

AFROGRAFANDO A CENA – UM ESTUDO SOBRE A POÉTICA DO NATA

Onisajé Fernanda Júlia Barbosa – PPGAC - UFBA

Resumo:

O presente artigo tem por objetivo mostrar o processo criativo do Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas – NATA o que consistirá em uma reflexão sobre o encontro entre Candomblé e Teatro na construção do projeto-político-poético do grupo. Nesse itinerário formativo e criativo, buscou-se compreender e identificar os princípios e procedimentos dominantes norteadores da prática cênica do NATA, reflexão que apresenta ao leitor os três Princípios norteadores que orientam a criação do NATA e a composição de sua poética teatral. São eles: Narrativas Mito-Poéticas, Teatro Ritual e Tradição na Contemporaneidade. O presente artigo está debruçado no esmiuçamento de dois dos três princípios as Narrativas – Mito – Poéticas e Teatro Ritual, pois estes resumem grande parte dos procedimentos criativos utilizados para a criação cênica do grupo.

Palavras-chave: Candomblé; Teatro; Poética; Processo criativo; Encenação.

Abstract:

This article aims to show the creative process of the Afro-Brazilian Theater Nucleus of Alagoinhas - NATA which will consist of a reflection on the meeting between Candomblé and Theater in the construction of the poetic-political-project of the group. In this formative and creative itinerary, we sought to understand and identify the dominant principles and procedures guiding the scenic practice of NATA, a reflection that presents to the reader the three guiding Principles guiding the creation of NATA and the composition of its theatrical poetics. They are: Myth-Poetic Narratives, Ritual Theater and Tradition in the Contemporaneity. The present article is focused on the breakdown of two of the three principles Narratives - Myth - Poetics and Ritual Theater, since these summarize a large part of the creative procedures used for the group 's scenic creation.

Keywords: Candomblé; Theater; Poetic; Creative process; Staging.

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

Após as montagens e as temporadas dos espetáculos *Siré Obá – A festa do Rei, Ogun – Deus e homem e*, principalmente, *Exu – A Boca do Universo*, tornou-se cada vez mais necessário que me debruçasse sobre os caminhos poéticos que vinha tomando como encenadora do NATA. Assim, em cada experimentação teatral, poderíamos adquirir mais consciência e conhecimento crítico das escolhas éticas, estéticas e políticas que estavam nos conduzindo na criação artística.

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

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

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

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

Pode-se falar de um projeto ético caminhando lado a lado, com o grande propósito estético do artista. Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único (SALLES, 1998, p. 37-38).

Nosso “projeto poético” corresponde às proposições que fizemos, reúne os fios condutores relacionados à criação e se traduz na assinatura e nas crenças que norteiam o grupo em seu processo e produção criativa. Para refletir sobre esses processos, adotei também a noção de “princípio” da metodologia proposta pela professora Sonia Rangel (2006). Em seu artigo intitulado “Processos de Criação: Atividade de Fronteira”, publicado pela revista TFC¹ de 2006, ela sintetiza sua acepção de princípio:

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

Ao considerar que o princípio é vivo, molecular, como afirma Rangel (2006), pude operar por fluxos e conjuntos; pude também reconhecer como, em diferentes espetáculos, tanto as repetições assim como a continuidade se confirmaram como Projeto Poético. Considerei então que os fios condutores da criação do NATA são as Narrativas Mito-poéticas, o Teatro Ritual e a Tradição na Contemporaneidade. O presente artigo se debruçará nas Narrativas – Mito-poéticas e no Teatro Ritual.

As Narrativas Mito-Poéticas

O mito é uma das unidades moleculares que dão o ponto de partida para a nossa construção cênica. Entender a importância da mitologia e sua influência na

¹ Artigo disponível na TFC - Territórios e Fronteiras da Cena - Revista eletrônica de artes cênicas, cultura e humanidades ou em: <http://kinokaos.net>.

construção do universo simbólico do indivíduo fez com que compreendêssemos mais aprofundadamente quão relevante se faz uma pesquisa sobre o manancial mitológico africano; no caso do NATA, a mitologia de origem *yorubá*, que na Bahia concentra-se nas Comunidades de Axé de nação *Ketu*, da qual faço parte.

Para tanto, relevante se faz a definição de mito apresentada por Mircea Eliade (1963, p. 10) em seu livro *Mito e Realidade*:

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

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

Assim sendo, o NATA considera as narrativas mito-poéticas pontos de partida para a construção cênica; elas apresentam, entre outras coisas, o ser, o fazer, o pensar da cosmogonia africana e afro-brasileira. São narrativas que integram parte do universo simbólico africano e sua visão de mundo. Em se tratando de um fazer cênico afirmativo, que busca um amplo conhecimento da história e da cultura africanas e afro-brasileiras, compreendemos a necessidade e a importância de um mergulho nessa mitologia; e, sendo o Candomblé um dos espaços de salvaguarda dessa herança, ele é, portanto, nosso ponto de partida para

esse intento. É através do modo como o Candomblé nos apresenta essas narrativas que construímos o nosso fazer artístico.

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

Mitos são pistas para as potencialidades espirituais da vida humana. Eles ensinam que você pode se voltar para dentro, e você começa a captar a mensagem dos símbolos (...) O mito ajuda a colocar sua mente em contato com essa experiência de estar vivo.

“Voltar-se para dentro e captar a mensagem dos símbolos” – essa imagem me remete à expressão *da porteira para dentro e da porteira para fora* que auxiliou na criação do conceito metodológico de pesquisa *desde dentro para fora*, utilizado por Juana Elbein Santos (1986) e Inaicyra Falcão Santos (2002), cuja autoria da expressão é da célebre *yalorixá* Mãe Senhora. Ela a utilizava para ensinar seus filhos de axé sobre as tramas das relações dinâmicas entre o mundo de dentro e o mundo de fora do *egbé*. Defendo que essa expressão traduz o pensamento de Campbell (1990) sobre mito e vice-versa, pois, ao olhar para dentro e captar a mensagem dos símbolos, podemos nos orientar e compreender quem somos quais as nossas origens e assim poderemos dialogar com o outro, ou seja, com o externo.

O mito nos apresenta visões de mundo, os “comos” e os “porquês” da criação (CAMPBELL, 1990). Tratar as narrativas mito-poéticas não se restringe apenas a conhecer a biografia das divindades, mas abraçar uma cosmovisão, um modo de saber, conforme assinala Leda Maria Martins (2016):

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

² Parecer avaliativo, exame de qualificação, Escola de Teatro, 19 de janeiro de 2016.

Por concordar com a dimensão e a complexidade dessas narrativas expressas na argumentação da professora Leda (2016) e reconhecendo a nossa incapacidade de, no labor cênico, poder dar conta de todo esse universo mitológico, optamos em nossa criação por nos deter em dois elementos das narrativas africanas: os *itans* e os *orikis*. Eles compreendem também um vasto mundo de informações e referências sobre a cosmogonia africana, podem ser traduzidos como um conjunto de lendas e poesias em exaltação às divindades³ e fazem parte do complexo processo de aprendizagem e transmissão oral que compõem esta cultura. Através dos *itans* e dos *orikis* conhecemos as histórias, os feitos, as personalidades e as principais personagens que constituem o universo afromitológico, que formam o panteão de divindades cultuadas pelo Candomblé, seja ele de nação *Ketu*, Angola ou *Jeje*.

O NATA teve acesso a esse legado cultural de três formas: a) dentro das Comunidades de Axé que são referências ao nosso fazer artístico, como o *Ilê Axé Oyá L'adê Inan*, o *Ilê Axé Olo T'Ogun*, a Casa do Mensageiro, o Terreiro *Mokambo*, *Ilê Axé Oxumarê*, o Terreiro da Casa Branca, o Terreiro do Gantois e o *Ilê Axé Opô Afonjá*; nesses espaços, além da convivência ritual, temos contato com os *itans* e *orikis* que são materiais de primeira ordem para nos fazer compreender a vida no interior do terreiro, a importância de cada ritual e as orientações para o dia a dia dentro e fora do *egbé*; b) Por meio de estudos, ensaios, pesquisas e publicações impressas e/ou digitais sobre o tema; c) Na cultura da oralidade e em conversas e convivência artística com personalidades importantes do Candomblé que desempenham atividades cênicas como o coreógrafo Zebrinha, o ator e diretor Gustavo Mello e a dançarina e coreógrafa Nildinha Fonseca⁴; esses três, além de autoridades no axé, são também personalidades importantes no cenário da dança e do teatro.

³ Mais informações sobre *itans* no livro *Mitologia dos Orixás* de Reginaldo Prandi (2001) e sobre *orikis* em: *Oriki Orixá* de Antonio Risério (1996).

⁴ José Carlos Arandiba – Zebrinha é coreógrafo e diretor artístico do Balé Folclórico da Bahia, coreógrafo do Bando de Teatro Olodum, da Cia dos Comuns e do NATA, além de *ogan* confirmado no *Ilê Axé Obá Inan*, da *yalorixá Mãe Obá*. Gustavo Mello é ator, diretor e pesquisador da performance negra na Universidade de Austin/ Texas, *yawô* do *Ilê Axé Omiojuaro*, da *yalorixá Mãe Beata de Yemanjá*. Nildinha Fonseca é bailarina e professora de dança do Balé Folclórico da Bahia e *ekedi* confirmada no *Ilê Axé Obá Inan* da *yalorixá Mãe Obá*.

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

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

Nessa pontuação, estão expressos o valor e o significado da palavra para a cultura africana e afro-brasileira. Ela conduz todo o processo de aprendizagem e de transmissão de conhecimentos, criando uma dinâmica interacional potente e deixando o conhecimento vivo e ativo. A fala converte-se em ação. Por meio dela (a palavra), também fertilizamos o teatro que nos dispomos a fazer, encenamos nossas questões, histórias, vitórias e desafios, colocando no centro da cena a nossa herança cultural negra.

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

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

personalidade, os tabus e ritos das divindades. Dessa união, surgiu uma dramaturgia mais imagética, sensorial, que desliza entre as dimensões do visível e do invisível, remetendo-nos a um tempo mítico que acentua nas encenações as atmosferas de ritualidade.

Outro ponto significativo em nossa dramaturgia é a aprendizagem e o emprego do idioma *yorubá*. Língua é poder, já diziam os mais antigos do Candomblé. Além de ser considerado sagrado para o povo do axé (assim como o *kimbundo*, *kikongo* e o *fon*), o *yorubá* corresponde a uma das línguas ancestrais do povo brasileiro⁵, é o idioma falado pelas divindades da nação Ketu e também pelos antepassados. Esse idioma continua vivo no continente africano e espalhado pelo mundo nos oferece mais um viés de comunicação e encontro com nossa matricidade africana e sua diáspora. Sua presença em nossos textos intensifica a pesquisa sobre a herança negra africana na constituição do Brasil e modifica a plataforma melódica e semântica dos espetáculos.

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

A criação de nossas montagens está dividida em etapas. Na denominada Rituais Instauradores, os atores passam pelo ritual de *ifá* (oráculo)⁶, em que mãe Rosa d'Oyá joga os búzios. O objetivo desse ritual é saber a qual divindade o ator pertence⁷; após esse momento, faço um estudo da personalidade das divindades que compõem o *eledá* (conjunto de divindades que formam a ancestralidade da

⁵ Refiro-me ao *yorubá*, pois pertencço à nação de *Ketu*, mas se faz importante reconhecer a importância das línguas indígenas, a língua *kikongo* e *kimbundo* do povo de nação *Angola/Banto* e a língua *fon* do povo *Jeje* na composição do mosaico linguístico do Brasil.

⁶ Refiro-me ao jogo de búzios, oráculo divinatório que somente as *yalorixás*, *babalorixás* e os *babalawôs* têm acesso.

⁷ Trata-se de saber qual é o Orixá da pessoa, de qual divindade ele descende.

pessoa. No Candomblé, de nação *ketu* são três Orixás.) dos atores e a personalidade de cada um deles. Assim, consigo definir, por exemplo, que ator fará que “papel” no espetáculo. Através das aproximações da personalidade do ator ao arquétipo do Orixá, vou descobrindo pontos de encontro entre o Orixá e o ator e vou construindo esse diálogo. O maior objetivo é evitar a representação alegórica na cena e colocar o ator em um encontro mais íntimo entre ele e a sua divindade ancestral, oportunizando um encontro pessoal e artístico. Nesse sentido, arte e religião encontram-se e dialogam a favor do fortalecimento ancestral tanto do ponto de vista pessoal, quanto artístico, cultural, político e religioso.

O Teatro Ritual

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

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

Uma manifestação religiosa ou ligada a certo grau de sacralização – no sentido amplo do termo – onde por meio de representações simbólicas suscita-se um estado liminar dos indivíduos, o que provoca uma reelaboração simbólica do espaço e tempo, que são relativizados. E que visa o desencadeamento de uma mudança nos indivíduos e/ou no grupo – esta mudança pode ser referente a uma cura ou a uma elevação de *status* social, por exemplo.⁸

A presente definição reforça as considerações feitas por mim sobre ritual. Por se tratar de uma manifestação sagrada que provoca uma reelaboração simbólica e que visa ao desencadeamento de uma mudança nos indivíduos e/ou no grupo, encontramos no ritual os elementos potencializadores dos desejos e anseios

⁸ Segundo o artigo O conceito de ritual em Richard Schechner e Victor Turner: análises e comparações, de Grasielle Aires da Costa, Victor Turner (1974).

de um fazer cênico que transmute e transcenda a cena; engendrando, assim, nosso fazer artístico, propondo um encontro sensorial, sinérgico e sinestésico entre os atores e entre eles e os espectadores.

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

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

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

Nesse trânsito, está estabelecido também o diálogo entre Candomblé e Teatro no fazer do NATA. A união desses olhares abrem caminhos para uma arte que opta por unir arte e religião, mas com observância aos conflitos e tensões estabelecidos a partir deste diálogo.

É da roda do *siré* que retiramos fragmentos, sons, cantos, cheiros, ritmos, texturas sonoras e visuais, danças e sabores que passados por um processo de estilização cênica, culminam nos espetáculos que construímos. Não há, portanto, nenhum desejo de imitarmos as divindades e muito menos de revelarmos a intimidade ritual do axé, mas sim de nos deixarmos conduzir pelos estímulos sensoriais e cognitivos que esse contato nos proporciona para chegar a um estado

de representação. Ele reforça o nosso objetivo de valorizar a herança cultural africana, divulgando-a e fortalecendo nossos referenciais identitários negros.

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

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

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

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

A cerimônia inclui desde as oferendas rituais, os banhos energizadores, os pedidos de autorização para as divindades até as experimentações cênicas

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

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



Figura 1 – Imagens Rituais Instauradores: à esquerda – Ritual da Terra, à direita – Ritual do Fogo – *Ilê Axé Oyá L'adê Inan* - 2014 - Foto: Jô Stella.



Figura 2 – Imagens Rituais Instauradores: à esquerda – Ritual da Água, à direita Ritual do Ar – Ilê Axé Oyá L'adê Inan – 2014 – Foto: Jô Stella.

Os rituais instauradores foram as molas mestras na metodologia para a composição corporal a qual intitulamos *corpo templo*; trata-se da noção de um corpo sagrado, a morada da divindade, altar vivo no qual pode ser invocada a presença dos Orixás. Essa definição de corpo me foi apresentada pelos mais velhos do axé, quando dos ensinamentos no meu processo de iniciação no Candomblé e cunhada academicamente por Ana Claudia Moraes de Carvalho⁹ em seu artigo *Corpo-encostado*¹⁰.

O *corpo templo*, no sentido religioso, é um corpo preenchido pelas forças cósmicas em contato íntimo com a divindade. No sentido teatral, é um corpo tomado, conectado com a ancestralidade, ciente de uma identidade cultural e em estado de prontidão, dilatação cênica e irradiação energética; formando, assim, o *bios-cênico* do ator, elemento presente no Teatro Antropológico de Eugênio Barba (1994, p. 44) em que o *bios-cênico* nada mais é que “a expressão cênica, que ocorre com a mudança da postura e do equilíbrio corporal que afeta o corpo do ator”. A busca por esse *bios-cênico*, presente nesse *corpo templo*, lança-nos a uma imergência no universo do Candomblé, percebendo e criando exercícios cênicos que potencializem a construção energética dos atores. Para chegarmos a esse processo em nossas montagens, a preparação corpo/vocal é composta de um conjunto de exercícios que vão desde o trabalho realizado por meio da dança dos Orixás, à

⁹ Possui graduação em Pedagogia e Pós-graduação em Psicopedagogia Preventiva pela Universidade do Estado do Pará e em Estudos Contemporâneos do Corpo pela mesma instituição. Atualmente, é Coordenadora Pedagógica e professora de Educação Inclusiva na EEEM Alexandre Zacharias de Assumpção/SEDUC e mestra em Artes pelo Instituto Ciências das Artes/ICA – UFPA. Trabalhou como instrutora de dança-teatro com as crianças do projeto de Iniciação Artística da Fundação Curro Velho. Tem experiência na área de Artes com ênfase em teatro e dança. É atriz e bailarina da Companhia Atores Contemporâneos e da Companhia Brasileira de Cortejos. É membro do Grupo de Pesquisa em Etnocologia e Carnaval – TAMBOR. Atualmente, trabalha como professora convidada no Parfor/UFPA no Curso de Graduação em Teatro e é a primeira Porta-Bandeira da Escola de Samba Rosa da Terra Firme.

¹⁰ Publicado na revista do programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC – UFBA, intitulada Revista Repertório, nº 25, p.37-40, 2015.2.

convivência dela com o samba, o funk, a dança moderna, o jazz e a dança contemporânea. A pesquisa vocal é desenvolvida por meio de um estudo sobre o idioma *yorubá*, os cantos aos Orixás e a junção desses elementos ao universo da música negra brasileira, cubana e norte-americana. Nesse processo de preparação, conseguimos trabalhar os elementos ancestrais da cultura africana e suas reverberações na contemporaneidade, aprofundando esse binômio Candomblé-Teatro.

É da reunião destes princípios que o NATA desenvolve seus procedimentos e vem ao longo de vinte anos afrografando a cena teatral baiana e brasileira.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel – Tratado de Antropologia Teatral**. Trad. Patrícia Alves. São Paulo: HUCITEC, 1994.

BERNAT, Isaac. **Encontros com o griot Sotigui Kouyaté**. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Org. Betty Sue Flowers; Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

COSTA, Grasielle Aires da. **O conceito de ritual em Richard Schechner e Victor Turner (1974): análises e comparações**. Revista Repertório, nº 25, p.37-40, 2015.2.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico – religioso**. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Editora São Paulo: Perspectiva, 1963.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. **Afrografias da memória**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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