



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLAS DE DANÇA E TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: MATRIZES ESTÉTICAS NA CENA
CONTEMPORÂNEA

FRANK HÄNDELER

METAMORFOSES:
UMA PERFORMANCE DE DANÇA TEATRO INSPIRADA NOS
RITUAIS SAGRADOS DO CANDOMBLÉ

Salvador
2010

FRANK HÄNDELER

**METAMORFOSES:
UMA PERFORMANCE DE DANÇA TEATRO INSPIRADA NOS
RITUAIS SAGRADOS DO CANDOMBLÉ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro da Escola de Dança, da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof. Dra. Suzana Martins

Salvador
2010

Escola de Teatro - UFBA

Händler, Frank.

Metamorfoses: uma performance de dança teatro inspirada nos rituais sagrados do candomblé / Frank Händler. - 2010.

98 f. il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Suzana Martins.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2010.

1. Dança contemporânea. 2. Candomblé - dança. 3. Orixás. 4. Ritual
I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Martins, Suzana.
III. Título.

CDD 793.3

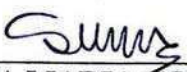


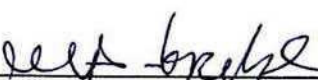
Serviço Público Federal
Escola de Teatro/ Escola de Dança
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

FRANK KURT HÄNDELER

**“METAMORFOSES: UMA PERFORMANCE DE DANÇA-TEATRO INSPIRADA NOS
RITUAIS SAGRADOS DE CANDOMBLÉ”**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas,
Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:


Prof.^ª Dr.^ª **SUZANA MARIA COELHO MARTINS (ORIENTADORA)**


Prof.^ª Dr.^ª **MARIA ALBERTINA GREBLER (PPGAC/UFBA)**


Prof.^ª Dr.^ª **EDVALDO COUTO (FACED/UFBA)**

Salvador, 11 de junho de 2010

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, pelo apoio, infraestrutura, qualidade e simpatia dos professores e professoras, pesquisadores e funcionários.

À *Deutscher Akademischer Austauschdienst* (DAAD), da Alemanha e à *Fonds voor de Podiumkunsten*, da Holanda, pelo apoio financeiro e, sobretudo, pelo estímulo proporcionado na aceitação do meu trabalho.

À Suzana Martins, orientadora, pelas reflexões, indicações e inspirações, recepção aberta, uma guia carinhosa e determinada.

À Iyalorixá Mãe Nini e aos membros do terreiro de Ilê Axé Jagun por essa extraordinária experiência e a confiança, que depositaram em mim.

À banca examinadora composta pelos professores doutores Edvaldo Couto da Faculdade de Educação da UFBA e Ciane Fernandes do PPGAC/UFBA, pelas contribuições relevantes nesse processo de escrita desta dissertação.

Ao Instituto Goethe, Instituto Cultural Brasil Alemanha (ICBA) em Salvador, pelo apoio ao projeto e infraestrutura oferecida para ensaiar e apresentar as *performances*.

À compositora e pianista Marion von Tilzer e o percussionista Bira Reis, o áudio, *film maker* e fotógrafo Chrizstof Rybicki, o dançarino e assistente da produção João Victor Almeida de Souza e a amiga Jacira Conceição Santos pela parceria praticocriativa e pelo apoio emocional em todos os tempos difíceis.

Aos artistas colaboradores pela energia e suor durante tantas horas de ensaio e pela afirmação constante do valor deste trabalho.

A todos os artistas que participaram do projeto, suas contribuições físicas, criativas e intelectuais.

Aos amigos Hélio dos Santos Almeida, Kurt Winkler, Stephanie Bangoura, Friedie Hellemons, Christa Klein e Marcus Müller pelo apoio financeiro, emocional e artístico.

Aos meus professores e colegas, Mirella Misi, Chris Heijens Evandro Araújo, Amabilis de Jesus, Eveline Torres, Adam Lima e Corey Cottrell, pelo humor nas nossas discussões e reflexões.

A minha mãe, que sempre esteve presente na minha vida, dando-me seu amor e suporte, e que me estimulou a realizar esse estudo na Universidade Federal da Bahia, Brasil.

RESUMO

Esta dissertação tem o objetivo de demonstrar o processo e os resultados da criação de uma *performance* de dança teatro, inspirada nos rituais sagrados do Candomblé, assim como investigar as possíveis relações estéticas entre as danças dos rituais do Candomblé e as artes cênicas, com enfoque específico na dança teatro. A pesquisa coreográfica foi inspirada na dança contemporânea, na dança moderna, no *contact improvisation*, na improvisação com os nove pontos do sistema de Laban e a *Evolutionary Theory*, *Alexander Technique*, dança afrobrasileira, dança dos Orixás, *Butho* e textos dramatizados. O projeto realizou a apresentação de uma *performance* multimídia e interativa de dança teatro, um trabalho de criação coletiva. Uma das principais metas desse projeto foi o trabalho integrado com a diretora artística Suzana Martins, os artistas colaboradores Victor Almeida de Souza, Inês Gomes, Tereza Fabião, Luisa Boca, Tony da Silva e Leonardo Luz, a dançarina convidada Norma Suely Santos, a atriz/dançarina Cristiane Pinho, os músicos Marion Von Tilzer e Bira Reis, além da participação do público. A *performance* foi gravada em forma digital. Os resultados do projeto da *performance* foram obtidos por meio da pesquisa bibliográfica e da pesquisa de campo. A pesquisa bibliográfica focalizou as festividades ritualísticas dos religiosos do Candomblé, os estudos de cultura, ritual, *performance*, etnicidade, cultura afrobrasileira e afroamericana, e o fenômeno de globalização. A pesquisa de campo tomou forma a partir da participação em festas públicas do Candomblé e da vida cotidiana dos religiosos, especialmente, focalizando no terreiro de Ilê Axé Jagun, e nas apresentações artísticoculturais na cidade de Salvador, Bahia, Brasil. O enfoque principal da criação da *performance* foi inspirado no arquétipo do Orixá Oxalá. Durante o período de dois meses, de maio até o final de junho de 2008, realizamos os ensaios e *workshops* de sensibilização, e apresentamos a *performance* Metamorfoses durante quatro fins de semana em julho de 2008, no teatro do Instituto Cultural Brasil Alemanha (ICBA), em Salvador, Bahia.

Palavras-chave: Dança Contemporânea e Teatro, Candomblé, Orixá Oxalá, Ritual.

RESÜMEE

Ziel der vorliegenden Dissertation war es, eine Choreographie zu erarbeiten, die auf den sakralen Riten des Candomblé basiert, sowie Parallelen zum Bereich der zeitgenössischen Darstellenden Künste herzustellen. Die Untersuchung konzentrierte sich auf folgende Tanz- und Theaterformen: Afro-brasilianischer Tanz mit Schwerpunkt auf den sakralen Tänzen der Orixás, moderner und zeitgenössischer Tanz mit Schwerpunkt auf Kontaktimprovisation und den Improvisationen von Rudolph Laban, der Alexander-Technik, der Atemtechnik des Re-birthing, dem von William Forsythe weiterentwickelten **nine point system** und dem Butoh-Tanz. Die Entwicklung und Dramatisierung von Texten war künstlerischer Bestandteil der Choreographie. Die während des kreativen Prozesses selektierten Materialien (Szenen) waren der Ausgangspunkt für die interaktive, multimediale Tanz- und Theaterperformance, **Metamorfoses**, die ich in Zusammenarbeit mit einem künstlerischen Team entwickelt habe. Ein kollektiver work in progress, in dem die künstlerische Ratgeberin Suzana Martins, die Schauspielerin/Tänzerin Cristiane Pinho, die Kollaborateure Victor Almeida de Souza, Inês Gomes, Tereza Fabião, Luisa Boca, Tony da Silva und Leonardo Luz, die Musiker/-innen Marion von Tilzer und Bira Reis, die Künstler/-innen, das technische Team sowie das Publikum einbezogen wurden. Sowohl der künstlerische Entstehungsprozess als auch seine Ergebnisse wurden digitalisiert. Das Projekt basierte auf einer theoretischen Untersuchung über die Zusammenhänge zwischen Kultur, Ritual, Performance in der globalisierten brasilianischen und afro-amerikanischen Kultur auf der einen Seite – sowie auf einer praktischen Feldforschung über die sakralen Feste des Candomblé auf der anderen Seite. Hier habe ich mich hauptsächlich auf die Riten von Candomblé-Gemeinschaften in Salvador da Bahia (Brasilien), insbesondere auf die Glaubensgemeinschaft des Ilé Axé Jagun konzentriert und den Alltag der Gläubigen in Bezug auf ihre Religionsstätte (terreiro) untersucht. Die Urform des Orixas Oxalá diente zur Entwicklung meines Solos **Metamorfoses** und präsentierten den teatralen Mittelpunkt der Performance, inspiriert durch die Aufgaben: Kreiere dein eigenes Ritual und kreiere deine eigenen Götter. Die Proben und Workshops zur Performance **Metamorfoses** (Metamorphosen) im Goethe Institut von Salvador da Bahia, begannen Ende Mai 2008 und verliefen bis Ende Juni 2008. Die Vorstellungen wurden an vier Wochenenden im Juli im Theater des Goethe-Institutes präsentiert.

Schlüsselworte: Zeitgenössischer Tanz und Theater, Candomblé, Orixá Oxalá, Ritual.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	<i>Iyalorixá Mãe Nini e Professora Doutora Suzana Martins, terreiro de Ilê Axé Jagun.....</i>	10
Figura 2 -	Frank Händeler durante, a realização uma oferenda no terreiro de <i>Ilê Axé Jagun.....</i>	21
Figura 3 -	A <i>Iyalorixá Mãe Nini</i> , terreiro de <i>Ilê Axé Jagun.....</i>	22
Figura 4 -	A <i>Iyalorixá Mãe Nini</i> , terreiro <i>Ilê Axé Jagun.....</i>	23
Figura 5 -	A <i>Iyalorixá Mãe Nini</i> , terreiro <i>Ilê Axé Jagun.....</i>	24
Figura 6 -	Representação simbólica do Orixá Exu, terreiro <i>Ilê Axé Jagun.....</i>	25
Figura 7 -	Entrada do terreiro <i>Ilê Axé Jagun.....</i>	26
Figura 8 -	Barracão e entrada do terreiro <i>Ilê Axé Jagun.....</i>	27
Figura 9 -	Filha de santo de Nanã, terreiro de <i>Ilê Axé Jagun.....</i>	30
Figura 10 -	Filho de santo de Iansã, terreiro de <i>Ilê Axé Jagun.....</i>	31
Figura 11 -	Filha de santo de Oxossi, terreiro de <i>Ilê Axé Jagun.....</i>	33
Figura 12 -	Filha de santo de Oxum, terreiro de <i>Ilê Axé Jagun.....</i>	34
Figura 13 -	Filha de santo de Xangô Aganju, Carol Teresina, terreiro de <i>Ilê Axé Jagun.....</i>	36
Figura 14 -	Joedson, ajudante da <i>Iyalorixá Mãe Nini</i> , terreiro de <i>Ilê Axé Jagun.....</i>	37
Figura 15 -	Carol Teresina preparando as folhas, terreiro de <i>Ilê Axé Jagun.....</i>	38
Figura 16 -	Vestimentas litúrgicas de Oxalá, terreiro de <i>Ilê Axé Jagun.....</i>	44
Figura 17 -	Vestimentas litúrgicas de Oxalá, terreiro de <i>Ilê Axé Jagun.....</i>	45
Figura 18 -	Festa pública, terreiro de <i>Ilê Axé Jagun.....</i>	51
Figura 19 -	Foto colagem, Frank Händeler, <i>performance</i> Metamorfoses.....	56
Figura 20 -	Frank Händeler, <i>performance</i> Metamorfoses.....	59
Figura 21 -	Cristiane Pinho, <i>performance</i> Metamorfoses.....	65
Figura 22 -	Marion von Tilzer e Bira Reis, <i>performance</i> Metamorfoses.....	66
Figura 23 -	Bira Reis, <i>performance</i> Metamorfoses.....	67
Figura 24 -	Os artistas colaboradores Inês Gomes e Tony da Silva experimentando com o exercício dos olhos fechados.....	68
Figura 25 -	Os artistas colaboradores, Norma Suely Santos, Cristiane Pinho, <i>performance</i> Metamorfoses.....	70

Figura 26 -	Bira Reis em frente ao altar.....	72
Figura 27 -	Norma Suely Santos, <i>performance</i> Metamorfoses.....	73
Figura 28 -	Frank Händeler, Norma Suely Santos e os artistas colaboradores, <i>performance</i> Metamorfoses.....	77
Figura 29 -	Frank Händeler e os artistas colaboradores, <i>performance</i> Metamorfoses.....	79
Figura 30 -	Frank Händeler durante solo três, <i>performance</i> Metamorfoses.....	81
Figura 31 -	Frank Händeler, <i>performance</i> Metamorfoses.....	82
Figura 32 -	Frank Händeler, <i>performance</i> Metamorfoses.....	82
Figura 33 -	Atriz/dançarina Cristiane Pinho e artista colaborador Victor Almeida, <i>performance</i> Metamorfoses.....	84
Figura 34 -	Artista colaborador Leonardo Luz, <i>performance</i> Metamorfoses.....	84
Figura 35 -	A <i>Iyalorixá</i> Mãe Nini e Frank Händeler, <i>performance</i> Metamorfoses.....	86

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	9
INTRODUÇÃO	13
1 RELATOS E REFLEXÕES SOBRE UMA EXPERIÊNCIA NO CANDOMBLÉ	15
1.1 O CANDOMBLÉ: UMA COMUNIDADE RELIGIOSA E CULTURAL	15
1.2 METODOLOGIA APLICADA NA PESQUISA DE CAMPO.....	19
1.3 A IYALORIXÁ MÃE NINI DO TERREIRO DE <i>ILÊ AXÉ JAGUN</i>	22
1.4 O ASPETO FÍSICO DO TERREIRO DE <i>ILÊ AXÉ JAGUN</i>	25
1.5 CRENÇAS, NO MUNDO ESPIRITUAL DO CANDOMBLÉ	28
1.6 O FENÔMENO DO TRANSE, A PARTIR DE DIFERENTES PERSPECTIVAS	32
1.7 <i>OBORI</i> : UMA VIVÊNCIA DE UM RITUAL SAGRADO	35
1.8 O ORIXÁ OXALÁ.....	40
1.8.1 Descrição da Vestimenta do Orixá Oxalá.....	44
2 O RITUAL.....	46
2.1 SIMILARIDADES E DIFERENÇAS ENTRE OS RITUAIS SAGRADOS DO CANDOMBLÉ E DA DANÇA CÊNICA.....	48
2.2 AS CARACTERÍSTICAS PRINCIPAIS DA <i>PERFORMANCE</i> METAMORFOSES COMO DANÇA TEATRO	54
2.3 O ASPECTO RITUALÍSTICO.....	55
2.4 ASPECTOS TRANSCULTURAIS.....	56
3 O PROCESSO E O PRODUTO CRIATIVO DA <i>PERFORMANCE</i> METAMORFOSES	60
3.1 UM PROCESSO CRIATIVO COLABORATIVO	60
3.2 ALGUNS ELEMENTOS DE DANÇAS BRASILEIRAS E ESTRANGEIRAS USADOS EM METAMORFOSES.....	61
3.3 OS ENSAIOS.....	64
3.4 A CRIAÇÃO DO PERSONAGEM PARA A ATRIZ/DANÇARINA CRISTIANE PINHO	65
3.5 A COMPOSIÇÃO MUSICAL.....	66
3.6 OS <i>WORKSHOPS</i> DE SENSIBILIZAÇÃO	67
3.7 ASPECTOS VISUAIS DA <i>PERFORMANCE</i>	70
3.8 OBJETOS EM CENA.....	71
3.9 OUTROS ASPECTOS.....	72
3.10 DESCRIÇÃO DAS CENAS DA <i>PERFORMANCE</i>	73
CONCLUSÃO.....	87
REFERÊNCIAS	91
GLOSSÁRIO	93
APÊNDICE A - Ficha Técnica da <i>Performance</i> Metamorfoses.....	97

APRESENTAÇÃO

Em 1994, visitei o Brasil (Salvador) pela primeira vez, convidado pelo ex bailarino do Teatro Castro Alves (TCA) Giovanni Luquini, um colega de Amsterdã. Ele me apresentou à Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e à Professora Doutora Suzana Martins.

Nos 14 anos seguintes, tive a oportunidade de retornar ao Brasil em períodos frequentes, podendo vivenciar a cultura afrobrasileira, participando de diferentes eventos e festividades locais, como a Festa de Yemanjá, a Lavagem do Nosso Senhor do Bonfim, o carnaval, e outros eventos locais, instituições e, em particular, as cerimônias dos rituais do Candomblé, na Casa Branca, entre outros.

Meu primeiro contato pessoal com os religiosos do Candomblé aconteceu no ano de 2001. A professora Suzana Martins convidou-me para visitar o terreiro de *Iê Axé Jagun*, a casa de Mãe Nini, líder religiosa da comunidade, também conhecida como *Iyalorixá*¹ (Figura 1). Esse terreiro está localizado em Alto de Coutos, na região suburbana de Salvador.

Martins criou para mim uma ponte, com a qual pude transpor a barreira cultural, apresentando a cultura afrobrasileira como uma professora, cientista, colega e amiga. Seu conhecimento apurado e respeitoso para com a cultura afrobrasileira possibilitou a minha imersão em uma **cultura diferente**, não como um estranho que se sente alienado e distante, mas como um aluno observador. A extraordinária experiência de ver os religiosos entrarem em **transe** e tornarem-se veículos das danças dos Orixás, por horas intermináveis, em expressão intensa de suas crenças causaram um forte impacto em minha vida. Pareceu-me que um desejo do fundo de meu ser havia aflorado, como um sonho, há anos esquecido, que se torna realidade. O **inexplicável** revelou-se para mim e eu senti meu escudo de proteção intelectual e de crítica ser despedaçado.

Naquele momento, lembrei-me de que, quando criança, encontrei-me, muitas vezes, dançando em exaustão absoluta com um intenso sentimento de satisfação mergulhado no chão e coberto de suor aos finais das sessões, estando contente por ninguém ter me visto agir naquele estado louco, quase insano, de autoexpressão. Reconheci, também, que eu sempre tive afinidade com um mundo espiritual,

¹ Ver **Glossário** localizado ao final desta dissertação.

invisível, e que isso guiou minha vida, tanto no âmbito pessoal quanto no artístico-profissional.



Figura 1 – *Iyalorixá Mãe Nini e Professora Doutora Suzana Martins, terreiro de Ilê Axé Jagun. Fotografia: Frank Händeler (2006).*

O conceito de liminalidade de Victor Turner (1985) explica de certa forma esse mundo **invisível** a que me refiro e ao qual tive a oportunidade de sentir, extasiado, naquelas cerimônias do Candomblé:

As palavras e os escritos de profetas e grandes artistas são a criação de uma moral aberta que tem em si a expressão do élan vital, ou força vital. Profetas e artistas tendem a ser liminares, são pessoas mágicas, que lutam com sinceridade apaixonada para liberarem-se dos clichês associados a incumbência de status e jogos de poder e buscam entrar em relações vitais com outros homens, de fato ou pela imaginação.²

² The words and writings of prophets and great artists are the creation of an open 'morality' which has itself the expression of the élan vital, or life force. Prophets and artists tend to be liminal and magical people "edgemen" who strive with a passionate sincerity to ride themselves of the clichés associated with status incumbency and role playing and enter into vital relations with other men in fact or imagination.

Foi assim que percebi que as festas públicas tinham provocado em mim o desejo de conhecer e investigar os procedimentos religiosos, o fenômeno do transe e os aspectos estéticos do Candomblé, de um ponto de vista artístico, para a criação de uma peça de dança cênica.

Gosto de me denominar como um artista global com um foco principal em dança teatro, focado na corporalidade, espiritualidade e intelectualidade no mundo da arte. Sou bailarino e coreógrafo há 30 anos. Minha formação educacional em dança começou em *Wuppertal*, na Alemanha, na escola de bailarinos de Pina Bausch em 1978. Depois, fui estudar nos Estados Unidos, com os professores do *Chicago Ballet School of Performing Arts*, Maria Tall Chief e Susan Farrell, dentre outros. A primeira vez que pisei em um palco foi com o *American Ballet Theater*, sob a direção de Michael Baryshnikov.

Tenho experiência em dança moderna (técnicas de Jose Limon, Martha Graham e Merce Cunningham), em balé clássico, em *contact improvisation*, *Butoh*, *jazz*, capoeira, dança africana, dança popular afrobrasileira, salsa, samba, danças de Orixás e tango. Estudei também o sistema Laban e o sistema de nove pontos de Forsythe. Tive também a oportunidade de participar de intensivos *workshops* e trabalhei com Kazu Ohno (dançarino, coreógrafo Japonês), Lloyd Newson (coreógrafo do grupo DV8, Londres, Inglaterra), Michael Schumacher e Elisabeth Corbett, do *Frankfurt Balé* (Frankfurt, Alemanha), Robert Wilson (diretor de ópera, Estados Unidos), Philip Glass (compositor de música minimalista, Estados Unidos), Heinz Sann (dançarino e coreógrafo do grupo da Pina Bausch em Wuppertal Alemanha), Ed Wubbe (diretor do balé *Scapino*), Jaqueline Knoop (coreógrafa do grupo *Nieuwe Dansgroep*, Amsterdã, Holanda), Ron Bunzl (diretor de dança teatro Cloud Chamber, Amsterdã, Holanda), Shusaku Takaeuchi (coreógrafo do grupo *Dormu Dancetheatre*, Amsterdã, Holanda), dentre outros artistas conhecidos.

Olhando assim para trás, percebo o quanto em minha experiência artística o contato com diferentes técnicas provindas de diferentes culturas proporcionou-me uma formação ampla, ou, uma **conformação híbrida**, que se reflete em minha consciência de ser no mundo e, portanto, no estilo de minha criação artística. Em meu desenvolvimento artístico como coreógrafo, nos últimos dez anos, criei, em parceria com a dançarina/coreógrafa holandesa Diane Elshout, trinta coreografias, entre duetos e coreografias de grupo, apresentados em teatros e em locações diversas. Nesse período, ganhamos cinco prêmios internacionais em competições

coreográficas, na Holanda, Alemanha, Japão e na Polônia. Sempre empenhamo-nos em conceber a montagem da coreografia, em conjunto com os dançarinos, a equipe técnica e a equipe de criação. Trabalhamos com a integração de textos com temas políticos estimulados e aproveitamos os talentos teatrais e musicais de nossa equipe.

Ainda, muitas de nossas *performances* possuem um caráter ritualístico, mantendo contato com os conteúdos tradicionais, como foi o caso de **Boca** – *make your own ritual*, uma *performance* ritual moderna, acompanhado pela Professora Doutora Suzana Martins, apresentada em 2000, em Amsterdã, Holanda. Essa longa jornada de intensos e estimulantes trabalhos no campo da criação tem me dado a chance de viajar pelo mundo, encontrar e colaborar com artistas valiosos e, também, assimilar outras culturas.

Para concluir esta apresentação, incluo a seguir o texto, apresentado durante a atividade de Pesquisa em Andamento – SPA, em 2007, o mesmo define de forma poética alguns aspectos de minha identidade:

Eu sou Ser Humano
 Eu sou Alemão
 Eu sou Holandês
 Eu sou Europeu
 Eu sou Estrangeiro
 Eu sou Nativo
 Eu não sou Colonizador
 Eu sou Bailarino
 Eu sou Dançarino
 Eu sou Coreógrafo
 Eu sou Artista
 Eu sou o Estudante
 Eu sou Professor
 Eu sou Homem
 Eu sou Mulher
 Eu sou Homossexual
 Eu não sou Veado
 Eu sou Feminista
 Eu sou Sociodemocrata
 Eu sou Candomblé simpatizante
 Eu não sou ignorante
 Eu sou eu
 E eu estou aqui agora com vocês
 Chamo-me Frank.

INTRODUÇÃO

O objeto de estudo desta pesquisa teve como foco principal a observação dos procedimentos existentes nos rituais sagrados do Candomblé, especialmente, nas festas públicas, nos rituais de **limpeza do corpo e da alma** e nas oferendas para os Orixás, como inspiração para a criação da *performance* Metamorfoses.

Diferentemente de uma pesquisa de natureza puramente teórica, nesta pesquisa debruicei-me sobre os costumes da vida no terreiro de *Ilê Axé Jagun*, vivenciando o dia a dia daquela comunidade religiosa, com seus rituais sagrados, corporificando aquela cultura. Meu interesse principal não foi apenas uma análise teórica, mas, uma pesquisa prática para criação de uma encenação artística. Por esse motivo, o resultado deste trabalho, como um todo, conforma-se de uma encenação de uma peça de dança teatro e de uma dissertação teórica. Esta inclui uma descrição analítica do processo de criação e do produto artístico final, que foi realizado no teatro do Instituto Cultural Brasil Alemanha (ICBA), em julho de 2008, assim como um registro audiovisual em formato *Digital Video Disc* (DVD) da referida encenação. Inclui também um relato de minha experiência durante a pesquisa de campo no terreiro *Ilê Axé Jagun* e reflexão sobre minhas impressões quanto aos aspectos sociais, políticos e religiosos que permeiam a realidade da cultura baiana e da cultura do Candomblé.

Minha principal curiosidade, no início desse processo de pesquisa, foi a investigação sobre os rituais sagrados em paralelo aos rituais artísticos, os quais vivenciei em minha vida profissional. Podem estar esses diferentes tipos de rituais correlacionados? Quais são as semelhanças e diferenças entre eles quanto aos procedimentos e funções? Como eu poderia transformar e transpor minhas observações e resultados da pesquisa de campo e da pesquisa teórica em uma criação artística? A *performance* Metamorfoses não transportou para o palco os rituais religiosos do Candomblé propriamente ditos, mas, partiu do ponto de vista de um observador acerca dos elementos estéticos que compõem os rituais religiosos, especificamente, nas festas públicas em homenagem ao Orixá Oxalá. A escolha feita em relação a esse Orixá deu-se em função das experiências religiosas vivenciadas no Candomblé, durante a pesquisa de campo. Em Metamorfoses, o

arquétipo³ e os elementos simbólicos do Orixá Oxalá apresentam-se como personagem central dessa criação.

O conteúdo desta dissertação sobre a *performance* Metamorfoses está disposto em três capítulos: o primeiro traz algumas reflexões teóricas sobre o Candomblé e sua contextualização cultural e religiosa, abordando conceitos antropológicos sobre rituais, crenças e tradições. Traz também relatos sobre minha experiência na pesquisa de campo como observador participante. Finalizando, eu procedo a uma análise comparativa entre os rituais no Candomblé e os rituais nas artes cênicas. O segundo capítulo conforma-se em uma análise da *performance* Metamorfoses quanto às suas principais características estéticas, buscando uma definição dos elementos que compõem sua dramaturgia. No terceiro capítulo, são descritas e analisadas as fases do processo de criação da *performance* Metamorfoses, assim como o produto artístico final. Buscando reconectar as questões iniciais da pesquisa com o produto artístico, demonstro como estabeleci relações entre os rituais sagrados do Candomblé e rituais artísticos para a criação dessa peça de dança teatro.

Além disso, chego a Conclusão, indicando as Referências das obras consultadas e, por fim, apresento um Glossário e a Ficha Técnica da *performance* Metamorfoses.

³ “Arquétipos são imagens de sonhos e fantasias que podem ser manifestarem através de ações dramáticas do *self*, associados a animais, reis, rainhas, números, nascimento ou morte” (MENDELL, 1982 *apud* SUZANA MARTINS, 2001, p.51).

1 RELATOS E REFLEXÕES SOBRE UMA EXPERIÊNCIA NO CANDOMBLÉ

1.1 O CANDOMBLÉ: UMA COMUNIDADE RELIGIOSA E CULTURAL

O que significa a cultura e a identidade religiosa do Candomblé foi uma das questões que me impulsionou no início da pesquisa de campo no terreiro *Ilê Axé Jagun*.

Os conceitos de liminalidade e *communitas*, do antropólogo Victor Turner (1982), foram aplicados no trabalho de pesquisa de campo para a análise e entendimento das estruturas sociais da comunidade do Candomblé e seus procedimentos ritualísticos sagrados. Turner foi um dos primeiros antropólogos que pesquisou as relações existentes entre as áreas da antropologia e das artes cênicas. Em seu livro *FROM RITUAL TO THEATRE*, Turner (1982) define os conceitos de *Communitas* (*comunidades*), de Estrutura e Antiestrutura, de Élan Vital e expõe sua teoria sobre liminalidade, no que se refere ao drama social. Sobre *communitas*, Turner (1974, p.71) explica que:

“Communitas” significa ser espontâneo, imediato, concreto, não é moldado através de normas e não é abstrato. Na história humana, vejo tensão contínua entre estrutura e *“communitas”*, na escala de todos os níveis de complexidade. Estrutura ou tudo aquilo que mantém as pessoas separadas, define suas diferenças e constata suas ações, é uma fundação de um campo minado, para o qual é oposto a *“communitas”*, ou anti-estrutura, representando o desejo total na relação direta entre a pessoa e a outra pessoa, uma relação, na qual não submerge a pessoa a outra, mas protege a sua singularidade, no mesmo ato de perceber as suas similaridades.

E mais adiante, sua noção de liminalidade fica clara quando ele descreve que:

Pessoas ou sociedades, em fase *liminal*, são uma espécie de cápsula institucional ou de bolso que contém o germe do desenvolvimento social futuro, de mudança social. Em um estado de *liminial*, *communitas* ou a libertação das capacidades humanas (de cognição, afeto, violação, criatividade, etc.) para além dos limites do normativo, [...] Pessoas de todos os níveis da sociedade e estilos de vida podem criar laços forte, livres da

estrutura que normalmente os separa. Não só pode um estado de liminalidade liberar pessoas ou comunidades dos limites de um papel predestinado como pode também conter as sementes do futuro.⁴ (TURNER, 1974, p.23)

Turner juntamente com o diretor de teatro e professor de *Performance Studies*, Richard Schechner (*Tisch School of the Arts, New York University*), foram os fundadores da primeira *conferência* mundial sobre *performance* e ritual – *WORLD CONFERENCE ON RITUAL AND PERFORMANCE* (1981-82), em Nova York, EUA. No mundo ocidental, esses autores, dentre outros, criaram os fundamentos dos estudos da *performance*, relacionando o fenômeno do ritual com seu contexto sociocultural. Eles revelaram a importância da relação entre os rituais sagrados e os contemporâneos. O fenômeno da *performance*, enquanto ritual, combina e inclui os aspectos performáticos do ser humano, não somente as atividades das artes cênicas, mas, também as apresentações étnicas e os rituais cotidianos. Na complexidade das inter-relações dos elementos que constituem a noção de cultura, a arte, enquanto fenômeno cultural, inclui todas as atividades humanas em seus múltiplos aspectos performáticos.

Encontrei, também, na obra do diretor de teatro Peter Brook consonância com meu objeto de estudo. Em seu livro *THE EMPTY SPACE*, Brook (1968) revela conceitos radicais e inovadores sobre a relação do mundo ocidental com a espiritualidade, discorrendo sobre a importância da revalorização do sagrado e das forças invisíveis ou liminares nas comunidades pós-modernas. Ele critica a desconexão dos homens com o mundo sagrado e fala sobre a pobreza espiritual no seio das sociedades pós-modernas, onde o consumismo e a globalização estão substituindo a espiritualidade. Em seu trabalho artístico como teatrólogo e cineasta, Brook segue a corrente de Antonin Artaud e seu Teatro da Crueldade. As confrontações das situações artísticas, sociais e políticas das sociedades pós-modernas são seus temas críticos, o que serviu de fonte inspiradora para a criação da *performance* *Metamorfoses*, como também, para o desenvolvimento da pesquisa teórica.

⁴ People or societies in a liminal phase are a kind of institutional capsule or pocket, which contains the germ of future social development or social change. In a state of liminality, *communitas* or the liberation of human capacities of cognition, affect, violation, creativity, etc from the normative constraints incumbent upon occupying a sequence of social statues may occur. People from all levels of societies and walks of live may form strong bounds; free of the structure that normally separates them. Not only can a state of liminality free one from the confines of once designated role, it can contain the seeds of the future.

Turner, Schechner e Brooks reconhecem que, sem o conhecimento próprio, a experiência e a prática dos rituais sagrados, em geral, nas sociedades pós-modernas, se distanciaram da sabedoria essencial. Suas posições agraciam minha sensibilidade, pois, respaldam minha intuição quanto à existência de uma conexão entre meus processos de criação artística e meu mundo espiritual. Também, o conceito de *communitas* alimenta minha utopia de um mundo mais justo, onde os valores da vida se expandem para além dos valores materiais e de sobrevivência.

Segundo a antropóloga Erika Bourguignon (1976, p.24), a análise das comunidades tradicionais das religiões da diáspora africana envolve questões relacionadas a um sistema de crenças, o qual define uma identidade singular. As questões concernentes à complexidade do transe de possessão estão ligadas a esse sistema de crenças, o qual é responsável pela forma com a qual essas comunidades mantêm as tradições e definem seus modos de comportamento. O enfoque antropológico não se interessa em investigar a veracidade da existência de forças sobrenaturais, mas, sim em observar o comportamento social, as crenças, os hábitos e costumes de uma dada comunidade. A investigação de Bourguignon (1976), suas percepções sobre os rituais sagrados e o fenômeno do transe na diáspora africana – os quais ela aborda a partir de um ponto de vista ocidental –, suas experiências e conclusões antropológicas revelam a importância da pesquisa de campo como prática imprescindível para o entendimento do fenômeno do transe, a partir da perspectiva da comunidade religiosa.

A comunidade do Candomblé, inscrita em um contexto atual como cultura religiosa que sobrevive entre a tradição e a contemporaneidade, pode ser vista em estreita relação com os conceitos de liminalidade e *communitas*. Ao contrário de outros antropólogos, Turner (1974) aplicou os conceitos de *communitas* e liminalidade nas sociedades modernas. Seu trabalho partiu dos estudos tribais em direção à análise das sociedades industriais complexas. Observando que *communitas* e liminalidade, no mundo moderno, são diferentes da fase *liminal* nos rituais da tribo africana de Ndembu (onde ele iniciou seus estudos sobre o tema), Turner (1974) introduziu o termo *liminoide* para se referir ao caráter quase liminar das *performances* culturais (peças de teatro, concertos musicais, exposições artísticas) e das atividades de lazer em sociedades complexas.

O *liminoide* diverge do *liminal* de várias formas (TURNER, 1974, p.84-86). Os fenômenos liminais são, predominantemente, restritos a sociedades tribais

primitivas; esses fenômenos são nessas sociedades experimentados coletivamente como resultado de uma crise no processo social (rituais de iniciação), ou sincronizados com um padrão biológico ou a um calendário (rituais de passagem). Os fenômenos liminais são, também, integrados dentro da totalidade do mundo social, e eles reativam, geralmente por inversão, os princípios básicos da ordem social. Já os fenômenos *liminoides*, por outro lado, tomam lugar no complexo mundo industrial; eles são produtos de esforços de indivíduos ou grupos particulares e são gerados continuamente.

O *liminoide* origina-se fora das fronteiras dos processos estruturais, econômicos e políticos, e suas manifestações, geralmente, desafiam a estrutura social vigente por promover uma crítica social dirigida a um reordenamento da ordem social oficial em vigor.

Reginaldo Prandi (1995), antropólogo e Babalorixá, em seu artigo DEUSES AFRICANOS NO BRASIL CONTEMPORÂNEO: INTRODUÇÃO SOCIOLÓGICA AO CANDOMBLÉ DE HOJE, discorrendo sobre os aspectos sociais, políticos e religiosos da cultura afrobrasileira, em consonância com o pensamento de Turner sobre *communitas*, aponta uma visão positiva sobre o valor das **comunidades alternativas** e que elas podem significar o futuro das sociedades existentes. Ao abordar as referências sociais das religiões afrobrasileiras, Prandi (1995, p.67) afirma que:

O candomblé encontrou condições sociais, econômicas e culturais muito favoráveis para o seu renascimento num novo território, em que a presença de instituições de origem negra até então pouco contavam. Nos novos terreiros de Orixás que foram se criando então, entretanto, podiam ser encontrados pobres de todas as origens étnicas e raciais. Eles se interessaram pelo Candomblé e os terreiros cresceram as centenas. O Candomblé, a partir do Sudeste, foi transformando-se também em religião universal, isto é, religião para todos.

Além de templo religioso, com suas cerimônias e rituais sagrados, o terreiro de Candomblé conforma-se, também, como um espaço social, onde uma comunidade alternativa convive com seus rituais cotidianos, funcionando de acordo com regras internas próprias, determinadas pelos ditames de uma hierarquia religiosa.

Suzana Martins (2008, p.50) assim define a organização e hierarquia do Candomblé:

Cada casa de candomblé tem sua organização própria, uma ordem hierárquica e tem as funções baseadas na tradição estipulada pelos valores socioculturais. Essas funções espirituais, litúrgicas, ritualísticas e administrativas são responsabilidades da *Iyalorixá* ou do Baba-lorixá. Os ogãs são selecionados e escolhidos pelos Orixás, e recebem esse título de

honra através de um ritual especial denominado de Deká pela casa de Candomblé. Os ogãs são, em sua maioria, homens da comunidade que têm relacionamento próximo com a casa do Candomblé e também são personalidades influentes da sociedade civil; artistas, intelectuais e políticos que se destacam nessas áreas.

A importância da manutenção desse sistema hierárquico e da tradição do Candomblé pode ser vista como uma forma de resistência dos valores ancestrais da cultura negra, uma estratégia para a sobrevivência desses valores através dos tempos.

Na visão de Suzana Martins (2008), ao lado da oralidade, existe também a tradição da corporalidade. O fenômeno da incorporação, ou, como Martins o intitula, a **corporificação**, principia quando o(a)s filho(a)s de santo recebem energias sobrenaturais dos Orixás externando-as por intermédio de suas danças, músicas e canções sagradas. Eles praticam essa tradição desde a antiguidade até os dias atuais, preservando a relação religiosa e espiritual entre o corpo e o conhecimento ancestral.

Inspirado, principalmente, pelo trabalho dos autores citados e interpretados neste primeiro capítulo da dissertação, dediquei-me à criação da *performance* Metamorfoses, expondo de forma artística minhas impressões sobre o Candomblé, enquanto comunidade alternativa, com o intuito de levantar reflexões sobre a importância dos rituais sagrados e da espiritualidade nas sociedades modernas.

1.2 METODOLOGIA APLICADA NA PESQUISA DE CAMPO

Este projeto de pesquisa foi desenvolvido por meio de uma abordagem qualitativa e praticocriativa, a qual envolveu os seguintes procedimentos:

- A. observação e participação nos rituais sagrados do Candomblé, especificamente aqueles relacionados ao Orixá Oxalá, como observador participante;
- B. pesquisa bibliográfica de títulos relativos a rituais, *performance* e procedimentos da religião do Candomblé;
- C. análise dos dados obtidos na pesquisa de campo;
- D. identificação de possíveis relações existentes entre os rituais do Candomblé e meus rituais no processo de criação artística;
- E. laboratórios criativos, a partir dos dados obtidos na pesquisa de campo e

na pesquisa bibliográfica. Utilização de recursos técnicos como, por exemplo, improvisação de movimentos, textos, músicas, figurinos e objetos cênicos;

- F. composição coreográfica, usando elementos tecnicocriativos da dança e do teatro, e
- G. escrita da dissertação.

A pesquisa de campo foi realizada por meio do método de coleta de dados na forma de entrevistas e de observação participante. As entrevistas com os devotos do Candomblé do terreiro de *Ilê Axé Jagun* foram feitas na forma de entrevista aberta, semiestruturada, às vezes individuais, por outras em grupo, obtendo informações a cerca da história do Candomblé e da vida dos devotos. O benefício da entrevista aberta é que oferece **luz** a respeito dos sentimentos, emoções e pensamentos do(s) entrevistado(s), fornecendo, assim, ao pesquisador dados subjetivos fundamentais para uma análise qualitativa. Segundo Jahoda (1987 *apud* MINAYO, 1992, p. 108), a entrevista aberta promove “os fatos; ideias, crenças, maneira de pensar; opiniões, sentimentos, maneiras de sentir, maneiras de atuar; formas de conduta ou comportamento presente ou futuro; razões conscientes ou inconscientes de determinadas crenças, sentimentos, maneira de atuar ou comportamentos”. Na pesquisa qualitativa, a interação entre o pesquisador e os sujeitos pesquisados é essencial.

As primeiras impressões, como observador na pesquisa de campo do terreiro de *Ilê Axé Jagun*, foram obtidas em 2006, com a coleta de dados por intermédio de entrevistas ao vivo e gravadas. Tive a oportunidade, em várias ocasiões durante minhas frequentes visitas, de entrevistar Mãe Nini sobre sua dedicação aos rituais sagrados e à comunidade, como também sobre sua vida pessoal. Entrevistei, também, outros membros da comunidade. As informações coletadas nesses colóquios, juntamente com a pesquisa bibliográfica e as experiências que vivenciei no Candomblé permeiam o corpo deste primeiro capítulo como um todo.

Essa pesquisa de campo foi um intercâmbio significativo em vários aspectos, proporcionando a oportunidade de entrar, observar e experimentar a vida da comunidade no terreiro *Ilê Axé Jagun*. Tive a chance também de participar da vida cotidiana dos religiosos da casa, como, por exemplo, observar a preparação das obrigações, que constam de comida, plantas e ervas, como também, realizar oferendas aos Orixás. Fiz uma série de obrigações (Figura 2) para os Orixás (Oxalá,

Omolu, Oxaguian, entre outros), e também realizei limpezas para **a alma e para o corpo**, além de participar de outros rituais particulares, como, por exemplo, festas de aniversários e de Natal. Consultei, também, o jogo de búzios com Mãe Nini. Minha obrigação foi na área do registro etnográfico por meio de filmagens, fotografias e entrevistas gravadas nas festas públicas e na vida cotidiana dos religiosos.



Figura 2 – Frank Händeler durante, a realização uma oferenda no terreiro de *Ilê Axé Jagun*. Fotografia: Joedson Santos (2006).

Por intermédio dessa tarefa, eu pude coletar material para o desenvolvimento da pesquisa e também oferecer um registro etnográfico, por meio de fotografias, à comunidade do terreiro. Além disso, observei festas públicas em outros terreiros de Candomblé, como, por exemplo, o terreiro do Cobre, Casa Branca e *Ilê Axé Opô Afonjá*.

1.3 A IYALORIXÁ MÃE NINI DO TERREIRO DE ILÊ AXÉ JAGUN

A *Iyalorixá* Mãe Nini (Figuras 3, 4 e 5) nasceu em 23 de dezembro de 1944, em Salvador e com a idade de sete anos passou a ser religiosa do Candomblé. Sua mãe, Dacia Maria do Nascimento, frequentava o Candomblé. Seu pai era chamado de Pequeno João Veludinho, originário de outro terreiro denominado Casa Branca, também localizado na cidade de Salvador, Bahia.



Figura 3 – A *Iyalorixá* Mãe Nini, terreiro de *Ilê Axé Jagun*. Fotografia: Frank Händeler (2007).

O principal Orixá, o qual Mãe Nini corporifica, é chamado de Obaluaiê ou Omolu e é conhecido como o rei ou dono da terra. Sua roupa tradicional é feita de palha da costa para ser capaz de esconder os segredos da vida e da morte (Figura 4). Os religiosos do Candomblé descrevem Obaluaiê como sendo uma divindade que cura doenças de pele.

A vida de Mãe Nini é totalmente dedicada às obrigações religiosas, as quais ela tem que cumprir como líder religiosa da comunidade. Seu respeito e sua humildade para com os Orixás fazem dela uma importante personalidade do Candomblé, na cidade de Salvador.

Exprimindo-se a cerca da *Iyalorixá*, Suzana Martins (2008, p.50) observa que:

A Mãe de santo Nini, além dessas responsabilidades, zela também pelo comportamento social e moral da casa. No Candomblé *Ilê Axé Jagun*, no ritual da festa, Mãe Nini guia a cerimônia com autoridade e presença marcante, sacudindo o adjá e acenando para a orquestra. Mãe Nini, aparentemente, tem uns sessenta anos de idade, e não teve filhos naturais. Durante a festa, ocasionalmente, ela passa o comando do ritual para Iyá Dinha, sua substituta eventual, que se mantém sempre atenta e observando

os procedimentos da festa. Na hierarquia da casa de Mãe Nini, não há a segunda posição, a de Mãe Pequena, também conhecida por *lyákekerê*, portanto, as tarefas são transferidas para sua irmã, a *egbomin lyá Dinha*, que possui também profundo conhecimento sobre os fundamentos religiosos dos ritos, da dança e da música, e tem autorização para usar o *adjá*.



Figura 4 – A *Iyalorixá* Mãe Nini, terreiro *Ilê Axé Jagun*. Fotografia: Frank Händeler (2007).

Mãe Nini é uma pessoa com determinação, força física e espiritual, combinado a isso, possui um bom senso de humor e muita disposição. Foi sempre surpreendente para mim, a observação da intensidade com que os devotos dançam continuamente por horas a fio durante as festas públicas. O estado transcendente promove aos religiosos, a despeito de suas idades, uma força física descomunal. A *Iyalorixá* Mãe Nini, atualmente com seus 64 anos, lidera as cerimônias noite adentro, às vezes até o amanhecer, com extrema vitalidade, em uma forma incomum para uma pessoa de sua idade.



Figura 5 – A *Iyalorixá* Mãe Nini, terreiro *Ilê Axé Jagun*. Fotografia: Frank Händeler (2007).

Mãe Nini é comunicativa e está sempre interessada na vida das pessoas e em outras culturas. Para obter a impressão sobre uma pessoa, ela focaliza completamente sua atenção, dando ênfase ao conhecimento de seus problemas, suas diversões e seus desejos. Minha posição como estrangeiro foi privilegiada, pois, a mesma dedicou muito tempo para mim durante as visitas ao terreiro. Para Mãe Nini, são bem-vindas todas as pessoas interessadas em conhecer o Candomblé e que estão procurando paz espiritual. Ela não discrimina as pessoas por suas origens étnicas, suas preferências sexuais ou suas crenças religiosas. Mãe Nini possui sabedoria e simplicidade ao lidar com os seres humanos de maneira simpática, amorosa e analítica.

1.4 O ASPECTO FÍSICO DO TERREIRO *ILÊ AXÉ JAGUN*

O terreiro *Ilê Axé Jagun* fica localizado em Alto de Coutos, região densamente povoada, na área suburbana ao sul da cidade de Salvador. O trajeto do centro de Salvador ao terreiro pode ser feito em uma hora de viagem de ônibus, seguido de dez minutos de caminhada dentro do bairro de Alto de Coutos. O terreno do terreiro ocupa uma área de aproximadamente quatro mil metros quadrados e é rodeado por outras propriedades, tendo um muro alto no lado onde fica situada sua entrada principal. Visitantes entram no terreiro através de um grande portão de ferro, passando obrigatoriamente pelo barracão do Orixá Exu, que fica situado no lado direito da escada de acesso, para chegar à casa principal, que fica no topo do terreno. Na parte frontal do barracão de Exu encontra-se a escultura desse Orixá, cujas dimensões são proporcionais às de uma figura humana, e a parede interna do barracão ostenta uma escultura da cabeça do referido Orixá (Figura 6).



Figura 6 – Representação simbólica do Orixá Exu, terreiro *Ilê Axé Jagun*. Fotografia: Frank Händler (2006).

O barracão possui duas portas. Após passar por essa pequena construção, desce-se por uma escada de concreto (Figura 7) que dá acesso à casa principal, proporcionando ao visitante uma sensação de estar em meio à natureza, em contraste com o superpovoado bairro de Alto de Coutos.



Figura 7 – Entrada do terreiro *Ilê Axé Jagun*. Fotografias: Frank Händeler (2007).

Continuando a descida, logo se vê a casa principal e as pequenas casas em seu entorno. A casa localiza-se no sopé de uma montanha, ao lado de um pequeno riacho e cercada por árvores e plantas de menor porte. Esse ambiente natural proporciona uma atmosfera de paz. O terreiro pode, também, ser descrito como um sítio bem arborizado, onde galinhas e patos correm livremente para lá e para cá. A escada, com sua forma arquitetônica curva, guia o visitante diretamente à entrada da casa principal, na qual está o barracão, onde acontecem as festas públicas (Figuras 7 e 8).

Essa casa principal consiste de cinco cômodos, os quais são quartos privados de Mãe Nini e de sua comunidade. Além da casa principal, o terreno abriga também oito casinhas, das quais quatro são dedicados aos Orixás, onde Mãe Nini e seus assistentes são os únicos a possuírem permissão para entrar de modo a prestar oferendas aos Orixás.

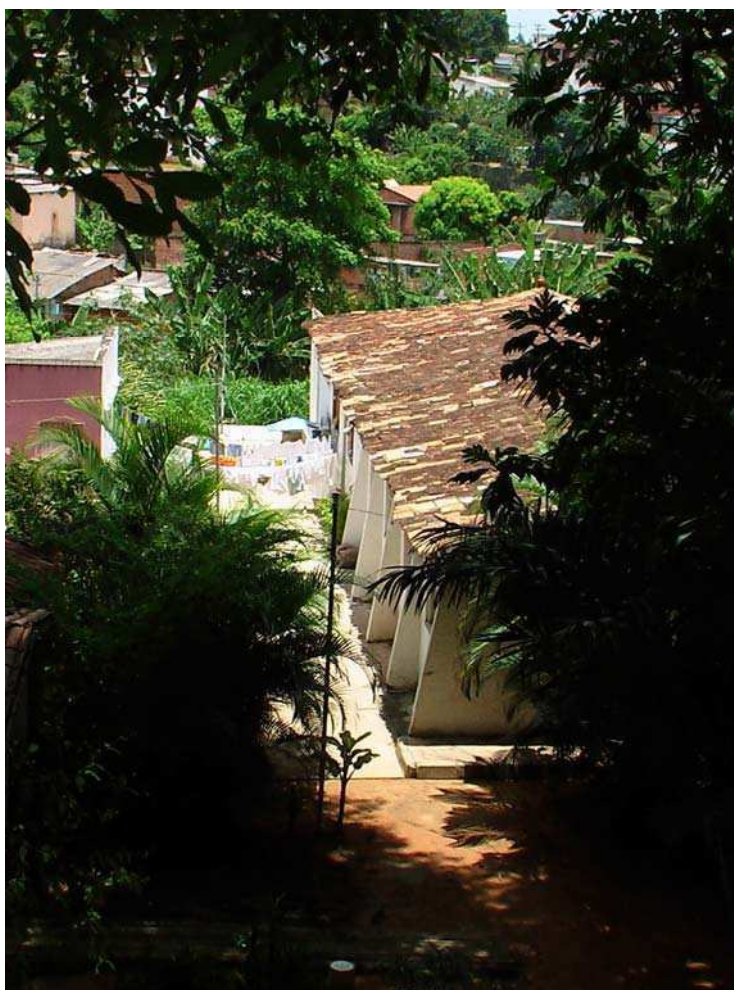


Figura 8 – O barracão e a entrada do terreiro *Ilê Axé Jagun*. Fotografias: Frank Händeler (2007).

Dos outros quatro, tem-se um que é dedicado aos donos da terra, as forças naturais ancestrais indígenas, e os outros três não têm função diretamente religiosa, servindo como depósito ou cozinhas improvisadas por ocasião das festas públicas. O terreiro consiste em um complexo de casas, as quais provêm os membros da comunidade do *Ilê Axé Jagun* moradia e espaço para suas atividades e obrigações religiosas.

1.5 CRENÇAS, NO MUNDO ESPIRITUAL DO CANDOMBLÉ

O sistema de crenças do Candomblé pode ser descrito como o ato de fazer contato com **seres sobrenaturais**. Por meio desse contato, os religiosos buscam a interação com o mundo espiritual. A prática dos rituais sagrados de incorporação dos Orixás, os quais representam divindades da Natureza, tem como objetivo, portanto, além de adoração e reverência, promover a interação com o mundo espiritual. *Ori* (Iorubá), literalmente, significa **cabeça**, ou seja, quando o Orixá se origina da dimensão sobrenatural, da dimensão atemporal da vida transitória. Pode ser denominado como uma **espécie** de força vital (axé – a energia que impulsiona a vida) do indivíduo, a qual está relacionada aos Eguns ou ancestrais. Conceição (2002, p.5) explica que:

Conforme a tradição Iorubá, o Axé é a energia vital, que está em todos os lugares, no interior de todos os seres e de toda natureza. A força gerada no momento inicial de toda existência, é força de propagação e contração. Essa concepção de como é gerado o Axé é análoga a algumas teses acerca da origem do universo que supõe a atuação de forças de expansão e atração. O Axé é o princípio e poder de realização que assegura a dinamismo do processo vital, possibilitando todo o acontecer – o ser e o devir. Sendo energia e força, o Axé é transmitido por meios materiais e espirituais, por objetos ou por seres humanos. Na origem etimológica Nagô, Axé se refere a força invisível mágico-sagrada de toda divindade, de todo ser animado e de toda coisa.

O Candomblé é uma manifestação espiritual de rituais religiosos, e pode ser considerado equivalente à Santaria cubana e ao Vodun haitiano. No Brasil, os equivalentes ao Candomblé são: Tambor de Mina, de São Luís, no Maranhão, e Xangô, no estado de Pernambuco. O Candomblé, basicamente, constitui a reorganização das tradições religiosas, de várias etnias negras, entre essas está a Iorubá da Nigéria, em concordância com sua organização social do sistema de crenças e com o ritual tradicional.

Assim, Epega (1997 *apud* SUZANA MARTINS, 2008, p.15) descreve que:

Na Bahia, conhece-se a “nação nagô” oriunda de terra Yorùbá, da Nigéria, que fala a língua Yorùbá e cultua os Orixás e os Egunguns (referem-se aos espíritos de divindades ancestrais), a nação Angola, vinda da tradição Bantu, que cultua Inkisse e fala inúmeras línguas, como Kimbundo e Ki longo. A nação Gege é originária do Benin (antigo Dahomey e Togo), fala a língua Ewe-fon e cultua Vodun.

Outros termos similares ao Candomblé também foram introduzidos por diversos grupos, a exemplo de Xangô em Trinidad ou Xangô no Brasil e ou Vodun no Haiti. Porém, juntamente aos termos, existem muitos elementos do ritual, da dança,

da música, do simbolismo e da crença, os quais nos demonstram a proximidade entre os afroamericanos e os africanos, particularmente, os africanos ocidentais e seus primos.

Da mesma forma que existe um acordo geral em relação a algumas crenças básicas, há também uma grande liberdade de inovação e muita diversidade nas práticas, tal como ocorre no Haiti, no Brasil e em outros lugares do Caribe, devido à separação da África, e ao dispersar dos negros africanos na diáspora, como também devido às muitas fusões com as crenças e práticas de outras fontes. Tal fato pode ser interpretado por um lado, pela múltipla diversidade local, e por outro, pela inovação. Em explicação a isso, é dito que novos espíritos podem se revelar em sonhos ou em um estado de incorporação, isto é, durante o ritual de possessão, no caso do Vodun.

A preservação dos rituais sagrados do Candomblé no Brasil dá-se em várias regiões do país. No nordeste, nos estados da Bahia e Pernambuco, encontram-se comunidades afrodescendentes que preservaram suas tradições com grande fidelidade e ortodoxia. Algumas delas resguardam a tradição de Dahomean, enquanto outras mantiveram a tradição do Iorubá da Nigéria. Elas mantêm detalhes significativos em seus rituais e estão fortemente atentos às suas antigas matrizes religiosas negroafricanas.

A maior parte dos rituais sagrados do Candomblé consiste em dança e música usadas para honrar os Orixás. A dança é marcada pelo som dos atabaques, e, em adição, outros instrumentos percussivos são usados, tais como, as maracás e os agogôs, entre outros. Os ritmos são frequentemente complexos e as percussões têm uma insistente irresistível qualidade de direção que, indubitavelmente, contribui para a indução da possessão do transe. Também, no curso de uma longa festa religiosa, uma dada pessoa pode ser possuída por várias **energias sobrenaturais**. Mulheres podem ser possuídas por energias masculinas e os homens por energias femininas e vice-versa (Figuras 9 e 10).



Figura 9 – Filha de santo de Nanã, terreiro de *Ilê Axé Jagun*. Fotografia: Frank Händeler (2008).

As religiões da diáspora africana envolvem um movimento de contratempo ao redor de um poste central. Cerca de duas dúzias das chamadas danças ritualísticas são conhecidas, algumas estão associadas apenas a um Orixá em particular. Alguns religiosos executam determinados movimentos de ombros ou de quadris que envolvem muita habilidade. As danças e alguns outros aspectos do comportamento nesse estado de possessão de transe são frutos de aprendizagem e, frequentemente, também, de considerável controle e orientação da realidade. Até mesmo o tempo exige, geralmente, muita ação individual no comportamento de cada religioso.



Figura 10 – Filho de santo de Iansã, terreiro de *Ilê Axé Jagun*. Fotografia: Frank Händeler (2008).

Algumas doenças ou outras perturbações podem ser interpretadas pelo líder da religião (o *Babalorixá* ou a *Iyalorixá*) como uma indicação da necessidade para o desenvolvimento de suas capacidades mediúnicas. Somente em ocasiões muito especiais, ocorre nesse encontro público seções de aconselhamento, cura ou iniciação ritualística. A maioria das atividades mencionadas é realizada em rituais privados, nos quais somente algumas pessoas estão presentes.

Para os devotos do Candomblé, a função principal dos rituais é possibilitar a seus membros religiosos a entrada em contato com a realidade tangível das forças ancestrais, como também, reafirmar e fortalecer a religião de modo a perceber em seu próprio corpo uma manifestação concreta do mundo sobrenatural.

1.6 O FENÔMENO DO TRANSE, A PARTIR DE DIFERENTES PERSPECTIVAS

A antropóloga Bourguignon (1976, p.24), em sua pesquisa sobre as religiões da diáspora africana, com um enfoque principal na religião do Vodun, do Haiti, discorre sobre o fenômeno da possessão e dos rituais sagrados, trazendo uma análise do transe, a partir da perspectiva de diferentes áreas de conhecimento, como psicologia, antropologia e religião oferecendo, assim, uma visão panorâmica desse fenômeno.

Bourguignon (1976) explica que, na visão ocidental, por meio da possessão, uma força ou poder estranho (*strange power*) causa uma transformação no espírito ou nas funções cerebrais das pessoas. Na cultura ocidental, dado a influência da mitologia cristã, possessão é associada aos poderes demoníacos.

O exorcismo, na Igreja Católica, tinha como função expulsar esses espíritos demoníacos do corpo das pessoas **possuídas**. Em uma famosa passagem do novo testamento, Jesus expulsa os demônios do corpo das pessoas, curando-as. Na religião cristã a possessão é, até hoje, considerada como algo involuntário, rejeitável e prejudicial. Pela grande influência da religião cristã na cultura ocidental, no senso comum, a repercussão do conceito de possessão é traduzida em aversão e preconceito contra outras crenças religiosas, como o Candomblé, no qual esse fenômeno faz parte de seus rituais sagrados.

Na definição do psicólogo Oesterreich (1966, p.45), o organismo do **paciente** em estado de possessão parece ser invadido por uma nova personalidade (Figuras 11 e 12). A possessão é manifestada por intermédio da alteração da fisionomia e da voz, como também pelo aparecimento de uma identidade diferente. Ele diferencia as formas de possessão entre espontânea (que é involuntária) e voluntária (que é induzida).

Já Guthrie (1973), psicólogo com experiência em estudos multiculturais, afirma que o estado de possessão está entre um dos tipos mais comuns de desordem de comportamento discutido na literatura da antropologia.

Segundo Guthrie (1973), possessão é uma crença, uma crença cultural, uma crença difundida e não uma crença idiossincrática. Como, também, é um comportamento que envolve ações de uma personalidade, na qual ela acredita, levando às expectativas, o que significa que possessão não pode existir em sociedades onde tais crenças estão ausentes.



Figura 11 – Filha de santo de Oxossi, terreiro de *Ilê Axé Jagun*. Fotografias: Frank Händeler (2007).

De acordo com Bourguignon (1976), possessão é uma ideia, um conceito, uma crença, a qual serve para interpretar um comportamento. O antropólogo que está interessado nas crenças e nos comportamentos dos grupos humanos, apenas pode falar sobre possessão quando ele encontra tal crença entre as pessoas que ele está estudando.

Por influência dos estudos e da pesquisa de antropóloga Bourguignon (1976) entre outros, formulei, inicialmente, minhas próprias interpretações e conceitos sobre a questão das religiões da diáspora africana, o que me trouxe um vasto campo de conhecimentos para entender o fenômeno do transe.

Analisar o fenômeno do transe, a partir de uma perspectiva antropológica, foi importante para eu compreender esse fenômeno complexo sob diferentes ângulos de pontos de vista. Dada minha educação norte-europeia, eu desconhecia o fenômeno do transe. Em busca de encontrar uma abordagem racional sobre essa manifestação, eu recorri aos estudos da antropologia. No decorrer da investigação,

no entanto, descobri que o enfoque antropológico inclui, também, um ponto de vista teológico, desde que o transe apenas se manifesta em indivíduos que compartilham um determinado sistema de crenças religiosas, as quais lhes induzem a tal experiência.



Figura 12 – Filha de santo de Oxum, terreiro de *Ilê Axé Jagun*. Fotografias: Frank Händeler (2007).

Por meio dessa investigação teórica preliminar, eu ultrapassei os preconceitos que eu carregava, dada minha formação cultural, funcionando, assim, como uma preparação para a pesquisa de campo, um guia para minha entrada no terreiro com uma noção de que tipo de experiência eu estava prestes a me submeter. Eu optei pela adoção dos parâmetros antropológicos a cerca da comunidade do Candomblé, a qual guiou minha pesquisa etnográfica no terreiro de *Ilê Axé Jagun*.

Por intermédio dos trabalhos de Bourguignon, compreendi que a percepção intuitiva exerce uma importante função específica na filosofia das religiões da diáspora africana. Tal descoberta me levou a adentrar a pesquisa de campo como

observador participante, para realizar uma abordagem antropológica de dentro da comunidade, evidenciando o caráter do transe, a partir da perspectiva de quem o experimenta, ou seja, de como o religioso vivencia o transe, e não a partir de uma visão analítica distanciada.

1.7 *OBORI*: UMA VIVÊNCIA DE UM RITUAL SAGRADO

Neste subitem procedo a descrição da oferenda sagrada denominada *Obori*, vivida como uma experiência pessoal de um ritual religioso específico no terreiro de *Ilê Axé Jagun*, que aconteceu no dia sete de novembro de 2006, em Alto de Coutos.

O ritual foi realizado em frente à casa do terreiro *Ilê Axé Jagun*, em uma noite de lua cheia. As datas para as oferendas são sempre relacionadas ao calendário lunar, e o mesmo ocorreu com esse ritual.

Carol (Figura 13) e Joedson (Figura 14) são ajudantes e assistentes de Mãe Nini nas obrigações dos rituais religiosos e também contribuem nas tarefas caseiras diárias, tais como, cozinhar, limpar e fazer compras. Ambos moram juntos com Mãe Nini no terreiro, como também Pedro, um garoto de cinco anos de idade, filho de Branca, irmã da Mãe Nini.

A comida que foi preparada para esse ritual em particular, foi em quantidade maior do que eu havia experimentado anteriormente, e, também, havia um galo vivo, como parte das oferendas.

A seguir, eu listo os nomes das comidas cruas que foram usadas nos rituais dessa oferenda: pipoca, feijão fradinho branco, *ecuru oberem*, ovos, farinha, arroz branco, milho branco, inhame, acasá, verduras, quiabo, vagem, couve, chuchu, batata doce, abobrinha, aipim, repolho, maxixe, azeite de oliva, carne de boi e de frango.

A comida foi, parcialmente, cozida e, parcialmente, deixada crua. A *Iyalorixá* Mãe Nini organizou e decorou os pratos, e, auxiliada por Carol e Joedson, carregou as iguarias para fora da casa, colocando-as sobre um pano branco. Para dar início ao ritual *Obori*, eu fui orientado a ficar de pé, com os pés descalços, em frente aos pratos (oferendas), sobre outro pano branco, chamado **Tapete de Oxalá**.



Figura 13 – Filha de santo de Xangô Aganju, Carol Teresina, terreiro de *Ilê Axé Jagun*. Fotografia: Frank Händeler (2007).

Entoando **dizeres**, cantos e rezas em lorubá, uma língua de origem africana, Mãe Nini pegou os pratos com as verduras, um a um, com ambas as mãos e pressionou as oferendas, inicialmente, em partes específicas de meu corpo (nas partes anterior e posterior de minha cabeça). Isso é uma ação simbólica, que significa o passado e o futuro. Com gestos e movimentos semelhantes a uma **dança**, Mãe Nini lavou e **chicoteou** o resto de meu corpo, inclusive meus braços, pernas e pés, com as comidas usando suas mãos, enquanto Carol e Joedson entregavam os pratos pedidos por ela, em uma determinada ordem rigidamente cumprida, e constantemente, supervisionada pela mesma. Com pedaços de bife de vaca, ela repetiu as mesmas ações ritualísticas, mas dessa vez ela bateu em meu corpo com a carne crua.



Figura 14 – Joedson, ajudante da *Iyalorixá* Mãe Nini, terreiro de *Ilê Axé Jagun*. Fotografia: Frank Händeler (2007).

Durante essa cerimônia, Mãe Nini estava em um estado de profunda concentração, e reagia extremamente irritada, quando alguma de suas ordens ou pedidos não eram atendidos imediatamente, ou estavam em ordem equivocada, ou ainda, caso houvesse lentidão no acolhimento de suas solicitações. Após o término da **lavagem de meu corpo** com toda a comida preparada para aquele ritual, ela pegou uma travessa maior e depositou a comida usada, em uma maneira decorativa. Toda essa atividade ritualística seguiu um ritmo e uma rotina específicos, que, em algumas vezes, foi interrompido por conversas e em outros momentos por sons altos, mais especificamente, quando eu estava de joelhos para que Mãe Nini pudesse tocar minha cabeça. Ela me fitou de modo intenso e focado, e começou a rir acompanhada por Carol. Durante toda a ocorrência do ritual, Mãe Nini e seus ajudantes olhavam em sua volta, como se percebessem uma presença sobrenatural no terreiro.

Também como parte das oferendas, aconteceu o sacrifício do galo, que foi pego, por Mãe Nini e Carol, pelas penas, entre as asas e o pescoço. Mãe Nini cortou o pescoço do animal, no local onde as asas se abrem em articulação, através de suas penas, de maneira que o sangue do galo jorrasse devagar na grande travessa cheia de verduras e carnes. O sacrifício de sangrar a ave foi preparado e executado com extremo cuidado e precisão, de modo que o animal não tivesse que passar por sofrimentos mais dolorosos do que o necessário. Depois de ter seu sangue escorrido, o galo, ainda vivo e **tremendo**, foi colocado por Mãe Nini sobre o prato de oferendas e foi adicionada uma pequena porção de azeite doce de olivas. Carol pegou o pano branco, cobriu o galo e todas as oferendas, e juntamente com Mãe Nini fizeram de tudo um grande pacote, como se fosse um grande saco e deram um nó, unindo todas essas oferendas utilizadas no ritual. Joedson pegou o **pacote** e o levou embora, depois de limpar todo o chão e os restos dos ingredientes caídos foram adicionados àquela trouxa de comida. Durante o ritual de oferenda, Mãe Nini me pediu para visualizar e concentrar em meus ancestrais para lhes enviar energia positiva, simplesmente, por meio do pensamento. Essa oferenda, dedicada a meus antepassados, foi levada a um cemitério.

Quando a parte principal do ritual terminou, Carol pediu para eu tomar um banho com folhas e ervas especialmente preparado para finalizar a limpeza de meu corpo e de minha alma (Figura 15).



Figura 15 – Carol Teresina preparando as folhas, terreiro de *Ilê Axé Jagun*. Fotografia: Frank Händeler (2007).

Depois dessa limpeza com ervas, que ocorreu no chuveiro da casa principal, eu fui orientado a sentar-me em uma grande cadeira na sala de estar para poder ter uma pausa, e para que Mãe Nini também pudesse continuar com a última parte do ritual, algo que ela nunca havia feito comigo antes. Ela fez marcas em alguns pontos específicos em meu corpo com a **pemba** (marcação dos pontos com um pó da África). Isto é feito, como ela explicou, antes de continuar sua ação, para abrir caminhos de modo que a energia cósmica entre e circule em meu corpo e alma. Mãe Nini colocou o pó primeiro em minha testa, na parte posterior de minha cabeça, e, depois em meus pulsos, em meus ombros, em meus pés, e para finalizar, embaixo de minha língua. A duração desse ritual de oferenda durou mais ou menos uma hora.

Normalmente, quando eu entro o terreiro de *Ilê Axé Jagun*, começo a sentir sensação de tontura, especialmente, após a assimilação das energias do terreiro, o que significa que eu relaxo e me acalmo e, então, sinto e aproveito o que me envolve, e reconheço a atmosfera agradável criada pelos seguidores devotos. Durante o processo dos rituais, minha tontura aumenta de intensidade, e, algumas vezes, sinto que perco o sentido do equilíbrio, como em um estado de **embriaguez**. Durante esse ritual, eu comecei a sentir minha cabeça pesada, como se fosse maior, e como se alguém ou alguma coisa estivesse puxando ou pressionando meu pescoço para baixo.

Especialmente, depois de tomar o banho de ervas e depois de Mãe Nini terminar com a marcação de pontos como a pemba, eu experimentei a sensação extrema de um grande vazio, como se meu corpo estivesse perdendo toda sua energia. Uma sensação estranha com se eu estivesse muito mais pesado, ou seja, meu corpo parecia com ter um peso excessivamente maior que o normal, o que quase impossibilitou de me mexer. Todas as partes de meu corpo pareciam estar **vazias** e pesadas, densas como pedras. Senti a tontura aumentar gradualmente, e uma sensação de cansaço invadiu meu ser, como se estivesse sonhando acordado, em um estado de percepção alternada entre realidade e imaginação. Naquele momento, Mãe Nini e Carol ajudaram-me a levantar da cadeira e ir ao quarto, onde eu cai em sono profundo e dormi até a manhã seguinte. Entretanto, segui todos os procedimentos exigidos pelo ritual.

As obrigações ou oferendas são destinadas a servir os Orixás e são as mais proeminentes atividades em todas as **casas de santo**. As obrigações elaboram e

articulam diversos objetos e atividades simbólicas (tais como, comida, canções, danças, objetos, vestimentas, ervas, invocações, dentre outros), moldadas em sequências complexas de atos ritualísticos. As obrigações, de fato, revelam a interdependência entre execução e significado. O ritual é uma oferenda de alimento para a cabeça, um sacrifício destinado a fortalecer a pessoa, preparando-a para a incorporação de seu Orixá.

Minha experiência e participação no terreiro *Ilê Axé Jagun*, deu-me a oportunidade de entrar no mundo dos rituais sagrados e também na rotina diária dos membros da comunidade, não apenas como um observador e pesquisador, mas, também, como participante.

Eu tive a oportunidade, assim, de vivenciar a comunidade e suas práticas religiosas, e incorporar minha experiência, a partir de uma posição de pesquisador. Lentamente, passo a passo, eu entrei em uma fase, na qual o pesquisador se tornou o sujeito e objeto da pesquisa, pois, tornei-me membro integrante daquela comunidade, parte da família, como Mãe Nini costuma dizer. As visitas regulares a casa de Mãe Nini, auxiliaram-me a criar a relação pessoal com ela e com os outros membros da comunidade, o que estabeleceu uma base de entendimento e confiança mútua a despeito de diferenças pessoais, e ultrapassando distâncias culturais.

Posso dizer que a profunda experiência de tornar-me membro temporário da comunidade do Candomblé fortaleceu minha sensibilidade e consciência, estimulando-me cada vez mais para a criação de *Metamorfoses*.

1.8 O ORIXÁ OXALÁ

Esta subparte é uma coleta de informações que realizei por meio de entrevistas com Mãe Nini, leituras de revistas e livros sobre a mitologia do Candomblé, e sobre as características do Orixá Oxalá. As informações recolhidas estimularam meu processo criativo para a composição dos solos sobre Oxalá, o qual se tornou o personagem central da *performance* *Metamorfoses*.

Consultando o jogo de búzios com Mãe Nini, ela me revelou que Oxalá é o Orixá que guia minha vida e minha **cabeça**. Essa informação foi a razão pessoal de minha escolha pelo Orixá Oxalá, como minha principal fonte de inspiração.

Oxalá é o Orixá Supremo, considerado o Pai de todos os Orixás. É o Orixá que

representa o equilíbrio, a fraternidade, a união, o Senhor da Pureza. É um Orixá ao qual pedimos proteção, força, harmonia e paz. Oxalá possui dois aspectos diferentes: Oxalá velho (Oxalufan) e Oxalá jovem (Oxaguian). A epistemologia da palavra Oxalá significa O(ri)xalá (o grande Orixá). Ele possui um caráter bissexual e simboliza as energias produtivas da natureza.

O dia da semana dedicado a Oxalá é a sexta-feira e o dia do ano é 25 de dezembro. Sua indumentária é de cor branca. O diamante é a pedra relacionada esse Orixá. Seus atributos simbólicos são feitos de metal branco, como ouro branco, prata e níquel. Seu símbolo principal está representado pelo *opaxorô*, que é uma espécie de cajado com adornos e uma pomba branca no topo. Lírios, rosas brancas, palmas brancas, narciso e camélia são suas flores e, portanto, são essas que os religiosos o presenteiam quando fazem suas oferendas. Frutas e velas brancas são, também, partes das oferendas, junto à suas comidas preferidas, que são doces, como, por exemplo: merengue (suspiro), cocada, doce de coco e munguzá, e também arroz branco cozido, com ou sem mel, canjica (tipo milho) branca cozida com mel e algodão por cima. Sua comida é sem sal e sem azeite de dendê. Suas bebidas prediletas são água e mel puro. Os locais escolhidos para oferendas a Oxalá são os campos, os topos de morros, lugares com sombra, perto da água, matos que têm sombra e rios. As ervas boldo, manjerição, tapete de Oxalá e cidreira são usadas pelos religiosos para as limpezas do corpo e da alma.

Segundo lendas populares sobre a mitologia do Candomblé, Oxalá é considerado o Deus da criação e governa os elementos primordiais: o ar, a água e a terra. Nele, se associa a ideia da massa de ar primitivo, de onde tudo se originou; da unidade fecundante, que nasceu do sopro dessa massa de ar; da abóbada celeste, “metade superior da cabeça que figura a matriz cósmica representada por Obatalá” (LIMA, 2005), e, também, a ideia da terra e das águas que cobriam no começo da criação do mundo, representadas pelos Orixás Oduduwa e Obatalá. É o próprio princípio masculino, associado ao conceito de fecundação, de sopro, do poder criador do verbo. Oduduwa é o princípio feminino, associado à concepção de gestação, ao mar e a terra. Como essas duas divindades africanas são no Brasil qualidades de Oxalá, esse último é, às vezes, definido como hermafrodita; outros dizem que ele é do gênero feminino, durante seis meses e do masculino nos demais meses do ano.

Foi Oxalá na qualidade de Obatalá quem moldou na argila o ser humano, lhe

deu um nariz para respirar, olhos para ver, uma boca, ouvidos, enfim, um rosto e uma personalidade. A cor branca, na qual estão contidas todas as outras, exprime o entendimento do ser indiferenciado e imóvel, e é representada pelo sufixo *alá*, o grande pano branco que esconde o mistério da vida e da morte, que cobre Oxalá e o corpo das *iyaôs* durante a iniciação. Como Deus da criação, Oxalá é onipresente. O branco de Oxalá está presente em todos os rituais, em toda comida de santo, que deve incluir, invariavelmente, o *egbô* de milho de Oxalá. Oxalá é concebido como muito velho, a idade avançada exprimindo sua posição no Candomblé. O(A)s filho(a)s de santo de Oxalá movem-se de maneira lenta, com muita dificuldade e associam-se a essas características a ideia de repouso, de imobilidade. Ele dança curvado, com o tronco côncavo, apoiando-se em seu *opaxorô*, e treme de frio e de velhice. Em sua dança, o corpo toma posição dobrada para frente, com os joelhos flexionados. Os ritmos *Ketu* usados para Oxalá são toques de um guerreiro conhecido pelo nome de *ajagun*, que serve também para *Oxaguian*. Oxalá dança também sob o ritmo *ijexá*.

Ele possui uma relação com árvores consideradas sagradas e que estão associadas à origem da vida, em particular o *iroko*, o *akoko*, a palmeira, cujos troncos majestosos unem nosso mundo ao além. Oxalá é **o dono** da palavra do homem, e sua própria palavra é tão poderosa que se torna imediatamente realidade. A criação do mundo procede do verbo, e do mundo provém o verbo, e a palavra humana adquire poder porque é a reprodução da palavra primordial. Ela é o instrumento de comunicação, é atuante e desencadeia forças, carrega o *axé*, a força que anima o universo e permite a existência das coisas, está, portanto, estreitamente relacionada à vida e à fecundidade.

Devido a isso, Oxalá está associado ao silêncio; a palavra deve ser controlada. Durante o círculo *xirê*, nas festas de Oxalá, não se deve falar, pois, a procissão das águas de Oxalá deve se realizar em silêncio. Segundo o povo do Candomblé, Oxalá gosta de tranquilidade e de silêncio, assim os religiosos dizem que Oxalá detesta violência, disputas e brigas. É dito, ainda, que ele seja uma divindade **fria**, e evita tudo o que é excitante. O número que o representa é dezesseis, o número dos **fundamentos**, que exprime o princípio da dualidade, do equilíbrio. Oxalá gosta também de ordem, de limpeza, de pureza. É uma divindade muito delicada, está sempre com frio, e qualquer sujeira o incomoda. Sua importância se exprime no ritual por uma inversão da ordem da genealogia mítica. É o mais velho e o mais

poderoso dos Orixás.

Durante o ritual do círculo – *xirê*⁵, não é saudado, somente no final da festa, enquanto que Exu, o mais novo, é invocado antes de todos os outros Orixás. O reino dos metais, como a prata, e de outras substâncias brancas é pertencente a Oxalá, e o giz é utilizado, em particular, nos ritos de iniciação.

Do reino vegetal, o algodão, o *ori*, o *adin* pertencem, essencialmente, a Oxalá. De origem animal, o marfim também é pertencente a Oxalá. Além do caracol e da pomba branca, outros animais lhe são consagrados: o conquém (galinha da índia), o qual o Orixá Nanã pintou com suas próprias mãos para compensá-lo por sua boa educação e o dedicou a Oxalá, e é, frequentemente, utilizado nos sacrifícios, porém não nos rituais de Oxalá. O pato, que Xangô ofereceu a Oxalá, é um animal que carrega muito *axé*. Nem Oxalá e nem seus filhos devem tomar vinho, cachaça ou qualquer outra bebida que contenha álcool, pois, segundo a mitologia, Obatalá, conhecido como, **grande bebereão**, violentou a predição da proibição, dormiu, e não conseguiu cumprir a missão que Olorum havia confiado a ele, ou seja, a criação do mundo. Os devotos e seguidores da religião do Candomblé têm em comum as tendências e os comportamentos similares a seus Orixás. Iniciados de um determinado Orixá possuem traços comuns a ele, tanto no biótipo, quanto nas características psicológicas. Eles carregam em seus corpos o arquétipo daquele Orixá.

Verger (1980, p.255) explica sobre o arquétipo de personalidade dos devotos de Oxalá:

O arquétipo da personalidade dos devotos de Oxalá é aquele das pessoas calmas e dignas de confiança; das pessoas respeitáveis e reservadas, dotadas de força de vontade inquebrantável a qual nada pode influenciar. Em nenhuma circunstância modificam seus planos e seus projetos, mesmo a despeito das opiniões contrárias, racionais, que as alertam para as possíveis consequências desagradáveis dos seus atos. Tais pessoas, no entanto, sabem aceitar, sem reclamar, os resultados amargos, daí decorrentes.

⁵ Quando o ritual de uma festa pública dos Orixás se inicia no Candomblé, os(as) filhos(as) de santo dançam o *xirê* ou “dança do roda”, chamando os orixás pelos toques dos atabaques. Nessa dança inicial, podemos reconhecer essa unidade dinâmica, que vamos batizar de passo base do *ijexá*. (SUZANA MARTINS, 2008, p.43).

1.8.1 Descrição da Vestimenta do Orixá Oxalá

Os atributos simbólicos da vestimenta do Orixá Oxalá são:

- um cajado – *opaxorô*;
- um escudo de proteção – *couraça*;
- nos braços – conta de búzios (brancos) e braceletes brancos;
- no pescoço – colares de búzios conhecidos por **guias brancas**, e
- na cabeça, o(a)s filho(a)s de santo usam uma espécie de coroa, conhecida por **adê** e pendurada a ela um véu de contas transparentes, conhecido por **filá**.

Na vestimenta, o(a)s filho(a)s de santo usam uma calça de algodão branco por cima de uma saia volumosa e duas anáguas que são amarradas na cintura e bem engomadas; uma blusa de algodão conhecida por **camizu**; dois **ojá** (espécie de faixa retangular), que são colocadas dos ombros até a cintura, dando um laço (Figuras 16 e 17).



Figura 16 – Vestimentas litúrgicas de Oxalá, terreiro de *Ilê Axé Jagun*. Fotografia: Frank Händeler (2007).



Figura 17 – Vestimentas litúrgicas de Oxalá, terreiro de *Ilê Axé Jagun*. Fotografia: Frank Händeler (2007).

2 O RITUAL

Ao lado das dimensões sagradas de adoração e de reverência, os rituais podem ter uma função social básica para expressar e reforçar valores compartilhados de uma determinada sociedade. Os rituais podem também ajudar a criar sentido de identidade a um determinado grupo social. Os seres humanos sempre usaram rituais para criar ligações sociais e nutrir relacionamentos interpessoais. O entendimento sociológico do ritual religioso se encontra no coração da maioria das pessoas, tanto que, para Schechner (2006, p.29):

Os rituais são mais que estruturas e funções; eles são também um conjunto das mais poderosas experiências de vida que se pode oferecer, visto que em um estado de *liminal*, as pessoas estão livres das demandas da vida diária. Eles sentem-se em unidade com seus companheiros; diferenças pessoais e sociais são postas à parte/ colocadas de lado. As pessoas podem alcançar um estágio superior, de mudança e até chegar ao transe através dos rituais. (tradução: Evandro Araújo)

No entanto, Suzana Martins (2007) em aula expositiva explicou que:

Um ritual é um jogo de ações, executado principalmente pelo seu valor simbólico, que é prescrito por uma religião ou pelas tradições de uma determinada comunidade. Um ritual pode ser executado em intervalos regulares ou em ocasiões específicas, ou ainda por indivíduos ou comunidades. Pode ser executado por um único indivíduo, por um grupo de pessoas ou pela comunidade inteira; em lugares arbitrários ou em lugares reservados especialmente para esse fim; em público ou mesmo de maneira confidencial. Um ritual pode ser restrito a um subconjunto de diversas ações da comunidade e pode também permitir a passagem entre estados religiosos, sociais, culturais e artísticos. (Laboratórios de Criação Coreográfica, no curso de Licenciatura em Dança, durante o Estágio Docente Orientado, 2007)

Continuando, ainda, com o pensamento de Suzana Martins (2007):

As finalidades dos rituais são variadas, incluem a conformidade com obrigações ou ideais religiosos, satisfação das necessidades espirituais ou emocionais dos praticantes, fortalecendo ligações sociais; demonstração de respeito e submissão, indicando afiliação, obtendo a aceitação ou a aprovação social de algum evento ou, às vezes, pelo simples prazer do ritual propriamente dito. (Laboratórios de Criação Coreográfica, no curso de Licenciatura em Dança, durante o Estágio Docente Orientado, 2007)

A partir desses autores, pude perceber que existem vários tipos de rituais e esses possuem as mesmas características em quase todas as sociedades, tanto antigas quanto contemporâneas, incluindo vários ritos de adoração, de sagração de religiões e cultos organizados, e, também, ritos de passagem em determinadas sociedades como, por exemplo, juramentos de fidelidade, inaugurações, uniões, funerais, traições, graduações presidenciais e escolares, reuniões de clube, eventos de esportes, partidos políticos, paradas, iniciação religiosa, *shoppings* e muito mais. O ritual pode ser praticado em muitas atividades, que são executadas com finalidades concretas, tais como, experimentações artísticas, julgamentos, execução de criminosos, congressos científicos, dentre outros.

Os rituais são carregados de ações, puramente, simbólicas e prescritas por regulamentos ou por tradições, mesmo as ações mais comuns e triviais, como o aperto de mão e o dizer **alô** podem ser considerados como rituais.

Uma característica essencial do ritual é que as ações e seu simbolismo não são escolhidos arbitrariamente pelos *performers*, nem são ditados pela lógica ou pela necessidade, mas, determinadas, anteriormente, por alguma fonte externa, e que veio a se constituir, por intermédio da repetição, em uma forma normalizada. Devido à sua natureza simbólica, não existem limites quanto ao tipo das ações que podem ser incorporadas em um ritual.

Os ritos das sociedades antigas ou contemporâneas envolvem tipicamente gestos, palavras recitadas, textos, música, danças, procissões, manipulações de determinados objetos, uso de vestuários específicos, consumo de alimentos, bebidas ou drogas. Alguns rituais religiosos podem incluir também o sacrifício de animais, como, por exemplo, no Candomblé.

Artistas podem recorrer aos procedimentos prescritos de um determinado ritual na criação de uma determinada obra artística. Assim como na religião, no cotidiano das pessoas e na organização de uma sociedade, artistas também prescrevem seus ritos ou procedimentos simbólicos, a partir do uso de determinados objetos, materiais, músicas, canções, figurinos, danças, palavras, dentre outros⁶. Na criação de *Metamorfoses*, eu concebi meu próprio ritual artístico, a partir de vários estímulos e ações inspirados em ritos sagrados do Candomblé.

⁶ Laboratórios de Criação Coreográfica, no Curso de Licenciatura em Dança, durante o Estágio Docente Orientado, 2007.

2.1 SIMILARIDADES E DIFERENÇAS ENTRE OS RITUAIS SAGRADOS DO CANDOMBLÉ E DA DANÇA CÊNICA

Os rituais sagrados e as festas públicas do Candomblé têm vários aspectos semelhantes aos encontrados em rituais performáticos modernos em geral. Existem, contudo, *performances* artísticas modernas, nas quais esses aspectos estão mais presentes do que em outras. Esses aspectos ou paralelos são, por exemplo, o uso do espaço, do tempo, da música, dos objetos performáticos e simbólicos, assim como o figurino, as canções, a teatralidade, a espetacularidade, a participação do público e a dedicação dos atuentes/*performers*. As *performances* dos rituais sagrados e as *performances* modernas diferem em sua função. Enquanto os ritos sagrados têm como função principal o contato com o divino, os rituais modernos têm uma função social de contato com a sensibilidade humana, não necessariamente associada ao divino. Essa é uma das diferenças significativas, pois, incita a um questionamento sobre a origem da arte e da religião. No desenvolvimento da cultura humana, até hoje é difícil separar arte e religião ou definir a origem dessas formas de conhecimento, ou ainda, especificar quando e como houve a separação entre elas. Uma questão que metaforicamente pode ser traduzida na expressão popular: **qual foi o primeiro, o ovo ou a galinha?**

Eu gostaria de fazer uma comparação entre a percepção de memória corporal do(a)s filho(a)s de santo com a de dançarinos da dança moderna em relação a essas tradições artísticas e religiosas. As danças sagradas do Candomblé são ensinadas aos devotos pelos membros mais velhos da comunidade, com o objetivo de manter as tradições religiosas. Em comparação com a educação do dançarino da dança moderna ou clássica, o processo de incorporação de determinadas formações em dança é similar, com a diferença que no lugar da manutenção da tradição religiosa, na dança moderna ou clássica trata-se da conservação do conhecimento cultural artístico, o qual é transferido por meio do ensino para a geração seguinte.

Nas sociedades ocidentais modernas, a ênfase do ensino e da apresentação de dança focaliza, principalmente, os aspectos técnicos, na maioria das vezes, desconectados de qualquer significado religioso. Em contraste, as danças sagradas do Candomblé são, totalmente, devotadas aos valores religiosos. Ambos, devotos e dançarinos, apresentam suas danças aprendidas para um público especializado, com devoção e dedicação.

Eu vejo outro paralelo entre os devotos do Candomblé e os dançarinos modernos em relação ao **estado alterado** de percepção que experimentam durante as apresentações públicas. Isso se deve ao fato de escolherem ou serem escolhidos a se dedicarem a uma profissão ou a uma vocação, em direção a um caminho religioso ou artístico. Esse fenômeno, eu gostaria de explicar usando a palavra alemã *berufung*, com minha experiência pessoal no palco e como eu me tornei dançarino/artista.

A palavra alemã *berufung* (vocação em português), aplica-se para explicar o fenômeno de alguém sentir-se chamado por uma força superior a desempenhar determinada atividade ou função. Quando um artista é passionavelmente dedicado ao seu trabalho, sua atividade artística não é vista apenas como um ofício, mas, também, como *berufung*. A dança, para mim, foi mais do que uma profissão, foi, como se diz na Alemanha, uma vocação (*berufung*). Eu fui dirigido a me tornar dançarino dado a uma necessidade interior, **um chamado**, ao qual eu não pude resistir. Em outras palavras, intuitivamente, senti-me apaixonado e atraído a abraçar a carreira artística da dança, a despeito de todas as críticas por parte de minha família e de meu meio social que tive que enfrentar.

Atuar no palco sempre foi para mim um ritual, o qual me permitia uma experiência em **estado alterado** de percepção. Eu tinha minha rotina de preparação para as *performances*, fazendo aquecimentos corporais e treinamentos diários, mas, também estava me preparando, emocionalmente, realizando exercícios de respiração e concentração, e, até mesmo, rezando antes de entrar no palco para iniciar uma *performance*. Durante uma *performance*, minha consciência alterava-se e o foco mudava significativamente. Eu ganhava consciência profunda de meus sentidos e minha emocionalidade se tornava intensivamente forte. Minha percepção corporal era fortalecida, e, por muitas vezes, eu sentia como se dançasse sob a influência de uma força superior desconhecida.

O(A)s filho(a)s de santo do Candomblé são escolhido(a)s pelos Orixás, e, quando ele(a)s são escolhido(a)s, ele(a)s são obrigado(a)s a cumprir suas obrigações religiosas, as quais podem ser comparadas, em certo parâmetro, com o termo, anteriormente utilizado, *berufung* (vocação). Esse fenômeno pode ser uma das razões pelas quais eu me senti fortemente atraído pelos rituais sagrados do Candomblé, devido a um reconhecimento intuitivo de um fenômeno comparável.

Mesmo sendo os valores e o contexto das danças dos rituais do Candomblé

diferentes dos valores e contexto da dança moderna, eles ainda assim tem em comum o anseio de servir a um objetivo. Por intermédio das danças sagradas do Candomblé, os devotos agradecem e celebram suas heranças ancestrais, os Orixás, assim como os artistas de artes cênicas celebram seus valores esteticoculturais por meio de um produto artístico.

A comunidade do Candomblé vê o fenômeno do transe como um acontecimento altamente desejável. O(A)s filho(a)s de santo são escolhido(a)s pelos Orixás em função de qualidades espirituais especiais, que lhes dão uma posição diferenciada na hierarquia da comunidade. Esse fenômeno, em um contexto religioso, é comparável ao talento especial, do artista, também chamado *being gifted* (agraciado).

Improvisação também faz parte de ambos os rituais. No Candomblé, por exemplo, especialmente, ao final das festividades, quando os Orixás já estão incorporados, em transe de possessão, a interação entre eles acontece de forma livre e espontânea. Nesse momento, portanto, a rigidez das regras de estruturação do ritual cede lugar à improvisação. Algumas vezes, também, pessoas do público **recebem o santo**, entrando em transe, o que é contornado pelos *ekedes*⁷, que se encarregam de cuidar delas, levando-as a quartos privados, até que voltem ao **estado normal** e possam voltar à cerimônia. Todos esses aspectos demonstram o caráter improvisativo e interativo que os rituais do Candomblé possuem.

Enquanto isso, na dança, a improvisação, em geral, exerce importância fundamental no processo de criação. Muitos coreógrafos modernos utilizam laboratórios de improvisação como estratégia para levantar material para a composição. A improvisação em dança faz parte da sensibilização do corpo, por meio de estímulos rítmicos, temáticos ou abstratos e tem como objetivo acessar uma parte da consciência que pode ser comparável a um estado de transe. Apesar de manter um controle motor, o artista o dissocia da racionalidade, enquanto são preestabelecidos códigos de movimento e são conectados com a cultura ocidental quanto aos aspectos da inteligência, tais como intuição, sensibilidade, emoção e consciência corporal.

Por meio de um paralelo entre as festividades públicas do Candomblé, as apresentações performáticas das óperas minimalistas do diretor de teatro Robert

⁷ Cargo honorífico circunscrito às mulheres que servem aos Orixás sem, entretanto, serem por eles possuídos. É o equivalente feminino de ogã. (OLIVEIRA, Guia de Candomblé na Internet).

Wilson (1937) e a *performance* *Metamorfoses*, proponho uma comparação entre os conceitos, percepções e uso do tempo e do espaço nos ritos sagrados e nos rituais artísticos da modernidade. Eu adicionei as óperas minimalistas de Robert Wilson a essa comparação, por observar em sua criação, uma qualidade ritualística extremamente explorada. As festas públicas no terreiro de *Ilê Axé Jagun* (Figura 18), em geral, acontecem por períodos longos, por cerca de oito horas de duração, havendo ainda festas que perduram por vários dias. As óperas de Wilson, com música minimalista de Philip Glass (1937), também têm duração longa, podendo se expandir por vários dias. A música minimalista tem como característica principal a repetição, assim como a música percussiva do Candomblé, o que promove aos *performers* e ao público a possibilidade de experimentar a percepção de **tempo suspenso**. Por meio dessa experiência de em uma atmosfera construída, a partir da reprodução de sons intensos, que crescem em uma dinâmica rítmica continuada, eles experimentam um tipo de estado que pode ser comparado ao transe, um **estado alterado** de percepção.



Figura 18 – Festa pública, terreiro de *Ilê Axé Jagun*. Fotografia: Frank Händeler (2007).

Na *performance* *Metamorfoses* durante a cena três, a combinação de música ao vivo, com movimentos repetitivos criou esse **tempo suspenso**, conduzindo os

performers a um estado transcendental, similar aquele experimentado pelos devotos das danças sagradas do Candomblé.

Por exemplo, os movimentos repetitivos e rítmicos da dança dos Orixás, durante o círculo do *xiré*, criam junto com a música e as canções uma determinada atmosfera para que os Orixás sejam evocados, levando os devotos a uma experiência transcendental. O(A)s filho(a)s de santo entram nesse estado transcendental por muitas horas, dançando e girando no sentido anti-horário, o que significa ir em direção ao passado (SUZANA MARTINS, 2008), contra o tempo, para incorporar as forças sobrenaturais ancestrais.

A esse respeito, Suzana Martins (2008, p. 6) informa que:

Os movimentos repetitivos no círculo do *xirê* podem ser cansativos para os olhos não acostumados do espectador eventual. Porém, a repetição intensifica as sequências dos movimentos e ritmos e não se apresenta de forma estática, ao contrário, a repetição se estende por um período de tempo, compelindo o corpo a transportar-se do nível físico para o nível transcendental nesse rito de passagem. A repetição faz com que o corpo da filha de santo de Yermanjá Ogunté alcance a euforia, a satisfação da união com o seu Orixá a corporificação e a satisfação de seus próprios sentidos.

Na *performance* Metamorfoses, eu busquei alcançar esse estado transcendental por meio da repetição de uma mesma sequência de movimento, de forma persistente, especialmente, no primeiro e no terceiro solo. Isso intensificou também minha percepção corporal, espacial e temporal. No caso desses dois solos, a percepção da consciência corporal alternava-se e me permitia a incorporação fortalecida, criada por intermédio da execução da música ao vivo, dos efeitos de iluminação e da movimentação. Enfim, toda a atmosfera criada para a *performance* provocou em mim esse estado transcendental e alterado de minha consciência.

Ainda falando de meu processo criativo, no solo três, eu apliquei as características abstratas do arquétipo do Orixá Oxalá, caracterizado por sua sequência de movimentos repetitivos em um ritmo lento, com o corpo curvado para frente, expressando um homem idoso, o qual me permitiu incorporar e abstrair a arquétipo do referido Orixá.

Já na cena três, tanto os *performers* quanto o público vivenciaram esse estado de percepção alterado, durante as apresentações. Eu acredito que eles se transportaram de uma realidade cotidiana para um espaço de fantasia no qual suas vidas pudessem ser transformadas em realidade artística, relacionada a diferentes estágios de percepção: emocional, sensorial e visual.

Na parte seguinte, eu proponho uma comparação entre as percepções do

tempo na visão do Candomblé e nas sociedades industrializadas modernas. Os autores os quais eu cito, a seguir, expressam suas ideias sobre o **tempo espiral** e a abordagem holística de tempo e espaço dos devotos do Candomblé.

Leda Martins explica o **tempo espiral** dos africanos da cultura iorubá da seguinte forma:

Na cosmovisão da cultura iorubá, a forma e o conteúdo se configuram a partir da concepção do espaço e compartilham os elementos naturais e transcendentais, o passado e o presente, os vivos e os mortos, cujo elo de re-ligação é a representação do universo mitológico numa evolução em "tempo espiral" (LEDA MARTINS, 2000, p.125).

No entanto, Suzana Martins (2008, 125) afirma que o **tempo espiral** no Candomblé não se relaciona apenas ao conceito filosófico de memória e com a concepção ancestral, mas, está inserido também em todo processo coreográfico das danças dos Orixás.

Já Conceição (2002, p.11) elucida a relação da abordagem holística do tempo e do espaço no Candomblé afirmando que:

Candomblé é arte. Arte, na tradição yorùbá, é a propagação e investigação da sabedoria. Nesse sentido, pode-se dizer que a arte está na essência do Candomblé. No Culto aos Orixás, arte e religião são indissociáveis. Alguns estudos históricos mostram que na tradição dos antigos povos africanos, lá no tempo antigo, antes de serem arrancados de sua terra, os conceitos de beleza, elegância, riqueza, grandeza interior, eram indiscerníveis dos princípios religiosos. Nos rituais do Candomblé a força artística e a força da espiritualidade se confundem. Esses princípios artísticos e religiosos integram o sistema de valores das comunidades do Candomblé e configuram a cosmo visão africana dos terreiros. Eles comandam a vida dos centros comunitários e de seus componentes.

A percepção do tempo e do espaço na cosmovisão dos devotos do Candomblé pode ser descrita como uma percepção holística. Vida e morte são vistas como ciclos, dentro dos quais, entre outros aspectos, religião e arte não devem ser separadas uma da outra. No Candomblé, sociedade, religião, economia, leis, política e outros domínios culturais são essencialmente inter-relacionados. Nas sociedades industriais, por outro lado, as diversas instituições têm se tornado independentes umas das outras, cada uma delas lidando com certas necessidades e questões da sociedade, o que pode ser descrito como percepção linear do tempo de uma sociedade fragmentada.

Essa fragmentação pode causar dilemas, como, por exemplo, ocorreu comigo, morando e praticando minha profissão artística no norte da Europa. Eu senti uma forte necessidade interior de combinar arte com espiritualidade, o que, eventualmente trouxe-me ao Brasil. Através da criação da *performance*

Metamorfoses, eu tive a chance de relacionar aspectos da arte e da religião de uma forma não fragmentária, podendo conectar diretamente vários aspectos das festas sagradas do Candomblé com a dança cênica.

2.2 AS CARACTERÍSTICAS PRINCIPAIS DA *PERFORMANCE* METAMORFOSES COMO DANÇA TEATRO

A dança teatro tem como principais características a quebra de regras tradicionais, o questionamento de padrões estéticos existentes dentro de uma determinada sociedade. Geralmente, tratam de necessidades e diferenças sociais, étnicas ou culturais, apresentando certo senso de realismo. O humor é também outra característica marcante da dança teatro, como estratégia para abrir a possibilidade de tocar em aspectos controversos da realidade, fazendo do riso uma expiração ou inspiração de liberação profunda.

Minha criação artística não se conforma como um formato **convencional** de entretenimento. Sempre busquei servir a outro propósito do que o ditado pelo mercado cultural. Minha posição como artista anarquista me impõe a tarefa de denunciar realidades, que a mim se apresentam confrontantes, e que desperta em meu universo interior a urgência de expressão. De fato, a dança teatro, tem a possibilidade de revelar aspectos significativos educativos, sociais, políticos e espirituais.

A *performance* Metamorfoses foi criada a partir da exploração de dois aspectos principais que definem suas principais características estéticas. O primeiro aspecto explorado foi a busca de uma abordagem artística inspirada nos rituais do Candomblé, o que deu à *performance* um caráter ritualístico. O segundo aspecto explorado foi a reflexão sobre os rituais do Candomblé, a partir de meu olhar estrangeiro, o que produziu uma abordagem transcultural à *performance*. A seguir, procedo a uma análise dos aspectos ritualísticos e transculturais da *performance* Metamorfoses.

2.3 O ASPECTO RITUALÍSTICO

O teatro ritualístico ou do **invisível feito visível**, expressão usada por Peter Brook (1968) para se referir à categoria de teatro ritualístico, serve como ilustração

para me referir ao aspecto ritualístico da *performance* Metamorfoses. Segundo Brook (1968), além da ancestralidade do sagrado e dos celebrados rituais religiosos, o palco é o lugar onde o invisível também pode se manifestar. *Performances* que adotam uma característica ritualística tentam estabelecer uma relação única com o mistério do universo interior. Os artistas que atuam nesse tipo de *performance* experimentam uma transformação para entrar em um estado de **entre paralelos**, desprendidos das restrições normais, possibilitando revelar a sabedoria ou verdade interior, a partir de seus corpos.

De acordo com Welsh-Asante (1985 *apud* SUZANA MARTINS, 2008), a espiritualidade é uma forma de manifestação da memória épica que não deve ser definida somente como religião, mas, que envolve também a *performance* e o ritual, tanto de maneira consciente quanto inconsciente, para serem evocados os ancestrais.

Na concepção da *performance* Metamorfoses, eu tive a oportunidade de adentrar no campo do imaginário, em um ritual artístico, diretamente baseado em minhas experiências pessoais dos rituais sagrados do Candomblé. Isso me permitiu entrar no processo de criação, a partir de uma perspectiva puramente racional, mas, também, a partir de percepção intuitiva, encenando a técnica criativa. Durante a pesquisa prática, minha memória corporal foi nutrida e estimulada com informações que eu não poderia ter apreendido por meio de uma investigação puramente teórica. Especialmente, durante a *performance* eu pude sentir que meu corpo encontrava soluções e interpretações que eu não havia planejado de maneira racional com antecedência. Portanto, a intuição, a sensibilidade e a percepção sempre foram fundamentais nesse processo de Metamorfoses.

A criação dos solos dois e três foi diretamente relacionada com aspectos específicos do arquétipo de Orixá Oxalá. O **fazer o invisível visível**, foi uma expressão que se tornou tema central, durante o processo de criação da *performance*. Por exemplo, na primeira cena, quando uma parte selecionada do público foi guiada de olhos vedados através do espaço do teatro, enquanto isso eu realizava o primeiro solo. As pessoas vendadas do público não podiam ver, mas, percebiam o que estava acontecendo a seu redor, ou seja, apenas sentiam a sensação do vazio no espaço. Por intermédio dessa cena particular, eu intencionei mostrar ao público que, mesmo sem visualizar o que estava acontecendo, eles podiam, ainda assim, sentir que algo estava acontecendo. Minha intenção foi

estimular e a guiar a percepção do público e também confundi-los para que fossem capazes de perceber a si mesmos e seu redor de forma diferente. Com meu terceiro solo (Figura 19), eu acredito ter conseguido combinar, de certo modo, elementos da dança do Orixá Oxalá de forma artística e ritualística.



Figura 19 – Foto colagem, Frank Händeler, *performance* Metamorfoses. Fotografia: Kryztof Rybicki (2008).

2.4 ASPECTOS TRANSCULTURAIS

Desde a escolha do elenco, aos temas e estéticas artísticas empregadas, esse trabalho passou por um tratamento pluralístico, o qual promoveu à equipe de artistas e colaboradores um **entre-espaços** de articulação de possibilidades criativas.

Minha **conformação** cultural híbrida e pluralística como dançarino, se insere no

conceito de Royona Mitra (2005) sobre o dançarino transcultural⁸. Baseado no modelo proposto por Mitra (2005), eu tracei a jornada de meu próprio corpo transcultural, a partir do início de meu treinamento técnico, nos padrões das danças clássica e contemporânea e na prática da dança cênica. Por exemplo, meus primeiros contatos corporais, com um idioma específico de *performance* em outra cultura, foram com as *performances* e *workshops* de Kasu Ohno.

Como um dançarino treinado em balé clássico e em dança moderna, meu corpo funcionou dentro de rígidos limites impingidos pela educação norte-europeia, quanto aos padrões de comportamento impostos ao gênero masculino. Como resultado, meu corpo se tornou quase assexuado. Eu iniciei os treinamentos nas técnicas de *contact improvisation*, que são as bases do treinamento do teatro físico. Essas práticas demandam precisão, intenso trabalho físico e uma atitude aberta para o contacto com o corpo de outros dançarinos, em um grau de proximidade física muito íntima. Nesse novo contexto, era esperado que meu corpo assexuado expressasse camadas profundas de possibilidades físicas e também minha sensualidade e sexualidade. Por intermédio da prática com a dança afrobrasileira, com as danças dos Orixás e também com a dança popular brasileira, como samba, forró, lambada e arrocha, eu me expus a outra dimensão de fisicalidade e expressividade sexual, o que me permitiu, gradualmente, ir liberando meu corpo das rígidas experiências aprisionadoras no passado.

Na tentativa de reunir essas experiências e analisá-las, interessei-me em investigar como eu teria que recondicionar o meu corpo a se mover livremente, usando métodos de treinamento que não apenas demandassem destreza de técnicas físicas tão diferentes, mas, também, necessitaria de outro tipo de condicionamento social e cultural de meu *self*, sexualmente incorporado.

Ao longo da história da dança, os corpos dos dançarinos têm sido estudados, apenas, em seus próprios contextos culturais. Essa abordagem tem sido limitante para dançarinos que não podem ser identificados dentro de um quadro cultural singular. Nos últimos anos, na prática da dança, há um número significativo de profissionais que está usando seus corpos para refletir a transição da diáspora entre suas culturas e as disciplinas que surgem fora delas, o que é chamado por Royona Mitra, Peter Brook e Susan Foster de **corpo transcultural**.

⁸ O conceito de corpo transcultural proposto por Royona Mitra será tratado em detalhes mais adiante neste estudo.

Mitra (2005, p.3), em *CEREBRALITY: REWRITING CORPOREALITY OF A TRANSCULTURAL DANCER*, discutindo sobre os recentes estudos culturais e suas abordagens em relação à noção de corpo, afirma que o corpo, apesar de sua especificidade cultural (com suas experiências culturais, firmemente, controladas e codificadas), tornou-se o principal tema de discurso dos estudos culturais nos últimos anos.

Mitra (2005) se utiliza da noção de corporalidade de Suzan Foster (2005) para explicar esse fenômeno: "[...] O estudo dos corpos através de uma análise da realidade física, não como um corpo natural ou absoluto, mas como uma categoria concreta e substancial da experiência cultural [...]" Desde o início, o corpo é capaz de ser escrito. Nessa escrita, os movimentos do corpo se tornam a fonte de interpretações e julgamentos.

Por intermédio de minha experiência incorporada de dança, a partir de diferentes origens culturais e estilos, especialmente, por meio da intensa exposição e prática das danças dos Orixás, danças afrobrasileiras e danças brasileiras populares de ruas, em combinação com minha formação moderna e clássica, eu fui estimulado à criação de movimentos, durante o processo de composição de *Metamorfoses*. Isso me permitiu integrar as influências que recebi da cultura da dança brasileira com minha formação europeia e ocidental.

Bhabha (1996 *apud* MEREDITH, 1998) teoriza e fortalece a realidade híbrida de **corpos transculturais** como **certo tipo de forma liminal** ou **entre-espacos**, onde "ocorre a vanguarda da tradução e da negociação". Bhabha (1994, p.6) chama essa realidade liminar de **terceiro espaco**, o que ele considera como um sítio dinâmico "que engendra novas possibilidades". Por meio de minhas intensas experiências, com as danças brasileiras desenvolvi outras habilidades técnicas e criativas, que possibilitaram a integração desses novos elementos, de maneira consciente e inconsciente na criação dos solos.

Além disso, adotando o termo de Pavis Pratrice (1996, p.6) **dançarinos transculturais**, que incorporam essa realidade **transcultural**, são aquelas entidades que operam além de especificidades culturais, em busca de encontrar universalidade de expressão física. Trabalhando além de especificidades de culturas singulares, esses **dançarinos transculturais** estão sempre negociando fronteiras culturais, identidades sociais e suas realidades encarnadas em movimento. Eles trabalham no **terceiro espaco**, liminar de Bhabha (1994), o qual "exige um encontro

com a novidade".

Fernandes (2009), em *CULTURAS E RITMOS DO CORPO*, avalia os efeitos que o aspecto transcultural de uma *performance* pode causar no público, ou seja:

Em cena, o efeito de convivência de culturas distintas pode realçar as diferenças e valorizá-las, questionando no público a questão do familiar e estranho, transformando-as em inter-agentes ao invés de entidades opostas.

Na *performance* *Metamorfoses*, eu tive a possibilidade de transformar vários elementos estéticos dos rituais sagrados do Candomblé em um trabalho artístico, por intermédio da incorporação de diversas combinações de estéticas teatrais, resultando em uma estética híbrida (Figura 20).



Figura 20 – Frank Händeler, *performance* *Metamorfoses*. Fotografia: Kryztof Rybicki (2008).

Eu tive, assim, a oportunidade de incorporar uma escala de diferentes formas de expressão, movimentos, sentimentos e imaginação na tentativa de romper a barreira entre o **familiar** e o **estranho**. Assim sendo, meu corpo e meu *self* experimentaram essa realidade **transcultural** de maneira intensa em todo o período que vivi na cidade de Salvador e na criação da *performance* *Metamorfoses*. No próximo capítulo, descrevo o processo criativo da *performance* *Metamorfoses*, explicando acerca de minhas escolhas coreográficas o uso das tecnologias e outros aspectos significativos que envolveram o trabalho colaborativo da equipe.

3 O PROCESSO E O PRODUTO CRIATIVO DA *PERFORMANCE* METAMORFOSES

3.1 UM PROCESSO CRIATIVO COLABORATIVO

A *performance* de dança teatro Metamorfoses, inspirada nos rituais sagrados do Candomblé, foi uma criação coletiva de uma equipe de artistas baianos e internacionais, provenientes da Argentina, de Portugal, da Polônia, da Holanda e da Alemanha⁹. Assumi o papel de coreógrafo, intérprete e organizador, assim como fui responsável, em conjunto com a diretora artística Suzana Martins, pelo roteiro e conceituação da *performance*. Martins e eu trabalhamos vários meses antes do início do período dos ensaios. Por duas semanas de encontros intensos, investigamos as possibilidades de abordagem do tema dos rituais do Candomblé em um contexto artístico, levantando questões referentes ao conceito dramatúrgico e estético, o que deu suporte para a criação da estrutura dramática da *performance*. Essa estrutura guiou a definição do roteiro, os objetivos intencionados em cada cena e o uso do cenário durante o processo da criação. O processo criativo da *performance* Metamorfoses foi dividido em três fases. A primeira fase foi dedicada à criação do roteiro. A segunda foi consagrada aos ensaios, e a terceira aos *workshops* de sensibilização. Participaram comigo da fase de ensaios, os músicos Marion von Tilzer e Bira Reis e a atriz/dançarina Cristiane Pinho. A fase dos *workshops* de sensibilização foi destinada à preparação dos artistas colaboradores e à artista convidada Norma Suely Santos.

⁹ Ver ficha técnica no **Apêndice A** deste trabalho.

3.2 ALGUNS ELEMENTOS DE DANÇAS BRASILEIRAS E ESTRANGEIRAS USADOS EM METAMORFOSES

Em Metamorfoses, coloquei em prática minhas experiências artísticas, utilizando elementos que compõem tanto as danças brasileiras quanto as estrangeiras. Por exemplo, empreguei o relaxamento dos quadris, inspirado no requebra do samba de roda, usei o círculo das danças do Candomblé, como inspiração e com o objetivo de entrar em outra dimensão psicofísica, fiz uso da técnica da dança oriental do *Butoh*, como elementos na movimentação e a improvisação, e ainda outros elementos da dança contemporânea foram incorporados nessa *performance*.

Inspirei-me, também, na dança dos Orixás. Cada Orixá possui suas próprias danças, músicas e canções, para cada movimento ou gesto há um toque e uma cantiga específica para ele ou para ela. Por meio do ritual, os devotos têm o privilégio de corporificar o Orixá, e eles sabem o quanto de mitologia esse Orixá mostra durante a festa pública. O Orixá expressa, por intermédio de sua própria e característica movimentação, sua história mitológica para o público, redistribuindo a energia vital – o axé, assim, trazendo de volta o mundo ancestral para o cotidiano. Por horas a fio, os devotos dançam e cantam, sem demonstrarem cansaço aparente, o que me impressionou como um observador participante atendo a todos os momentos desse ritual.

Existem dois tipos de danças sagradas do Candomblé: a primeira começa longo no início da festa – o *xirê* (literalmente significa **brincar**), na qual os devotos cantam para todos os Orixás, com no mínimo três cantigas, acompanhadas por suas danças específicas. Cada Orixá possui cantigas e gestualidades particulares, e seus pertencentes poderiam ser equiparados a ele. Essas danças são previsíveis, porque são executadas ainda em estado consciente e seguem um padrão fixo, a depender do Orixá dono da festa. São danças de invocação e de preparação, podendo ser comparada a uma meditação dinâmica. Os movimentos são de pequena amplitude, e é denominado **dançar pequenino**. Essas danças servem para concentrar as energias dos devotos em círculo para invocar os Orixás.

Um segundo tipo, são danças realizadas durante o transe; é o próprio Orixá que dança nesse momento, seguindo o ritmo sagrado da percussão.

Na segunda parte do ritual, o andamento da festa não é fixo, porque apesar de existir certo padrão de realização nos ritos, nessa parte não se pode precisar, exatamente, a duração de tempo das coreografias dos Orixás corporificados.

Entre as técnicas estrangeiras usadas na *performance* está o *Butoh*, que nasceu durante o período do pós-guerra, em 1959, no Japão. Essa expressão retomou tradições antigas do Japão e, acima de tudo, a ideia quase esquecida de que o dançarino não dança para si, mas, para reviver algo além de seu físico.

A dança contemporânea não se define em técnicas ou movimentos específicos, pois, o intérprete/bailarino ganha autonomia para construir suas próprias partituras coreográficas, a partir de métodos e procedimentos de pesquisa como: improvisação, contatoimprovisação, método Laban, técnica de *release*, *Body Mind Centering* (BMC), Alvin Nikolai, entre outros. Esses métodos trazem instrumentos para que o intérprete crie suas composições a partir de temas relacionados com questões políticas, sociais, culturais, autobiográficas, comportamentais e cotidianas, como também, a fisiologia e a anatomia do corpo. Mais que uma técnica específica, a dança contemporânea é uma coleção de sistemas e métodos desenvolvidos, a partir da dança moderna e pós-moderna. O progresso da dança contemporânea foi paralelo, mas, separado do desenvolvimento da *New Dance*, na Inglaterra. Distinções podem ser feitas entre a dança contemporânea norteamericana, canadense e europeia.

Outra técnica de origem estrangeira foi a *Evolutionary Technique*, na qual o dançarino tem a chance de sensibilizar seu próprio corpo, pelo relaxamento, pela respiração e pela redescoberta das funções das articulações. A *Evolutionary Technique* é uma reconstrução do corpo, que se inicia a partir da posição deitada no chão, sem movimento, até se estender de pé. Por meio de impulsos, o corpo é colocado em movimento, passando por diferentes fases, comparável ao processo pelo qual a criança passa ao aprender a andar.

Alguns elementos de dança flamenca foram também usados em Metamorfoses. Flamenco é um estilo musical e um tipo de dança influenciados pela cultura cigana, mas, têm raízes profundas na cultura musical mourisca, influência de árabes e judeus. A cultura do flamenco é associada, principalmente, à Andaluzia na Espanha e tornou-se um dos ícones da música espanhola, e, até mesmo, da cultura espanhola, em geral.

Contact improvisation é uma técnica também estrangeira, na qual o contato entre partes do corpo de dois dançarinos provém o ponto de partida para exploração de movimentos por meio da improvisação. É uma forma de improvisação em dança e uma das mais conhecidas formas de dança pós-moderna.

A improvisação em dança, em geral, possui função fundamental no início de um processo de criação. Muitos coreógrafos modernos utilizam laboratórios de improvisação como estratégia para levantar material para a composição. A improvisação em dança artística parte da sensibilização do corpo, por intermédio de estímulos rítmicos, temáticos ou abstratos, e tem como objetivo acessar uma parte da consciência que pode ser comparável a um estado de liminar, pois, apesar de manter um controle motor o dissocia da racionalidade, enquanto preestabelecidos códigos de movimento.

Por fim, posso atestar que a *performance* Metamorfoses se caracteriza como dança teatro por ser uma manifestação cênica, que envolve elementos da dança e do teatro, colocados em intersecção uns com os outros. Metamorfoses passeia entre os limites do teatro e da dança, combinando textos poéticos e/ou dramáticos a composição coreográfica.

Segundo a teatróloga e pesquisadora alemã Inge Baxmann (1990, p.12):

Dança-teatro tem se desenvolvido como uma arqueologia dos modos de vida. Mímica (gestos), movimento e espaço são elementos de uma estética de fronteiras que se entrecruzam, buscando desenvolver uma nova forma de percepção em oposição aos mundos de imagens pré-concebidas, tampadas (alteradas) por nossas maneiras-de-ver.

O conceito de dança teatro vem sendo desenvolvido e modificado, a partir das inúmeras experiências desenvolvidas por Rudolf Laban e Pina Bausch, que se tornaram os representantes das primeiras iniciativas de categorizar uma expressão cênica, que não conseguia se restringir nem à categoria exclusivamente da dança, nem tampouco à do teatro. Apesar de muitos ainda tentarem transformar o conceito de dança teatro ou teatro dança em um código de movimentos ou de expressão fixa, e passarem a reproduzir mimeticamente os resultados da pesquisa de Pina Bausch, por exemplo, a dança teatro pode ser encontrada nos mais diversos códigos de expressão cênica.

3.3 OS ENSAIOS

No início do período de ensaios, concentrei-me na criação de meus solos. Nos três solos que criei, procurei enfatizar tópicos diferentes, que estavam relacionados aos rituais do Candomblé, usando técnicas estrangeiras na evolução coreográfica da movimentação.

Eu aproveitei o espaço vazio do teatro do Instituto Cultural Brasil Alemanha (ICBA) para entrar em processo criativo, relacionando-me com as ideias provindas da combinação entre as pesquisas de campo e teórica e com minha interpretação ou tradução artística desse material para composição de frases e sequências de movimento.

A maioria dessas sequências foi inspirada na dança contemporânea, nos movimentos abstraídos das danças dos Orixás, e na improvisação, da *Evolutionary Technique* e do *Butoh*.

Por um período de dois meses (maio e junho de 2008), eu fui diariamente ao espaço de ensaio do teatro para realizar os aquecimentos específicos, usando gravação de sons das ondas do mar para estimular minha criatividade corporal e imaginativa. Os resultados foram mostrados nos três solos que criei, cada um deles focalizado em um diferente tópico:

- **Solo um** – ritual dançante inspirado em minhas observações das atividades dos religiosos do Candomblé no início das festas públicas, quando professam a saudação a terra, aos Orixás, aos músicos e também homenageiam o Orixá Exu. Esse solo foi criado combinando movimentos das danças contemporânea e afrobrasileira com movimentos abstraídos das danças dos Orixás.
- **Solo dois** – sequência dos movimentos inspirada e criada usando a técnica *Evolutionary Theory*. Por meio dessa técnica, eu tive a chance de redescobrir meu próprio corpo, pelo relaxamento, pela respiração, e pelo reconhecimento das funções das articulações. As técnicas que foram usadas para a criação do vocabulário de movimentos para a composição coreográfica foram: dança contemporânea, improvisação e *Evolutionary Theory*.

- **Solo três** – sequência inspirada nos movimentos simbólicos do Orixá Oxalá. Em minha interpretação, os movimentos da dança *Butoh*, como sua expressividade e teatralidade se relacionam de maneira significativa com a dança do Orixá Oxalá (Figuras 19 e 20). Eu abstraí e relatei o gestual do Orixá Oxalá com a dança do *Butoh*. Criei uma sequência de deslocamentos, em que contei com elementos estéticos de ambas as expressões, tanto do *Butoh*, quanto da dança do Orixá Oxalá.

3.4 A CRIAÇÃO DO PERSONAGEM PARA A ATRIZ/DANÇARINA CRISTIANE PINHO

Essa criação foi realizada dentro de um método utilizado em composições de dança teatro, que se baseia em textos para criação de personagens. No caso de Pinho, trabalhamos com textos dos seguintes livros: O LOBO DA ESTEPE, de Hermann Hesse (1968); METAMORFOSES DA CULTURA CONTEMPORÂNEA, de Fernando Schuler e Juremir Machado da Silva (2006), e RACISMO E SOCIEDADE, de Carlos Moore (2007).

Outros textos, que criamos juntos durante os ensaios, foram também usados. Pinho, com seu talento especial, tanto como atriz quanto como dançarina, assimilou, com habilidade, a tarefa de combinar os textos falados com movimentos para criar seu personagem principal: uma aeromoça. Ao final da *performance*, ela se transformou em uma deusa com características do Orixá Yemanjá (Figura 21).



Figura 21 – Cristiane Pinho, *performance* Metamorfoses. Fotografia: Kryztof Rybicki (2008).

Esse solo foi uma combinação de elementos estéticos da dança do ventre, *Ausdruckstanz*, imagens arquetípicas do Orixá Yemanjá, e foi criado em parceria entre mim e a atriz/dançarina Cristiane Pinho, durante o período dos ensaios.

3.5 A COMPOSIÇÃO MUSICAL

A composição musical ficou a cargo da pianista e compositora Marion von Tilzer e do compositor e percussionista Bira Reis (Figura 22). Juntos, eles transpuseram, para o instrumental e para o piano, as variedades infindáveis de elementos sonoros que existem na Bahia: ritmos, melodias, harmonias, temas e outros sons da própria vivência dos músicos. Como acontece nas danças afrobrasileiras, a intenção foi unir a composição musical à coreográfica.



Figura 22 – Marion von Tilzer e Bira Reis, *performance* Metamorfoses. Fotografia: Kryztof Rybicki (2008).

A cocriação musical da pianista Tilzer, com sua formação clássica e incursões no *jazz*, e o artista percussionista Bira Reis, com sua vasta experiência em improvisação, teve êxito. Tilzer havia, anteriormente, criado uma peça chamada *Night-fly*, a qual ela integrou na composição para a *performance*. Reis interagiu durante os ensaios e a *performance* dos impulsos que ele teve, a partir do que estava acontecendo em cena e com relação à pianista. Juntos, eles criaram uma composição musical semifixa e flexível à improvisação. Tilzer chegou ao Brasil um

mês antes da estreia da *performance* e além de suas práticas diárias ao piano, ela frequentou o teatro diariamente para trabalhar nessa composição. Tilzer e eu estávamos em contato, trocando informações durante os ensaios com o objetivo de integrar os elementos da cultura afrobrasileiro na composição musical, justamente com Bira Reis. A colaboração de Reis (Figura 23) foi imprescindível nessa concepção, pois, sua criatividade musical **casou** perfeitamente com a de Tilzer.



Figura 23 – Bira Reis, *performance* Metamorfoses. Fotografia: Kryztof Rybicki (2008).

3.6 OS *WORKSHOPS* DE SENSIBILIZAÇÃO

Duas semanas antes da apresentação da *performance*, iniciei os *workshops* de sensibilização (Figura 24), com o intuito de preparar os artistas colaboradores e a atriz/dançarina Cristiane Pinho para isso. Em um ritmo intensivo, esses *workshops* foram realizados por quatro dias por semana, cada dia por um período de quatro horas. Trabalhei com eles um método de sensibilização denominado, neste estudo, como **técnica dos olhos fechados**, a técnica de Alexander, o método de *contact improvisation* e exercícios de dança moderna e alongamento, enfocando o uso consciente da respiração, durante todos os exercícios.



Figura 24 – Os artistas colaboradores Inês Gomes e Tony da Silva experimentando com o exercício dos olhos fechados. Fotografia: Kryztof Rybicki (2008).

Em *CULTURAS E RITMO DO CORPO*, Fernandes (2009, p.4) explica o seguinte sobre a técnica dos olhos fechados:

Neste método, que tenho traduzido para Movimento Genuíno, o grupo divide-se em duplas, nas quais os papéis de “observador” e de “realizador” é revezado durante as três horas de atividade. O realizador move-se de olhos fechados, escutando e seguindo os impulsos de seu corpo, muitas vezes imprevisíveis ou mesmo estranhos ao próprio realizador. O observador acompanha e protege o colega, porém sem interrompê-lo nem julgá-lo. Após mover-se, o realizador e seu observador trocam ideias, desenhos, poesias, etc., sobre a experiência. O processo então é repetido, mas com papéis revezados. Ao final da sessão, as duplas se juntam em um grande grupo para trocar ideias ou outras formas de expressão sobre as experiências.

Ao anular a influência de imagens visuais do ambiente exterior, essa técnica permite aos participantes tangerem suas percepções por meio de visualização imaginativa, criando um sentimento de liberação que faz com que entrem em um contato próximo com os demais sentidos (olfato, audição e tato), revelando impulsos e imagens interiores.

Fernandes (2009, p.5) esclarece, ainda, sobre a relação corpo e mente na experiência interativa da técnica dos olhos fechados, ou Movimento Genuíno, que:

É interessante observar que, através do Movimento Genuíno, diversas imagens vão sendo suscitadas tanto no realizador quanto no observador, durante as sessões. Não se tratam de imagens criadas pela mente e seguidas pelo corpo em movimento, mas justamente o inverso: imagens geradas pelo movimento, tanto no realizador quanto no observador, tomam

conta de nossas percepções e prosseguimos improvisando, ou seja, continuamos com o foco no movimento em si. Ao longo do processo criativo, esboça-se um mapa imagético-corpóreo que gradualmente se organiza coreograficamente.

Por meio da técnica dos olhos fechados, os artistas colaboradores aprenderam a guiar outra pessoa com cuidado, evitando riscos, sob uma forma estimulante e inspiradora. O treinamento nessa técnica teve como objetivo sua aplicação junto ao público, durante a *performance*, o que será exposto em detalhes mais adiante, na descrição da cena um.

A técnica de Alexander tem por objetivo proporcionar ao corpo a conscientização e relaxamento de suas partes e do corpo como um todo, dando a possibilidade de se expressar por meio do movimento e de ações corporais. Um dos procedimentos básicos dessa técnica é o trabalho em dupla de sensibilização por intermédio de toques sutis. Tal como na técnica dos olhos fechados, um participante tem o papel de conduzir e o outro de ser conduzido. Eventualmente, a dupla troca de papéis. O objetivo desse procedimento é a reorganização da percepção corporal.

Eu desenvolvi esse método misto, combinando a técnica de Alexander com a dos olhos fechados, no decorrer de minha carreira artística como principal fonte de pesquisa do vocabulário de movimento e levantamento de material coreográfico, como também, como forma de sensibilização do corpo do dançarino. Por intermédio dessa técnica mista, o dançarino é estimulado a internalizar o movimento por meio da respiração consciente e da introprojeção de imagens, o que revela suas características e qualidades de movimento originais. Isso foi praticado, tanto durante os *workshops* quanto nas apresentações da *performance*.

Durante o período dos *workshops* tivemos a possibilidade de nos conhecer e criar um ambiente de intimidade e entendimento corporal. Os artistas colaboradores entenderam e assimilaram rapidamente suas tarefas. A *performance* ganhou força por meio da interação da equipe em várias categorias (pessoal, artística, social, entre outras). O espírito de equipe foi construído de forma que todos davam o melhor de si para fazer com que a *performance* acontecesse com sucesso. A equipe envolvida nesse processo de criação, do período dos *workshops* até o final das apresentações da *performance*, estabeleceu um vínculo social, formando uma comunidade alternativa artística temporária, similar à definição de Turner sobre *communitas*. Por aquele delimitado período, essa equipe conviveu com suas próprias regras, sem os limites normativos da sociedade, formando conexões livres

de estrutura, que normalmente os separariam, sendo eles provindos de diferentes classes sociais, origens étnicas e nacionalidades, assim como, diversas faixas etárias, e formações educacionais e profissionais. Nesse caso, portanto, a arte foi o veículo de aproximação dessa equipe, que, por meio da estimulação das capacidades criativas, conformou-se em uma comunidade em estado *liminal*.

3.7 ASPECTOS VISUAIS DA *PERFORMANCE*

Por intermédio das projeções de imagens foram criadas múltiplas possibilidades de interações entre os *performers* e o uso da tecnologia avançada, sombras, imagens de slides, filmagens e ações teatrais criaram uma atmosfera mágica (Figura 25). Eu escolhi aquelas determinadas imagens, filmagens e *slides* de meus registros etnográficos das festas públicas do terreiro de *Ilê Axé Jagun*, para criar uma relação direta entre rituais sagrados e rituais artísticos, e, também, para criar uma atmosfera de **religiosidade** e reforçar o aspecto ritualístico da *performance*.



Figura 25 – Os artistas colaboradores, Norma Suely Santos, Cristiane Pinho, *performance* Metamorfoses. Fotografia: Kryztof Rybicki (2008).

Desde a abertura da *performance* até o final, o técnico filmava todas as cenas que foram mostradas, posteriormente, no corredor da entrada do teatro, no momento

da saída do público. O objetivo era dar a oportunidade, em particular para aquelas pessoas que estavam de olhos fechados experimentando a primeira cena (Figura 25), apreciarem o que havia acontecido nessa cena um.

A projeção de um vídeo do oceano, durante toda a *performance* criava uma atmosfera de relaxamento e paz para o elenco e também para o público, simbolizando um processo contínuo de purificação. Imagens de árvores cobertas de neve foram também projetadas, sendo a cor branca uma alusão ao Orixá Oxalá e para mostrar o fenômeno natural do inverno europeu – uma referência à minha origem étnica.

3.8 OBJETOS EM CENA

O chão foi coberto por bolinhas de isopor, do corredor do teatro até a entrada do palco. As paredes e a entrada do teatro foram cobertas por tecidos brancos, com a intenção de ampliar o efeito da pureza e da fragilidade, relacionados e dedicados ao Orixá Oxalá – um ambiente **totalmente** branco.

Foi montado no cenário um altar com incensos com cheiros variados, objetos diversos (quartinhas, defumadores, bonecas de pano, vasos de cerâmica, dentre outros) adquiridos na Feira de São Joaquim, onde os religiosos do Candomblé fazem suas compras para os rituais sagrados. Além disso, outros objetos como tapetes, flores e equipamentos tecnológicos diversos funcionaram, também, como objetos cênicos.

Foi criado um altar ao fundo do lado direito do palco (Figura 26). Uma instalação feita com objetos simbólicos do Candomblé, artefatos de cerâmica, quartinhas, pratos, vasilhas e miniatura de ferramentas dos Orixás, criada pelo artista plástico Sandro Pimentel.

No teto desse altar, foi colocada uma espiral feita de metal com tiras feitas de papel de seda branco. Essa estrutura foi posta no lugar onde as projeções foram mostradas. Uma instalação suspensa, representando os objetos da cultura afrobrasileira, ampliando o efeito mítico desses artefatos.

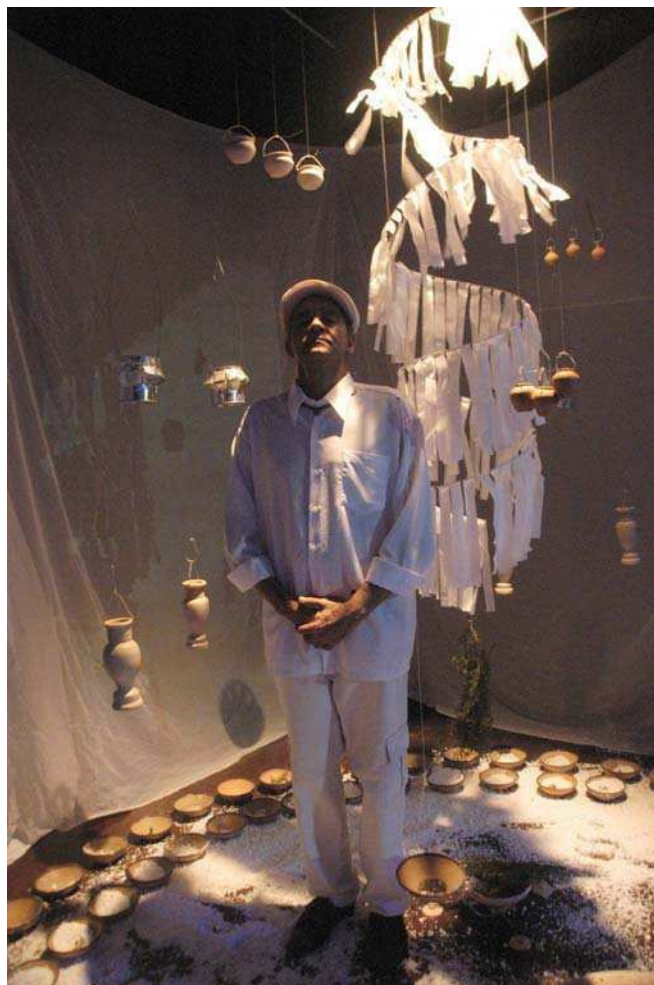


Figura 26 – Bira Reis em frente ao altar. Fotografia: Kryztof Rybicki (2008).

3.9 OUTROS ASPECTOS

A ideia de dividir o público em grupos baseados nos gêneros masculino e feminino foi inspirada pela divisão do público nos terreiros do Candomblé, onde os homens se colocam de um lado da sala e as mulheres do outro. Nós adicionamos aos dois gêneros uma terceira categoria, as pessoas que não possuem uma identidade sexual definida, para quebrar com posicionamentos tradicionais do público e, também, para confrontar o estereótipo de uma sociedade heterossexual. Além disso, para adicionar um elemento artístico à tradicional divisão dos gêneros na sociedade do Candomblé.

Um fato curioso e imprevisível foi a participação de um menino, chamado Felipe, filho de uma senhora que vendia churrasco em frente ao Instituto Goethe. Felipe tem seis anos e, espontaneamente, ajudava, tanto durante os ensaios quanto durante as *performances*. Para mim e também para a equipe da *performance*, ele foi

um presente. De certa forma, ele controlava e estimulava a equipe, lembrando a todos suas obrigações e também se comunicava com as pessoas do público. Todas as noites, ele colocava meus objetos cênicos nos lugares certos e instigava a equipe a começar a *performance* na hora **certa**.

Outro aspecto especial a ser considerado foi a participação espontânea da dançarina Norma Suely Santos (Figura 27) com seu solo, em quatro noites de apresentações de *Metamorfoses*, o que foi muito gratificante para mim.



Figura 27 – Norma Suely Santos, *performance* *Metamorfoses*. Fotografia: Cryztof Rybickie (2008).

3.10 DESCRIÇÃO DAS CENAS DA *PERFORMANCE*

A cena de abertura iniciou-se na entrada do teatro, logo após a compra do ingresso. Na bilheteria do teatro, o público era convidado a retirar os sapatos e entregar seus pertences: chaves, celulares, carteiras, dentre outros, colocando-os em um saco plástico que ficava guardado até o final da *performance*.

A cena um começava com os artistas colaboradores apresentando uma frase de movimentos abstraídos dos de uma aeromoça (gestos convencionais das comissárias de bordo), paralelamente, seguida de movimentos simbólicos abstraídos das danças dos Orixás, fora do palco e na entrada do teatro. Simultaneamente, o

percussionista Bira Reis, dentro do teatro, tocava a saudação ao Orixá Exu, iniciando os atabaques, em volume baixo e aumentando até chegar ao volume mais alto. Imediatamente após o final dessa saudação, entrava a atriz/dançarina Cristiane Pinho, assumindo atitudes típicas de uma aeromoça, para dar instruções ao público sobre o que iria acontecer durante a *performance* e, ao mesmo tempo, interpretando o texto **boas-vindas**, que foi inspirado no livro *STEPPENWOLF* ou, traduzido para o português, *O LOBO DA ESTEPE* de Hermann Hesse (1968). Esse texto, que passo a transcrever abaixo foi escrito por mim e Cristiane:

Boa noite Senhoras e Senhores! Gostaríamos de convidar vocês para uma viagem através dos seus próprios sentidos. Vocês estão convidados especialmente para guardar a sua mais preciosa personalidade no guarda roupa, onde vocês poderão pegá-la, a qualquer hora, no momento o que você desejar. Esta noite nós precisamos da sua própria percepção. Temos uma razão para criar uma química especial e fenomenal. Há! Há! Há! ... Não se preocupem, os assistentes estarão guiando vocês e respondendo todas as suas questões. Em caso de despressurizarão da sua cabine interior de você, consigo mesmo e com todas as suas questões pessoais você não precisa ficar se nervoso, apenas ouça o que o seu guia irá te dizer. Respire e relaxe... Respire e relaxe... Respire e relaxe... Nós desejamos que a sua viagem seja muito prazerosa, dentro do seu próprio interior, na sua própria percepção. Isso pode ser um território desconhecido para vocês, mas não se preocupem vocês estão em um lugar seguro. Há! Há! Há! Se vocês tiverem algumas questões, falem comigo ou com os meus assistentes. Mas não se preocupem, conosco vocês estarão seguros. Em caso de incertezas, saída de emergência para a direita, em caso de dúvida sobre o paradoxo da sua própria realidade, saída de emergência para a esquerda (METAMORFOSES, 2009).

Pessoas do público foram escolhidas pelos artistas colaboradores durante a cena um para serem guiados mediante a técnica dos olhos fechados. O objetivo foi tentar quebrar o limite que separa o artista do público, além disso, aguçar os outros sentidos, tais como a audição e o tato, tão usados na cultura e nos rituais do Candomblé. As pessoas selecionadas do público pelos artistas colaboradores recebiam uma venda para cobrir os olhos. O objetivo foi estimular os outros sentidos: audição, tato, paladar e olfato; criando assim, uma desorientação do espaço convencional do teatro em relação ao sentido da visão. Elas eram, em seguida, guiadas para dentro do teatro do Instituto Goethe. Outra parte do público, sem vendas, era conduzida pela atriz/dançarina, sendo acomodada nas cadeiras. Ela os orientava, dizendo as seguintes palavras: “As pessoas do sexo feminino sentam do lado esquerdo do palco, do sexo masculino do lado direito, e aquelas pessoas que, aparentemente, não apresentam sexo definido, sentem em qualquer lugar aí, gente” (foram se colocando entre as mulheres e os homens) (METAMORFOSES, 2009).

Dentro do teatro eram mostrados, por meio da projeção de *slides*, imagens da *Iyalorixá* Mãe Nini, do terreiro *Ilê Axé Jagun* e dos religiosos integrantes desse terreiro e, também, imagens do inverno da Europa, como árvores e flores cobertas de neve, dentre outras imagens, projetadas em uma das paredes do teatro. Simultaneamente, em outra parede eram projetadas imagens de ondas do mar. Em seguida e ao mesmo tempo, o público experimentava, ainda com os olhos vendados, a sensação do **toque**, sendo guiado pelos artistas colaboradores ao palco.

Esse exercício, a interação entre as aristas colaboradoras e algumas pessoas do público, remeteu-me à função das **equedês**, que protegem e cuidam do(a) filho(a)s de santo, durante as festas públicas do Candomblé. Elas reorganizam as vestimentas dos religiosos, limpam seus rostos de suor e, também, cuidam deles quando entram em ações incontroladas do corpo, durante o fenômeno de **corporificação** (SUZANA MARTINS, 2008).

Paralelamente a essa cena, eu começava o solo um, com movimentos dos joelhos, rolando no chão e, também, distribuindo a pemba (giz) pelo espaço do teatro, depois no chão, e em seguida na testa e na nuca. Esse gesto, no Candomblé, é usado como uma saudação a terra, de onde vem o alimento do homem. A testa significa o futuro e a nuca o passado (SUZANA MARTINS, 2008).

A primeira parte do solo um começava quando eu andava em círculo em sentido anti-horário, com um pedaço de pano branco em minhas mãos, observando e saudando o público para sentir e perceber a atmosfera e a energia dentro do espaço do teatro. Depois, eu dançava uma sequência de movimentos repetitivos, circulando pelo lado esquerdo, novamente em sentido anti-horário. Essa sequência de movimentos durava, aproximadamente, vinte minutos interruptamente, em uma intensidade progressiva com o acompanhamento da música ao vivo. No desenvolvimento desse solo, eu fazia referência aos músicos em sinal de agradecimento, como os religiosos do Candomblé fazem nas festas públicas.

Durante esse primeiro solo, eu saí do palco várias vezes através das portas destinadas, com o objetivo de quebrar com a tradição do teatro convencional, onde as portas estão sempre fechadas e o público fica isolado sem contato ou interação com o artista. O contrário acontece durante as festas públicas do Candomblé, onde as portas estão sempre abertas, para os visitantes entrarem e saírem durante a festa. O corredor é também usado pelo(a)s filho(a)s de santo, como espaço para dançar e convidar os Orixás a incorporarem em seus corpos.

Durante toda a *performance*, as portas do teatro ficavam também abertas. Essa primeira cena da *performance* foi uma alusão aos rituais sagrados do Candomblé destinados a agradecer ao Orixá Exu, no qual os devotos solicitam-no a **abrir os caminhos**. O Orixá Exu tem a função de intermediar a comunicação entre os Orixás e os homens. Sem sua permissão, o ritual sagrado não acontece.

Ainda nessa cena, usando movimentos parecidos com os da saudação que o(a)s filho(a)s de santo fazem no começo e durante as festas públicas, eu fazia contato com os músicos, os iluminadores, os técnicos do teatro, a atriz/dançarina, como também com os artistas colaboradores e o público, em agradecimento pela participação deles.

Em seguida, eu realizava uma sequência de giros, quedas, rolamentos e recuperações, indo ao chão e levantando-me continuamente, sem interromper o fluxo do movimento, descrevendo um círculo grande no espaço. Gradualmente, o ritmo intensificava-se e o círculo ia se tornando cada vez menor, até que eu chegava ao centro, girando sobre meu próprio eixo. Uma sequência coreográfica inspirada na dança do *xirê*.

Enquanto isso, imagens de ondas do mar e uma sequência das danças sagradas dos Orixás, eram projetadas nas paredes do teatro de arena. Essas imagens apresentavam o ritual do *xirê*, que tem uma formação espacial parecida com a roda do samba, uma formação, onde os religiosos dançam em círculo, em câmera lenta. Eu terminava esse primeiro solo com uma sequência de movimentos circulares, girando o pano branco com meus braços estendidos para cima e para baixo, descrevendo no espaço uma forma como um signo do infinito (Figura 28).

A depender da noite, a dançarina convidada participava da *performance*, apresentando um solo, usando uma grande saia rodada branca, soltava seus cabelos e dançava com movimentos criados, a partir da dança afrobrasileira, das danças dos Orixás e da dança contemporânea. Paralelamente, eu era guiado pela atriz/dançarina para fora do palco. Meu corpo, nesse momento, tomava uma posição côncava e era coberto com um pano branco. Essa imagem está relacionada com o ritual final da festa pública do Candomblé, quando o(a) filho(a) de santo de Oxalá é coberto com o *Alá*, o pano branco, concluindo a festa e saindo acompanhados por outros religiosos do barracão.



Figura 28 – Frank Händeler, Norma Suely Santos e os artistas colaboradores, *performance* Metamorfoses. Fotografia: Kryztof Rybicki (2008).

Na cena dois, o técnico projetava imagens de bocas da atriz/dançarina, interpretando o tempo, a cultura contemporânea, a situação do mundo atual na percepção da filosofia. Um dos textos apresentando foi retirado do livro *METAMORFOSES DA CULTURA CONTEMPORÂNEA*, de Schuler e Machado da Silva (2006, p.19), e projetado em uma das paredes do teatro:

Onde estamos de fato? Na neo-modernidade habermasiana de Sérgio Paulo Rouanet? Na pós-modernidade de Michel Maffesoli ou Gianni Vattimo? Na hiper-modernidade de Gilles Lipovestky? Na hiper-realidade de Jean Baudrillard? Na crise da modernidade de Donald Schuler e Carlos Roberto Cirne Lima? Na possibilidade de “utopia pós-moderna” de Renato Janine Ribeiro? Na “modernidade líquida” de *Zygmunt Bauman*? Qual o nosso fim? Estar alguém e além do moderno. Incapacidade de ver o mundo? Lentes deformando a realidade? Seria a noção de ruptura à medida de todos os saltos, de todos os avanços e de todos os sonhos? Pode-se romper com a ideia de ruptura sem provocar um abalo sísmico? Perguntas. Velhas perguntas. Sempre. E o mundo atual? Está em ebulição; guerras, conflitos, catástrofes naturais, racismo, xenofobia, fanatismo religioso e intolerância convivem com mudanças comportamentais, novas regras e valores morais, descobertas científicas, uma nova ordem econômica, a crise das utopias clássicas de esquerda, uma sociedade de abundância, e, paralelamente, um oceano de exclusão social e de pobreza

Em seguida, outro texto criado por Cristiane Pinho e por mim foi também projetado com as imagens das bocas:

Onde nós estamos agora neste momento? Boa pergunta, né? Estamos perto da linha do Equador, temos 23 graus com um vento suave do Nordeste, que nos dá uma maresia constante de cheiro de dendê. Mas não se preocupem conosco, vocês estão seguros. Em caso de incerteza da sua própria sexualidade, saída de emergência para direita, em caso de dúvida

sobre o paradoxo da sua própria realidade, ou em caso de mudança de sexo saída emergência pela esquerda. Desde a antiguidade até esse mundo moderno, o ser humano está dividido em diversas religiões, buscando explicar o inexplicável. E agora, está tudo explicado? E então? Precisamos mesmo da religião? E a espiritualidade faz parte da modernidade? E a tecnologia avançada esta substituindo nossos deuses? O espírito pós-moderno é iluminado? A hiper-modernidade irá criar novos deuses? Crie seu próprio deus. Crie seu próprio deus... (METAMORFOSES, 2009)

Essas cenas foram inspiradas na peça teatral de Samuel Beckett *NOT I* e também na tradição oral do Candomblé. O conteúdo dessas frases foi colocado em *off*, referindo-se ao ritual, a história do Candomblé e a situação atual do Candomblé como religião oficial da Bahia.

Paralelamente, eu entrava no palco, acompanhado pelos artistas colaboradores. Eles colocavam sobre meu corpo um tecido branco e eu andava agachado, bem devagar, em círculo, chegando ao centro do palco, onde eu parava em uma posição **congelada** no chão. Eles colocavam o tecido branco no chão, em minha frente, e um deles pegava uma bacia de alumínio, cheia de argila e colocava sobre o tecido branco.

Enquanto isso, os artistas colaboradores preparavam seus próprios rituais de saudação e se dirigiam para o altar. Os outros artistas colaboradores levavam ervas (alfazema, folhas de Oxalá e manjericão) e água para o altar. Em uma bacia, adicionaram a argila, as ervas e a água, e passaram essa mistura em meu corpo (Figura 29), como um ritual sobre a criação do mundo e do homem, segundo a mitologia do Candomblé.

O Orixá Oxalá criou os seres humanos, com suas próprias mãos. Ele usou a argila e o sangue do Orixá Oxum, para finalizar sua obra. Enquanto isso, dentro da bacia com água, eu iniciava uma evolução de movimentos impulsionados, pelos toques dos artistas colaboradores em diversas partes de meu corpo. Reagindo aos impulsos desses toques, meu corpo vivenciava intensa quantidade e qualidade de contato corporal, estimulando-me com prazer, excitação e ansiedade. No final dessa sequência de contato e improvisação, meu corpo respondia a esses estímulos, tremendo. Com essa sensação de vibração incorporada, eu começava outra frase de movimentos, descobrindo o espaço com ações dançantes alteradas, transformando os movimentos, como se fosse uma serpente em vibração, rolando no chão em alta velocidade, até parar de novo no centro do palco, como um lugar simbólico.

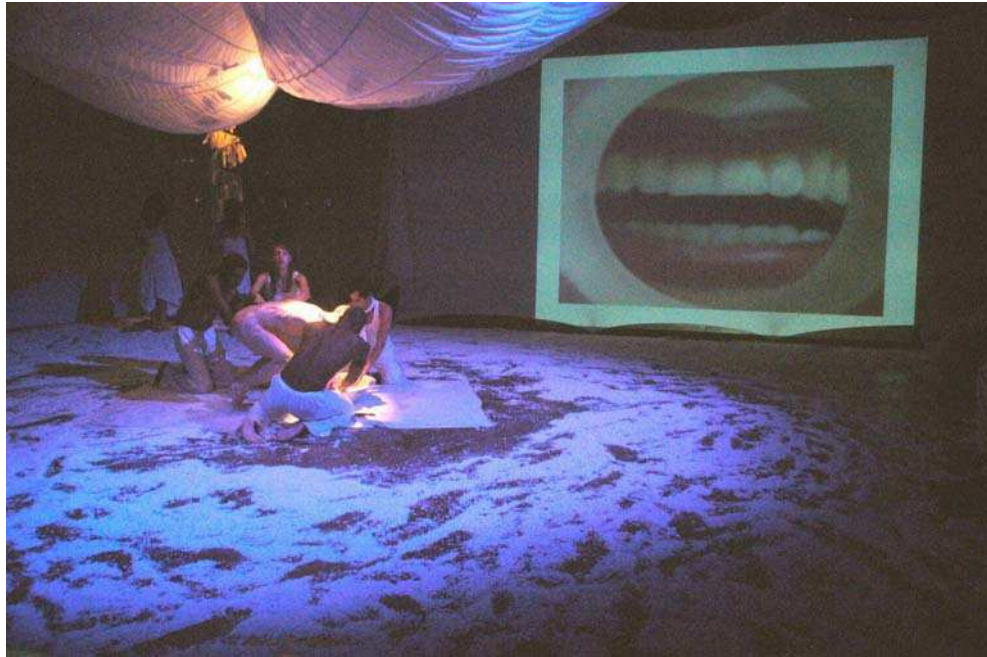


Figura 29 – Frank Händeler e os artistas colaboradores, *performance* Metamorfoses. Fotografia: Kryztof Rybicki (2008).

Paralelamente, em *off*, outros textos sobre a religião do Candomblé e os rituais eram projetados de modo a criar outras ações no palco e projetando mensagens para o público, sobre os vários assuntos acerca dos rituais sagrados do Candomblé e os ritos, em geral. Do ponto de vista da antropologia, as primeiras fontes sobre a origem dos seres humanos foram descobertas na África, o que significa outra visão sobre os primeiros seres humanos, a despeito da história da Bíblia sobre Adão e Eva. Com a cena dois, tive a intenção de mostrar, esclarecer e levar informações sobre a antiguidade das religiões, em particular, da diáspora africana. Busquei mostrar a criação ou nascimento do primeiro ser humano, inspirada na História Mítica do Orixá Oxalá. Ele representa a terra, o mar e o ar, e é “responsável pela criação dos homens” (OLIVEIRA, 2007, p.120).

Os textos apresentados abaixo foram projetados em *off*, em um telão, nas paredes ao palco. Esses textos são uma espécie de *brain storming*, uma seleção de diferentes escritores em relação a diferentes aspectos da espiritualidade e, explicitamente, sobre aspectos educacionais, sociais e religiosos do Candomblé, com o intuito de estimular o público a refletir sobre a ação que se apresentava no palco (Figura 30):

É o processo-ritual direto, imediato e total confrontação das identidades humanas? (PETER BROOK, 1968)

O espírito pós-moderno é iluminado? (CRISTIANE PINHO – METAMORFOSES, 2008)

A Bahia sempre foi um centro de encontro de povos, agregador das diferenças e semelhanças de ritos e costumes, abraçando calorosamente as mais variadas manifestações populares e artísticas, sem, contudo, perder sua marcante identidade africana, presente no baiano, inclusive naqueles de ascendência europeia. (SUZANA MARTINS, 2000)

Através do estudo das danças afro-brasileiras é civil trabalhar a questão racial no Brasil, o preconceito e a construção de identidade negra? (AMÉLIA CONRADO, 2009)

Sem o próprio conhecimento, a experiência e a prática dos rituais sagrados em geral, nós perdemos, a sabedoria essencial, a qual é de relevante importância para as artes cênicas e, também, para o nosso desenvolvimento espiritual. (FRANK HÄNDELER – METAMORFOSES, 2008)

Essas danças têm como fundamento, preservar tradições de seus antepassados, crenças, filosofias, particularidades, segredos, levando, as atuais gerações [...] (AMÉLIA CONRADO, 2009)

O corpo e a percepção dos sentidos no Candomblé formam uma “epistemologia” dos sentidos, promovendo, assim, uma consciência corporal do ator “para o mundo” e “do mundo”, na medida em que o cotidiano é orientando por um senso corporificado da situação em que a atenção não é apenas uma atividade intelectual, mas um fenômeno de engajamento sensorial do mundo. (FÁBIO LIMA, 2005)

Os ritos são a própria história dos homens, traduzidos de uma forma simbólica [...] Eles têm a finalidade que refletem a sua própria natureza social [...] (NADIR NÓBREGA OLIVEIRA, 2007)

O Candomblé é o encontro das condições sociais, econômicas e culturais muito favoráveis para o seu renascimento num novo território, em que a presença de instituições de origem negra, até então pouco contavam. (REGINALDO PRANDI, 1995)

[...] africanização do Candomblé, em que o retorno deliberado à tradição significa o reaprendizado da língua, dos ritos e mitos que foram deturpados e perdidos na adversidade da diáspora. (REGINALDO PRANDI, 2004)

O conceito conserva a aplicabilidade dentro de um contexto de questionamento sobre o significado de sagrado ou isso já é ultrapassado dentro do ambiente global de hiper-consumismo e avanços tecnológicos? (REGINALDO PRANDI, 2004)

O Brasil, atualmente, sinaliza aos olhos do mundo possibilidades de transformações importantes. De natureza inédita neste hemisfério, a Lei 10.639/ 2003, potencialmente, transformadora, torna obrigatório o ensino da história e da cultura afro-brasileira. (CARLOS MOORE, 2007)

Mas não se preocupe, conosco você está seguro. Em caso de incertezas, saída de emergência para a direita, em caso de dúvida sobre o paradoxo de sua própria realidade, saída emergência para a esquerda. (C. PINHO E F. HÄNDELER – METAMORFOSES, 2008)

Respire e relaxe... Respire e relaxe... Respire e relaxe...



Figura 30 – Frank Händeler durante solo três, *performance* Metamorfoses. Fotografia: Kryztof Rybicki (2008).

Na cena três, eu continuava minhas atividades por meio de movimentos no espaço simbólico no centro do palco, com o corpo todo coberto por argila na cor castanha (Figura 19). Por intermédio de meus movimentos de rolar, no final do solo, meu corpo transformava-se e ficava quase todo branco. Esse efeito era provocado pelas bolhinhas de isopor, que estavam no chão, e aderiam a minha pele. Então, eu permanecia imóvel em posição agachada por alguns instantes. Depois que eu **descongelava**, começava, então, a executar movimentos lentos, relacionados e inspirados nos movimentos característicos da dança de Oxalá (Figura 20) e do *get-down*, que é um tipo de movimento, realizado em câmera lenta (Figuras 31 e 32) e característico das danças de origem africana.

E para esclarecer esse tipo de movimento, trago a explicação de Suzana Martins (2008, p.130-131):

O *get-down* caracteriza-se, principalmente, pela forma com a qual o corpo transfere o seu peso com precisão nos movimentos, seja levantando-se ou abaixando-se. Thompson (1974:14) cita exemplos africanos sobre o uso do *get-down* no corpo: "O nigeriano iorubá flexiona todo o corpo para baixo para finalizar a dança" e, "se o atabaque tocar forte, o corpo todo se flexiona, curvando-se para baixo".



Figura 31 – Frank Händeler, *performance* Metamorfoses. Fotografia: Kryztof Rybicki (2008).



Figura 32 – Frank Händeler, *performance* Metamorfoses. Fotografia: Kryztof Rybicki (2008).

Simultaneamente, a saia branca (que era um paraquedas) que ficava pendurada no teto, colocada desde o começo da *performance*, ia descendo gradual e lentamente por intermédio de cordas que eram puxadas pelos artistas colaboradores nas laterais do palco. Quando finalmente a saia chegava ao solo e

fixada em meus quadris, descia do teto pelo mesmo sistema um móbile feito com bonecas brancas de pano, que foi colocado sobre minha cabeça. Essas bonecas representavam os filhos e filhas do Orixá Oxalá.

Quando eu, enfim, ficava de pé, uma coroa de cristal ia descendo do teto sobre minha cabeça. Eu, então, continuava a dançar meu solo inspirado nos movimentos simbólicos do Orixá Oxalá. De maneira lenta, com o corpo em uma postura côncava e com expressão de sofrimento, devido às dificuldades de movimentação relacionadas à idade do velho Orixá, quase com total imobilidade, tremendo de frio e de fraqueza, girando quase imóvel, caía no chão e saía do palco com movimentos rastejantes, juntamente com os artistas colaboradores, ao mesmo tempo, eles levavam os cordões, do paraquedas de uma forma dramatizada, se movimentando como se fossem pescadores, saindo do mar, em um ritual de pescaria.

No *background* dessa cena (Figura 22), o percussionista e a pianista começavam a executar a composição de *Nachtfalter* (borboleta da noite), especialmente, criada para essa cena, em saudação a Oxalá. Continuavam tocando até o final, chegando ao mais alto e intenso volume. Ao mesmo tempo, o técnico projetava imagens do mar nas paredes laterais do palco para estimular a fantasia do público e finalizar o visual.

Após um *black-out* (Figura 21), entrava a atriz/dançarina nos ombros de um dos artistas colaboradores, vestindo uma saia azul (também um paraquedas), e acompanhada por outros artistas colaboradores, que seguravam as pontas da saia. A atriz/dançarina começava um solo, combinando um gestual relacionado ao Orixá Yemanjá, com movimentos da dança do ventre (Figura 33). Com esse solo, ela apresentava vários ritmos dançantes de uma estética feminina, vinculada ao arquétipo da mulher sedutora. Na mitologia do Candomblé, Yemanjá é uma das esposas de Oxalá. Ela é o Orixá das águas salgadas do oceano. Na *performance*, o personagem de aeromoça da atriz/dançarina se transformava na **deusa do mar**. Essa transformação está relacionada com o tema Metamorfoses, que também significa a transformação de um caráter em outro.

Em seguida, enquanto se desfazia da enorme saia, ela convidava um dos artistas colaboradores para tomar seu lugar. Ele apresentava, então, um solo inspirado nos movimentos da dança flamenca, combinando elementos dessa técnica à dança popular afrobrasileira. Depois disso, dependendo da noite, os outros artistas colaboradores ocupavam a saia e apresentavam seus próprios solos (Figura 34).



Figura 33 – Atriz/dançarina Cristiane Pinho e artista colaborador Victor Almeida, *performance* Metamorfoses. Fotografia: Kryztof Rybicki (2008).



Figura 34 – Artista colaborador Leonardo Luz, *performance* Metamorfoses. Fotografia: Kryztof Rybicki (2008).

A maioria das danças foi criada a partir dos movimentos ou gestos das danças dos Orixás, juntamente com sequências de movimentos das danças moderna e

afrobrasileira, realizados por meio da técnica da improvisação. Todos os artistas colaboradores começavam seus solos ao entrar na saia azul por intermédio da fenda central. Minha intenção nessa cena era expressar a fertilidade de Yemanjá, o que significa que a aparição dos artistas colaboradores simboliza as crianças de Yemanjá, representando as diferentes qualidades de movimento.

A cada noite, eles apresentavam sequências diferentes de movimento e, também, gêneros masculino e feminino e a mistura de etnias diferentes. Por exemplo: um homem dançando com outro homem, mulheres com mulheres, homens com mulheres, brancos com negros, negros com negros, e brancos com brancos, o que ampliou o caráter transcultural da *performance*.

No final dessa cena, eu também entrava na saia, tendo nas mãos flores de cor branca, chamadas Angélicas, para agradecer à equipe, ao público e aos Orixás. Esse ato também representava um presente para Oxalá. Minha presença no final dessa cena era relacionada ao fato de que nas cerimônias do Candomblé Oxalá é sempre o responsável por finalizar a mesma.

Após os aplausos da cena final, a atriz/dançarina estimulou as pessoas a baterem palmas e se movimentarem, e juntando-se a eles, com o apoio dos artistas colaboradores, convidando a todos a entrarem debaixo da saia em cortejo, saindo do palco.

Naquele momento, a música recomeçou, tocando uma saudação para Oxalá, inspirada no ritual, intitulado AS ÁGUAS DE OXALÁ, e todos saíram do espaço do palco em cortejo, em direção ao exterior do teatro. Lá fora, a diretora artística serviu mugunzá, uma oferenda a Oxalá. Todas as noites celebramos o final da *performance*, como se faz também no final de uma festa pública do Candomblé. A *Iyalorixá* Mãe Nini foi nossa convidada especial e compareceu na noite de estréia (Figura 35). Ela aprovou minha abordagem dos rituais do Candomblé, como fonte de inspiração para a criação da *performance*, e apreciou-a como obra artística, o que me fez sentir muito honrado.



Figura 35 – A *Iyalorixá* Mãe Nini e Frank Händler, *performance* Metamorfoses. Fotografia: Kryztof Rybicki (2008).

CONCLUSÃO

A criação da *performance* Metamorfoses e o desenvolvimento dessa dissertação foram fundamentados em dados etnográficos levantados, durante minha pesquisa de campo no terreiro de *Ilê Axé Jagun* e da investigação teórica sobre a religião e a cultura do Candomblé.

Eu estava interessado em descobrir como um ritual funciona e como as pessoas lidam com símbolos durante as *performances* rituais. O objetivo deste estudo foi averiguar as possíveis diferenças e semelhanças estéticas entre os rituais das danças sagradas do Candomblé e as artes cênicas, para a criação de uma obra artística de dança teatro e finalizar com uma dissertação sobre o processo criativo e resultados da pesquisa.

A *performance* Metamorfoses, resultado prático deste trabalho, não foi uma imitação das festas públicas do Candomblé ou uma obra folclórica, mas, um produto artístico no qual foram abstraídos e interpretados conteúdos e comportamentos da cultura do Candomblé em um ritual artístico. Ao período de quase três anos do mestrado somaram-se a essa pesquisa os quatro anos anteriores, de 2003 a 2007, nos quais visitei a cidade de Salvador em uma base frequente, participando de festas e eventos populares, e, também, das festas públicas, rituais e obrigações religiosas no terreiro de *Ilê Axé Jagun*, no Alto de Coutos, na capital da Bahia.

Uma das razões pelas quais estudei a cultura do Candomblé, como inspiração para a criação da *performance* Metamorfoses, foi para mostrar o valor social e cultural da religião do Candomblé e apresentar informações a seu favor.

Os conceitos de Turner sobre comunidades alternativas, por ele explicadas como *communitas* e o estado de *in-between-ness* ou *be-twixed-ness*, definido como o estado de liminalidade (em comunidades tribais) ou liminoide (em sociedades modernas), clarificaram para mim a inter-relação entre o fenômeno do transe nos rituais religiosos do Candomblé e experiências transcendentais, ou estados de percepção de artistas da sociedade moderna. Embora esses dois tipos de **estados alterados** se apresentem como liminares de percepção, eles se diferem em suas funções, sendo uma espiritual e outra artística.

Em ambos rituais existe um propósito superior e apresentam características similares quanto às suas composições e procedimentos, o que algumas vezes torna difícil definir claramente uma linha limítrofe entre eles, embora não se possam

esquecer as diferenças entre eles quanto às suas funções: a religiosa, de entrar em contato com os deuses, e a artística, de celebrar valores esteticoculturais.

O trabalho de Turner foi influenciado pelo trabalho do antropólogo Arnold van Gennep, um dos pioneiros da antropologia do início do século XX. OS RITOS DE PASSAGEM, principal trabalho de van Gennep (1909), divide, sistematicamente, os rituais de passagem em três fases: separação, transição e incorporação.

O título *Metamorfoses* está diretamente ligado a essa sequência tripartite do conceito dos ritos de passagem de Gennep e ao conceito de liminalidade de Turner. A *performance* *Metamorfoses* descreve, por um lado, minha experiência pessoal como artista estrangeiro, separado de minha cultura, por outro lado, revela a transformação pessoal que atravessei ao me ver confrontado com uma sociedade com valores sociais, culturais e religiosos diferentes.

Esse processo de criação foi fruto da incorporação híbrida de uma mistura ou combinação entre minha memória cultural original com a incorporação do **novo**, internalizada na experiência de estar exposto a diferentes influências culturais. Durante a *performance*, eu e a equipe apresentamo-nos como corpos transculturais, originários da mistura de diferentes estilos de dança e teatro, originados de diversas culturas.

Meu tempo na universidade e a vivência na sociedade baiana marcaram um período de meu próprio modo de perceber e conhecer as artes cênicas. Gostaria de continuar nessa mesma linha para aprofundar, praticar e pesquisar temas dessas matrizes esteticoculturais.

No futuro eu gostaria de continuar minha pesquisa, considerando o conceito de inter-relação entre o corpo religioso e o corpo artístico e as sociedades que eles representam. É minha intenção, também, continuar montando a apresentação da *performance* *Metamorfoses*, em projetos de arte, em comunidades. Especialmente, contar com colaboração de artistas provindos de diferentes formações culturais e religiosas tem sido para mim uma experiência significativa, revelando novas áreas de interesse entre os campos da antropologia cultural e da arte.

REFERÊNCIAS

- BAXMANN, Inge. Dance theatre: rebellion of the body, theatre of images, and an inquiry into the senses of the senses. **Ballet International I**, v. 13. jan., 1990.
- BHABHA, Homi K. **The location of culture**. 1994. Disponível em: <<http://lianz.waikato.ac.nz/Papers/paul/hybridity.pdf> p.2>. Acesso em: 18 ago. 2009.
- BIÃO, Armindo. **Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia**. Brasil: P&A Editora, 2007.
- BOUGUIGNON, Érika. **What is possession**. San Francisco: Chandler & Sharp, Publishers, Inc., 1976.
- BROOK, Peter. **The empty space**. England: Mc Gibson and Kee, Penguin Books, 1968.
- BUTLER, Judith. **Undoing gender**. USA: Routledge, 2004.
- CAGE, John. **Arte e anarquismo**. Disponível em: <www.anarchyharmonyfoundation.com>. Acesso em: 18 ago. 2005.
- CANEIRO, Edison. **Folgedos tradicionais**. Brasil: Conquistas, 1974.
- CARVALHO de MOREIRA; Inaia Maria. Inclusão social pobreza e cidadania. In: REUNIÃO CIENTIFICA DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 1., 2000, Salvador. **Anais...** Salvador, 2000.
- CIPRIANO, Sonya; REINKE-DIEKER, Gisela. **Raízes em Movimento**. Germany: Geest Verlag, Vechta Langfoerden, 2004.
- CONCEIÇÃO, Marcial Sávio Costa. **O visível e o invisível no Candomblé**. Salvador, Brasil, 2002.
- CONRADO, Amélia Vitória de Souza. Danças afro-brasileiras e manifestações da diversidade étnico-cultural: registro e análise de experiências educacionais em comunidades. In: CONGRESSO BAIANO DE PESQUISADORES NEGROS, 2., 2009, Feira de Santana-BA. **Caderno de Resumos do Congresso Baiano de Pesquisadores Negros: outros caminhos das culturas afro-brasileiras: confluências, diálogos e divergências de 24 a 26 de setembro de 2009**. Salvador: EDUNEB, 2009.
- FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff, na formação e pesquisa em Artes Cênicas**. Brasil: Annablume Editora, 2006.
- FERNANDES, Ciane. Culturas e Ritmos do Corpo. In: TOUTAIN, L. M. B. BRANDÃO; ROSA, Flavia Garcia; GEFFROY, Yannick; SERAFIM, José Francisco. (Org.). **Perspectivas em informação visual: cultura, percepção e representação**. 1 ed. Salvador: EDUFBA, 2009.
- GUTHRIE, J. T. Models of reading and reading disability. **Journal of Educational Psychology**, v. 65, n. 1, 1973.

HESSE, Hermann. **O lobo da estepe**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

HOFFMAN, Kaye. **Dance, trance, transformation**. Germany: Dianus-Trikont Buchverlag, GmbH Muenchen, 2002.

JOHN, Graham S. T. **Rave culture and religion**. Austrália, 2005. Disponível em: <www.edgecentral.net/rer.htm>. Acesso em: 18 ago. 2005.

KNOPF, Jan. **Brecht lyrics**: prosal works, handbook J.B.Metzler Verlag Stuttgart, Weimar, Germany, Franz Spiegel Buch GMBH. Alemanha, 1984.

LIMA, Fabio Batista. **Os candomblés da Bahia**: tradição e novas tradições. 1. ed. Salvador: Arcadia/Eduneb, 2005.

LOWENSTEIN, Tom. **Buddhism, philosophy and meditation**. Holanda: Duncan Baird, Publishers, 1997.

MARTINS, Leda. Performance do tempo espiralar. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 1., 2000, Salvador. **Anais...** Salvador, 2000.

MARTINS, Suzana Maria Coelho. **A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo**. 01. ed. Salvador: Suzana Maria Coelho Martins, 2008. 161 p.

MARTINS, Suzana Maria Coelho. **Aula expositiva**: Laboratórios de Criação Coreográfica, curso de Licenciatura em Dança, Estágio Docente Orientado, 2007

MARTINS, Suzana Maria Coelho. O Gestual das iabás Iemanjá, Oxum e Inhansã na festa pública do Candomblé da Bahia. **Repertório Teatro & Dança**, n. 5, ano 4, 2001. Salvador: PPGAC/ UFBA.

MARTINS, Suzana Maria Coelho. Ícones coreográficos dos afoxés da Bahia. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 1., 2000, Salvador. **Anais...** Salvador, 2000.

MEREDITH, Paul. Hybridity in the third space: rethinking bi-cultural politics in Aotearoa/New Zealand. In: ORU RANGAHAU MAORI RESEARCH AND DEVELOPMENT CONFERENCE. **Anais...** 7-9 jul 1998. Massey University. Disponível em: < <http://lianz.waikato.ac.nz/PAPERS/paul/hybridity.pdf> >. Acesso em: 18 ago. 2009.

METAMORFOSES. Concepção: Frank Händeler. Criação: Cristiane Pinho, Frank Händeler e colaboradores. Roteiro: Suzana Martins, Frank Händeler. Intérpretes: Frank Händeler, Cristiane Pinho e alunos colaboradores da Escola de Dança da FUNCEB. Instituto Cultural Brasil Alemanha, Salvador. 2008. 1 DVD, widescreen, color.

MILTON, Mora. Identidades. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 1., 2000, Salvador. **Anais...** Salvador, 2000.

MINAYO, M. C. S. **O desafio do conhecimento**: pesquisa qualitativa em saúde. São Paulo: Hucitec/ABRASCO, 1992.

MITRA, Royona. Cerebrality: rewriting corporeality of a transcultural dancer. **Tanz im Kopf**, v. 15, 2005.

MOORE, Carlos Wedderburn. **Racismo & sociedade**. Brasil: Mazza Edições Ltda., 2007.

OESTERREICH, T. K. **Possession**: demonical and other among primitive races, in antiquity, the middle ages, and modern times. New York: University Books, 1966.

OLIVEIRA, Jurema. **Guia de Candomblé na Internet**. Disponível em: <<http://www.sobresites.com/candomble/orixas/ibeji.htm>>. Acesso em: 2 de jun. 2010.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **Ago Alafiju, Odara!** A presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da UFBA, 1871-1978. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2007.

PELLEGRINI, Ann. **Sluts in utopia, the future of radical sex**. USA, 2004.

PIRANDELLO, Luigi. **Text and context, international theatre and film**. Netherlands: Books, Stichting Oeuvre, 1990.

PRATRICE, Pavis (ed). **The intercultural performance reader**. London, 1996.

PRANDI, Reginaldo. Deuses africanos no Brasil contemporâneo: introdução sociológica ao candomblé de hoje. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, n. 3, p. 10-30, 1995.

PRANDI, Reginaldo. O Brasil com axé: candomblé e umbanda no mercado religioso. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 52, p. 51-66, 2004.

RAMOS, Arthur. **O negro brasileiro**. Brasil: Graphia Produtos de Comunicação Ltda., 2003.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies**: an introduction, revised and expanded second edition. London: Routledge, 2006.

SCHECHNER, Richard; APPEL Willa. **By means of performance, theatre and rituals**. USA, 2005. Disponível em: <www.news.cornell.edu/Chronic>. Acesso em: 18 ago. 2005.

SCHULER, Fernando; MACHADO DA SILVA, Jeremir. **Metamorfoses da cultura contemporânea**. Porto Alegre: Metrópole Indústria Gráfica Ltda., 2006.

SILVEIRA, Renato. Etnicidade. In: REUNIÃO CIENTIFICA DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 1., 2000, Salvador. **Anais...** Salvador, 2000.

SOUZA CONRADO DE, Amélia Victoria. Danças populares brasileiras. In: REUNIÃO CIENTIFICA DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 1., 2000, Salvador. **Anais...** Salvador, 2000.

TURNER, Victor. **O processo ritual**. Petrópolis: Vozes, 1974.

TURNER, Victor. **On the edge of the Bush**: anthropology as experience. 1985. Disponível em: <www.edgecentral.net/turner>. Acesso em: 18 ago. 2009.

TURNER, Victor. **From ritual to theatre**. New York: PAJ Publications.1986.

VAN GENNEP, Arnold. 1960 [1909]. **The rites of passage**. Chicago: Phoenix Books/University of Chicago Press. (Tradução brasileira: Os ritos de passagem, Petrópolis: Vozes, 1978.)

VERGER, Pierre. **Os Orixás**. Brasil: Corrupio Edições e Promoções Culturais Ltda. 1980.

VITEBSKY, Piers. **The sjamaan**: travel of the soul, trance ecstasy and healing from Siberia to the Amazons. England: Duncan Baird Publishers Ltd., 2001.

GLOSSÁRIO

Adê – coroa.

Álá – Pano branco usado ritualmente como pálio para dignificar os òrìsà (vd.) primordiais. Geralmente feito de morim.

Alexander Technique – É uma disciplina educacional praticada como prevenção ao declínio físico dado a hábitos de postura. Essa técnica consiste em um treinamento para auxílio na recomposição do equilíbrio corporal, por intermédio de estimulação sensorial, conscientização corporal e desenvolvimento das capacidades motoras de movimento.

Atabaques – Trio de instrumentos de percussão semelhantes a tambores que orquestram os ritos de candomblé. Apresentam-se em registro grave, médio e agudo, sendo chamados respectivamente Rum, Rumpi e Lé (ou Runlé). Nos candomblés angola são chamados de Angombas. Sua utilização no âmbito das cerimônias cabe aos especialistas rituais (vd. Alabê e Ogã).

Ausdruckstanz – Dança expressionista da Alemanha, *New Artistic Dance*, originada no início do século XX como reação ao balé clássico. Não tem como objetivo o entretenimento, como é o caso das danças de salão, mas, servir a um propósito artístico.

Axé ou Àse – Termo de múltiplas acepções no universo dos cultos: designa principalmente o poder e a força vital. Além disso, refere-se tanto ao local sagrado da fundação do terreiro, quanto a determinadas porções dos animais sacrificais, bem como ao lugar de recolhimento dos neófitos (vd. Runko). É usado, ainda, para designar em sua totalidade a casa de santo e sua linhagem.

Babalorixá – Sacerdote nagôqueto.

Banhos – vd. Àgbo. vd. Amacis.

Barracão – Salão de festas.

Butoh – Do Japão e foi criada durante, os anos 1930, na época da dança expressionista.

Búzios – Tipos de conchas de uso recorrente na vida cerimonial dos candomblés. Especialmente servem às práticas do dilogun – sistema divinatório onde são empregados geralmente dezesseis búzios.

Candomblé – Designação genérica dos cultos afrobrasileiros. Costumam, no entanto, distinguir-se por suas designações regionais: candomblés (nordeste meridional, especialmente Bahia), xangôs (nordeste oriental, especialmente Pernambuco), tambores (nordeste ocidental, especialmente São Luís do Maranhão), candomblés de caboclo (faixa litorânea, da Bahia ao Maranhão), catimbós (nordeste), batuques ou parás (região sul – Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná), batuques e babaçuês (região norte – Amazonas e Pará, e Maranhão), macumba (Rio de Janeiro e São Paulo).

Dendê – Fruto da palmeira africana aclimatada no Brasil, denominada dendezeiro (*Elaeis guineensis*; Jacq.) de ampla utilização na liturgia dos candomblés. O óleo obtido desse fruto (azeite de dendê ou óleo de palma) é considerado indispensável para a elaboração de grande parte das comidas de santo. As folhas da palmeira servem para guarnecer entradas e saídas das casas de santo (vd. màriwò).

Dijina – Nome iniciático dos filhos de santo dos candomblés de nação angola.

Ebó – Termo que designa, genericamente, oferendas e sacrifícios. Usa-se também trabalho, despacho e, às vezes, feitiço.

Equéde – Cargo honorífico circunscrito às mulheres que servem aos òrìsà sem, entretanto, serem por eles possuídos. É o equivalente feminino de ogã.

Eré – Termo que caracteriza um estágio de transe atribuído a um espírito criança.

Exu ou Èsù – Primogênito da criação. Também conhecido como Elégbára (jeje) é popularmente referido como compadre ou homem da rua. Suscetível, irritadiço, violento, malicioso, vaidoso e grosseiro. Dizem que provoca as calamidades públicas e privadas, os desentendimentos e as brigas. Mensageiro dos òrìsàs e portador das oferendas. Guardião dos mercados, templos, casas e cidades. Ensinou aos homens a arte divinatória. Costuma-se sincretizá-lo com o diabo. Ocorre tanto em representações masculinas como femininas. Nas casas angola é Bombogira; nas casas angola congo é (Exúlonã). Na umbanda tem múltiplas personagens, entre elas, Pombagira. Suas cores são o vermelho e o preto. Saudação – **Laró yè!**

Filho de santo – Diz-se de todo aquele que é afiliado ao candomblé. (vd. Povo de santo).

Fon – Etnia ou dialeto africano. (vd. Jeje. vd. Nação).

Iansã – Divindade feminina do candomblé, ela é uma guerreira por vocação, sabe ir à luta e defender o que é seu, a batalha do dia a dia é sua felicidade. Ela sabe conquistar, seja no fervor das guerras, seja na arte do amor. Mostra seu amor e sua alegria contagiantes na mesma proporção que exterioriza sua raiva, seu ódio. Saudação – **Eparrei!**

Ìkóòdíde – Pena vermelha do papagaio da costa (*Psittacus eritacus*, sp.). Simboliza o nascimento do novo filho de santo e, de um modo geral, a fecundidade.

Ilé – vd. Casa de santo.

Ioruba – Etnia predominante na região da Nigéria.

Iroko ou Tempo – Como também é conhecido, é um Orixá muito antigo. Iroko foi a primeira árvore plantada e pela qual todos os restantes Orixás desceram a Terra. Iroko é a própria representação da

dimensão tempo.

Iya – mãe.

Iyalorixá – Sacerdotisa nagôqueto.

Jagun – Guerreiro; uma das qualidades de Omulu.

Jeje – Etnia predominante no ex Daomé; o mesmo que ewé-fon. (vd. Nação. vd. Fón.)

Kétu – vd. Nação.

Ketu – Cidade da Nigéria, de onde veio grande contingente de negros para a Bahia.

Lavagens – Termo genérico pelo qual são designados os ritos lustrais dos candomblés. Esses ritos purificatórios podem ser exercitados sobre os colares cerimoniais, as pedras (òtá) consagradas aos òrìsà, e nos templos. A mais tradicional manifestação pública dessa cerimônia é realizada na Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, na Bahia.

Mãe de santo – vd. Iyal Orixá.

Mãe pequena ou Iyá kékéré. Título honorífico feminino que corresponde a segunda pessoa na ordem hierárquica de uma casa de santo. Também ocorre a forma ia-kekerê. Seu equivalente masculino é pai pequeno. Diz-se, também, mãe ou pai pequeno daquele que, ao lado da mãe ou pai de santo, encarrega-se da formação da iaô (vd. Filho pequeno).

Nação – Designa, no Brasil, os grupos que cultuam divindades provenientes da mesma etnia africana, ou do mesmo subgrupo étnico. Como exemplo do primeiro caso tem-se as **nações** congo, angola, jeje, ao passo que o segundo caso é ilustrado por kétu, ijèsà e òyó, correspondentes aos subgrupos da etnia nagô. Trata-se, na verdade, de categorias abrangentes as quais se reduziram as múltiplas etnias que o tráfico negreiro fez representadas no país. O termo tem servido para circunscrever os traços diacríticos por meio dos quais se revela um mundo caracterizado por um notável

conjunto de elementos comuns. Tem servido, além disso, para hierarquizar esse universo em termos da maior ou menor **pureza** atribuída a cada **nação** em virtude de uma suposta fidelidade e autenticidade litúrgicas.

Omolu ou Obalúwàiyé ou Obaluayê – É a **forma** jovem de Sòpònnón, do qual Omolu é a **forma** velha. Divindade da varíola e das moléstias infectocontagiosas e epidêmicas. Consta como filho de Nàná, criado por Yemoja, e, portanto, irmão de Òsùmàrè. Veste-se todo de palha, com a qual cobre suas ulcerações. Sua saudação – **Atotó!** – significa **Calma!**, exigida a um deus tão poderoso e temível. Sua insígnia é o sàsàra – feixe de nervuras das folhas do dendezeiro, amarrado com tiras de couro, em vermelho e preto (ou em branco e preto), incrustadas de búzios. É sincretizado, no Brasil, com São Roque, às vezes, com São Lázaro e ainda com São Sebastião, em Recife.

Obrigação – (vd. Ebo.) A de sete anos é uma das obrigações mais importantes da carreira iniciática. Equivale a um autêntico rito de investidura, a partir do qual, tornando-se ebômin, o filho de santo pode proceder a iniciação de outros.

Ogan ou Ogã – Título honorífico conferido, seja pelo chefe do terreiro, seja por um òrisà incorporado, aos beneméritos da casa de santo, que contribuam com sua riqueza, prestígio e poder, para a proteção e o brilho do àse (vd.). Esse tipo de titulação admite uma série de especificações que abrangem, desde cargos administrativos, até funções rituais. A iniciação dos ogãs é mais breve e se distingue daquela das iaôs (vd.), por excluir a catulagem, a raspagem e alguns outros rituais. Tal como as equédes (vd.) os ogãs não são passíveis de transe.

Olorun ou Olóòrun – Deus em yorùbá, entidade suprema, força maior, que está acima de todos os Orixás. Divindade suprema yorubá, criador do céu e da terra. Deus do firmamento. É o Eléeda, **senhor das criaturas vivas**; o elèèémí **dono da vida**; que criou o homem e a mulher a partir do barro, encarregando seu filho,

Obàtálá, de moldá-los e animá-los com o sopro vivificante. De caráter inamovível, é o numinoso que permanece fora do alcance dos homens que não podem render culto a ele. Não tem insígnias. Sua cor é o branco absoluto. É também chamado de Olódù marè.

Orí ou Olórí – Termo que designa o **dono da cabeça**, isto é, o òrisà pessoal de cada iniciado.

Oxalá ou Òsàálá – Nome pelo qual se conhece, no Brasil, Obàtálá (o Senhor do Pano Branco) e significa **o grande òrisà**. Filho de Olóòrun (vd.) foi encarregado por ele de criar o mundo e os homens. Nessa última condição é portador dos títulos de Àjàlá, Àjàlámò e Alá morerê. Apresenta-se ora como um jovem guerreiro, simbolizado pelo arrebol – Òsògìnyón, ora como um velho, curvado ao peso dos anos, simbolizado pelo sol poente – Òsòlúfón. Suas insígnias, em prata lavrada, são, em consequência, ora a espada e o pilão, ora o òpásorò – um bastão com aros superpostos, adornados por pingentes, encimados por um passado (em geral uma pomba) – símbolo do poder. Costuma-se sincretizá-lo com Nosso Senhor do Bonfim. Sua cor heráldica é o branco e seu dia a sexta-feira. A ele se dedica a grande festa popular da **lavagem do Bonfim** (vd. Lavagem). Saudação – **Eèpàà bàbá! Eèpàà éé!**

Òrisànlá – É um título de Obàtálá, a partir do qual se formou, no Brasil, o nome Oxalá.

Orixá – Qualquer divindade yorubá com exceção de Olóòrun (vd.). Seus equivalentes fón (vd.) são voduns. A designação das divindades do culto angola congo a que correspondem é inkice. Divindades da religião iorubana, intermediárias entre os devotos e a suprema divindade (Olorun). Simbolizam forças da natureza.

Oxaguiã – (Òsàgìyán em yorùbá) Uma qualidade de Oxalá relacionado com o inhame novo.

Oxalufã – (Òsàlùfàn em yorùbá) Uma

qualidade de Oxalá, Oxalá velho.

Oxossi – Filho de Yemoja, irmão de Ògún (vd.), companheiro de Èsú e Òsónyìn, esse òrìsà, considerado rei de Kétu, tem o título de ode (o Caçador). No Brasil é sincretizado seja com São Jorge (na Bahia), seja com São Sebastião (no Rio de Janeiro e Porto Alegre). Seu símbolo é o ofà (vd.). O colar votivo é de contas em azul de Viena (azul esverdeado). Saudação – **Òkè aro**.

Oxum – Divindade das águas, em particular do rio Òsún, na Nigéria. É a segunda esposa de Sòngó, mas foi casada também com Ògún e Òsóòsì. Desse último casamento nasceu Lògún – ede (vd.). Seus símbolos são o leque dourado e a espada. É, pois, uma iabá que se caracteriza pela coqueteria, gostando de enfeites e joias de ouro (ou cobre amarelo). Tem o título de lalodê – chefe das mulheres do mercado, sendo sincretizada no Brasil com diversas Nossas Senhoras (da Glória, da Conceição, do Carmo, das Candeias, da Candelária) e com Santa Luzia. Além disso, é a Rainha de Òsogbo e Òyó. Seus colares são de contas amarelodouradas translúcidas. Saudação – **Rora yèyè o!** Seu dia é o sábado.

Pai de santo – vd. Babalorixá. Pai pequeno – vd. Mãe pequena.

Palha da costa – Tipo de palha proveniente da Costa da África, com que se designa a região sudanesa da África Ocidental (Golfo da Guiné). Usa-se trançada em diferentes artefatos litúrgicos.

Salsa – Dança e música popular do caribe.

Samba – Dança e música popular brasileira de compasso binário e acompanhamento sincopado.

Santo – vd. Orixá.

Tambores – de mina – vd. Candomblés.

Técnica dos nove pontos – movimento gerado a partir do sistema do cubo de Rudolf van Laban. É baseado na visualização de um cubo, com nove pontos em cada plano, e com linhas retas e diagonais que conectam os nove pontos a um núcleo central. A visualização desse cubo proporciona um ponto de partida para uma sistematização de direções do corpo no espaço.

Terreiros – vd. Candomblé.

Vodun – divindades do Jeje; o mesmo que os Orixás entre os nagôs.

Xangô ou Sòngó – Divindade iorubana do raio e do trovão. Descendente do fundador mítico da cidade de Òyò e seu quarto rei. Seu símbolo é o machado duplo, notabilizando-se ainda como o dono da pedra do raio, indispensável aos seus assentamentos. É viril, como atestam suas várias esposas (Òsun, Oba, Oya), violento e guerreiro, distinguindo-se, sobretudo, por seu senso de justiça, aspecto mais desenvolvido de sua representação no Brasil, e que o liga a São Jerônimo, com quem é sincretizado. Suas cores são o vermelho e o branco. Seu dia é quarta-feira. Saudação – **Ká wòòò, ká biyè sí!**

Xirê – Conjunto de danças cerimoniais onde ocorrem distintos ritmos, cânticos e estilos coreográficos característicos do desempenho de cada Òrìsà.

Yemanjá – Yemoja – Orixá das águas e mãe de todos os Orixás e esposa de Oxalá, orixá da criação e pai de todos os Orixás.

Yorùbá – vd. Ioruba.

APÊNDICE A - Ficha Técnica da *performance* Metamorfoses

CONCEPÇÃO:	Frank Händeler
CRIAÇÃO:	Cristiane Pinho Frank Händeler e colaboração da equipe
ROTEIRO:	Suzana Martins Frank Händeler
INTÉRPRETES:	Cristiane Pinho e os artistas colaboradores Frank Händeler
DIREÇÃO ARTÍSTICA:	Suzana Martins
ARTISTA CONVIDADA:	Norma Suely Santos
FIGURINO:	Dino Neto
CENOGRAFIA:	Sandro Pimentel Frank Händeler
SONOPLASTIA:	Kryztof Rybicki Frank Händeler
DIRETOR ELETRÔNICO:	Krzysztof Rybicki
PERCUSSÃO:	Bira Reis
MÚSICA:	Marion von Tilzer (piano) Bira Reis (percussão)
CONCEPÇÃO DE ILUMINAÇÃO:	Rivaldo Rios
DIRETOR TÉCNICO:	Acelino Gonçalves da Costa
ASSISTÊNCIA:	Victor Almeida de Souza
ARTISTAS COLABORADORES:	Alunos da Escola de Dança da FUNCEB: Victor Almeida de Souza Inês Gomes Tereza Fabião Luisa Boca Tony da Silva Leonardo Luz