DANÇA

Esse Ogum vai embora

Sua banda te chama, caxinguelê

Firma o ponto, esse Ogum vai embora

Firma o ponto Ogum Megê⁹⁹

⁹⁹ Ponto de subida de Ogum no Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás

CONCLUSÃO: O CAMINHO SE FAZ CAMINHANDO – E OGUM DESCANSA ENQUANTO DANÇA

Antes de começar de fato minhas conclusões sobre essa investigação, gostaria de fazer um breve apontamento sobre essa frase no subtítulo do fechamento dessa gira. Prof. Dr. Luiz Rufino em várias das *lives* que participou sempre traz essa história de quem uma vez ele perguntou a um sacerdote em que momento Ogum descansava já que é um Orixá muito ativo, sempre desbravando caminhos, guerreando, trabalhando. Segundo Rufino, esse sacerdote o respondeu dizendo que Ogum descansa enquanto/quando dança. Na minha experiência de vida, como pessoa de Ogum que sou, essa frase faz muito sentido num sentido não literal, pois compreendo que eu descanso quando me divirto, quando estou entre amigos/as, quando estou festejando; porém, creio que essa tese só poderia ser encerrada com Ogum dançando na sala de ensaio, como de fato ocorreu. Percorri um caminho durante mais de quatro anos para finalmente ver Ogum dançar e poder enfim descansar um pouco com ele.

Esta tese, escrita em trânsito constante e atravessada por várias encruzilhadas experimentou uma série de encontros e desencontros para no final dela – exigido pelo tempo cronológico do calendário acadêmico – ter sua escrita destravada por uma prática que em muito se parece com a ideia original pensada para um mundo pré-pandêmico. Esta tese se desenrolou na sala de ensaio, no teatro, com atores negros, com atrizes negras; com os pés descalços ocupando espaços. Esta tese encontrou sua casa no teatro com a mesma força que encontra sua casa no terreiro.

Escrevo aqui emocionada não só pelo cansaço, que em breve será aliviado, mas por algo muito mais acadêmico e pragmático – e a que de fato se propõe uma tese – que é a sua eficácia. Claro, estou falando de campos subjetivos que dizem respeito ao entendimento e percepção do corpo na Umbanda e no teatro, mas que, ainda assim, quando pensado como um lugar de transmissão de conhecimento e memória pode dar pistas muito valiosas de como potencializar processos criativos.

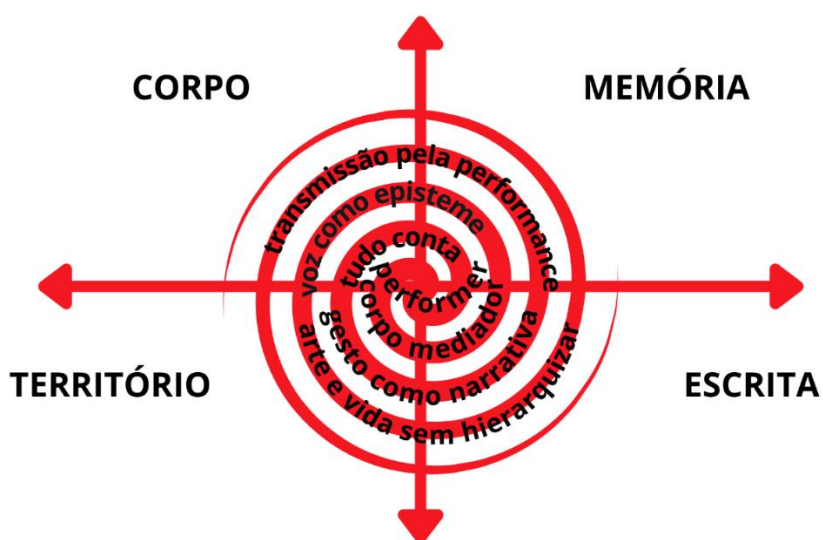
Finalmente pude estruturar e experimentar uma prática com atores e atrizes de fato baseada nos elementos que observo tanto na gestualidade quanto nas narrativas ancestrais de Ogum, propondo algo que não esteja fundamentado na coreografia da dança do Orixá e nem na imitação vazia de um estereótipo. Creio que o que foi experienciado dentro do Projeto Desvelando Encruzilhadas apresentou aos/às participantes – assim como à equipe que compõe o projeto – um caminho possível de ser investigado nos seus processos criativos, uma vez que, mesmo com os comandos e as conduções feitas por mim, cada participante pôde vivenciar seu corpo partindo da subjetividade e do seu repertório de acordo com como reagiu às ações propostas.

Digo isso porque, embora durante a pesquisa tenha idealizado exercícios baseados na minha experiência do mestrado, como citado no capítulo anterior, o que foi proposto se pauta na relação entre respiração e deslocamento, no equilíbrio do espaço por parte dos/as participantes e na prontidão alcançada nos exercícios em dupla que exploravam o diálogo de ação-reação. Com base na observação da pesquisa de campo, o ritmo interno surgido durante a respiração conduz ator/atriz para diferentes estados de presença, o que não é de fato nenhuma novidade, mas partindo de uma condução pautada nas ações das danças de um Orixá torna-se um ponto fora da curva dentro das investigações acadêmicas.

Ao retomar algumas categorias e termos como Xirê, Restauração de Comportamento, Afrografia, Oralitura, Gestualidade e Narrativas Ancestrais, Estado de Performer Médiun, Dramaturgia dos Orixás, Gira de Desenvolvimento, Ecologia de Saberes e Laboratório, compreendo que o que estabelece um ponto de encontro entre essas disciplinas tão distintas é o entendimento do corpo como lugar de memória e transmissão de conhecimento. Não há aqui um viés mágico deste corpo-lugar como algo sobrenatural, nesta pesquisa o corpo é tido de modo pragmático, possível de ser lido por diferentes pontos de vista por imprimir códigos, sobretudo de uma ancestralidade imemorável, mas que transita entre nós nas artes e nos ofícios.

Como proposição de diálogo entre esses termos e categorias, apresento abaixo uma imagem que posso considerar como uma síntese do que foi observado e posto em contato direto entre teoria e prática ao longo desta pesquisa. Aqui tenho um espiral e uma encruzilhada que coexistem e se expandem em quatro quadrantes: corpo, memória, escrita e território. Nesse espiral giram os conhecimentos de meus/minhas ancestrais acadêmicos/as que operam como griôs que me lembram que a experiência humana comporta várias existências com suas possibilidades de epistemes.

Figura 47 - Espiral encruzilhada



Fonte: Elaboração da autora (2020)

Dentre tantas epistemes, circularidades e encruzilhadas; médiuns de Umbanda e atores/atrizes utilizam seus corpos em intersecção com seres invisíveis para dar-lhes materialidade; transformando memória e conhecimento em ação para um público que ocupa o lugar de testemunha de uma performance efêmera diante de seus olhos, mas que exige uma série de preparações e transformações prévias para que possa existir.

Os desdobramentos que proponho para esta tese partem novamente de uma encruzilhada feminina que me aponta três caminhos, em que todos se relacionam com uma devolutiva para as comunidades onde desempenho alguns dos meus papéis sociais mais significativos ultimamente. O primeiro deles segue

pela rota teatral na busca pela sistematização de uma série de exercícios para potencializar o trabalho de atores/atrizes a partir da gestualidade e narrativas ancestrais, primeiramente de Ogum e Iansã – lembrando e aperfeiçoando o que foi explorado durante o mestrado – e posteriormente de outros Orixás e Entidades.

A segunda estrada me leva até a academia, na busca de, assim que possível dar continuidade às minhas investigações vinculadas à grupos de pesquisa com outros/as professores/as e estudantes. Desta vez com o intuito de abranger corporeidades, gestualidades e narrativas ancestrais de outros Orixás, Entidades e outras religiosidades afroameríndias, além da aproximação de religiosidades africanas e afro-latino-americanas, buscando inclusive contatos e cooperações internacionais. O terceiro caminho me traz de volta para casa, onde poderei me dedicar ao Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás, retribuindo o cuidado dos/as meus/minhas mais velhos/as comigo e contribuindo para o cuidado dos/as meus/minhas mais novos/as.

Após a defesa desta tese, outros desdobramentos e possibilidades de compartilhamento desta pesquisa já podem ser vislumbrados, o primeiro deles foi a utilização de um termo durante a apresentação para estabelecer uma categoria onde esta investigação está concentrada. Esta, no final das contas, acabou sendo uma pesquisa Umbandocentrada na perspectiva que, embora algumas investigações se aproximem da liturgia umbandista, quando a proposição é estabelecer um diálogo mais estreito entre as religiões afroameríndias e/ou afro-brasileiras com as artes cênicas percebemos que a maioria delas são referenciadas a partir da vivência do Candomblé, independente de qual nação os/as pesquisadores/as façam parte – como as investigações de Onisajé, Agrinez Melo, Fernanda Dias, Adriana Rolin, Tássio Ferreira e outros/as tantos/as pesquisadores/as negros/as e/ou afroreligiosos/as – sendo assim, observar a corporeidade, o transe e as narrativas ancestrais na/da Umbanda se torna uma proposição inovadora no campo das artes cênicas, mais especificamente do teatro e desenvolvida por uma pessoa que está dentro do terreiro.

Um exercício que me propus entre a apresentação da tese e a escrita final desta conclusão foi a pesquisa na plataforma Google Acadêmico sobre as citações de materiais produzidos por mim ao longo da minha trajetória como pesquisadora. Para minha surpresa, existem citações que vão desde artigos escritos no começo do mestrado até meus livros publicados entre 2017 e 2021, contemplando TCCs, artigos acadêmicos, relatórios de pesquisas de iniciação científica, dissertações e teses, e com abrangência em todo território nacional. Embora tenha sido uma pesquisa mais motivada pela curiosidade do que pelo rigor científico, ter esse *feedback*, além de encorajador no sentido de me motivar a continuar minhas pesquisas, também aponta que minha pesquisa possui relevância principalmente entre jovens pesquisadores/as do campo das artes cênicas por ser uma alternativa para se pensar corporeidade a partir de vivências e experiências afroameríndias brasileiras.

Como um dos tantos fatores que me impulsionam como pesquisadora, encenadora, atriz e pessoa afrorreligiosa, proponho futuramente um aprofundamento de pesquisa – possivelmente o formato de um pós-doutorado – esmiuçar como, a partir das investigações desenvolvidas pelos meus pares e por mim, estamos buscando uma nova pedagogia para o teatro brasileiro que se fundamenta em performances culturais de povos tradicionais de terreiros compreendendo corpo como um espaço de transmissão de conhecimentos e que, por isso mesmo, carrega em si um sem fim de narrativas ancestrais que tanto podem ser os motes de uma criação dramaturgica como também potencializarem processos de criação. Neste ponto pretendo expandir essa potencialização para outros/as artistas da cena, pensando para além do trabalho de atores/atrizes, onde já encontro eco com pesquisadores/as principalmente das áreas de visualidades da cena e de música, por exemplo.

Faço desta pesquisa uma extensão da energia de Ogum, que expande, busca, conquista, aprende e ensina aos seus aquilo que desenvolveu ao longo da sua trajetória. Encerro esta tese lembrando que Ogum descansa enquanto/quando dança. Agradeço meu pai por podermos dançar.

REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. **O Compadre de Ogum**. São Paulo: Seguinte – 2012.
- AUGRAS, Monique. **O duplo e a metamorfose: a identidade mítica em comunidades nagô**. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.
- BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel: tratado de Antropologia Teatral**. Brasília: Dulcina Editora, 2009.
- BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola (Org). **A Arte Secreta do Ator: Um dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo: É Realizações, 2012.
- BARBOSA, Fernanda Julia. **Ancestralidade em Cena: Candomblé e Teatro na formação de uma encenadora**. 239p, Mestrado em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.
- BARBOSA JÚNIOR, Ademir. **Dicionário de Umbanda**. São Paulo: Anúbis, 2015.
- BARCELLOS, Mario Cesar. **Os Orixás e a personalidade humana**. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.
- BASTOS, Wanja. **Entre o mito e o músculo: a dança dos orixás e cadeias GDS**. Curitiba: Appris editora, 2019.
- BENY, Daniela. **A codificação corporal da Dança de Iansã nas coreografias do Afoxé Oju Omim Omorewá**, 68 p, Especialização em Antropologia, Universidade Federal de Alagoas/UFAL, Maceió, 2014.
- _____. **Os elementos de Iansã como possibilidade para a criação cênica**, 190 p, Mestrado em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Norte/UFRN, Natal, 2017a.
- _____. **Oju Omim Omorewá: O Afoxé dança para Iansã**. Maceió: Viva, 2017b.
- _____. As convergências entre as giras de desenvolvimento de um terreiro de umbanda e os laboratórios para preparação de atores/ atrizes: Observações do campo de pesquisa. In: **Cadernos GIPE CIT**, Salvador ano 23 n 42 p 75-88 2019.1.
- _____. **Do terreiro ao teatro: em busca da gestualidade ancestral**. São Paulo: e-Manuscritos, 2021.
- BIÃO, Armindo. Etnocenologia, uma introdução. In: BIÃO, Armindo; GREINER, Christine (Org.). **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1998, p. 15 - 31.
- _____. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

- BOTAS, Paulo. **Carne do sagrado, edun ara**: devaneios sobre a espiritualidade dos orixás. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.
- BURNIER, Luis Otávio. **A Arte do Ator**. Campinas: Editora Unicamp, 2011.
- CARVALHO, Ana Claudia Moraes de. O corpo-templo da Yaô: espetacularidade do ritual de iniciação de um terreiro de Candomblé-Ketu em Belém do Pará. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. **Antropologia da Dança III**. Florianópolis: Editora Insular, 2015, p. 73 – 88.
- _____. Odo Iya! A construção do corpo-cena no espaço sagrado do Candomblé. In: **Anais do I Encontro Nacional de Etnocologia**. Salvador: 2016.
- DA COSTA, Grasielle Aires. O conceito de ritual em Richard Schechner e Victor Turner: análises e comparações. **Revista aSPAs**, v. 3, n. 1, p. 49-60, 2013.
- DANDARA; LIGIÉRO, Zeca. **Umbanda: Paz, Liberdade e Cura**. Rio de Janeiro: Nova Era, 1998.
- _____. **Iniciação à Umbanda**. Rio de Janeiro: Nova Era, 1999.
- DE SOUZA SANTOS, Boaventura. **Construindo as Epistemologias do Sul: Antologia Essencial Volume I**. Buenos Aires: CLACSO, 2018.
- FÁTIMA, Conceição Viana de. Candomblé: onde os deuses dançam sua humanidade. In: **Caminhos**. Goiânia, v. 5, n. 2, p. 513-518, jul./dez. 2007.
- FERREIRA JÚNIOR, Antonio Marcos. **A dança dos Orixás de Augusto Omulu e suas confluências com a Antropologia Teatral**. 136p. Mestrado em Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia – 2011.
- FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. In: **Cena: Periódico do Programa em Artes Cênicas Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul**, Porto Alegre, v. 1, n. 7, p. 77-88, 2009.
- FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. In: **Art Research Journal**, Natal, v. 1, n.1, p. 1-17, 2014.
- GOMES DOS ANJOS, José Carlos. **No território da linha cruzada: a cosmopolítica afro-brasileira**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.
- GONDIM, Airton Barbosa. **Seu guia no Candomblé**. Salvador: Bureau gráfica e editora, 2002.
- KHAZNADAR, Chérif. In: BIÃO, Armindo; GREINER, Christine (Org.). **Etnocologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1998, p. 55 – 59.

- LABAN, Rudolf Von. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.
- LARA, Michelle Larissa. **As danças no Candomblé: corpo, rito e educação**. Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2008.
- LIGIERO, Zeca. **Iniciação ao Candomblé**. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- _____. **Corpo a Corpo: Estudos das Performances Brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011a.
- _____. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. In: **Revista Pós Ciências Sociais**, Maranhão – v.8, n. 16, 2011b.
- _____. **Teatro das Origens: Estudos das performances afro-ameríndias**. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.
- LODY, Raul. **Dicionário de Arte-Sacra e Técnicas Afro-Brasileiras**. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.
- _____. Imaginários do Xangô Pernambucano. In: GUIMARÃES, Roberta. **O sagrado, a pessoa e o orixá**. Recife: Imago Fotografia, 2013, p. 5-13.
- LODY, Raul Giovanni. **Afoxé** (Cadernos de Folclore 7). Rio de Janeiro, MEC/Funarte/CDFB, 1976.
- LODY, Raul, SABINO, Jorge. **Danças de Matriz Africana: Antropologia do Movimento**. Rio de Janeiro: Palas, 2011.
- LOPEZ, Cíntia Paula. CORPO-ORALIDADES: Um mergulho do corpo dentro da comunidade-terreiro do Ilê Axé Opô Afonjá. **Cadernos do GIPE-CIT**, n. 42, p. 9-9, 2019.
- MACHADO, Maria Augusta. **São Jorge: Arquétipo, santo e orixá**. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2009.
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.
- _____. Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. In: **Revista Letras**, Santa Maria - v. 30, n. 60, p. 63 – 81, jan./jun. 2020.
- _____. **Performance do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MARTINS, Suzana. **A Dança de Yemanjá Ogunté Sob a Perspectiva Estética do Corpo**. Salvador: EGBA, 2008.
- PEREIRA, P.J. **Os deuses dos dois mundos: O livro da Traição**. São Paulo: Editora Da Boa Prosa, 2014.

- POLI, Ivan. **Antropologia dos Orixás**. Rio de Janeiro: Pallas, 2019.
- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. **Ogum**. Rio de Janeiro: Pallas, 2019.
- RAFAEL, Ulisses Neves. **Xangô Rezado Baixo: Religião e política na Primeira República**. São Cristóvão: Editora da UFS; Maceió: Edufal, 2013.
- RODRIGUES, Graziela. **Bailarino pesquisador intérprete**. Lauro de Freitas: Solisluna, 2018.
- RUFINO, Luiz. Pedagogias das Encruzilhadas. In: **Revista Periferia**, Rio de Janeiro – v. 10, n.1, p 71-88, Jan./Jun.2018.
- _____. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
- SALAMI, Sikiru (Prof. King). **Ogum: Dor e Júbilo nos rituais de morte**. São Paulo: Editora Oduduwa, 1997.
- SANTOS, Valmir. Odin: a Dança dos Orixás por Augusto Omolú. In: **Teatrojornal**. Disponível em: <<http://teatrojornal.com.br/2013/06/odin-danca-dos-orixas-por-augusto-omolu/#more-1483>>. Acessado em: 03 mar. 2019.
- SCHECHNER, Richard. **Performance: Teoria & Practicas interculturales**. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.
- _____. O que é performance?. In **O Percevejo**, ano 11, 2003, n. 12, p. 25 a 50.
- _____. Performers e espectadores – Transportados e Transformados. In **Moringa: Artes do Espetáculo**. V.2, n.1, p. 155-185, 2011a.
- _____. Pontos de Contato entre o Pensamento Antropológico e o Teatral. In **Cadernos de Campo**, n. 20, p. 213-236. 2011b.
- _____. Restauração de Comportamento. In: BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola (Org). **A Arte Secreta do Ator: Um dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo: É Realizações – 2012, p. 244-251.
- _____. (Org. de Zeca Ligiéro). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X Editora, 2013a.
- _____. “Ponto de Contato” revisados. In: DAWSEY, John C.; MÜLLER, Regina P; HIKIJI, Rose Satiko G.; MONTEIRO, Marianna F. M. (Org). **Antropologia e performance: ensaios Napedra**. São Paulo: Terceiro Nome, 2013b, p. 37-65.
- SEGATO, Rita Laura. **Santos e Daimones**. Brasília: Editora UnB, 2005.

- SILVA, Mary Anne Vieira da. Xirê – a festa do candomblé e a formação dos “entre-lugares”. In: **Habitus**, Goiânia, v. 8, n. 1/2, p. 99-117, jan./dez. 2010.
- SILVA, Rosileide da. **Ritual e performance feminina na Aldeias dos Orixás**. 150p. Mestrado em Antropologia, Universidade Federal de Alagoas, Maceió – 2019.
- SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Fogo no Mato: A ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2018.
- _____. **Flecha do Tempo**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
- _____. **Encantamento: sobre política de vida**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2020. Edição Kindle.
- SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.
- SOUZA, Julianna Rosa de. A dramaturgia da dança dos Orixás: Entrevista com Augusto Omulú. In: **Revista Urdimento**, Florianópolis, vol. 1, n.24, p237-246, 2015.
- T'ÒSUN, Babalòrisá Mauro. **Irín tité: Ferramentas sagradas dos Orixás**. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.
- TAYLOR, Diana. **O Arquivo e O Repertório: Performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- VARLEY, Julia. Uma Carta Para Recordar. In: **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 2, n. 7, nov. 2013.
- VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás**. Salvador: Corrupio Edições, 2002.
- _____. **Lendas Africanas dos Orixás**. Salvador: Corrupio Edições, 2011.
- ZACHARIAS, José Jorge de Moraes. **Ori Axé: A dimensão arquetípica dos Orixás**. São Paulo: Editora Vetor, 1998.
- ZENICOLA, Denise Mancebo. **Performance e Ritual: A dança das labás no Xirê**. Rio de Janeiro: Mauad X, Faperj, 2014.
- _____. **Performance e Dramaturgia: Dança Teatro**. Beau Bassin: Novas Edições Acadêmicas, 2018.

ENTREVISTAS

- BARBOSA, Fernanda Julia. Entrevista I [Mar. 2020]. Entrevistador: Daniela Beny Polito Moraes. Maceió, 2020. 1 arquivo .mp3 (90 min).

- CAETANO, Isabel. MORENO, Nany. Entrevista I [Jul. 2014]. Entrevistador: Daniela Beny Polito Moraes. Maceió, 2014. 1 arquivo .mp3 (85 min.)
- CAMPOS, Marco Antonio de. Entrevista I [Nov. 2020]. Entrevistador: Daniela Beny Polito Moraes. Maceió, 2020. 1 arquivo .mp3 (120 min).
- GUEDES, Haline. Entrevista I [Jan. 2020]. Entrevistador: Daniela Beny Polito Moraes. Maceió, 2020. 1 arquivo .mp3 (15 min).
- KELLY, Grace. Entrevista I [Jan. 2020]. Entrevistador: Daniela Beny Polito Moraes. Maceió, 2020. 1 arquivo .mp3 (120min).
- PEDROSA, Cleverton Entrevista I [Jan. 2020]. Entrevistador: Daniela Beny Polito Moraes. Maceió, 2020. 1 arquivo .mp3 (75 min).
- SILVA, Rosileide da. Entrevista I [Jul. 2020]. Entrevistador: Daniela Beny Polito Moraes. Maceió, 2020. 1 arquivo .mp3 (95 min).

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

- 2006 – Interview with Augusto Omulú on “Ur-Hamlet”. 2013. Publicado pelo canal Odin Teatret. Disponível em: < <https://youtu.be/tWppqqC2SQo> > Acesso em: 22 mar. 2020.
- AFRONTA! [Série documental]. Direção: Juliana Vicente. Produção: Preta Portê Filmes. Canal Futura. Disponível em: < <https://canaisglobo.globo.com/assistir/canal/afronta/t/8fbhXhBFDX> >
- AUGUSTO OMOLÚ – Curso “A Dramaturgia da Dança dos Orixás”. 2014. Publicado pelo canal SP Escola de Teatro. Disponível em: <<https://youtu.be/F9wg5W9u8lk>>. Acesso em 11 mar. 2020.
- AUGUSTO OMOLÚ ISTA Bielefeld. 2018. Disponível em: <<https://youtu.be/apFRXvt1bQo>>. Acesso em: 05 mar. 2019.
- AUGUSTO OMOLÚ teaching – 2005. 2010. Publicado pelo canal [Odin Teatret](#). Disponível em: <<https://youtu.be/9JnVYr9iXnM>>. Acesso em: 05 mar. 2019.
- BABA KING – Mito de Ogum. 2018. Publicado pelo canal Oduduwa Templo dos Orixás. Disponível em: <<https://youtu.be/aVG5vME4Nuw>>. Acesso em: 21 dez. 2018.

CIÊNCIA E LETRAS – Estudos das Performances. 2013. Publicado pelo canal Canal Saúde Oficial. Disponível em: < https://youtu.be/OI55mzp_RHY>
Acesso em: 27 jan. 2019.

DONA MARIANA: a princesa turca da Amazônia. 2018. Disponível em: < <https://youtu.be/-BKqGqW6FL0>>. Acesso em: 27 jan. 2019.

ESPETÁCULO Oju Omim – Abertura (Poema, Exu, Ogum, Oyá, Oxum). 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XsNai2QDX34>>.
Acesso em: 09 out. 2018.

ISTA 96 Augusto Omolú, 1996. 2010. Publicado pelo canal Odin Teatret. Disponível em: <<https://youtu.be/soS2XnhTnUg>>. Acesso em: 05 mar. 2019.

OMOLÚ - Dança, Ritual, Vida (2014) – Documentário. 2014. Disponível em: <<https://vimeo.com/219273308>>. Acesso em: 05 mar. 2019.

O OUTRO TEATRO – Do ritual à performance. 2018. Disponível em: < <https://youtu.be/l5BKv48WC7c>>. Acesso em: 27 jan. 2019.

PERFORMANCE AFRO – Amostração. 2018. Disponível em: < <https://youtu.be/Px0wxKEZ8BA>>. Acesso em: 27 jan. 2019.

SANKOFA – A África que te habita [Série Documental]. Direção: Rozane Braga. Produção: FBL Criação e Produção. Netflix. Disponível em: < <https://www.netflix.com/watch/81350302?trackId=200257846&tctx=0%2C0%2Cdb957a1f9ea1f81c9e6f64445a4c5b06cf372f06%3Aab050af0a5dd42ff52174797bd3cd5c239740e59%2Cdb957a1f9ea1f81c9e6f64445a4c5b06cf372f06%3Aab050af0a5dd42ff52174797bd3cd5c239740e59%2Cunknown%2C>>

SEMINÁRIO De Estudo Da Encenação Possível | Outro Teatro | 02/09. 2020. Publicado pelo canal Cultura UNIRIO / PROExC. Disponível em: < <https://youtu.be/dkhRYV8xScA>>. Acesso em: 09 set. 2020.

SEMINÁRIO De Estudo Da Encenação Possível | Outro Teatro | 09/09. 2020.

Publicado pelo canal Cultura UNIRIO / PROExC. Disponível em:

<<https://youtu.be/rObIMB-hzow>>. Acesso em: 10 set. 2020.

SEMINÁRIO De Estudo Da Encenação Possível | Outro Teatro | 07/10. 2020.

Publicado pelo canal Cultura UNIRIO / PROExC. Disponível em: <

<https://youtu.be/VDRCW2Tr29k> >. Acesso em: 08 out. 2020.

UR-HAMLET.2006. 2013. Publicado pelo canal Odin Teatret. Disponível em:

<<https://youtu.be/9Zk0AdAn4To>>. Acesso em: 22 mar. 2020

GLOSSÁRIO DE TERMOS RELIGIOSOS

Abiã → Frequentador/a do terreiro de Candomblé que, mesmo que já tenha passado por algum procedimento religioso, ainda não se iniciou oficialmente na religião.

Adjuntó/ajuntó/junto → Termo usado para designar o segundo ou terceiro Orixá que guia o Orí do/a médium.

Aiê → mundo terreno, morada dos seres humanos

Aparelho → Termo adotado no Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás para designar os/as médiuns girantes, ou seja, os/as médiuns que entram em transe.

Assentamento → Conjunto de objetos litúrgicos dos/as filhos/as-de-santo que ficam guardados no terreiro resguardando energeticamente o/a médium.

Axé → Energia primordial e vital que emana da natureza.

Babalaô → Sacerdote máximo do culto de Ifá, responsável pela leitura e interpretação do jogo de búzios neste tipo de culto.

Babalorixá → Sacerdote máximo de um terreiro de Candomblé ou de Umbanda, pai-de-santo.

Barracão → Salão onde ocorrem as festas públicas do Candomblé e da Umbanda.

Barco → Grupo de pessoas recolhidas juntas para o mesmo procedimento religioso.

Calunga pequena/calunguinha → Sinônimo de Cemitério, território de ação dos Orixás Omulu, Iansã e Ewá.

Cambona → Correspondente na Umbanda da função de Ekede no Candomblé.

Cavalo → Termo usado comumente para designar os/as médiuns girantes tanto no Candomblé quanto na Umbanda.

Curimba → São as pessoas responsáveis por cantar os pontos/cantigas, são elas que chamam as entidades e Orixás e que puxam os pontos de acordo com o trabalho espiritual a ser desenvolvido.

Deitada → No Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás, é o procedimento recolhimento do/a médium para alimentar seu Orí (algo como reenergizar sua cabeça, alimentar seu orixá pessoal).

Delogum → Colar de contas composto por 03, 07, 14 ou 21 fios – a depender de qual estágio a pessoa se encontre – que indica qual cargo o/a filho/a-de-santo pré-formado/a ou formado/a ocupa dentro da hierarquia do terreiro. As cores são organizadas de acordo com suas entidades e com a função que ocupa.

Demanda → Influência energética de baixa vibração normalmente direcionada a uma pessoa com a finalidade de provocar instabilidade nos mais diversos aspectos de sua vida.

Dijina → Nome religioso na língua da nação do terreiro de Candomblé dado ao laô após sua iniciação.

Ebomi → Filhos/as-de-santo mais velhos/as, mas que ainda não ocupam cargos dentro do terreiro.

Emí → Sopro de vida dado por Olorum nos seres humanos para que eles despertassem e se transformassem em seres vivos.

Egun → Espíritos desencarnados, espíritos dos mortos.

Egungun → Espíritos desencarnados que transcenderam ao posto de ancestral e que interagem com o Aiê na função de mestres, na Umbanda podemos considerar como sendo os Pretos-Velhos, Boiadeiros, Marinheiros, Baianos, Povo de Rua.

Ekede → É dela a função de zelar, acompanhar, dançar, cuidar das roupas e apetrechos do Orixá da casa, além dos demais Orixás, dos filhos e até mesmo dos visitantes. É uma espécie de "camareira" que atua sempre ao lado do Orixá e que também cuida dos objetos pessoais do Babalorixá ou lalorixá. Ao contrário das lakekerês, lalorixás e Babalorixás, as Ekedes não entram em transe.

Encruzilhada → Entroncamento de duas vias, geralmente formando um X (encruzilhada masculina, atribuída aos Exus da Umbanda e ao Orixá Exu do Candomblé) ou em T (encruzilhada feminina, atribuída às Pombogiras). É local de entrega do padê.

Gira de desenvolvimento → Atividade geralmente restrita apenas aos/às iniciados/as na casa, trata-se do momento no qual muitos/as médiuns ainda estão se familiarizando com presença de suas entidades e reconhecendo seus processos pessoais para alcance do estado de transe.

Guias → São colares de contas nas cores das entidades, funcionam como uma espécie de “crachá” para que saibamos quais entidades regem o/a filho/a-de-santo. Podem ter uso cotidiano fora do terreiro (guias de proteção) ou de uso exclusivo nas atividades internas (guias de trabalho). Em alguns terreiros é chama de **fió**.

lá-Criadeira/Babá-Criador → Considerado como sinônimo de Mãe-pequena, são “Braço direito do sumo sacerdote (...) Sua função principal consiste em presidir às iniciações, orientar as noviças e as iaôs novas. Quando a autoridade suprema estiver ausente, por viagem ou doença, é a ‘Mãe-pequena’ quem dirige o templo (AUGRAS, 2008, p. 184)”. Seu correspondente masculino é Pai-pequeno. Em alguns terreiros de Candomblé é denominada como *lákekerê* e *Babakekerê*.

lalorixá → Sacerdotisa máxima de um terreiro de Candomblé ou de Umbanda, mãe-de-santo.

laô → No Candomblé são os/as filhos/as-de-santo recém iniciados.

llê → Casa, terreiro.

ltan → Conjunto de lendas iorubás que conta “H/histórias” dos Orixás.

lyabá → Termo iorubá que pode ser traduzido como *Grandes mães*, designa todas os Orixás Femininos.

Jurema (Religião) → A Jurema é uma variante recifense do culto da Umbanda, apresentando entidades como caboclos, preto-velhos, mestres, vaqueiros, exus e pombogiras. O culto da Jurema concretiza o transe através do consumo do chá da erva Jurema e traz para suas práticas influências religiosas indígenas, podendo ser chamada também de Toré.

Obrigação → Série de procedimentos religiosos, comumente realizados em alguma data comemorativa do terreiro.

Ogã → Normalmente dentro de um terreiro de Candomblé desempenha funções relacionadas ao toque para o Orixá (como percussionista), corte dos bichos para oferendas e outras atividades tidas como masculinas dentro das casas.

Orí → Orixá pessoal de cada indivíduo, a própria cabeça da pessoa.

Oriki → Poemas curtos ou provérbios em homenagem ao Orixá

Orum → Mundo espiritual, morada dos deuses iorubás

Padê → Alimento feito à base de farinha de mandioca crua, azeite de dendê, cachaça, pimenta, mel, água e miúdos. É oferecida à Exu e Pombogira no início dos procedimentos religiosos.

Pano de bater cabeça → Trata-se de uma bandeirola de tecido feita nas cores dos pais de cabeça do/a médium, recebe este nome porque é onde o/a médium pousa sua cabeça no chão para saudar o Congá, o/a sacerdote/sacerdotisa e/ou a entidade em terra.

Ponto cantado → Na Umbanda são as cantigas cantadas em homenagem às entidades, servindo para chamar (pontos de chamada), firmar a energia da entidade no local durante o trabalho espiritual (pontos de firmeza) e para despedir-se delas (pontos de subida).

Ponto riscado → “Na umbanda, o ponto riscado é comumente descrito como um desenho feito com giz ou pólvora, com o propósito de convocar uma determinada entidade para vir à terra. O poder do espírito é graficamente representado por linhas retas, círculos, espirais, flechas, ondas, estrelas, setas e cruzes. Cada espírito tem o seu diagrama mágico (DANDARA e LIGIÉRO, p. 134, 1998)”

Preceito → Período de restrições alimentares e sexuais para realização de procedimentos religiosos.

Sacudimento → Ritual de renovação dos votos de compromisso com o terreiro realizado ao final de cada ano.

Tata → Sinônimo de pai, correspondente ao termo babá, é utilizado nos terreiros de nação angola.

Xangô (Religião) → Termo utilizado em Alagoas e Pernambuco para designar as casas de santo ou terreiros, sendo uma variante do Candomblé, em sua maioria pertence à Nação Nagô e por isso mesmo conta com uma forte presença dos elementos da cultura iorubá.

Xirê → Festa pública dos terreiros de Candomblé para apresentação dos/as iniciados/as, comemoração da feitura de santo dos/as mais velhos/as ou homenagem ao Orixá dono da casa.

Zambi → Deus supremo, na liturgia umbandista, corresponde à Olorum.

ANEXO: QUADRO HIERÁRQUICO DO TERREIRO DE UMBANDA

ALDEIA DOS ORIXÁS

COMPOSIÇÃO DA ESTRUTURA DIRETORA DOS NUCLEOS ESPÍRITUAIS “ALDEIA DOS ORIXÁS”

Marco Antonio de Campos

- ❖ Pai Pequeno Chefe do Núcleo de Iemanjá, Oxossi e Ogum
- ❖ Babalorixá Dirigente Geral do Núcleo de Ogum, Iansã, Jurema
- ❖ Babalorixá Dirigente Geral do Núcleo da Magia do Oriente

Lucinéia Ribeiro

- ❖ Cambona Chefe do Núcleo
- ❖ Iá Criadeira Chefe do Núcleo
- ❖ Iakekerê do Oriente e Hierarquias Angélicas
- ❖ Co-Dirigente do Núcleo de Ogum, Iansã, Jurema e da Magia do Oriente



Aldeia dos Orixás - Alagoas / Out 2022

OGÃS DE TOQUE

OGÃ KALOFÉ

**Luciana da Silva
Fernandes dos Santos**

Xangô, Preto Velho e Oxum



OGÃ DE TOQUE

Erick Francisco da Silva

Oxossi e Oxum



OGÃ EM FORMAÇÃO

Victor Hugo Leite Cerqueira

Ogum, Obaluaê, Oxum e Iemanjá



OGÃ EM FORMAÇÃO

Kamilla da Silva Fernandes

Ogã de Oxossi e
Corimba Preto Velho



Aldeia dos Orixás - Alagoas / abril2023

**MÉDIUNS FORMADOS, PRÉ FORMADOS E INDICADOS A CARGOS
TERREIRO DE OGUM, IANSÃ E CABOCLA JUREMA**



**Hellen de Paula
Ribeiro**

- ❖ **Cambona** de Iansã
- ❖ **Ialorixá** de Ogum e Oxossi



**Arnaldo Fernandes da
Silva Junior**

- ❖ **Babá Criador** de Xangô
- ❖ **Babalorixá** de Xangô



**Daniela Beny Polito
Moraes**

- ❖ **Iá Criadeira** de Ogum
- ❖ **Ialorixá** de Iansã (em fase de conclusão de desenvolvimento)

Aldeia dos Orixás - Alagoas - Out 2022

**MÉDIUNS FORMADOS, PRÉ FORMADOS E INDICADOS A CARGOS
TERREIRO DE OGUM, IANSÃ E CABOCLA JUREMA**



Carmem Lúcia Alves Freire

- Ialaxé** de Iemanjá
(Indicada ao cargo de **Ialorixá**
de Obaluaê)



Rosileide da Silva

- Cambona** de Xangô,
Iansã e Oxum



Devair Ahrens Pierazo

- Babalorixá** de Ogum,
Oriente e Oxum (em fase de
conclusão de desenvolvimento)

Aldeia dos Orixás - Alagoas / abril 2023

**MÉDIUNS FORMADOS, PRÉ FORMADOS E INDICADOS A CARGOS
TERREIRO DE OGUM, IANSÃ E CABOCLA JUREMA**



Solemar Gama Souza

Iabassê de Xangô

Indicada ao cargo de Ialorixá de Xangô e Oxossi



Mônica Polito Costa

Iabassê de Xangô

Aldeia dos Orixás - Alagoas / abril2023



Heléia de Paula Ribeiro

Iabassê de Xangô (em fase de conclusão de desenvolvimento)

**MÉDIUNS FORMADOS, PRÉ FORMADOS E INDICADOS A CARGOS
TERREIRO DE OGUM, IANSÃ E CABOCLA JUREMA**



Francisco Pierre dos Santos Silva

Babalossaim de Ossaim

(Indicado ao cargo de **Babalorixá** do Oriente)



Ana Paula Guedes da Silva

Ialossaim de Oxossi

(em fase de conclusão do desenvolvimento)



Haline Guedes Cerqueira

Indicada ao cargo de **Cambona** para a Esquerda

Aldeia dos Orixás - Alagoas / abril2023



José Cícero dos Santos Silva (Bill)

❖ **Cambono** para Exu

Fotografia tirada no dia 23 de Abril de 2017, no dia da sua entrega de cargo, Bill faleceu em 03 de Março de 2018.