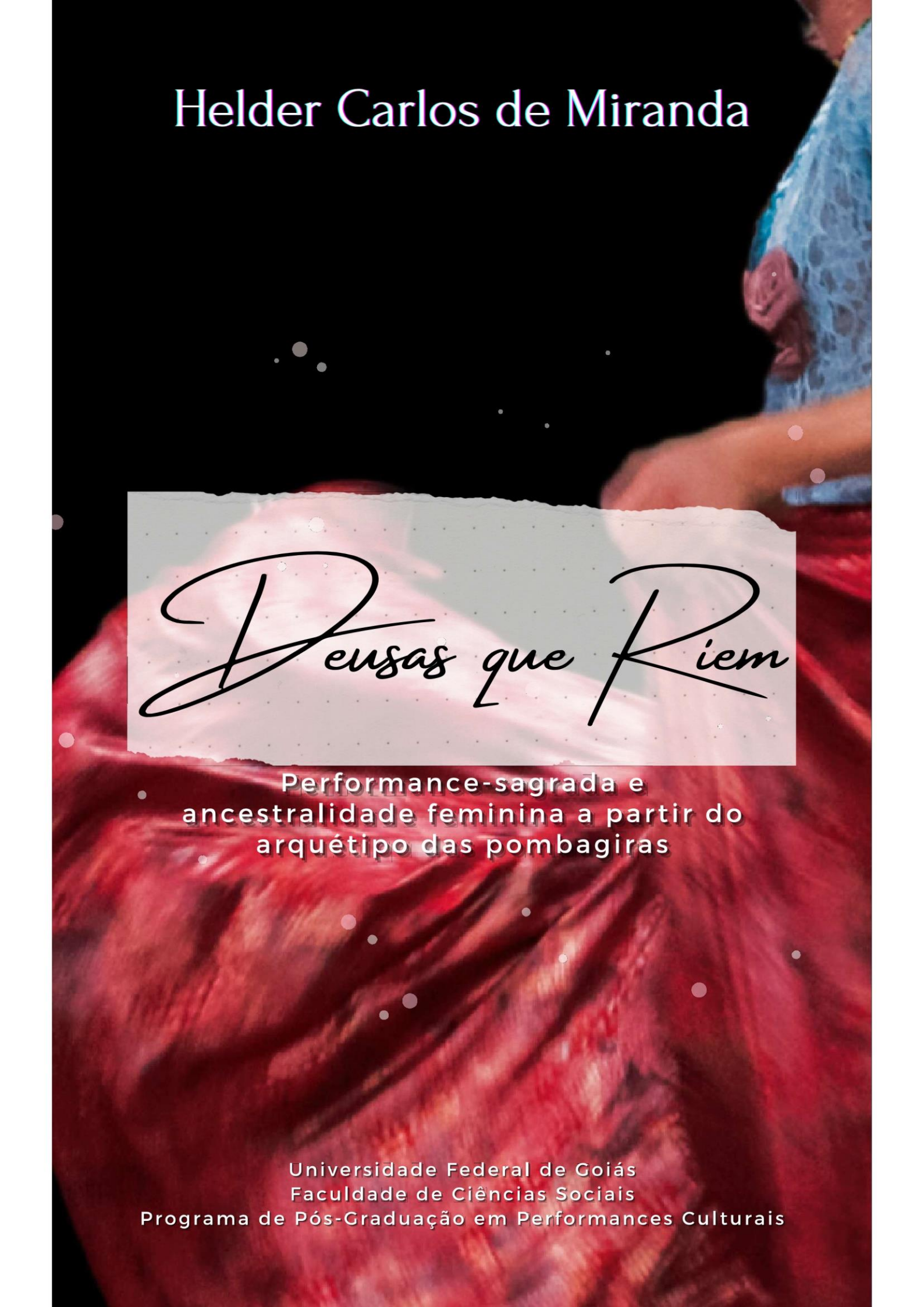




Helder Carlos de Miranda

Deusas que Riem

Performance-sagrada e
ancestralidade feminina a partir do
arquétipo das pombagiras

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Ciências Sociais
Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS (FCS)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS

HELDER CARLOS DE MIRANDA

Deusas que riem:
performance-sagrada e ancestralidade feminina a partir do
arquétipo das pombagiras

Goiânia-GO
2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☐ Dissertação ☒ Tese ☐ Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Helder Carlos de Miranda

3. Título do trabalho

Deusas que riem: performance-sagrada e ancestralidade feminina a partir do arquétipo das pombagiras

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Guarato Dos Santos, Professor do Magistério Superior**, em 02/08/2022, às 18:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **HELDER CARLOS DE MIRANDA, Discente**, em 03/08/2022, às 10:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3084773** e o código CRC **40401598**.

HELDER CARLOS DE MIRANDA

Deusas que riem:
performance-sagrada e ancestralidade feminina a
partir do arquétipo das pombagiras

Tese de doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Performances Culturais da
Faculdade de Ciências Sociais da
Universidade Federal de Goiás
(UFG), como requisito para
obtenção do título de Doutor em
Performances Culturais.

Área de concentração:
Performances Culturais

Linha de pesquisa: Espaços,
Materialidades e Teatralidades;

Orientador: Prof. Dr. Rafael Guarato
dos Santos.

Goiânia-GO

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da
UFG.

Miranda, Helder Carlos de
Deusas que riem: [manuscrito] : performance-sagrada e
ancestralidade feminina a partir do arquétipo das pombagiras /
Helder Carlos de Miranda. - 2022.
269 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Guarato dos Santos.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Performances
Culturais, Goiânia, 2022.
Bibliografia. Apêndice.
Inclui lista de figuras.

1. Ancestralidade. 2. Cômico teatral. 3. Performance-sagrada. 4.
Cultura negra. 5. Pombagira. I. Santos, Rafael Guarato dos, orient. II.
Título.

CDU 792



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 08 da sessão de Defesa de Tese de Helder Carlos de Miranda que confere o título de Doutor em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos dois dias do mês de agosto do ano de dois mil e vinte e dois, a partir das nove horas, através de webconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada “Deusas que riem: performance-sagrada e ancestralidade feminina a partir do arquétipo das pombagiras”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Rafael Guarato dos Santos (UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Andréa Maria Favilla Lobo (UFAC), membro titular externo; Professora Doutora Valeska Ribeiro Alvim (UFAC), membro titular externo, Professor Doutor Aguinaldo Moreira de Souza (UEL), membro titular externo; Professor Doutor Victor Hugo Neves de Oliveira (UFPB/PPGPC), membro titular interno, cujas participações ocorreram através de videoconferência. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da tese tendo sido o candidato aprovado pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Rafael Guarato dos Santos, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Guarato Dos Santos, Professor do Magistério Superior**, em 02/08/2022, às 12:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **VICTOR HUGO NEVES DE OLIVEIRA, Usuário Externo**, em 02/08/2022, às 12:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **ANDRÉA MARIA FAVILLA LOBO, Usuário Externo**, em 02/08/2022, às 16:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Valeska Ribeiro Alvim, Usuário Externo**, em 02/08/2022, às 18:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Aguinaldo Moreira de Souza, Usuário Externo**, em 02/08/2022, às 19:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3077682** e o código CRC **8ADF295A**.

Dedico este estudo a todo povo preto que lutou e ainda tem lutado em processos de resistência frente à uma sociedade racista, sectária e desigual. Tomo a benção de meu pai e de minha mãe de Santo, dos meus mais velhos e mais novos e de todos os ancestrais do candomblé e da umbanda.

Logun Edé Bocifuó!

AGRADECIMENTOS

Agradeço à existência em toda sua intensidade, com acertos, erros, dores, curas, tristezas e alegrias! Às forças espirituais e sagradas que abriram e acompanharam meus caminhos para que tudo se encaminhasse da maneira que deveria ser. Agradeço ao terreiro Ilê Ase Igba Ty Oya Balé de meu pai de Santo Oyasse e a Tenda de Umbanda Filhos de Oxalá e Yemanjá de minha mãe de santo Luisa de Oya, por toda a recepção e abertura para o desenvolvimento da pesquisa. Também agradeço a todos os irmãos e pais de santo que estiveram envolvidos com o processo de investigação que aqui se apresenta.

Aos meus familiares, meus irmãos Kelly e Adriano, Dani e Amanda, meus sobrinhos, meus pais Humberto e Nadir que me estiveram presentes nessa etapa de minha vida, oferecendo muito carinho e palavras positivas em momentos certos.

À minha família, meu companheiro Elderson Melo que além de ser um dos professores que contribuiu com o meu processo de aperfeiçoamento, é a pessoa que me acalenta em momentos difíceis com palavras certeiras e cheias de potência. Ao meu filho Yago Melo de Miranda, que chegou a nós no meio do turbilhão da pesquisa e nos proporcionou experimentar a dádiva do amor incondicional.

Ao meu querido orientador e amigo professor doutor Rafael Guarato, pelos aprendizados e orientação cuidadosa na formulação e estruturação da tese. Aos colegas e professores do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, pelos saberes compartilhados durante as disciplinas cursadas e os corredores da universidade. Aos professores e professoras da banca de defesa pela leitura atenta ao trabalho e generosas contribuições ao estudo.

À Companhia do Intérprete, ao Nadöni Colectivo e aos amigos Xochitzin - Patricia Ordaz, Vanilda Oliveria, Pai Ari Dofono de Oxalá, Caroline Marzani, Valter Dorte e sua esposa Jessica, Aruna Flores, Juliana Jardel, Pai Paulo de Odé e Mãe Cris, entre outros, que contribuíram para a produção e realização da performance-sagrada.

À Universidade Federal de Goiás, a fundação Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás – FAPEG e a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo principal desenvolver, analisar e refletir sobre uma proposta artística prática que dialogue com saberes estéticos, filosóficos e sociais pertencentes a religiões afro-brasileiras. O estudo realizado permeia intersecções entre o cômico teatral (riso e risível no teatro) e divindades femininas do candomblé e da umbanda, em especial a entidade de Pombagira. Trata-se de uma investigação prática e teórica de elementos estéticos e poéticos realizados por essas divindades. Atualmente, diversos experimentos artísticos têm sido fomentados como reflexo da cultura afro-brasileira, tanto como movimento de preservação da cultura, como também um processo de resistência na luta contra o racismo. Alinhado a essas perspectivas, essa se desenvolveu por meio de minha vivência e participação junto à Companhia do Intérprete e em rituais sagrados em diferentes terreiros, bem como, a partir de entrevistas realizadas com o pai e a mãe de santo do terreiro Ilê Ase Igba Ty Oya Balé. Os resultados foram estruturados por meio da criação, realização e análise da performance-sagrada “Riso e ancestralidade: O feminino”. Essa performance-sagrada foi realizada a partir da pesquisa de campo, em especial a partir do arquétipo da entidade de Pombagira no diálogo com as experiências já desenvolvidas pelo coletivo de artistas da Companhia do Intérprete com o riso e o cômico teatral. Ao vivenciar e experimentar atributos da cultura e da religiosidade negra, percebe-se que, com eles, é possível repensar diferentes práticas de criação cênica. Essas práticas, além de contribuir com a luta antirracista e com processos de resistência afro-brasileira, podem extrapolar os referenciais hegemônicos, brancos e de matriz eurocentrada.

Palavras-chave: Ancestralidade; Cômico teatral; Performance-sagrada; Cultura negra; Pombagira.

ABSTRACT

This work is aimed at developing, analyzing and reflecting on a practical artistic proposal that dialogues with aesthetic, philosophical and social knowledge belonging to Afro-Brazilian religions. The study carried out permeates intersections between the theatrical comic (laughter in the theater) and the feminine deities of Candomblé and Umbanda, especially the Pombagira entity. It addresses a practical and theoretical investigation of aesthetic and poetic elements carried out by these deities. Currently, several artistic experiments have been promoted as a reflection of the Afro-Brazilian culture, both as a movement for the preservation of culture, as well as a process of cultural resistance in the fight against racism. In line with these perspectives, it was developed through experience and participation with Companhia do Intérprete and in sacred rituals in Umbanda yards, as well as through interviews with the *pai & mãe-de-santo* from the *Ilê Ase Igba Ty Oya Balé* Umbanda yard. The results were analyzed through the creation, realization and analysis of the sacred performance "Laughter and Ancestry: The Feminine". This sacred performance was carried out based on field research, especially based on the archetype of the Pombagira entity in the dialogue with the experiences already defined by the collective of artists of Companhia do Intérprete with laughter and theatrical comic. By living and experiencing attributes of black culture and religiosity, it is clear that, with them, it is possible to compensate for creative practices. These practices, in addition to contributing to the anti-racist struggle and Afro-Brazilian resistance processes, can extrapolate hegemonic, white and European-centered references.

Keywords: Ancestry; Theatrical comic; Sacred-performance; Black culture; Pombagira.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Fotos de diferentes trabalhos artísticos realizados pelo grupo.	33
Figura 2 – Foto do espetáculo teatral Rabiscos. Teatro Laboratório da PUCPR, 2012.	36
Figura 3 – Foto de uma experiência com o bufão, vivenciada pela atriz Caroline Marzani. Intervenção realizada no CRAS Guatupê, São José dos Pinhais-PR, 2013.	38
Figura 4 – Fotos de diferentes experiências com a linguagem do palhaço realizada pelo grupo. Intervenções realizadas na cidade de São José dos Pinhais-PR, entre os anos de 2012 e 2013.	39
Figura 5 – Foto do espetáculo teatral Companhia Frazão. Rua XV de Novembro, São José dos Pinhais-PR, 2012.	41
Figura 6 – Foto de uma das cenas do espetáculo teatral Companhia Frazão. Rua XV de Novembro, São José dos Pinhais-PR, 2012.	42
Figura 7 – Foto do espetáculo teatral Dito e Feito. Teatro Leopoldo Scherner - PUCPR Campus São José. São José dos Pinhais-PR, 2012.	44
Figura 8 – Fotos de diferentes cenas do espetáculo teatral Dito e Feito. Teatro Leopoldo Scherner - PUCPR Campus São José. São José dos Pinhais-PR, 2012.	45
Figura 9 – Foto da <i>performance art</i> Post Mortem, realizada no Festival de Curitiba. Teatro Cleon Jacques, Curitiba-PR, 2014.	47
Figura 10 – Cartaz de divulgação do espetáculo teatral Revolução das Espécies, 2014.	49
Figura 11 – Cartaz de divulgação do espetáculo Ca[u]sos de Baratas, 2017.	50
Figura 12 – Fotos da festa de Candomblé realizada no Ylê Asé Igba ty Oyá Balé no dia 18 de dezembro de 2021.	71
Figura 13 – Foto da festa pública de Candomblé realizada no Ylê Asé Igba ty Oyá Balé no dia 14 de dezembro de 2019.	75
Figura 14 – Foto da festa pública de Candomblé realizada no Ylê Asé Igba ty Oyá Balé no dia 14 de dezembro de 2019.	76
Figura 15 – Foto da festa pública de Candomblé realizada no Ylê Asé Igba ty Oyá Balé no dia 14 de dezembro de 2019.	77
Figura 16 – Foto da festa pública da Maria Padilha das Almas realizada no Ylê Asé Igba ty Oyá Balé no dia 02 de novembro de 2013.	81
Figura 17 – Foto da festa pública de erês realizada no Ylê Asé Igba ty Oyá Balé no dia 02 de novembro de 2018.	84
Figura 18 – Foto da festa pública de erês realizada no Ylê Asé Igba ty Oyá Balé no dia 02 de novembro de 2018.	85
Figura 19 – Foto da festa pública de erês realizada no Ylê Asé Igba ty Oyá Balé no dia 02 de novembro de 2018.	86
Figura 20 – Cartaz de divulgação da segunda edição da performance-sagrada que ocorreu em Fazenda Rio Grande-PR, região metropolitana de Curitiba.	99
Figura 21 – Fotografia do altar feminino criado para a performance-sagrada realizada no dia 03/10/2021.	109
Figura 22 – Fotografia do altar feminino criado para a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.	109
Figura 23 – Fotografia do altar feminino criado para a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.	110
Figura 24 – Fotografia do altar feminino, evidenciando a farofa, criado para a performance-sagrada realizada no dia 03/10/2021.	112
Figura 25 – Fotografia mostrando a ambientação do espaço criado para a performance-sagrada realizada no dia 03/10/2021.	114
Figura 26 – Fotografia mostrando a ambientação do espaço criado para a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.	115
Figura 27 – Fotografia da indumentária utilizada por Elderson Melo durante a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.	117
Figura 28 – Fotografia da indumentária utilizada por Helder de Miranda durante a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.	118
Figura 29 – Fotografia que apresenta o conjunto da indumentária dos dois performers utilizada na performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.	119

Figura 30 e 31 – Fotografias que apresentam Marlon Lima criando a pintura corporal dos performers para a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.....	121
Figura 32 – Fotografia que destaca a pintura corporal utilizada por Elderson Melo durante a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.	122
Figura 33 – Fotografia que destaca a pintura corporal utilizada por Helder de Miranda durante a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.	122
Figura 34 – Fotografia do processo de defumação da performance-sagrada realizada no dia 03/10/2021.....	125
Figura 35 – Fotografias que mostram momentos da apresentação dos objetos femininos durante a performance-sagrada realizada no dia 03/10/2021 e a performance-sagrada do dia 21/10/2021.....	127
Figura 36 – Fotografia dos instrumentos sonoros utilizados nas duas edições da performance-sagrada.	129
Figura 37 – Fotografia que mostra o bongô sendo tocado durante a performance-sagrada realizada no dia 03/10/2021.	130
Figura 38 – Fotografia que mostra o momento no qual o bongô está sendo tocado durante a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.	131
Figura 39 – Fotografia que apresenta o performer tocando o sino de metal durante a performance-sagrada realizada no dia 03/10/2021.	132
Figura 40 – Fotografia que apresenta o performer manipulando um vaso de cerâmica com objetos dentro, como um instrumento sonoro tocado durante a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.....	134
Figura 41 – Fotografia que apresenta o performer tocando o caracol durante a performance-sagrada realizada no dia 03/10/2021.	135
Figura 42 – Fotografia que apresenta um dos momentos no qual o caracol é tocado durante a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.	135
Figura 43 – Fotografia que apresenta o momento de abertura da performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.	137
Figura 44 – Fotografia que apresenta um dos momentos do canto realizado durante a performance-sagrada no dia 03/10/2021.....	138
Figura 45 – Fotografia que apresenta um dos momentos do canto realizado durante a performance-sagrada no dia 03/10/2021.....	140
Figura 46 – Fotografia que apresenta um dos momentos do canto realizado durante a performance-sagrada no dia 03/10/2021.....	140
Figura 47 – Fotografia que apresenta um dos momentos do canto realizado durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.....	141
Figura 48 – Fotografia que apresenta um dos momentos do canto realizado durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.....	144
Figura 49 – Fotografia que apresenta um momento dos giros realizados durante a performance-sagrada no dia 03/10/2021.....	147
Figura 50 – Fotografias que apresentam momentos de giros realizados durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.....	147
Figura 51 – Fotografia que apresenta os elementos utilizados para limpeza energética durante a performance-sagrada no dia 03/10/2021.....	149
Figura 52 – Fotografias que apresentam momentos das ações realizadas durante o descarrego na performance-sagrada do dia 03/10/2021 e do dia 21/10/2021.....	150
Figura 53 – Fotografia que apresenta o altar feminino estruturado durante a performance-sagrada no dia 03/10/2021.....	153
Figura 54 – Fotografia que apresenta o altar feminino estruturado durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.....	154
Figura 55 – Fotografia que apresenta o altar feminino estruturado durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.....	154
Figura 56 – Fotografia que apresenta o altar feminino estruturado durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.....	155
Figura 57 – Fotografias que apresentam momentos do processo de maquiagem e enfeites de cabelo realizados para a performance-sagrada no dia 21/10/2021.....	159
Figura 58 – Fotografia que apresenta um dos momentos do jogo da pakalala durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.....	162
Figura 59 – Fotografia que apresenta momentos do jogo pakalala durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.....	163

Figura 60 – Fotografia que apresenta momentos do jogo pakalala durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.....	164
Figura 61 – Fotografia que apresenta momentos do jogo pakalala durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.....	164
Figura 62 – Fotografia que apresenta momentos do jogo pakalala durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.....	165
Figura 63 – Fotografia que apresenta um dos momentos do jogo “fazer rir em duplas” durante a performance-sagrada realizada no dia 03/10/2021.	166
Figura 64 – Fotografia que apresenta um dos momentos do jogo “fazer rir em duplas” durante a performance-sagrada realizada no dia 03/10/2021.	167
Figura 65 – Fotografia que apresenta um dos momentos da massagem em roda realizada durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.....	168
Figura 66 – Fotografia que apresenta um dos momentos da massagem em roda realizada durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.....	168
Figura 67 – Fotografia que apresenta um dos momentos da caminhada coletiva à ancestral realizada durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.	170
Figura 68 – Fotografia que apresenta um dos momentos da caminhada coletiva à ancestral realizada durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.	170
Figura 69 – Fotografia que apresenta momentos do jogo de umbigada durante a performance-sagrada no dia 03/10/2021.....	172
Figura 70 – Fotografia que apresenta momentos do jogo de umbigada durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.....	172
Figura 71 – Fotografia que apresenta momentos do jogo de umbigada durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.....	173
Figura 72 – Fotografia que apresenta momentos do jogo de umbigada durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.....	173
Figura 73 – Fotografia que apresenta momentos do jogo de umbigada durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.....	174
Figura 74 – Fotografia que apresenta momentos do jogo de umbigada durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.....	174
Figura 75 – Fotografia que apresenta momentos do jogo de umbigada durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.....	175
Figura 76 – Fotografia que apresenta um dos momentos do jogo “gargalhada do umbigo” durante a performance-sagrada realizada no dia 03/10/2021.	179
Figura 77 – Fotografia que apresenta um dos momentos do jogo “gargalhada do umbigo” durante a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.	180
Figura 78 – Fotografia que apresenta um dos momentos do jogo “gargalhada do umbigo” durante a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.	180
Figura 79 – Fotografia que apresenta um dos momentos do jogo “imagem ancestral” durante a performance-sagrada realizada no dia 03/10/2021.	182
Figura 80 – Fotografia que apresenta um dos momentos do jogo “imagem ancestral” durante a performance-sagrada realizada no dia 03/10/2021.	182
Figura 81 – Fotografia que apresenta um dos momentos do jogo “imagem ancestral” durante a performance-sagrada realizada no dia 03/10/2021.	183
Figura 82 – Fotografias que apresentam momentos do jogo “gargalhada libertadora” durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.	185
Figura 83 – Fotografia que apresenta momentos do jogo “gargalhada libertadora” durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.	186
Figura 84 – Fotografia que apresenta momentos do jogo “gargalhada libertadora” durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.	187
Figura 85 – Fotografia que apresenta momentos do jogo “gargalhada libertadora” durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.	187
Figura 86 – Fotografia que apresenta momentos do jogo “gargalhada libertadora” durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.	188
Figura 87 – Fotografia que apresenta um dos momentos do jogo “imagem coletiva” durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.	189
Figura 88 – Fotografia que apresenta um dos momentos do jogo “imagem coletiva” durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.	189
Figura 89 – Fotografia que apresenta um dos momentos do jogo “imagem coletiva” durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.	190

Figura 90 – Fotografia que apresenta um dos momentos do jogo “imagem coletiva” durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.	191
Figura 91 – Fotografia que apresenta momentos da carta escrita à ancestral feminina durante a performance-sagrada nos dias 03/10/2021 e 21/10/2021.	192
Figura 92 – Fotografia que apresenta momentos da carta escrita à ancestral feminina durante a performance-sagrada nos dias 03/10/2021 e 21/10/2021.	193
Figura 93 – Fotografia que apresenta momentos da carta escrita à ancestral feminina durante a performance-sagrada nos dias 03/10/2021 e 21/10/2021.	193
Figura 94 – Fotografia que apresenta momentos da carta escrita à ancestral feminina durante a performance-sagrada nos dias 03/10/2021 e 21/10/2021.	194
Figura 95 – Fotografia que apresenta momentos da carta escrita à ancestral feminina durante a performance-sagrada nos dias 03/10/2021 e 21/10/2021.	194
Figura 96 – Fotografia que apresenta um dos momentos durante a escrita da carta para performance-sagrada no dia 21/10/2021.	196
Figura 97 – Fotografia que apresenta um dos momentos durante a escrita da carta para performance-sagrada no dia 21/10/2021.	196
Figura 98 – Fotografia que apresenta um dos momentos durante a escrita da carta para performance-sagrada no dia 21/10/2021.	197
Figura 99 – Fotografia que mostra o momento de leitura das cartas escritas durante a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.	205
Figura 100 – Fotografias que mostram o momento de leitura das cartas escritas durante a performance-sagrada realizada no dia 03/10/2021.	206
Figura 101 – Fotografia que mostra o momento de leitura das cartas escritas durante a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.	206
Figura 102 – Fotografia que mostra o momento de leitura das cartas escritas durante a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.	207
Figura 103 – Fotografia que mostra o momento de leitura das cartas escritas durante a performance-sagrada realizada no dia 03/10/2021.	207
Figura 104 – Fotografia que mostra o momento de leitura das cartas escritas durante a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.	208
Figura 105 – Fotografia que mostra o momento de leitura das cartas escritas durante a performance-sagrada realizada no dia 03/10/2021.	208
Figura 106 – Fotografia que mostra o momento de leitura das cartas escritas durante a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.	209
Figura 107 – Fotografia que mostra o momento de leitura das cartas escritas durante a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.	209
Figura 108 – Fotografia que mostra o momento de leitura das cartas escritas durante a performance-sagrada realizada no dia 03/10/2021.	210
Figura 109 – Fotografia que mostra o momento de leitura das cartas escritas durante a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.	210
Figura 110 – Fotografia que mostra o momento do brinde final durante a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.	213
Figura 111 – Fotografia que mostra o momento do brinde final durante a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.	214
Figura 112 – Fotografia que mostra o momento do brinde final durante a performance-sagrada realizada no dia 03/10/2021.	214
Figura 113 – Fotografia que mostra o momento do brinde final durante a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.	215

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO: ABRINDO OS CAMINHOS	19
	CAPÍTULO 1	25
	DIVINDADES SAGRADAS E O CÔMICO TEATRAL.....	25
em artes	1.1. Antropologia da performance: encruzilhada da pesquisa	25
ritual	1.2. Companhia do Intérprete: do cômico teatral à performance	30
	1.3. O Candomblé e a Umbanda: encontros e desencontros	50
	1.4. Ritos de iniciação: Ilê Asè Igba ty Oyá Balé	64
	1.5. O universo dos Erês, Exus e Pombagiras	79
	1.6. Divindades afrodescendentes e suas comichidades.....	89
	CAPÍTULO 2	95
	RISO, PERFORMANCE E ANCESTRALIDADE FEMININA	95
	2.1. Àdúrà das Yabás	106
	Altar feminino:.....	109
	Ambientação:.....	114
	Indumentária:.....	117
	Pintura corporal:	121
	Incenso:.....	124
	Apresentação dos objetos:	126
	Instrumentos sonoros:	129
	Cantigas e vocalizações:	136
	Giros:.....	146
	Descarrego:	149
	Oferenda de objetos:	153
	2.2. Vivências teatrais de riso e ancestralidade feminina	158
	Caracterização coletiva:	158
	Posição Pakalala:	162
	Fazer rir em duplas:.....	166
	Massagem em roda:.....	167
	Caminhada coletiva à ancestral:.....	169

Jogo da umbigada:	171
Gargalhada do umbigo:	179
Imagem ancestral	181
Jogo da gargalhada libertadora:	184
Imagem coletiva:	188
2.3. Carta à ancestral	192
Escrevendo a carta:.....	192
Algumas cartas:.....	198
Leitura da ancestral:	205
Brinde final:.....	213
CONSIDERAÇÕES FINAIS: CANTANDO PRA SUBIR	218
REFERÊNCIAS	228
APÊNDICE	233



Introdução

ABRINDO OS CAMINHOS

INTRODUÇÃO: ABRINDO OS CAMINHOS

O presente trabalho realiza um estudo acerca das possíveis intersecções entre o cômico teatral (riso e risível no teatro) e as divindades femininas, em especial a entidade de Pombagira, no Candomblé e na Umbanda, religiões afro-brasileiras. Investiga os elementos estéticos da performance realizada por essas divindades, especialmente no que se refere aos seus arquétipos e sua relação com o riso, manifestada em sua corporeidade e vocalidade. A investigação dessa tese se desenvolveu por meio de entrevistas com integrantes do terreiro Ilê Ase Igba Ty Oyá Balé localizado na cidade de Curitiba-PR, bem como com a vivência pessoal desses rituais sagrados em diferentes espaços de terreiro. Os resultados do trabalho foram obtidos principalmente por meio da criação, realização e análise da performance-sagrada “Riso e ancestralidade: O feminino” em parceria com o coletivo de artistas da Companhia do Intérprete.

Tomo início, narrando os lugares, as intersecções e as encruzilhadas que germinaram o nascimento dessa pesquisa. Sou uma pessoa do teatro, atuando profissionalmente há mais de 15 anos. Também sou candomblecista e umbandista, praticante dessas religiões de matriz africana desde o ano de 2017. Sendo ator, professor e pesquisador do teatro, mestre em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mendonça Filho (UNESP), interesse-me pelo fazer teatral na perspectiva do atuante – o corpo/voz em cena, o corpo/voz para a cena e a cena do corpo/voz. Em minha dissertação de mestrado, foram estudadas as vocalidades teatrais em um trabalho artístico contemporâneo, que rompe com a noção de representação tradicional de personagens (MIRANDA, 2014). Meu processo de integração oficial com a religião do Candomblé foi marcado pelo ritual de iniciação realizado no ano de 2019, para o orixá Logun Edé, conforme será explanado ao longo do primeiro capítulo.

Nos estudos de formação doutoral desenvolvidos para essa pesquisa, iniciados no ano de 2018, a proposta procurou ir além da anterior desenvolvida no mestrado. Ao invés de olhar para processos estritamente teatrais, detive-

me na ideia de cruzamentos entre elementos provindos das religiões de matrizes africanas e experiências teatrais e pedagógicas com o cômico.

A partir de tais inquietações, perguntei-me: quais as principais características arquetípicas e cômicas utilizadas pelas divindades de Erê, Exu e Pombagira durante a realização de rituais de Candomblé e de Umbanda? Como as experiências performáticas e cômicas dessas divindades podem contribuir para ampliação da diversidade cultural das performances em teatro? E por último, tentei compreender: como tais rituais poderiam ampliar as possibilidades criativas em um processo teatral cômico? Com base nesses questionamentos e intenções de pesquisa é que esta investigação se desenvolveu.

A tese que aqui se apresenta tornou-se uma proposta minha de pesquisa – e, também, do grupo do qual faço parte –, no sentido de desenvolvermos juntos uma investigação do cômico teatral a partir da exploração de seu caráter ritual e espiritual, em cruzamentos com as religiões afro-brasileiras. Como recorte da pesquisa, optamos por realizar a investigação voltada para as divindades femininas, conforme será explanado no segundo capítulo. Muito embora algumas divindades como Exu e Eres foram abordadas no primeiro capítulo, não tivemos tempo hábil para realizar experiências práticas a partir do arquétipo dessas deidades. Contudo, o grupo teatral da Companhia do Intérprete pretende continuar essas experiências práticas em outros níveis de pesquisa e investigação.

Para o desenvolvimento desse trabalho, foram reunidas as experiências e práticas do coletivo de atores e pesquisadores vinculados ao grupo teatral Companhia do Intérprete, da cidade de Curitiba, do qual faço desde sua fundação em 2011. No grupo, desenvolvemos trabalhos com palhaço, bufão, *comédia dell'art*, caricatura e performance arte. Como a maioria dos integrantes do grupo é também de professores, além de serem atores, nossas propostas artísticas sempre estiveram vinculadas a práticas pedagógicas.

Dessa maneira, o grupo atuou nessa tese com base da ideia de pesquisador coletivo, conforme proposta metodológica defendida pelo professor e pesquisador teatral Elderson Melo (2016):

Corpo potente significativo, a composição de vários corpos resulta num universo de infinitas possibilidades, que se coloca num coletivo caracterizado por composição de vários corpos, com configurações transitórias, mas ao mesmo tempo de mútua transformação e, portanto, duradoura. Combinações, dinâmicas de relações, interações, capacidade de ser afetado e afetar por ligações externas e forças internas, bem como, por ligações com o exterior. (MELO, 2016, p. 61)

Seguindo essa perspectiva, a Companhia do Intérprete se liga a esse trabalho procurando um crescimento humano e acadêmico tanto no sentido individual quanto grupal de forma indissociável. Interagem com o meio, de forma individual, integrando o coletivo. Cada sujeito envolvido na pesquisa procura uma transformação individual e que reverbere no coletivo. Essa reverberação pode soar no próprio grupo, bem como, expandir-se a outros coletivos teatrais e pesquisadores que, porventura, venham a desenvolver trabalhos nesse âmbito de estudo.

A importância da investigação aqui desenvolvida se dá no fato de que, ao realizar um trabalho teatral cômico em diálogo com religiões afro-brasileiras, pode-se ampliar as referências artísticas além do modelo hegemônico, branco e europeu. Um trabalho com o cômico teatral que se cruza com culturas afrodescendentes, pode ampliar e fomentar novas formas de olhar e experimentar o riso e o risível nas artes, assim como reconhecer saberes afro-diaspóricos como matrizes produtoras de conhecimento em artes. Essas referências podem ampliar as possibilidades criativas e pedagógicas da Companhia do Intérprete, bem como, de outros grupos e profissionais que queiram experimentar trabalhos artísticos baseados em princípios ritualísticos e sagrados afrocentrados (ASANTE, 2009).

Fundamenta-se na ideia de que, ao estudar a performance de rituais afro-brasileiros, conforme nos mostra Zeca Ligiéro (2011), os elementos estéticos e filosóficos sejam priorizados como importantes componentes para o entendimento da pesquisa. As dimensões socioculturais que constituem a pluralidade das culturas trazidas da África e dos povos nativos da Américas podem ser observadas e estudadas por meio do olhar estético e prático. Além de que sua utilização pode representar um “manancial” de referenciais para a produção artística.

Segundo Zeca Ligiéro:

No Brasil, a pluralidade das culturas trazidas da África tem um paralelo com a multiplicidade das culturas nativas das Américas: as formas espetaculares e ritualizadas de suas performances. [...] Os rituais, as danças, os ritmos e os mitos destas culturas têm providenciado um enorme manancial para autores, pintores, compositores e artistas plásticos. Embora pesquisas tenham sido conduzidas de forma específica por antropólogos ou sociólogos, as manifestações não foram analisadas enquanto fundamentos estéticos e filosóficos da cultura popular brasileira (LIGIÉRO, 2011, p. 71 e 72).

Muito embora inúmeros experimentos artísticos tenham sido desenvolvidos a partir de referenciais da cultura afrocentrada, é preciso frisar a importância de trabalhos que experimentem e reflitam sobre esses processos no campo da pesquisa científica. Muitas pesquisas em nível acadêmico foram desenvolvidas com olhares da antropologia ou da sociologia, desprestigiando o caráter estético de tais manifestações. Faz-se necessário olhar para o campo estético como parte fundante e de extrema importância para a experiência humana.

As diferentes experiências humanas do Candomblé e, também, da Umbanda, possuem na atualidade atributos e funções próprias para o desenvolvimento de uma prática performática voltada, predominantemente, para a religião e o sagrado. Além disso, também se estruturam como uma prática de resistência do povo negro e de terreiro na luta contra o racismo e contra a intolerância religiosa. Ainda, essas experiências carregam elementos de teatralidade e performatividade próprios de uma cultura afrodescendente que podem nortear novos caminhos para as artes.

A organização da tese está estruturada em dois capítulos, assim divididos: Capítulo 1 – Divindades sagradas e o cômico teatral; e Capítulo 2 – Riso, performance e ancestralidade feminina.

O primeiro capítulo apresenta a metodologia de trabalho e a trajetória do pesquisador, seguidas da apresentação do contexto pesquisado. Será discutida, ainda, a relação das divindades sagradas com o cômico teatral. Serão abordadas as experiências artísticas e religiosas do artista-pesquisador, uma vez que isso tornará possível entender as bases teóricas e estéticas que alicerçam as criações artísticas. Tais explicitações são de extrema importância para este trabalho, tendo em vista os referenciais que tornaram a pesquisa possível.

Para o entendimento do trabalho como um todo, ainda no primeiro capítulo o texto está estruturado no intuito de inserir o leitor brevemente no universo sociocultural do Candomblé, da Umbanda e de suas imbricações religiosas e sociopolíticas, tendo em vista a complexidade das culturas religiosas afrocentradas. Tem-se a consciência que adentrar nesta temática, requeria uma infinidade de laudas e, ainda assim, não seríamos capazes de traduzir tamanha complexidade. O propósito é que, mesmo de forma singela, possamos inserir o leitor no conjunto de regras básicas das religiosidades em questão e seus rituais, compreendendo assim, de forma panorâmica, o desenrolar da pesquisa nos capítulos seguintes.

Além disso, o capítulo faz uma relação do envolvimento pessoal com o contexto sociocultural que me aproximou do objeto pesquisado: o Candomblé, a Umbanda e suas divindades sagradas. Ainda, tem como intuito ampliar o olhar do leitor para o recorte da pesquisa. Neste caso, tem-se como propósito desenvolver uma reflexão acerca das entidades de Erê, Exu e Pombagira, ou seja, das divindades do Candomblé e da Umbanda que carregam arquétipos do cômico.

O segundo capítulo tem como propósito apresentar, analisar e refletir sobre os resultados obtidos durante o desenvolvimento da pesquisa. O capítulo está estruturado de forma descritiva e analítica, apresentando e discutindo a performance-sagrada “Riso e Ancestralidade: O feminino”.

O texto que descreve e analisa cada elemento experimental que fez parte da performance-sagrada sempre será precedido de uma ou mais imagens fotografadas durante o acontecimento. Assim, o segundo capítulo foi desenhado em um constante diálogo entre textos escritos e textos imagéticos. É importante frisar que as figuras apresentadas nessa tese não são meramente ilustrativas. As imagens possuem caráter textual fundamental para compreensão, apreensão e apreciação do estudo proposto.

A sequência do segundo capítulo segue uma lógica de organização que pretende detalhar a performance-sagrada seguindo seus três principais momentos. Após a abertura do capítulo, o texto será dividido em três subcapítulos seguindo a seguinte lógica: *Àdùrà das Yabás*; Vivências teatrais de riso e ancestralidade feminina; e Carta à ancestral.



Capítulo 1

DIVINDADES SAGRADAS E O CÔMICO
TEATRAL

CAPÍTULO 1

DIVINDADES SAGRADAS E O CÔMICO TEATRAL

1.1. Antropologia da performance: encruzilhada da pesquisa em artes

Neste trabalho, colocam-se em discussão formas, lugares e corporeidades vinculados à investigação performática de corpos e vozes em relação à cultura e à natureza. No contexto desse estudo, ao se lançar um olhar para performances tradicionais religiosas, como a Umbanda e o Candomblé, parte-se sobretudo das experiências e impressões dos artistas-pesquisadores em suas trajetórias de vida e profissionais.

Ao se considerar que o trabalho de campo constitui a fase primordial da investigação etnográfica, pode-se desenvolver um conjunto de diferentes técnicas, estruturadas em sequências de ações, comportamentos e acontecimentos. Essa experiência constitui um eixo de deslocar-se, acessar, relacionar-se, participar e observar como uma experiência única/vivida.

Ao investigar as culturas populares e/ou tradicionais, o olhar e a escuta do artista se diferenciam do antropólogo. A antropologia tradicional, de maneira geral, busca por meio da interpretação dos dados coletados, alcançar a realidade do contexto criando regras e conceitos para entendê-la, compreendendo o pesquisador como um sujeito passivo, que observa de fora o campo estudado. Entretanto, existem abordagens da antropologia contemporânea que incluem o pesquisador e os sujeitos estudados como participantes ativos do trabalho, conforme defendem os antropólogos James Clifford (1991), com o conceito de meta-etnografia e Tim Ingold (1990) com a ideia de representação coletiva.

Ainda, é possível citar propostas metodológicas que discutem processos de criação artística a partir do olhar etnográfico sobre o campo estudado. Podem ser citados a antropologia teatral de Eugênio Barba (1995), afrografias da memória de Leda Maria Martins (1997), inventário pessoal de Graziela Rodriguês (2003), Poetnografia da dança de Renata Lima Silva e Marlini Dorneles Lima (2014), entre outros.

Com relação ao trabalho artístico que se propõe a reinventar o campo pesquisado por meio das artes, as professoras, artistas e pesquisadoras Renata de Lima Silva e Marlini Dorneles Lima comentam que:

A diferença entre o trabalho do antropólogo e do artista não se dá necessariamente no modo de apreensão do fenômeno no campo, visto que a Antropologia se constitui de diferentes abordagens e tendências metodológicas, e sim no modo de interpretar os dados coletados. Enquanto o antropólogo vai buscar alcançar, na medida do possível, a realidade daquele contexto, o pesquisador da dança vai criativamente reinventá-la. A intenção não é a de tomá-la irreconhecível e sim a de fugir de mera reprodução que pode reduzir a cena a um reduto de estereótipos (SILVA; LIMA, 2014, p. 166).

O conceito de poethnografias dançadas foi inicialmente desenvolvido pelas pesquisadoras Marlini Dorneles de Lima e Renata de Lima Silva (2014) numa perspectiva de acontecimentos do corpo que reinventam o campo vivido. Em nossas pesquisas atuais, e no desenvolver deste trabalho, seguimos na tentativa de ampliar esse conceito para uma perspectiva de experiências cômicas teatrais e pedagógicas que atualizem a apresentem produtos cênicos que permeiam o lugar ritualístico e sagrado.

O trabalho aqui desenvolvido se estrutura como uma encruzilhada entre áreas do conhecimento, em especial a arte, a antropologia, o teatro e a pedagogia. Procuramos desenvolver as etapas da pesquisa como uma estratégia metodológica e ética de pesquisar, desenvolver e experimentar poéticas a partir das experiências culturais do Candomblé e da Umbanda.

Uma das estratégias de abordagem é observar essa experiência como uma busca ativa e restaurativa da própria cultura. Desta forma, atentando-se para essa prática como uma investigação poética por meio do ritual e da performance, tornando possível relacionar a proposta metodológica com a ideia de comportamento restaurado desenvolvida por Richard Schechner. Tal ideia consiste em:

...uma sequência de comportamentos [que] podem ser rearranjadas ou reconstruídas [uma vez que] elas são independentes dos sistemas causais que as originou (social, psicológico, tecnológico) [...] O comportamento restaurado é simbólico e reflexivo: não comportamento vazio, mas pleno, que irradia pluralidade de significados. Esses termos expressam um princípio simples: a pessoa pode agir como outra; a pessoa social ou transindividual é um papel ou conjunto de papéis [...] transformando em teatro o

processo social, religioso, estético, médico e educacional. Comportamento simbólico significa fixar, transformando em teatro o processo social, religioso, estético, médico e educacional. A representação significa: nunca pela primeira vez, Isso significa: da segunda até n vezes. A representação é o "comportamento repetitivo" (SCHECHNER, 1985, p. 36).

Nesse sentido, o comportamento restaurado tem agido nesse trabalho entendendo a multiplicidade de comportamentos, ações e reações que podem ser encontradas em uma casa de Candomblé e Umbanda. Sendo eu tanto artista-pesquisador como um dos filhos de santo da casa, procuro reconstruir perspectivas para as artes em parceria com a Companhia do Intérprete e com o “povo de santo”, como são chamados os frequentadores das comunidades tradicionais que cultuam as religiões da Umbanda e do Candomblé. Ainda, esse comportamento restaurado é ressignificado em comportamentos simbólicos, na medida em que o coletivo teatral e o povo de santo repetem e reconstroem essas ações em processos artísticos e religiosos segundo interações sociais específicas.

Na experiência do trabalho de campo que temos desenvolvido, têm surgido perguntas inquietantes sobre o corpo, a voz, o riso e o risível, bem como sobre seu uso e as possibilidades de serem inseridos no trabalho cênico. Nos processos vocais, corporais e criativos inspirados no deslocamento de espaço e tempo, surgem provocações que ressignificam o entendimento da voz e do corpo.

Essas reflexões nos apontam diversas questões para um trabalho como este, que se propõe a escutar, perceber e experimentar outras formas do cômico a partir de divindades da Umbanda e do Candomblé. Surgem as perguntas: Como escutar e perceber esse campo de estudo? Como experimentá-lo no próprio corpo dentro do ritual? Como ressignificar esse processo em um trabalho artístico? Quais as implicações políticas e estéticas envolvidas nesse trabalho?

Tendo essas questões como permanentes inquietações, a proposta de “escuta flutuante” desenvolvida pelo pesquisador, professor e diretor teatral da Companhia do Intérprete Elderson Melo (2016), tem contribuído de modo importante e peculiar a este estudo. A escuta flutuante é entendida pelo diretor como uma constante metodológica integrante da pesquisa aqui apresentada.

Isso significa que, durante toda o processo de colocar em prática o campo vivido por meio das artes, o pesquisador poderá recorrer a este princípio metodológico como uma estratégia intrínseca ao ato de pesquisar. Perante os rastros, sentidos, símbolos, movimentos, sons, músicas, recorreremos à flutuação incerta do sujeito que pesquisa, presente no aqui e no agora.

Como uma escuta sensível, a escuta flutuante traduz ou traz aos sentidos uma percepção do mundo por meio de sua multidimensionalidade e dos afetos que produz. Devido ao deslocamento do sujeito, o cotidiano do campo vivido e a ideia de experiência, o ato de pesquisar deve ser mediado pelo corpo. A escuta deve estar atenta e desprendida de pressupostos, cada momento pode apresentar uma nova descoberta, carregada ao mesmo tempo do seu “presente passado”, sem a “nostalgia de viver” (BHABHA, 1998).

Sobre escuta sensível, Melo (2016) em sua tese de doutorado postulou que é uma maneira de acompanhar um processo por meio de seus registros:

A cartografia ou a escuta sensível, dessa forma, é uma maneira de acompanhar o processo por meio de seus registros e retirar deles relações possíveis para análise. Uma maneira de acompanhar as passagens, de relacionar-se com o universo afetivo, imaginário e cognitivo. Trata-se de um mapa de fragmentos, que se encontra em terno movimento de produção (MELO, 2016, p. 50).

Na perspectiva do autor, a escuta sensível atua na pesquisa semelhante a um processo cartográfico, sendo entendido como uma experiência de construção de conhecimento. Se estrutura como um processo de fluxo constante de análise. Não deve ser linear no tempo, necessita de uma percepção afetiva que possibilita, ao sujeito participante, acompanhar os rastros, fazendo conexões em redes ou rizomas.

Ou seja, a proposta acompanha a perspectiva de Deleuze (1974), segundo o qual o artista é sensível para experimentar simbolicamente diversos elementos culturais desprendido de valores morais. Isso se dá na medida em que o objetivo da vida e da arte, segundo Deleuze, é se desfazer dos “órgãos” (que são os símbolos que possuem sentido encerrado), para que os sons, gestos, vibratos possam encontrar outras ressonâncias quando redimensionados para processos de criação.

A escuta sensível é acompanhada por um processo de investigação viva e em movimento. Isso significa que a análise está ancorada no processo sensível de interpretação e na capacidade de reflexão do pesquisador a partir do campo vivido.

Marlini Lima (2016), em sua tese de doutorado, propõe passar por uma experiência dançada e poetizada derivada das vivências em campo. A intenção é construir e refletir sobre os elementos e dispositivos que constituem o processo de criação como um processo de alteridade. Contudo, segundo a autora, tal construção deve se pautar em uma postura ética que se dá na tradução de matrizes estéticas, acompanhada de reflexões sobre seus desdobramentos.

Na perspectiva de Melo (2016), que se vincula ao pensamento de Deleuze, a postura ética deve se estruturar por meio de uma atenção sensível à vida e aos sujeitos, sem subjugá-los às formas e códigos enrijecidos pela tradição. Estas podem se revelar em cartografias inventivas, tecendo palavras, cheiros, sabores e rezas; entrelaçando o vivido com pensamentos e ideias carregados de cosmogonias diversas das manifestações culturais tradicionais.

A escuta sensível embaralha a vista do artista-pesquisador, confundindo o seu lugar de fala. Isso significa que ele seria um sujeito que olha de fora e ao mesmo tempo de dentro. Se caracteriza pelos processos artísticos que pressupõem do artista/pesquisador uma imersão total no campo vivido, como esforço em não dissociar experiência, pesquisa, arte e vida. O sujeito deve abandonar a ideia de neutralidade, muito embora isto esteja intrínseco ao ato de pesquisar, sendo norteadado pelo princípio do “saber sensível”:

Riso e tambor. Voz, corpo e natureza. Sujeitos e experiências. Sensações e purificação. Apreciação e vivência. Riso e risível. Significantes que geram significados. Escuta atenta e ampliada. Alteridade que gera identificação a partir do corpo e da voz do outro. Semelhanças e diferenças. Corpo coletivo e voz coletiva. Ancestralidade, inconsciente coletivo e arquétipos cômicos. A partir de performances afro-ameríndias, essas e tantas outras questões surgem como possibilidades e experiências criativas para um trabalho com o cômico teatral.

Entendemos que este trabalho, que se desenvolve de forma coletiva com os artistas e pesquisadores da Companhia do Intérprete, pode contribuir

para valorizar e fomentar novos saberes nos campos de atuação da arte. Dessa maneira, novas possibilidades de experiências cômicas podem emergir por meio da relação e de encontros entre artistas, mestres, xamãs, pais e mães de santo, curandeiros e curandeiras, parteiras, cantores, foliões, lavadeiras, entre outros. Embrenhados nas manifestações culturais populares e na arte contemporânea que propõe os estudos do cômico vinculados aos rituais sagrados, somos conduzidos por nossas intencionalidades poéticas como pesquisadores e artistas.

1.2. Companhia do Intérprete: do cômico teatral à performance ritual

Apresentarei nesse tópico a trajetória e as práticas teatrais da Companhia do Intérprete que se pautaram, em sua maioria, na pesquisa do cômico. Mais especificamente, abordarei de forma detalhada alguns dos principais espetáculos realizados desde sua criação, bem como os fundamentos dos processos artístico-pedagógicos desenvolvidos com a comunidade e parceiros artísticos. De maneira articulada, exponho as principais linhas teóricas e conceitos desenvolvidos nos trabalhos artísticos da Companhia que se relacionam com as linguagens teatrais das quais essa pesquisa trata, norteando assim os principais conceitos de teatro necessários para o entendimento da pesquisa aqui apresentada.

Os integrantes da Companhia do Intérprete possuem além da trajetória artística, um querer e gostar do campo acadêmico enquanto lugar de pesquisa e construção de conhecimento. Dessa maneira, assim como aconteceu no desenvolvimento da tese de doutorado do diretor do grupo Elderson Melo, em 2016, aqui também os integrantes do grupo atuam a partir da ideia de pesquisador-coletivo. Ao longo do processo, o coletivo teatral da Companhia do Intérprete tem realizado vivências práticas no terreiro, laboratórios de experimentação teatral, rodas de discussão e performances artísticas. Tudo no intuito de desenvolver novas perspectivas de atuação e de trabalhos teatrais com o cômico baseados em processos rituais e sagrados.

A Companhia do Intérprete se inscreve na modalidade de grupo de teatro e está sediada na cidade de Curitiba-PR. Sou um dos fundadores do grupo, criado no ano de 2011, tendo feito parte dos trabalhos realizados ao

longo de seus 10 anos de existência. Durante minha formação superior em teatro, na antiga Faculdade de Artes do Paraná, atualmente Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR, entre os anos de 2007 e 2011, outros colegas de turma, Fernanda Fuchs, Heidy Mayumi, André Daniel, Ana Lucia de Macedo e Elderson Melo e eu passamos a conhecer e nos interessar pelos estudos do cômico teatral. Esses estudos incluíam referências e experiências distintas em relação à produção de espetáculos cômicos e práticas pedagógicas nessa linguagem teatral. Ao longo de sua trajetória, além dos parceiros de faculdade já mencionados, outros artistas e profissionais de diferentes áreas integraram o grupo, sendo eles: Monique Rocha, Valter Dorte, Vanessa Vzorek, Caroline Marzani, Kelly do Nascimento, Luann Vianna, Marcia Talaska, Maria Peres, Simone Mello e Daniel Dalessandro.

No ano de 2011, já no último ano da faculdade, resolvemos institucionalizar um coletivo com tais características, incluindo a constituição de uma pessoa jurídica. O objetivo era dar prosseguimento à pesquisa de linguagem iniciada na faculdade, de maneira a consolidar um grupo de teatro. Pretendíamos também possibilitar, por meio da personalidade jurídica, a inscrição de projetos artísticos e pedagógicos em editais de incentivo à cultura, de maneira a estabelecer uma estrutura sustentável que viabilizasse a dedicação dos membros do grupo às práticas artísticas e pedagógicas autônomas.

O professor e pesquisador Elderson Melo pontua três características que podem fazer parte da ideia de grupo de teatro se diferenciando de trabalhos realizados por produtoras culturais ou de eventos:

1. a integração entre os participantes por meio de uma ideologia em comum, muitas vezes integralizada pela ideia de pesquisa de linguagem;
2. a contraposição a outros formatos de agrupamento, especialmente aos de produções realizadas de forma esporádica para a simples realização de um projeto, cuja constituição já demonstraria o seu caráter de vinculação inicial longe de causas ideológicas;
3. a organização que se respalda na constituição de uma pessoa jurídica que vincule ideologicamente e institucionalmente esse coletivo, garantindo a continuidade e a possibilidade de uma convergência de interesses. (MELO, 2019, p. 12)

Assim, esses três pontos citados norteiam as perspectivas de um grupo de teatro dentro das perspectivas adotadas para a Companhia do Intérprete. Primeiro, tem-se uma ideologia geral que norteia o trabalho e os projetos realizados pelo coletivo. Depois, se contrapõe a grandes produtoras de teatro, que realizam trabalhos esporádicos nos quais o principal objetivo é a geração de lucro e capital. Por último, o enquadramento da pessoa jurídica, que pela negação da lógica capitalista que visa apenas lucro, estando vinculada ao pensamento ideológico, acaba se encaixando melhor nas modalidades de associações sem fins lucrativos.

Diversos grupos de teatro são exemplos disso: a Companhia do Intérprete em Curitiba-PR, que tratamos nessa pesquisa; ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ em Porto Alegre-RS; O Grupo Galpão em Belo Horizonte-MG; O Bando de Teatro Olodun que responde juridicamente junto à ONG do Teatro Vila Velha, em Salvador-BA; entre outros.

Egressos de uma formação superior na linguagem teatral, o coletivo de artistas que constituiu a Companhia do Intérprete interessou-se, desde os seus estudos iniciais, pelo cômico (riso e risível) teatral. Esses estudos do cômico são provenientes de referências e experiências distintas em relação a práticas pedagógicas e à produção de espetáculos cômicos.

Os estudos e trabalhos que realizamos enquanto artistas e professores de arte durante a formação superior, proliferaram em uma série de discussões em nível acadêmico e artístico. Permeamos a linguagem do cômico, desenvolvendo estudos sobre palhaço, bufão, *Comédia Dell'arte*, e da *performance art*. Desde o início, procuramos ultrapassar a mera busca por uma tradição teatral, inventando e reaproveitando suportes já existentes sobre o assunto, ao mesmo tempo em que atualizamos as práticas e discussões sobre o cômico teatral, tendo em vista a realidade que nos cerca.

Em nossas práticas, procuramos estabelecer nossos trabalhos de forma fluida e atualizada, advindos de distintas experiências teóricas, filosóficas e artísticas. Isso se dá ao revés da maneira como tradicionalmente se estabeleceu a composição de trabalhos sobre o cômico teatral, no qual procuram-se regras e normas historicamente estabelecidas para se fazer ou criar artisticamente. Essas experiências já compunham singularmente o

trabalho de cada um dos artistas do grupo, cujos interesses se fizeram convergir em dado momento por certas perspectivas.

A figura a seguir reúne diferentes imagens de montagens realizadas pelo grupo ao longo de sua trajetória:



Figura 1 – Fotos de diferentes trabalhos artísticos realizados pelo grupo.
Fonte: Acervo da Companhia do Intérprete.

As imagens apresentam saídas experimentais de bufão e palhaço e espetáculos de caricatura, *Comédia Dell'arte* e bufão. Na figura, podemos observar a multiplicidade de experiências realizadas com a linguagem do cômico teatral que perpassam saídas experimentais e espetáculos teatrais. Quanto às experiências cênicas, é possível notar um espetáculo de *comédia dell'arte* na rua, no qual o envolvimento e a participação do público fazem parte do trabalho, e outro de caricatura realizado em palco italiano, que separa tradicionalmente palco e plateia. Além disso, podemos notar as saídas experimentais com o trabalho do bufão e do palhaço, realizadas em espaço

aberto no qual a experiência acontece a partir e com os transeuntes e os elementos encontrados na rua, de maneira efêmera.

Se pensarmos em termos de história do teatro, fazer o público rir é parte da experiência teatral desde o surgimento do teatro ocidental. Aristófanes, Plauto, Molière, Shakespeare, Ariano Suassuna, entre outros dramaturgos e teatrólogos, em diferentes momentos da história do teatro, utilizaram-se de elementos cômicos para colocar o espectador em relação a situações capazes de provocar o riso. Esses artistas do teatro faziam uso, portanto, de duas grandezas indissociáveis de um espetáculo cômico: um objeto risível e um sujeito que ri.

O teórico teatral Patrice Pavis (2005), ao tratar do cômico, explica:

O Cômico não se limita ao gênero da comédia; é um fenômeno que pode ser apreendido por vários ângulos e em diversos campos. Fenômeno antropológico, responde ao instinto do jogo, ao gosto do homem pela brincadeira e pelo riso, à sua capacidade de perceber aspectos insólitos e ridículos da realidade física e social. Arma social, fornece ao irônico condições para criticar seu meio, mascarar sua posição por um traço espirituoso ou de farsa grotesca. (PAVIS, 2005, p. 58)

Cair, tropeçar, falhar, trapacear, apresentar condutas morais ou estruturas físicas fora dos padrões esperados socialmente são alguns dos aspectos dos personagens ou de situações risíveis que perpassam as experiências teatrais na procura do riso. O casal de enamorados que vivencia diferentes situações atrapalhadas para conseguir ficar juntos; empregados que tentam iludir seus senhores para matar a fome e que, contudo, sempre criam situações inusitadas ou erradas; são alguns exemplos de casos explorados corriqueiramente por dramaturgias cômicas.

Diferentemente das experiências e estilos teatrais que buscam o corpo sublime e a elevação moral da existência humana, como a tragédia e o drama, as experiências com o riso e o risível no teatro incorporam os baixos valores para produzir potência criadora. Pavis (*ibid.*), ao explicar o cômico, traça um comparativo com o trágico. Para ele, o trágico precisa de aceitação, tanto dos protagonistas, quanto dos espectadores, em uma ordem imutável e transcendente. Ao contrário, o cômico indica claramente que as normas e os

valores sociais são apenas convenções humanas, úteis à vida em comum, mas que poderiam facilmente ser substituídos por outras convenções.

Nesse sentido, o professor, pesquisador e também diretor da Companhia do Intérprete Elderson Melo (2016), em sua tese de doutorado, ao falar sobre o cômico apresenta alguns de seus impactos sociais:

Dispor aspectos insólitos da existência, expô-los ao ridículo, deixar transparecer as fraquezas, os aspectos ingênuos e estúpidos da humanidade construídos para satisfazer as convenções humanas. Afrouxar os sistemas e movimentar as relações polarizadas (opressor-oprimido, verdade-mentira, certo-errado, moral-amoral), eis duas características que o cômico e seu riso indicam. (MELO, 2016, p. 55)

Figuras cômicas, mundanas e grotescas, atuam em um sentido exatamente oposto das personagens complexas do teatro ocidental, de caráter psicológico e definidoras de padrões de beleza e caráter. Os palhaços e bufões, por exemplo, expressam o sentido louco, desmedido, absurdo da vida, de maneira a deformar as noções e convenções sociais. Sua principal característica é procurar um riso levado ao extremo, provocado por meio do exagero de traços do ser humano e sua consequente deformação dos aspectos sociais e morais desejáveis. Sua construção está sempre relacionada ao ridículo grandioso e ao satírico.

Os trabalhos apresentados na figura concentram experiências realizadas pelo grupo em diferentes épocas, desde sua criação em 2011. Durante todos os anos de integração, o cômico permeou a prática profissional dos envolvidos com o coletivo de distintas maneiras, quais sejam: por meio de montagens de espetáculos cômicos; da realização de oficinas cômicas; por meio de atividades de intervenção pública com alguma das linguagens do cômico; de pesquisas acadêmicas em iniciações científicas e, mesmo, em âmbito de doutorado. Em praticamente todas as vivências realizadas pelo grupo, o cômico teatral e o trabalho com riso aparecem como norteadores e motivadores do fazer artístico.

A figura a seguir apresenta o espetáculo de bufão “Rabiscos”, dirigido por Elderson Melo de Miranda, diretor geral da Cia do Intérprete:



Figura 2 – Foto do espetáculo teatral Rabiscos. Teatro Laboratório da PUCPR, 2012.
Fonte: Acervo da Companhia do Intérprete.

A imagem apresenta uma cena do trabalho como resultado de pesquisas sobre a linguagem cômica do bufão. Foi criado como prova pública da disciplina Improvisação Teatral, do curso de Teatro da PUCPR, ministrada pelo prof. Dr. Elderson Melo de Miranda, com preparação corporal e vocal em parceria com o grupo – no qual atuei significativamente nessa preparação. O trabalho fundamentou-se em uma pesquisa corporal e de sonoridades não verbais. A ideia foi construir roteiros de ações, com pequenos números bufonescos sobre diferentes situações, interligados por uma sequência paródica comum.

O trabalho foi produzido a partir de recursos próprios. Foram realizadas apresentações no teatro laboratório da PUCPR, no ano de 2012, e no festival de cenas curtas de Araçatuba-SP, no ano de 2013. Com o passar do tempo, os atores acabaram se desvinculando da Companhia do Intérprete e seguindo com o espetáculo de forma independente. O elenco foi composto pelos atores Jakeline Barra, Gabi Schwarzbach, Cesar Matheus, Thamy Dantas, André Avancini e Bila Ivankio.

A figura do bufão – o bobo, bobo da corte, jogral, louco, monstro, bufo ou como quer que seja conhecido – é relatada em distintas culturas de

diferentes tempos. Um ser grotesco, disforme, assustador e repugnante, com permissão para dizer de forma cômica o que pensa, a quem for, denunciando as verdades, as morais e as convenções sociais. O ator, diretor e pesquisador de teatro Luís Otávio Burnier comenta que

Os bufões e bobos, por exemplo, assistiam sempre às funções cerimoniais sérias, parodiando seus atos, construindo ao lado do mundo oficial uma vida paralela. Esses personagens cômicos da cultura popular medieval eram os veículos permanentes e consagrados do princípio carnavalesco na vida cotidiana. Os bufões e bobos não eram atores que desempenhavam seu papel no palco; ao contrário, continuavam sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida. Encarnavam uma forma especial de vida, simultaneamente real e irreal, fronteira entre a arte e a vida. (BURNIER, 2009, P. 207).

Como podemos perceber, o bufão ganha a forma como é mais popularmente conhecido, e propaga-se pela Europa, no período da Idade Média. Era contratado pelos reis para que, de forma brincante, provocando o riso, pudesse falar em nome de todos os súditos. Uma figura muito inteligente, sagaz e grotesca. Possuía um corpo diverso das formas e padrões físicos desejados para a época.

Profanador do sagrado e dilatador da pior perspectiva do ser humano e da vida em sociedade, amoral e multifacetado, estava incumbido de fazer rir ironizando as relações, o outro e a si mesmo. É uma imagem formada de pequenos recortes desvirtuados do homem em sociedade. Sua presença assemelha-se às criaturas disformes presentes nos dramas satíricos gregos, que aliavam elementos profanos e sagrados em sua construção.

A seguir, é possível observar a composição de outro trabalho cômico realizado pelo grupo a partir da linguagem do bufão:



Figura 3 – Foto de uma experiência com o bufão, vivenciada pela atriz Caroline Marzani. Intervenção realizada no CRAS Guatupê, São José dos Pinhais-PR, 2013. Fonte: Acervo da Companhia do Intérprete

A imagem apresenta o bufão Jhou, performatizado pela atriz Caroline Marzani, integrante do grupo. O bufão Jhou foi desenvolvido em uma das oficinas de formação estruturadas pelo grupo. Ele possuía um corpo torto, com braços deformados e uma aparência suja. Atuou em algumas intervenções do grupo, conquistando a simpatia e o riso desconfortável de alguns e o medo e desprezo de outros.

O bufão provoca o riso por meio da zombaria, da festa, do escárnio, da escatologia, do grotesco, da sexualidade, do religioso e do profano. Enfim, ele aflora e faz perceber elementos, considerados pela sociedade como degenerativos ou marginalizados. A relação com a comida, com o prazer e com o sexo são algumas das características essenciais para a construção da figura bufonesca.

Diferentemente das características arquetípicas da figura do bufão, o palhaço rompe com as convenções humanas por meio de sua ingenuidade e estupidez. Como um tolo, subverte as normas errando, caindo e tropeçando. Seus atos, muitas vezes, não são intencionais. Seu desajuste social está mais

ligado à desproporção involuntária de suas ações do que à própria consciência de seus atos.

Além das experiências citadas com o trabalho de bufão, fizeram parte da trajetória do grupo inúmeras saídas de palhaços, que receberam financiamento público para sua idealização e desenvolvimento. A figura a seguir apresenta imagens de diferentes momentos de intervenções de palhaço realizadas pela Cia do Intérprete:



Figura 4 – Fotos de diferentes experiências com a linguagem do palhaço realizada pelo grupo. Intervenções realizadas na cidade de São José dos Pinhais-PR, entre os anos de 2012 e 2013. Fonte: Acervo da Companhia do Intérprete.

Na imagem, podemos observar diferentes palhaços realizando intervenções em espaços alternativos como ruas, terminais, dentro de ônibus, em lojas, entre outros lugares. A saída de palhaço em espaços alternativos tem sido uma investigação significativa para a pesquisa poética dos membros da Companhia do Intérprete.

A proposta se estrutura como uma forma de realizar intervenções e/ou cenas de palhaços (números, *gags*, esquetes) em espaços públicos e alternativos. Essas intervenções são desenvolvidas com pequenos números improvisados, interagindo com os transeuntes que assistem. Geralmente, são realizadas em ônibus, pontos de ônibus, terminais, escolas e abrigos visando discutir e relativizar as estruturas presentes nos ambientes com o qual interagem, por meio da figura cômica do palhaço.

O primeiro trabalho da Cia do Intérprete com as saídas de palhaço foi subsidiado pela secretaria de Meio Ambiente do município de São José dos Pinhais-PR, região metropolitana de Curitiba. Sua principal circulação ocorreu no ano de 2012, quando a Prefeitura de São José dos Pinhais/PR fechou um convênio direto com o grupo para realizar mais de 70 intervenções de palhaço, que aconteceram em ruas da cidade. Além desse convênio, ocorreram outras intervenções independentes, realizadas em escolas, abrigos, em centros de referência social- CRAS, entre outros.

Os palhaços caracterizam-se pela relação que estabelecem com a vida, permeada por suas ingenuidades e por formas particulares de se relacionar com as situações do cotidiano. São os arquétipos das figuras humanas desastradas, dos tipos desajustados, errados e simplórios. Assim como as crianças, possuem uma lógica particular e momentânea de lidar com o mundo e com as coisas ao seu redor.

Sobre o arquétipo do palhaço e do *clown* Elderson Melo comenta que:

Um ser cômico pode ser, também, um simples fracassado, fadado a cometer erros em todas as suas ações, como os palhaços e/ou os *clowns*. Tais figuras diferenciam-se do bufão por suas ingenuidades e a maneira desajeitada de se relacionar com as situações cotidianas. São os arquétipos humanos da ação desastrosa, dos comportamentos desajustados, errados e simplórios. (MELO, 2016, p. 62).

E, sendo imperfeito, falho, o palhaço acaba aproximando-se do público, que se identifica por meio do riso com sua situação simplória. Está em um estado de relacionamento com as pessoas e as coisas que inclui constantemente desastres, uma eterna predisposição para a queda, um constante desequilíbrio nas relações. Assume o nariz vermelho, característico

de suas quedas, nas quais batia com o rosto no chão, um reflexo do seu estado de embriaguez.

A queda, nesse sentido, característica marcante no desenvolvimento das ações do palhaço – assim para como uma criança que está aprendendo a andar –, demonstra o constante fracasso e aprendizado perante a vida. Caindo, o palhaço realiza uma quebra com a perspectiva virtuosística do ato acrobático, ridicularizando-o. Para o acrobata, interessa a procura pela superação da dificuldade do movimento. Ao palhaço, no sentido inverso, interessa o jogo com a própria dificuldade, exibindo as suas falhas.

A seguir, apresenta-se a imagem de um dos primeiros espetáculos de teatro realizados pela Cia do Intérprete, intitulado Companhia Frazão. A imagem expõe outro estilo cômico desenvolvido pelo grupo, estruturado a partir dos personagens da *Comédia dell'Arte*. Observemos:



Figura 5 – Foto do espetáculo teatral Companhia Frazão. Rua XV de Novembro, São José dos Pinhais-PR, 2012.

Fonte: Acervo da Companhia do Intérprete.

O espetáculo Companhia Frazão é uma adaptação da comédia O Mambembe, de Arthur Azevedo (1855 - 1908). Tem como estética teatral os personagens-tipo, no formato da *Comedia dell'Arte*. Seu principal elemento cenográfico é uma carroça estilizada com a qual os atores interagem durante

todo o espetáculo. Apresenta tipos e situações inspirados em políticos, classes sociais, alegorias a fatos históricos.

Sobre seu percurso de circulação, estreou no dia 30 de março de 2012, no Festival de Teatro de Curitiba, com três apresentações. O espetáculo teve patrocínio da empresa Parati, por meio de incentivo fiscal da Lei Rouanet, bem como da prefeitura de São José dos Pinhais-PR. Nos dias 08 e 09 de dezembro de 2012, foram realizadas quatro apresentações conveniadas à Prefeitura de São José dos Pinhais. Nos dias 30 e 31 de março de 2013, participamos novamente do Festival de Teatro de Curitiba e no dia 19 de abril de 2013, desenvolvemos uma apresentação na Mostra teatro de rua do Sesc da Esquina. Além dessas apresentações, foram realizados alguns ensaios abertos em diferentes lugares da cidade de Curitiba-PR, além da participação no ano de 2013 no festival nacional de teatro – FENATA que acontece anualmente na cidade de Ponta Grossa-PR.

A figura a seguir apresenta a imagem de uma das cenas do espetáculo Companhia Frazão, constituído a partir da ideia de personagem tipo:



Figura 6 – Foto de uma das cenas do espetáculo teatral Companhia Frazão. Rua XV de Novembro, São José dos Pinhais-PR, 2012.
Fonte: Acervo da Companhia do Intérprete.

Podem ser observadas quatro personagens na imagem: Laudelina, Eduardo, Esmeraldina e Frazão. As quatro personagens têm suas composições baseadas nos personagens-tipo da *Comédia dell'Arte*. À direita, Laudelina e Eduardo são os personagens que, sem usar máscara no rosto, carregam características arquetípicas dos enamorados: sempre apaixonados, vivem a vida iludidos pelo amor. À esquerda temos Esmeraldina, uma velha colombina, empregada, que está sempre se metendo em confusões para matar sua fome; e Frazão, um tipo de doutore, que na figura de patrão, assume um tipo falso intelectual que aproveita de seus grandes feitos mentirosos para se dar bem explorando seus empregados.

O crítico, ensaísta e professor de teatro Décio de Almeida Prado (2003) afirma que as “personagens padronizadas”, tipificadas, surgem da soma de fatores como a “necessidade de não perder tempo”, a “inércia do ator” e a vontade de entrar em comunicação imediata com o público”. Resultam, segundo o autor, em fenômenos tão curiosos próximos a Farsa Atelana e a *Comédia Dell'Arte*, nas quais as personagens eram inteiramente substituídas por máscaras ou arquétipos cômicos tradicionais.

Sobre os atores e seus personagens da *comédia dell'arte*, Melo (2016) comenta que:

Esses tipos cômicos atuavam nas fronteiras da existência, dilatando a relação entre a vida e a arte. Atuavam em um sentido oposto às personagens complexas do teatro ocidental, de caráter psicológico e definidores de padrões de beleza, realizadas por atores interpretando papéis. Esse cômico, que é a própria comédia dell'arte, “[...] enraizada na vida do povo, extraía dela sua inspiração [...]” (BERTHOLD, 2006, p. 353) para provocar o riso. (MELO, 2016, p. 59)

As personagens ocidentais da tragédia e do drama são consideradas personagens redondas, por representarem tipos humanos complexos e dificilmente redutíveis a simplificações. Apresentam várias qualidades ou tendências e se modificam no transcorrer de uma construção artística.

As personagens planas, por outro lado, das quais participam os personagens-tipo e as caricaturas, não possuem grande desenvolvimento com relação a conflitos psicológicos ou sociológicos de caráter sério, sendo construídas a partir de uma ideia ou qualidade facilmente reconhecida e

lembrada pelo espectador. Possuem uma construção artística complexa dotada de uma personalidade linear, sem evolução dramática. Suas ações são repetitivas e servem para confirmar as suas características estáticas.

As personagens-tipo, cujo exemplo emblemático no teatro são as personagens da *Comédia Dell'Arte*, do século XVI, são marcadas por um trabalho expressivo de grande linearidade, que, no entanto, não chegam a uma deformação. Esses personagens são identificados por um recorte singular da vida, profissional, comportamental ou social, e no desenrolar da construção cênica possuem suas ações ou comportamentos reduzidos apenas a essa qualidade.

A figura a seguir apresenta outro importante espetáculo da Companhia do Intérprete, intitulado *Dito e Feito*:



Figura 7 – Foto do espetáculo teatral *Dito e Feito*. Teatro Leopoldo Scherner - PUCPR Campus São José. São José dos Pinhais-PR, 2012.
Fonte: Acervo da Companhia do Intérprete.

O espetáculo teatral apresentado na imagem é uma pesquisa de linguagem focada na caricatura e no desenho animado, aliadas a experiências do grupo com o palhaço, o bufão e a *comédia dell'arte*. Em *Dito e Feito*, os atores experimentaram construções caricaturais de personagens que eram um recorte de figuras existentes na sociedade contemporânea.

O projeto foi subsidiado pela Prefeitura de São José dos Pinhais-PR, apoiado pela PUC'PR e UTFPR. Estreou no dia 2 de setembro de 2012, no teatro da PUCPR de São José dos Pinhais-PR, com uma temporada de 20 apresentações patrocinadas pela prefeitura do município. Nos dias 11 e 12 de maio de 2013 foram realizadas 4 apresentações no Teatro Guaíra de Curitiba/PR – Mini-auditório Glauco Flores.

A figura a seguir apresenta diferentes cenas do espetáculo teatral Dito e Feito:



Figura 8 – Fotos de diferentes cenas do espetáculo teatral Dito e Feito. Teatro Leopoldo Scherner - PUCPR Campus São José. São José dos Pinhais-PR, 2012.
Fonte: Acervo da Companhia do Intérprete.

Conforme podemos perceber na imagem, o espetáculo trabalha com a linguagem cômica da caricatura. Observando as diferentes cenas, é possível perceber a hipérbole dos gestos e das máscaras faciais, levando as construções dos atores a um exagero das formas.

Cada personagem tinha uma característica marcada pela criação dos atores, reduzindo suas construções a máscaras sociais simplistas. Ou seja, as personagens possuem características lineares e planas, uma é a mãe fútil, outra é o filho mimado, outra é o amigo malvado e o último um veterinário desesperado. As construções corporais e vocais dos personagens evidenciam

apenas a única característica marcante, como se fosse a única possível de existir.

O filósofo Henri Bergson (1983), em sua obra “O RISO - ensaio sobre a significação do cômico”, fala sobre a arte do caricaturista. Segundo ele:

A arte do caricaturista consiste em captar esse movimento às vezes imperceptível, e em torná-lo visível a todos os olhos mediante ampliação dele. Ele faz com que os seus modelos careteiem como se fossem ao extremo de sua careta. Ele adivinha, sob as harmonias superficiais da forma, as revoltas profundas da matéria. Efetua desproporções e deformações que poderiam existir na natureza se ela pudesse ter vontade, mas que não puderam concretizar-se, reprimidas que foram por uma força melhor. A caricatura, que tem algo de diabólico, ressalta o demônio que venceu o anjo. (BERGSON, 1983, p.17).

As caricaturas, que também integram as personagens planas, caracterizam-se pela tipificação levada ao extremo, que provoca o exagero de traços e sua consequente deformação. Assim como as personagens-tipo, personagens caricaturais possuem uma única qualidade ou ideia que reduzem sua existência; contudo, nesse caso, essa particularidade é dilatada ao máximo.

São figuras cômicas que ampliam exageradamente determinadas características sociais, psicológicas ou físicas do que se está representando de maneira a resultar em uma distorção propositada desse indivíduo. Por isso, esses estilos de figuras cômicas estão sempre relacionados ao ridículo exagerado e ao satírico.

Outra linha de trabalho importante no meu percurso de artista-pesquisador junto à Cia do Intérprete foi a experiência com a performance artística. A caracterização dessa linha de trabalho será mais desenvolvida ao longo dessa tese. A seguir apresentarei brevemente um dos trabalhos experimentados nesta linha de pesquisa.

Segue a figura que apresenta a imagem de uma cena da performance artística criada pela Companhia do Intérprete intitulada *Post Mortem*:



Figura 9 – Foto da *performance art* Post Mortem, realizada no Festival de Curitiba. Teatro Cleon Jacques, Curitiba-PR, 2014.

Fonte: Acervo da Companhia do Intérprete.

Post Mortem (*Performance Art*), foi criado em novembro de 2012. Tem como base um resgate da herança histórica das fotografias *post mortem* vitorianas do século XIX. Provocativo, suas cenas são repletas de símbolos que causam diversas compreensões e afetos no público. Se estruturou como resultado de pesquisas sobre a linguagem cômica voltada para o campo da performance. Foi criado como prova pública da disciplina Improvisação Teatral, do curso de Teatro da PUCPR, ministrada pelo prof. Dr. Elderson Melo em parceria com integrantes da Cia do Intérprete na preparação corporal e vocal.

O trabalho de performance foi desenvolvido com recursos próprios e participou de diferentes festivais. A performance foi premiada no festival de cenas curtas de Araçatuba-SP – CENATA, com o prêmio de melhor atriz para Monique Rocha, melhor trilha sonora e indicação ao prêmio de melhor pesquisa

de linguagem; e no festival de Cenas Curtas de Sumaré-SP – CURTA CENA como o segundo melhor espetáculo, o prêmio de melhor atuação em performance para as atrizes Monique Rocha e Caroline Marzani e melhor direção e roteirização em performance para Elderson Melo. Estreou no ano de 2012, no teatro da PUCPR.

Também foram realizadas apresentações em diferentes festivais, em 2013 no CENATA e no CURTA CENA e em 2014 no Festival de Curitiba-PR. Os trabalhos pedagógicos realizados desenvolvem alguns princípios e estados cômicos, bem como algumas figuras desse gênero, tais como: o Palhaço, o Bufão, a Caricatura e técnicas de diferentes tipos de máscaras. Os participantes foram os alunos do curso de Bacharelado em Teatro da PUCPR e artistas locais da cidade de Curitiba-PR.

Em 2011, foi desenvolvida uma oficina de Iniciação à Comichidade, em curso de extensão com 60 horas na PUCPR. No ano de 2012, foram realizadas oficinas de Máscara Larvária, Máscara Neutra e Máscaras da *Comédia dell'Arte*. O ministrante das oficinas foi o artista e pesquisador prof. Dr. Rodrigo Scolari e os participantes foram os próprios integrantes do grupo e alunos do Curso de Bacharelado em Teatro da PUCPR. Ainda no ano de 2012, foi realizada uma oficina que experimentava a Linguagem do Palhaço, na Escola de linguagens Culturais de São José dos Pinhais-PR. Participaram dessa os alunos do curso livre de teatro oferecido pela escola. Em 2013 tivemos duas oficinas: uma de 8 horas, com foco nos tipos da *Comédia dell'Arte*; e outra de 16 horas, com foco na linguagem do bufão, ministrada pelo artista e pesquisador prof. Dr. Rodrigo Scolari.

No ano de 2012, a Companhia do Intérprete foi contemplada pelo Edital Ponto de Cultura, passando a receber recursos do Ministério da Cultura (MinC) para realização de oficinas teatrais focadas no cômico, e espetáculos artísticos, incluindo espetáculos com foco em atuação social. O Ponto de Cultura foi o primeiro projeto do grupo com atuação pedagógica em contextos sociais, a partir de recursos federais, já que as oficinas anteriores foram realizadas de maneira independente e sem recursos.

Entre os anos de 2013 e 2014 o grupo recebeu do governo federal, em parceria com a prefeitura de São José dos Pinhais-PR, recursos financeiros

para a realização do projeto Ponto de Cultura, intitulado Teatro em Bairros de Paz. A seguir uma imagem de uma das ações realizadas no projeto:



Figura 10 – Cartaz de divulgação do espetáculo teatral *Revolução das Espécies*, 2014.
Fonte: Acervo da Companhia do Intérprete.

O Ponto de Cultura da Companhia do Intérprete, intitulado Teatro em Bairros de Paz, foi melhor estudado pelo diretor do grupo Elderson Melo em sua pesquisa de doutorado. A tese foi desenvolvida na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo – USP, intitulada “O riso invade a educação: uma (des)proposta para a pedagogia do cômico”, e defendida no ano de 2016.

Sobre a atuação social, de um modo geral, até o ano de 2012 o coletivo teve contato com comunidades carentes, permeadas pelo olhar como docentes de arte em escolas públicas de bairros periféricos dos municípios de São José dos Pinhais e de Curitiba. Entretanto, antes do Ponto de Cultura, nenhum dos integrantes havia trabalhado anteriormente com um projeto que fosse desenvolvido dentro de uma instituição com caráter de assistência social.

No ano de 2017 o grupo estreou um novo espetáculo, intitulado *Ca[u]sos de Baratas*. A figura a seguir apresenta o cartaz de divulgação do trabalho:



Figura 11 – Cartaz de divulgação do espetáculo Ca[u]sos de Baratas, 2017.
Fonte: Acervo da Companhia do Intérprete.

O espetáculo Causos de Baratas é uma proposta desenvolvida a partir da linguagem do palhaço, no ano de 2017. São números baseados em contos de Clarice Lispector e Millôr Fernandes que permeiam de forma lúdica e cantada o universo infantil e o imaginário popular sobre as baratas.

Nesse período de concepção do trabalho, o grupo estava iniciando seus interesses sobre pesquisar a religiosidade afro-brasileira aliada a trabalhos artísticos e teatrais. Muito embora o espetáculo tenha contado com apenas uma apresentação, no dia 07 de outubro de 2017, na associação Borda Viva, na cidade de São José dos Pinhais, o trabalho também foi marcante para a trajetória do artista-pesquisador e do grupo. O espetáculo não tratava especificamente de questões relacionadas a religiosidade afro-brasileira, contudo foi concebido e experienciado dentro do terreiro do qual fazíamos parte na época.

1.3. O Candomblé e a Umbanda: encontros e desencontros

Agô! Aqui, peço licença. Assim, no exercício de mover, me abaixo humildemente no pé de tambores, pais e mães de santos, mestres da cultura e da religiosidade popular brasileira. Peço licença aos ancestrais da Umbanda, do Candomblé, do Tambor de Mina, da Capoeira, das Congadas, do Tambor de Crioula, do povo de santo e de toda religiosidade afro-brasileira para aprender nesse terreiro.

A cultura e religiosidade de matriz afro-diaspórica é carregada de detalhes, mistérios e segredos. Estes, por sua vez, têm sido guardados e preservados pelos cultivadores de sua ancestralidade. Neste universo existe um manancial de códigos técnicos e matrizes poéticas que podem orientar o trabalho do atuante para a cena contemporânea. Defendo assim, um teatro que apresente e experimente em seu modo de fazer, e não apenas em suas temáticas, elementos de composição oriundos da cultura brasileira negra.

Neste tópico, apresentarei os conceitos essenciais para o entendimento dessas religiões, articulando o referencial teórico com as perspectivas adotadas na casa de Candomblé e Umbanda da qual faço parte. A saber, o terreiro Ilê Ase Igba Ty Oyá Balé¹. A Umbanda é uma religião estruturada no final do século XIX e início do século XX no Brasil, derivada de sincretismos com elementos religiosos provindos do catolicismo, espiritismo, de religiões africanas e ameríndias. De grande diversidade entre suas práticas e praticantes, a religião tem como característica principal a sua relação com espíritos ancestrais e com os elementos da natureza.

Apesar de cinco séculos de opressão econômica, religiosa, militar e estética imposta pela elite euro-brasileira, em muitos momentos elementos da tradição africana e ameríndia se fundiram com elementos da tradição europeia. A partir dessa fusão, além da miscigenação de seus descendentes, ocorreu um intercâmbio de suas tradições e manifestações culturais. A Umbanda é um grande exemplo disso, que por meio do espiritismo kardecista e de perspectivas cristãs, conseguiu reunir elementos de manifestações religiosas ameríndias e africanas.

¹ No dia 08 de agosto de 2020, foi realizada uma entrevista no Ylê Asé Igba ty Oya Balé, com o Pai Oyasse (pai de santo responsável pela casa) e a Mãe Sonia (mãe pequena da casa, cargo de maior responsabilidade depois do pai de santo). A transcrição da entrevista na íntegra se encontra no anexo do trabalho.

Ligiéro (2011), ao falar dos elementos religiosos das duas últimas culturas citadas, destaca que:

As religiões dessas culturas adoram as forças da natureza, utilizam a medicina natural encontrada a partir da manipulação de raízes e folhas, acreditam que a alma dos mortos retorna a terra para ensinar ou para evoluir através da reencarnação. Elas têm outro ponto em comum, que particularmente nos interessa: suas performances espetaculares. Em ambas notamos o mesmo cantar-dançar-batucar como um todo indivisível e inseparável. Ambas as performances são interativas e dialogam com o ambiente onde acontecem. O público permanece em roda, reagindo a tudo que os brincantes ou “performers” fazem (LIGIÉRO, 2011, p. 73).

Os elementos da natureza e o sincretismo entre tradições culturais de povos ameríndios, africanos e europeus é, sem dúvida, uma das características principais da Umbanda. Os diferentes guias espirituais, como é o caso do caboclo e do preto-velho, por exemplo, representam espíritos de antepassados brasileiros mortos. Estes carregam traços da diversidade e do hibridismo cultural, principalmente no que diz respeito à população negra, afrodescendente e indígena.

O Candomblé, muito embora também seja uma religião que nasceu no Brasil e tenha passado por processo de sincretismo religioso, possui uma ligação mais estreita com a tradição, filosofia e cultura africanas. Ainda hoje, existem rituais que são realizados em línguas antigas dos povos africanos bantos, jejes ou iorubás. Sua difusão no país foi projetada principalmente pelo povo iorubá², e se desenvolveu na Bahia, na primeira metade do século XIX.

Assim como a Umbanda, a religião do Candomblé é derivada de uma filosofia africana; porém, ao invés de espíritos, cultua arquétipos humanos relacionados a forças da natureza, conforme veremos mais adiante. Seu culto se popularizou a partir da cultura iorubá com a devoção aos Orixás, também cultuados por outros povos jeje e angola com as identificações de *voduns* ou *nkisis*. Tem como característica principal a sua relação com o culto das divindades ancestrais e suas ligações particulares com elementos da natureza.

² “O culto a Exu em África é realizado entre os diversos povos conhecidos como iorubas, que habitam uma região da África Ocidental, nos atuais países do Togo, Benim e Nigéria. Tal região, que teve seu auge no século XIX, recebeu por alguns estudiosos o nome de Iorubalândia.” (NOGUEIRA, 2017, p. 43)

O babalorixá e biólogo Eurico Ramos (2011), em sua obra “Revendo o candomblé”, na qual apresenta e explica alguns princípios básicos da religião, fala sobre a origem do culto:

O candomblé é um culto estritamente brasileiro, cuja essência possui raízes africanas. Por que se diz que o candomblé é brasileiro? Porque o candomblé, tal como é professado pelos seus adeptos e como é reconhecido pelo Vaticano, só existe no Brasil. O candomblé nasceu quando tribos de diversas etnias foram aglutinadas dentro de uma mesma senzala, ainda no período da escravidão. Isso fez com que ocorressem trocas culturais e miscigenação étnica entre essas várias tribos, ocorrendo em seguida o seguinte fenômeno: ritos que eram professados nas mais longínquas regiões do continente africano, em termos de divindades, cânticos e culto em geral, começaram a ser conhecidos, trocados e acomodados dentro de uma mesma senzala, por grupos de procedência diversas. A partir dessa aglutinação, teve início esse culto de origem africana, que nós conhecemos hoje como candomblé. (RAMOS, 2011, p. 17)

A religião faz parte de uma tradição cultural oral, que é transmitida pelo povo de santo de geração em geração. Durante a perpetuação e os ensinamentos dos rituais, atua-se na busca de recuperar a essência perdida, apropriando-se do que lhe parece mais verdadeiro. Contudo, muitas vezes opera-se nitidamente com aquilo que Hobsbawm (2002) chama de invenção de tradição, no sentido de atuar como um fortalecimento de identidade e pertencimento – neste caso, como um processo afirmativo do povo negro e do povo de santo.

Em minhas leituras e vivências práticas por diferentes casas de Candomblé, principalmente nas cidades de Curitiba-PR e Goiânia-GO, pude perceber que no Brasil existem diferentes formas de se fazer Candomblé. Muito embora os ritos apresentem grandes semelhanças, existem as peculiaridades de cada casa. É muito comum encontrar entre as mães e pais de santo a expressão: “foi assim que aprendi”.

Além da fluidez da cultura oral, as matrizes culturais do Candomblé advêm de diferentes povos africanos e são reelaboradas ou até reinventadas no Brasil por distintos grupos étnicos, seus descendentes e seus adeptos. De casa para casa, não muda somente a linguagem das rezas, mas as próprias divindades cultuadas também podem ser outras.

Um ponto em comum que pode ser encontrado nesses rituais, independente da forma que pode divergir em alguns aspectos, são as expressões corporais e dançadas intimamente ligadas às práticas musicais, sobretudo, acrescidas do uso do canto. Esse é um traço marcante das religiões afro-brasileiras. Zeca Ligiéro (2011), menciona a tríade “cantar-dançar-batucar” para explicar esse fenômeno. Esse conceito foi desenvolvido pelo autor a partir das teorias do filósofo congolês Bunseki Fu-kia sobre a cultura africana, que demonstra a maneira indissociável entre corporeidade, vocalidade e musicalidade nas experiências afro-brasileiras. Segundo Ligiéro (2011, p. 109), “não é possível existir performance negra africana sem este poderoso trio, e o mesmo é aplicável em relação às performances afro-brasileiras.”

Na filosofia africana, uma mesma expressão pode se referir a uma série de conjuntos, tendo em vista que, para esses povos, o olhar sobre a vida não se estabelece de forma tão fragmentada como no pensamento ocidental. Por exemplo, uma mesma palavra que trata da arte, também pode tratar, ao mesmo tempo, do movimento do corpo, de questões políticas e espirituais secretas. Como é o caso da palavra *N'kinsa*.

Tiganá Santana Neves Santos, estudioso da cosmologia africana, em sua tese de doutorado (2019), traduz um dos manuscritos do filósofo Bunseki Fu-kiau e comenta sobre essa composição multissignificante de uma mesma expressão:

Essa sorte de Nganga Nkisi, que vive, no traduzir, uma experiência de doação, se ainda resgatarmos o radical kinsa, é alguém que dança entre os mundos, tem flexibilidade, faz arte. A palavra N'kinsa, proveniente do radical mencionado, evoca, de acordo com Fu-Kiau (1978, manuscrito, p.210), um “movimento rítmico do corpo”. N'kisi é também um objeto, puramente artístico, ensina-nos Fu-Kiau, ao tempo em que N'kinsi é “necessidade, valor” (FU-KIAU, 1978, manuscrito, p.210). N'kisi é um objeto-diploma (como n'lunga) a oficializar uma especialidade, por exemplo, política ou espiritual secreta. O Nganga Nkisi é um diplomata que serpenteia o seu saber; especializou-se em segredos que não sabe; transita entre os sistemas por necessidade. (SANTOS, 2019, p. 174-175)

Resta-nos perceber que ao estudar manifestações e/ou religiões da cultura afro-brasileira, precisamos entender as partes em seu todo. Trata-se necessário romper com o pensamento cartesiano ocidental, que nos impele a

todo tempo organizar os objetos, separadamente, a fins de estudo. Vemos aqui, que para se desenvolver uma pesquisa no âmbito do Candomblé e da Umbanda, precisamos compreender todos os aspectos que perpassam e circundam o evento. Música, dança, canto, expressões, religiosidade, contexto social, histórico e político, ancestralidade, teatralidade, entre outros, devem ser levados em conta e ponderados em seu grau de importância para o entendimento do todo.

Durante a fala de Pai Oyasse na entrevista realizada no dia 08 de agosto de 2020, no Ylê Asé Igba ty Oyá Balé, casa da qual faço parte e sou iniciado e que se localiza na cidade de Curitiba-PR, pode-se notar a importância do atabaque, das palmas e da voz no processo ritualístico do Candomblé e da Umbanda:

P.O.: O que é mais parte, dentro da nossa religião, quando você fala da Umbanda e do candomblé é o atabaque. Na verdade, o som principal da nossa nação é o atabaque. O que é que chama uma entidade no mundo? Uma cantiga bem cantada, o atabaque muito bem tocado, pra você firmar sua cabeça e a sua entidade chegar. Então, o som do atabaque ele é o primordial dentro da religião. Não existe um outro toque dentro dessa casa que não chame uma entidade, que não seja o atabaque, tá. Então, esse toque é o que mexe com o nosso coração, o que mexe com nosso ego, o que nos emociona, o que nos faz chorar, o que nos faz emocionar, e o que realmente faz a Umbanda nascer. E o candomblé em si nascer.

Há de se perceber que o atabaque possui um lugar de suma importância no ritual, tanto no Candomblé quanto na Umbanda. Um mesmo objeto, que em outros contextos seria fixado na figura de um instrumento musical, aqui possui inúmeros significantes. Além de sua função estética e musical, ele carrega o poder de evocar entidades sagradas para a terra, de conduzir a dança e canto, de dar início ao ritual, entre outras coisas. Os atabaques, em especial, são considerados figuras vivas no Candomblé, que comem e passam por processos ritualísticos muitos parecidos ao das pessoas que se iniciam para a religião do Candomblé.

Raul Geovanni da Motta Lody (2003), antropólogo e museólogo brasileiro, responsável por estudos na área das religiões afro-brasileiras, em seu dicionário de arte sacra e técnicas afro-brasileiras, explica que:

No seu âmbito sagrado, o atabaque está decisivamente incluído no sistema sociorreligioso do Candomblé, tema orientador da análise do instrumento enquanto objeto ritual e detentor de significados fundamentais à existência do próprio culto, mantendo sua unidade litúrgica.

O atabaque não será apenas um instrumento musical; ele ocupará o papel de uma divindade e, por isso, será sacralizado, alimentado, vestido; possuirá nome próprio, e apenas sacerdotes e pessoas de importância para a comunidade poderão tocá-lo e usá-lo nos rituais. (LODY, 2003, p. 67)

Para desenvolver uma pesquisa artística com base em filosofias e religiosidades afro-brasileiras, é importante permear o lugar do sagrado como cerne do trabalho. Tendo em vista que o tambor, o corpo e canto, ou seja, a voz, são compreendidos por essa filosofia como experiências sagradas. Logo, uma produção artística que tenha como proposta permear esse campo de estudo, para não decair em um trabalho fixado apenas na forma, deve compreender e transitar com respeito por toda a cosmologia energética e sagrada de seus rituais.

Em um ritual público de Candomblé, mais conhecido como *xirê*, por exemplo, elementos artísticos como a música, os instrumentos, as diferentes formas de vocalizar, o coro e os movimentos dançados, combinados, gradativamente, conduzem o corpo a um *corpus* coletivo em que o estado de percepção se altera. Durante o ritual, os participantes se envolvem de modo a compartilhar uma corporeidade e uma vocalidade que, em última instância, criada a partir de uma relação indissociável entre batucar-dançar-cantar, conduz o coletivo ao transe.

Durante a entrevista, Pai Oyasse e Mãe Sonia, ao serem perguntados sobre uma voz do Candomblé ou da Umbanda que marcou suas vidas, prontamente responderam:

Pai Oyasse: Eu vou te responder igual ela (Risos).

Mãe Sonia.: O Pai Cafô.

P.O.: Não tinha voz mais bonita que meu pai de santo cantando Roda de Yemanjá, que qualquer um chorava. [...] O meu pai cantava uma Umbanda que você se emocionava.

M.S.: Porque ele, era de coração...

P.O.: ...Vinha do coração dele. Vinha de fora. Aquilo estrondava o barracão...

M.S.: Hoje é teu, Oyasse.

P.O.: ...Eu tento fazer que nem ele...

M.S.: ...Que é quase igual.

P.O.: Né. Eu tento fazer igualzinho ele, porque realmente eu me espelhei nisso.

M.S.: É.

P.O.: Então quando fala “Roda de Yemanjá”, por deus, eu chego a me arrepiar. Eu escuto a voz do meu pai cantando. Porque aquilo entrava dentro de você, a voz do Seu Cafô.

Como pode ser notado na entrevista, uma voz que marca o Candomblé precisa de alguns atributos específicos, para que “toquem a alma”. O objetivo não é, necessariamente, expressar uma boa forma ou fixar-se na ideia de proporcionar ao público um momento de apreciação passiva. Canta-se com força, individualmente e coletivamente, apropriando-se de todas as possibilidades estéticas, energéticas e sagradas da voz.

O pai, a mãe de santo ou, ainda, o pai *ogan* responsável por puxar a reza, como são chamados os cantos realizados durante os eventos, pedem força na resposta de quem está acompanhando. Esta força vocal é primordial para auxiliar o coletivo no processo de transe, emocionar e possibilitar uma conexão com o sagrado.

Ramos (2011), menciona a importância das cantigas para os rituais de Candomblé. Para ele,

Todas as religiões pagãs primam pelos cânticos e pelas danças. Na realidade, o ato de se cantar em louvor a um orixá é quase como entoar um mantra, como os hindus professam. Como dito anteriormente, tudo chega aos orixás através de emoções, sentimentos ou sons. Como já dito, no ato de se alimentar um orixá, este se alimenta dos movimentos moleculares dos perfumes emanados pela comida. E os orixás são encantados, eles são tocados, digamos assim, pelos sons emanados dos cânticos e pelos sons ritmados dos atabaques. A importância das cantigas, no candomblé, é a mesma do canto gregoriano para os católicos, dos mantras para os hindus e de todas as liturgias relacionadas a cânticos, em todo e qualquer tipo de religião. (RAMOS, 2011, p. 40).

Tanto no Candomblé quanto na Umbanda, o objetivo do canto não é apenas embalar os ouvidos, muito embora isso também aconteça. As cantigas atuam como uma ligação dos indivíduos com o sagrado. Canta-se para chamar divindades na terra, para oferecer energia ao orixá que dança, para emanar força ao filho de santo que está recolhido para suas obrigações espirituais, entre outras coisas.

As cantigas de Candomblé, mais chamadas de rezas, *àdùrà* ou *orin*, são geralmente cantadas na língua africana ioruba e apresentam uma melodia simples, na qual a diferença entre as notas melódicas podem variar nos diferentes versos, conforme a condução da pessoa que está executando o canto. Deste modo, são diferentes dos pontos cantados da Umbanda, que apresentam letras em português que podem se misturar com algumas palavras ou saudações em línguas africanas, geralmente em ioruba.

Cada reza, *àdùrà*, *orin* ou ponto cantado constitui uma unidade de palavras particular e é regida por leis que lhe são próprias. O que está em questão no ato performativo de cantar não é o quão bem será desempenhada a ação, no sentido da boa forma. E sim, o quanto o canto tem o poder de expressar o caráter coletivo, a cultura social e a ancestralidade daquele grupo, naquele momento do ritual.

As melodias apresentam, em geral, uma extensão vocal relativamente curta, utilizando padrões rítmicos firmados em um ou dois compassos, equivalendo a um refrão cantando pelo coro. A partir dessa estrutura, a pessoa que está puxando a cantiga pode improvisar musicalmente no sentido da letra ou da melodia em determinados momentos. Quando retoma o padrão inicial da estrutura melódica, tende a aproximar ainda mais os demais participantes do ritual. Isso cria, entre outras coisas, um laço afetivo entre puxador, coro e ouvintes, que se tornam todos parte única do culto.

Conforme foi explicitado, a complexidade das cantigas do Candomblé e da Umbanda não está exclusivamente relacionada à forma, mas com todo o contexto de signos e seus significantes. A relação entre transe, história, ancestralidade, passado, presente e futuro, coletivo religioso, impulsos corporais e vocais, indumentária, entre outros, pode perpassar um simples verso de uma reza em iorubá. Mesmo sem entender racionalmente, todas essas questões são vivenciadas pelo coletivo como em uma encruzilhada de experiências e sensações ritualísticas.

Esse emaranhado de ações que estão vinculadas a um caráter cultural maior pode ser entendido como um “comportamento restaurado”, conceito defendido pelo pesquisador Richard Schechner (2006), ao pensar as performances culturais como um todo. Em suas palavras:

O comportamento restaurado é o processo principal de todos os tipos de performance, seja na vida cotidiana, na cura, nos ritos, em ações, e nas artes. O comportamento restaurado está “lá fora”, à parte do “eu”. Colocando em palavras próprias, o comportamento restaurado “sou eu me comportando como se fosse outra pessoa”, ou “como me foi dito para fazer”, ou “como aprendi”. Mesmo se me sentisse completamente como sou, atuando independentemente, apenas um pouco de investigação revelaria que as unidades de comportamento que contém meu “eu” não foram por “mim” inventadas. Ou, bastante ao contrário, posso experimentar ser “além do que sou”, “não eu mesmo”, ou “dominado” em transe. (SCHECHNER, 2006, p. 32)

Comportamento restaurado pode ser entendido o comportamento vivo reorganizado ou reconstruído, sendo independente do sistema que o criou (social, psicológico ou tecnológico). Essas ações têm vida própria. As perguntas “de onde vem?”, “como surgiram?” ou “isso é mesmo verdade?” podem ser ignoradas, tendo em vista o movimento presente que atualiza a história, seja ela real ou inventada. O que importa nesse caso, é o acontecimento presente que, por diversos motivos, se expande para dar vazão às crenças e paixões atualizadas dos indivíduos. Nesse sentido, o comportamento restaurado pode ser curto ou de ter longa duração, desde que envolva a comunidade em um mesmo fim.

Como em uma prática do comportamento restaurado, durante a performance-sagrada no Candomblé, no ato de transe dos rodantes, as qualidades vocais apresentam distinções. Além de movimentações e sonoridades adotadas pelo rodante como reflexo do transe de suas divindades, a performance individual encontra no ato de externalização das energias, diversas variações corporificadas no que se refere a saudações, tipos de entoações, sonorizações, gargalhadas, grunhidos, entre outros.

Estas características, de maneira geral, podem estar relacionadas às características físicas e arquetípicas de cada uma das divindades. Sobre a questão arquetípica dentro do universo dos orixás, o fotógrafo e etnólogo Pierre Fatumbi Verger (2002) explica que:

Gisele Cossard observa que se examinarem os iniciados, agrupando-os por orixás, nota-se que eles possuem, geralmente, traços comuns, tanto no biótipo como em características psicológicas. Os corpos parecem trazer, mais ou menos profundamente, segundo os indivíduos, a marca das forças mentais e psicológicas que os anima. Podemos chamar essas tendências de arquétipos da personalidade

escondidas nas pessoas. Dizemos escondidas porque, não há nenhuma dúvida, certas tendências inatas não podem desenvolver-se livremente dentro de cada um, no decorrer de sua existência, vivem. A educação recebida e as experiências vividas, muitas vezes alienantes, são as fontes seguras de sentimentos de frustração e de complexos, e seus consequentes bloqueios e dificuldades. Se uma pessoa, vítima de problemas não solucionados, é escolhida como filho ou filha de santo pelo Orixá, cujo arquétipo corresponde a essas tendências escondidas, isso será para ela a experiência mais aliviadora e reconfortante pela qual possa passar. No momento do transe, ela comporta-se, inconscientemente, como o Orixá, seu arquétipo, e é exatamente a isso que aspiram as suas tendências secretas e reprimidas. (VERGER, 2002, p. 20)

Nesse sentido, a ideia de arquétipo dos orixás diz respeito a características gerais de cada divindade que podem ser encontradas também nos seus filhos de santos. Por exemplo, o arquétipo característico dos filhos de Oxalá pode ser percebido em pessoas calmas, reservadas, respeitadas e dignas de confiança. Quando incorporados possuem uma movimentação e uma dança muito lenta, o que exprimi uma figura muito velha presente neste arquétipo.

Se pensarmos nos elementos presentes nos estudos da performance, poderíamos entender o ato de incorporação como um elemento “animativo”. Este é um conceito defendido por Diana Taylor (2020) ao pensar sobre as performances culturais:

Os animativos, como os defino, se baseiam mais em corpos do que na linguagem. Eles são parte movimento, como em animação, e parte identidade, ser, ou alma como em anima ou vida. O termo captura o movimento fundamental que é a vida (o sopro inicial de vida) ou que anima a prática incorporada. Os animativos referem-se a ações ocorrendo “no chão” por assim dizer, nas interações caóticas e normalmente menos estruturadas entre indivíduos. (TAYLOR, 2020, p. 216)

Os elementos “animativos” expõem ações realizadas fora da lógica racional. Podem estar ligados ao nosso sentimento mais animal e devastador, que se manifesta de forma incontrollável. Em contrapondo, temos os elementos “performativos”. Segundo a autora, esses estariam mais ligados às organizações sociais lógicas, verbais e codificadas. Para ela, os dois podem coexistir, animativo e performativo.

Traçando um paralelo com o universo do Candomblé, podemos encontrar as duas modalidades neste ritual. O performativo estaria ligado aos padrões religiosos do ritual. Muito embora o transe faça parte do processo ritualístico, ele é conduzido por uma série de códigos estruturados ao longo do tempo, que caracterizam a forma do ritual. Contudo, há de se notar que existe um transe e este está permeado por elementos animativos que geralmente fogem do campo racional e lógico, expressando movimentos fundamentais e primitivos da natureza.

Isso quer dizer que, na tentativa de retomar o vínculo energético com os elementos da natureza e com a história vivenciada por cada tipo de divindade, o transe acontece por meio da produção de um corpo/voz capaz de produzir um vínculo necessário com a ancestralidade e o poder místico de cada ser. Semelhante à ideia de poesia oral, indicada pelo historiador e pesquisador das performances culturais Paul Zumthor (1997), o corpo/voz em transe extrapola uso da linguagem como mecanismo de produção de significados, uma vez que, para esse autor, a língua “é apenas epifania: energia sem figura, ressonância intermediária, lugar fugaz onde a palavra instável se ancora na estabilidade do corpo” (ZUMTHOR, 1997, p. 167).

Os diversos elementos da vocalidade, por seu conjunto expressivo, precisam ser pronunciados e ouvidos em uma diversidade única de registros para que se possa produzir o axé, ou seja, a energia vital necessária. Gargalhadas, choros, gemidos, gracejos, vozes agudas e/ou guturais são práticas distintas utilizadas durante a ação do transe de divindades no Candomblé, capazes de evocar o espírito ancestral e o estado ritual pretendido.

Enquanto no Candomblé, durante o transe, o rodante manifesta um Orixá, na Umbanda chamamos de médium a pessoa que incorpora uma entidade. Sobre o conceito de entidade ou guias espirituais, incorporados por médiuns, a mãe de santo Arislene Kátia (2006) enuncia a sua concepção em uma perspectiva umbandista, diferenciando-as da noção de orixás:

Na Umbanda os Orixás são energias, forças da natureza que estão presentes em todos os lugares, influenciando as pessoas e irradiando energias que mantêm o equilíbrio natural dos elementos em relação ao universo. São energias provindas da divindade, como subdivisões da unidade perfeita de Deus.

Os Guias Espirituais são espíritos que progrediram muito espiritualmente, não necessitando mais do processo reencarnatório, e que para darem continuidade no seu progresso espiritual possuem como missão organizar e orientar uma rede de espíritos com menos progresso espiritual do que eles, ajudando-os a progredirem espiritualmente (KÁTIA, 2006, p. 07).

Os guias espirituais, nesse caso, são incorporados no corpo/voz dos médiuns, assumindo uma personalidade própria com variações na sua composição de indumentária, gestualidade, fisicidade e vocalidade.

Na Umbanda, os guias espirituais são reunidos em tipos de entidades que variam de acordo com suas personalidades e arquétipos, cujo culto ou gira, são executados em festas específicas. Podem ser citados os mais comuns: o Caboclo, o Preto-velho, o Erê, o Exu e a Pombagira. Cada um deles pode também possuir diferentes variações, que são marcadas por seus exemplos enquanto eram vivos e contextos sociais de sua existência, como é o caso da Pombagira que pode se apresentar como Maria Padilha, Maria Mulambo, Maria da Praia, entre outras. Nos parágrafos a seguir, trataremos de especificidades na composição estética e das qualidades arquetípicas das entidades de Exus, Pombagira e Erê.

Pai Oyasse, durante a entrevista, fala sobre o processo de iniciação na Umbanda:

Quando você vem pra um barracão, é: “ah, eu venho pra Umbanda, vou desenvolver na Umbanda”. Que bom. Então, é uma iniciação de Umbanda. Então você tá aqui pra frequentar Umbanda, você vai se iniciar pra Umbanda. Então, ali você vai ter uma preparação, ali você vai tomar teu sacudimento – que não se fala em ebó em Umbanda, sim em sacudimento. É, você vai fazer todo esse sacudimento, você vai se preparar pra Umbanda. O que é que é a preparação da Umbanda? É você frequentar, é você ter amor ao orixá, na Umbanda. A Umbanda também tem orixá. A Umbanda cultua Yansã, cultua Oxóssi, cultua Oxum, cultua Yemanjá, cultua Xangô, cultua Nanã, cultua tudo. De uma maneira diferente dentro do candomblé. Nós temos os caboclos desses santos, que pega na nossa cabeça. O caboclo de Yemanjá pega, a cabocla de Yemanjá pega, o caboclo de Yansã pega, a cabocla de Oxum pega, Janaína pega, e vice-versa assim. Então, isso é tua preparação pra Umbanda. Se preparou pra Umbanda, você vai desenvolver. O que que é o desenvolver? É o frequentar. É o se entregar à entidade, a entidade vai chegar. Seja Ogum, caboclo, Preto-velho, Exu, a Pombagira, o Baiano, o Boiadeiro, ou seja o Marinheiro. Todos vão trabalhar para o quê? Para o bem das pessoas que estão dentro do barracão e vem buscar alguma coisa pra levar pra sua casa, uma palavra que ele está precisando. Por isso nós fazemos uma gira de Umbanda, por isso as entidades vem numa Umbanda. Não é pra ajudar nós. É pra ajudar

os que estão sentados aqui, pra levar uma palavra de fé pra casa. Às vezes não tem um prato de comida pra comer, às vezes não tem um caminho, às vezes precisa de uma palavra pra acalantar o coração naquele exato momento em que está com problema. Então, isso é Umbanda.

Conforme nos explica Pai Oyasse, para se desenvolver na Umbanda é necessário que a pessoa participe frequentemente, auxiliando nas questões da casa, e aos poucos ela vai aprendendo a dinâmica do ritual e se inserindo nesse contexto. Assim, durante as giras, o processo de incorporação e transe individual e coletivo acontece, entre outras coisas, por meio de variações e estados corporais, conduzidos pelo pai ou mãe de santo. Estimulados por cantos, sonoridades de atabaques ou de palmas, por danças, enfim, por um conjunto de elementos integrantes e indissociáveis, as entidades ou guias espirituais se manifestam em cada pessoa.

Na Umbanda, é comum que médiuns desenvolvidos incorporem diferentes tipos de entidades que podem ter como objetivo curar, aconselhar, avaliar e interferir na vida das pessoas que participam do ritual. Esses espíritos que são incorporados, na maioria das vezes estão muito ligados ao modo intrínseco da vida terrena. Possuem hábitos comuns às pessoas, como o fumo de cigarros, cachimbo, charuto e álcool.

A cerimônia do ritual geralmente é chamada de gira, ou em alguns casos de sessão ou banda. O sacerdote ou sacerdotisa que dirige o ritual espiritual é chamado de pai de santo ou mãe de santo. Os demais religiosos são considerados filhos de santo, sendo assim considerados irmãos que respeitam uma hierarquia, que pode variar de acordo com a idade da pessoa dentro da religião.

De maneira geral, conforme foi possível perceber, as religiões da Umbanda e do Candomblé possuem aspectos em comum e, também, divergentes. A principal distinção da Umbanda em relação ao Candomblé se dá no fato de a primeira desenvolver seus rituais acreditando na incorporação de espíritos mortos, como reflexo do sincretismo religioso, principalmente influenciado pelo espiritismo kardecista. Em especial, pode se dizer que o principal ponto de encontro se dá na origem de ambas, que possuem raízes, primordialmente ligadas à cultura africana. Entre outras coisas, tanto a

Umbanda, quando o Candomblé, possuem cultos que reverenciam os orixás e tem no tambor e na dança sua principal forma de manifestação do sagrado.

1.4. Ritos de iniciação: Ilê Asè Igba ty Oyá Balé

O tópico que segue tem como principal objetivo apresentar a casa de Candomblé e Umbanda Ilê Ase Igba Ty Oyá Balé, suas hierarquias e o processo iniciático. Além disso, pretendo também narrar alguns dos momentos importantes, nos quais conheci a casa de Candomblé e Umbanda. Contarei um pouco da história da casa a partir de entrevista com o pai de santo e a mãe pequena, cargos máximos dentro da organização, articulando alguns referenciais teóricos que tratam do assunto. Também falarei do processo de iniciação ao Candomblé do qual fiz parte no ano de 2019 e que se deu na mesma casa.

No ano de 2017, fui pela primeira à festa na casa do Pai Oyasse, da qual faço parte atualmente. No mês de dezembro estava acontecendo uma festa de Umbanda em homenagem a Maria Padilha do Pai Oyasse, uma qualidade de Pombagira chamada de entidade. Quando chegamos, o ritual já estava acontecendo. As pessoas da casa que recebem as entidades já estavam incorporadas e vestidas com roupas coloridas, cada qual com uma indumentária diferente que representava sua entidade. Alguns filhos de santo receberam entidades de Pombagira e outros receberam entidades de exu³. Lembro que cada um deles carregava nas mãos um copo com a bebida específica de sua entidade, acompanhado de um cigarro ou um charuto.

Fomos recebidos pela Pombagira do Pai Oyasse, dona Maria Padilha. Uma figura muito simpática e misteriosa, que vestia uma linda capa de veludo. Ela nos contou sobre sua casa e sua família, termo utilizado para se referir aos fiéis da casa. Ainda, chegou a dizer coisas sobre o meu passado e futuro, bem como dos amigos que me acompanhavam. Passamos a noite no ritual, vendo as entidades de Pombagira e Exu dançarem, gargalharem, beberem e fumarem enquanto os tambores tocavam.

³ No próximo tópico irei discorrer sobre essas duas figuras sagradas da umbanda.

A casa de Pai Oyassi foi aberta há 18 anos atrás, desenvolvendo rituais na perspectiva da Umbanda e, também, do Candomblé. Os rituais das duas religiões são realizados dentro da casa em períodos diferentes, seguindo um calendário anual com datas programadas. Ou seja, nesta casa as duas religiões são entendidas como distintas, o que faz com que os rituais sejam realizados em datas individuais, tendo em vista a particularidade de cada uma delas.

As primeiras festas de Umbanda e Candomblé e obrigações – como são chamados os processos ritualísticos do Candomblé dedicados individualmente aos filhos de santo –, passaram a ser desenvolvidos na casa a partir do ano de 2003. Em entrevista realizada para essa pesquisa de doutorado, Pai Oyasse fala sobre esse processo: “a primeira festa dessa casa foi a Festa do meu caboclo Seu Navisala”. Esta é uma festa direcionada a uma das entidades de Umbanda. Continua: “E depois o primeiro Candomblé foi a Festa de Yansã, que foi o acarajé de Yansã com o cargo da mãe pequena, o cargo do *pejigã*, o cargo do *axogum* e o cargo do *alagbê*.”

Esses cargos, citados por ele, dizem respeito a funções que são ocupadas dentro da casa. Mãe pequena é o cargo da pessoa que responde pela casa na ausência do pai de santo, também chamada de *iaquequerê*. *Alagbê* é o cargo que representa a pessoa que é dona dos atabaques. É, também, a pessoa responsável por tocar para os orixás. *Axogin* é um cargo do responsável pelo sacrifício dos animais que são oferecidos durante alguns rituais específicos. E *pegigã* é a pessoa que faz os preparativos para que o pai de santo realize o processo de iniciação de um filho dentro da casa. Ele separa a navalha que servirá para raspar a cabeça do iniciado, a tesoura, entre outros objetos sagrados que fazem parte do ritual.

Essas foram as duas primeiras festas realizadas no terreiro Ilê Ase Igba Ty Oyá Balé, uma casa que realiza rituais de Candomblé e Umbanda. Todos os espaços sagrados da casa foram assentados pelo Pai Kafú, que na época era o pai de santo de Pai Oyasse, mais conhecido como Seu Cafô. Depois das primeiras festas e obrigações que ocorreram no ano de 2003, inúmeros outros rituais foram realizados. Outros fiéis passaram a fazer parte da religião ou, como é chamado na casa, da família de axé. Ainda, outros cargos importantes foram instituídos dentro da casa ao longo desses anos.

Ao ser questionado sobre a quantidade de filhos que possui atualmente, Pai Oyasse comenta que:

Hoje? A última conta que eu fiz que até um (risos) tempo atrás eu estava com 265 filhos. Entre feitos e os que não são feitos, né. Entre feitos, eu sei que eu tenho 147 filhos feitos de santo. Feitos mesmo, tá? Contando com os que vieram de outra casa, os que são feitos por mim... Hoje não mais, porque a coisa já aumentou daí pra frente. Então, hoje eu não tenho mais uma conta certa – até teria que fazer isso – pra ver quantos filhos realmente feitos eu tenho. Entre filhos, netos e bisneto. Porque eu já tenho isso. (risos) Eu tenho filho, neto e bisneto de casa aberta. Então eu falo assim, a família é muito grande. Tenho vários *egbomi*. Eu tenho vários *odun iká* dentro da minha casa. Eu tenho várias obrigações de vinte e um anos dentro da minha casa. Eu falo assim, eu tenho um patamar de pai de santo que eu cheguei aonde muitos não conseguiram chegar. Talvez com a minha humildade, talvez com essa maneira de eu ser. A maneira de eu conduzir o Candomblé. Não sou fácil; não sou mesmo, entende? Mas foi a maneira que eu consegui levar um axé, fazer um axé crescer. Porque um axé ele só cresce da humildade, da responsabilidade, de fazer o certo e de você seguir uma raiz.

Como pode ser notado, ao longo desses 18 anos, muitos fiéis passaram pela casa, além de outras casas que foram abertas pelos seus filhos de santo. Quando o pai de santo menciona que teria vários *egbomis* dentro de sua casa, ele se refere ao nome que é dado a um fiel que é iniciado na religião há mais de 07 anos. E quando menciona *odun iká*, refere-se a pessoas dentro da religião que possuem mais de 14 anos de iniciado. Nota-se a valorização do pai de santo quanto ao tempo dos fiéis dentro da religião, na medida em que, ao mencionar que possui inúmeros filhos de santo, ele reforça muitos deles são antigos dentro da religião.

Podemos notar, também, a preocupação com a raiz do Candomblé, ou seja, a ligação que o pai de santo tem com a tradição e os rituais mais antigos. Conforme discutimos anteriormente, o Candomblé está muito ligado a uma manutenção da ancestralidade negra e africana por meio da tradição. Ao longo do tempo, por se tratar de uma tradição oral, muitas formas e particularidades do ritual foram perdidas. Um dos principais propósitos dos pais e mães de santo está na manutenção dessa expressão cultural e religiosa.

O professor e historiador Edison Donizetti Rodrigues Jardim (2016), que pesquisou a religião do Candomblé, explica que:

A religião é repleta de simbolismos e representações que explicam o passado africano com seus mitos, cânticos, danças e rituais ancestrais. Seu aprendizado se dá por meio da transmissão oral e pela participação nos rituais, assim, consequentemente, os conhecimentos religiosos são passados de geração em geração. O ingresso na religião acontece em cerimônias fechadas, as quais somente os iniciados no culto participam e depois desses rituais são apresentados aos demais membros como um novo ser, tendo nomes e funções para prosseguir seu aprendizado até atingir a maturidade do conhecimento necessário. (JARDIM, 2016, p. 04)

Nesse sentido, ao realizar uma dança, contar um mito, cantar uma reza ou iniciar um fiel na religião, um pai ou uma mãe de santo está também contando a história do povo africano ou afrodescendente. No Candomblé, os conhecimentos religiosos foram passados de geração em geração, assim muita coisa pode ter sido perdida ou transformada; contudo, é de se notar que a vinculação com a ancestralidade é uma preocupação muito presente, tendo em vista sua função na manutenção da religião.

Em entrevista, Pai Oyassi conta também um pouco de sua história no Candomblé e na Umbanda:

É, o meu começo na religião ela foi aos meus 9 anos de idade. Aonde eu comecei na Umbanda, aonde eu virei de Maria Padilha a primeira vez, e aí eu frequentei a Casa do Pai Sadi que foi meu primeiro pai de santo de Umbanda. [...] Quando eu fiz a camarinha Maria Padilha. Isso eu tinha aproximadamente de 15 anos pra 16. Quando eu fui me iniciar no santo, eu fui pela minha irmã de santo Matanba Asiri, finada Pia. Ela me levou na Casa da Mãe Cida pra fazer um ebó, porque eu estava doente, precisava fazer o ebó, na época eu tinha 17 anos. No ebó eu fiquei pra fazer santo. Então eu me iniciei no dia 16 de junho de 1986, foi quando eu raspei, quando eu fiz santo.

Conforme Pai Oyasse comenta, ele teve seu primeiro contato com o universo sagrado aos 09 anos, ao incorporar pela primeira vez sua entidade de Umbanda Maria Padilha, compreendida como uma das formas de manifestação de Pombagira. Ele também comenta que aos 15 anos ele fez seu processo de camarinha, ou seja, nome dado ao processo de iniciação na religião da Umbanda.

Posteriormente, aos 17 anos, segundo ele, foi a um terreiro de Candomblé para tomar um *ebó*. Dentro da religião, este é nome que se dá a um processo ritualístico individual no qual são oferecidos alimentos ou, em

alguns casos, sacrifícios de animais, acreditando assim na transmutação de energias negativas. Comenta ainda que, ao entrar no terreiro para tomar o *ebó*, acabou realizando o processo de iniciação dentro da religião. Este tem a duração de cerca de 21 dias dentro do terreiro, seguido de outras orientações e condutas pessoais que deverão ser realizadas fora do espaço sagrado. Este segundo processo, fora do terreiro, é chamado de *preceito*, podendo ter a duração de 03 meses a um ano.

Assim, Pai Oyasse foi iniciado para a religião do Candomblé no dia 16 de junho de 1986, com 17 anos. A casa na qual ele foi iniciado seguia os fundamentos da nação angola. Essa nação, entre outras coisas, se diferencia dos iorubas principalmente por cultuar inquices, ao invés de orixás. As divindades para as quais ele foi iniciado, assim que passou a fazer parte da religião de fato – ou como chamam no Candomblé, que respondem por sua cabeça, são Matamba, um inquite equivalente na nação ioruba ao orixá Oyá, e Kafungê, equivalente ao orixá Obaluaye. Sua primeira mãe de Santo foi Aparecida de Moura, mais conhecida como mãe Cida. Sua *Dijina*, ou seja, o nome como Pai Oyasse é reconhecido no Candomblé é Oyá Jacinde.

Sobre as diferentes nações que estruturaram o Candomblé no Brasil, Ramos (2011) comenta que:

Falar das tribos Ketu do panteão iorubano é um orgulho para nós, cuja raiz é a Casa Branca do Engenho Velho. Podemos dizer que as tribos provenientes da cidade de Ketu foram algumas das últimas a aportar no Brasil, e permaneceram como escravas por um período relativamente curto. Por esse motivo é que as tribos ketu puderam guardar consigo todos os encantos, magia e misticismo da cultura africana original, o que não aconteceu com outros povos que aqui chegaram em tempos mais longínquos, como as tribos de origem banto. As tribos de Angola/Congo sofreram repressão, escravidão, influência dos padres jesuítas da Igreja Católica, dos índios e de diversas outras culturas durante um período maior e por esses motivos perderam muito de sua essência – o que não aconteceu com as tribos ketu e com as tribos jeje. (RAMOS, 2011, p. 17-18)

O que pode ser notado na explicação de Ramos (2011) é que existiram três grandes nações que foram responsáveis por estruturar o Candomblé no Brasil: os iorubas, os bantos e os jejes. Os povos ioruba foram e ainda são muito populares no Brasil devido ao culto dos orixás, pertencentes a nação Ketu que corresponde geograficamente, na atualidade, à região da Nigéria na

África. O povo Bantu, da nação Angola, desenvolveu um culto direcionado às divindades inquices, sendo os primeiros africanos a pisar na região brasileira. E a nação Jeje é caracterizada pelo culto aos *voduns*, proveniente do antigo reino de Daomé que corresponde atualmente à região da República de Benin, na África.

Ramos (2011) ainda cita as nações ketu e jeje como as religiões que mantiveram a “essência” do Candomblé, em contraponto à nação Angola. Essa afirmação refere-se à ideia de que as duas primeiras nações estariam mais conectadas com a cultura africana, em razão de sua temporalidade de imigração. Essa afirmativa pode ser questionada, tendo em vista a miscigenação das culturas e a passagem de tempo que acabam provocando transformações inevitáveis nos rituais, mesmo os mais recentes.

Portanto, existe no Candomblé, independente da nação com a qual está vinculado, um compromisso com a ancestralidade e com as práticas tradicionais. Todavia, as transformações ao longo do tempo impediram a possibilidade de se manter uma religião com traços africanos idênticos aos de sua origem. No Brasil, muitas casas de Candomblé sofreram uma mesclagem em seus cultos, criando até seguimentos específicos dentro da religião, como é o caso da nação nagô-vodum. Esta, por exemplo, cultua na mesma casa de Candomblé orixás e voduns, sendo uma miscigenação entre as perspectivas estruturadas pela nação ketu e pela nação jeje.

Retomando a história de Pai Oyasse, ele comenta que depois de meses de iniciado na religião, por questões pessoais, acabou mudando de casa:

Com dez meses de santo eu saí de lá, e eu fui pra casa de meu padrinho de Moruncó, que era Sebastião Viriato Braz, que era o Pai Kafô. Aonde eu fiquei 25 anos da minha vida. Aonde eu tomei um ano, aonde eu tomei três anos, aonde eu tomei cinco anos e tomei minha obrigação de sete anos com ele. [...] Com o falecimento do meu pai, depois de toda essa trajetória que eu passei, eu vim tomar a obrigação com o João Carlos. Com o Pai João Carlos que era pai pequeno do Pai Kafô e pai pequeno da nossa família, do vô Dalci. Aonde eu tomei catorze anos com o João Carlos, que era meu pai de santo de Foz do Iguaçu. [...] E... Fiquei com o meu pai um ano. Com o falecimento do Pai João Carlos, eu passei e tomei a obrigação com o Pai Lino. Que era pai pequeno do Pai Kafô, e é de Salvador, né, da Baixada do Xoronha, axé Faromim, todo mundo conhece ele em Salvador. E essa trajetória eu levo há 34 anos, entre Umbanda, Candomblé, feitura de santo...

Após sair da casa da primeira mãe de Santo, Mãe Cida, passou a ser filho de Kafumilóde, mais conhecido como Seu Kafu. Nessa casa, passou da nação angola, que cultuava inquices, para nagô-vodum, passando a cultuar também orixás e voduns. Com o Pai Kafu, de Curitiba-PR, tomou obrigação de 01 ano, de 03, de 05 e de 07 anos. Segundo ele, lá passou 25 anos de sua vida. Após a morte de seu pai de santo, esteve ligado durante 01 ano ao Pai João Carlos de Foz do Iguaçu-PR, com o qual tomou obrigação de 14 anos. Após o falecimento de Pai João Carlos, passou a ser filho de Pai Lino, de Salvador-BA. Com ele tomou a obrigação de 21 anos, permanecendo ligado à casa de axé Ibá Faromim até os dias atuais.

Essa trajetória marca um período de 34 anos, contando suas experiências entre Umbanda e Candomblé, religiões que foram desenvolvidas de forma paralela durante todo o seu processo de trabalho com a espiritualidade. Ou seja, enquanto desenvolvia trabalhos, participava de rituais e coordenava giras de Umbanda, também realizava suas obrigações no Candomblé, participando e dirigindo os mais distintos rituais dessa religião.

Quando Pai Oyasse menciona as obrigações que tomou ao longo de sua trajetória dentro do Candomblé, está se referindo a um processo ritual que é realizado periodicamente ao se iniciar na religião. Ao primeiro contato com religião e com a casa, o fiel é chamado de *abiyan*. Após o processo de iniciação, passa a ser chamado de *iaô*, tendo a permissão de participar de alguns rituais. Quando o fiel completa 01 ano de iniciado, passa por outro processo ritual chamado *odun eta* ou *kini*. Depois, precisa tomar obrigações de 03 e 05 anos.

Ao tomar obrigação de 07 anos, também chamada de *odun ejé*, passa a ter o título de *egbomi* dentro da casa e possui liberdade e independência dentro da religião, podendo participar de quase todos os rituais, comandar as festas de Candomblé e, inclusive, se tornar pai ou mãe de santo. Após esse processo o fiel deverá tomar sua penúltima obrigação, de 14 anos, *odun iká*, entendido como uma renovação de votos. Por fim, tomará sua última obrigação em vida aos 21 anos, chamada de *odu okanlelogun*. Sua trajetória dentro da religião finaliza após sua morte com o ritual de *axexê*, que pode se repetir consecutivamente por mais 21 anos, repetindo a mesma periodicidade de rituais, conforme o número de obrigações tomadas ainda em vida.

A imagem a seguir apresenta uma das festas realizadas no Ylê Asé Igba ty Oyá Balé em culto a orixá Oyá:



Figura 12 – Fotos da festa de Candomblé realizada no Ylê Asé Igba ty Oyá Balé no dia 18 de dezembro de 2021.

Fonte: Acervo do Ylê Asé Igba ty Oyá Balé.

A imagem apresenta a festa pública das *Yabás* realizada para a orixá Oyá que acontece anualmente no Ylê Asé Igba ty Oyá Balé. Oyá é um orixá feminino para o qual o pai de Santo da casa é iniciado, também entendido como o santo que rege sua cabeça. Na imagem é possível perceber o Pai de Santo Oyasse em um transe no qual Oyá está manifestada em seu corpo, acompanhado dos filhos de santo da casa e demais convidados.

No Candomblé, o culto é direcionado estritamente aos Orixás. Acredita-se que cada Orixá representa energias vitais presentes em elementos da natureza, logo em cada ser humano. *Yemanjá* é o próprio mar e toda sua imensidão, é dona de todas as cabeças, em iorubá dona dos *oris*. Os filhos dessa divindade tendem a ser muito atenciosos e cuidadosos com as pessoas que estão a sua volta e pelas quais possuem afeto. Oxum é o rio, dona da beleza e do ouro. Os filhos dessa orixá costumam ser charmosos, tem facilidade com as lágrimas e são muito sensíveis às energias que os rodeiam.

Entre os anos de 2018 e 2019 participei de diferentes festas e obrigações dentro da casa de Pai Oyasse. Até esse momento, fazia parte do terreiro como *abiyan*, ou seja, ainda não havia participado do processo iniciático dentro da religião. A primeira festa de Candomblé que participei foi no ano de 2018, no mês de agosto, direcionada ao orixá Obaluaê, chamada de *Olubajé*.

Me recordo que algumas pessoas mais velhas dentro da religião me explicaram o significado da festa do Olubajé, que acontece anualmente em homenagem a Obaluaíê. Eles comentaram que a orixá Oyá possui uma função importante no ritual, sendo responsável pela limpeza energética do ambiente. Ainda, explicaram que o ritual é realizado em honra ao orixá Obaluaíê, com o propósito de trazer saúde e prolongar a vida de todos os filhos de santo e participantes da festa.

Depois, no início de 2019 participei do ritual de iniciação de meu companheiro, Elderson Melo, que consagrou sua cabeça, como chamam no Candomblé, à orixá *Yemanjá*. Ainda na figura de *abiyan*, pude participar de poucos rituais, tendo em vista que não era iniciado. Acabei auxiliando em coisas de cozinha, trabalhos com limpeza e rituais abertos ao público em geral.

Sobre o processo de iniciação, a antropóloga francesa naturalizada como brasileira e, também, mãe de santo Gisèle Cossard-Binon, conhecida no Candomblé como Omindareuá, cometa que:

A iniciação segue um processo diferente segundo cada nação. Todas têm em comum a sacralização da *abiã* e o seu condicionamento, para receber o Orixá, seguindo um ritual muito preciso. Todos esses procedimentos levam até o Dia do Nome, no qual o Orixá grita seu nome e, assim, é oficializado na comunidade. (COSSARD-BINON, 2008, p. 134)

Conforme comentou a antropóloga e mãe de santo, os processos de iniciação podem variar de nação para nação; além disso há de se levar em conta as práticas tradicionais que são adotadas de casa para casa. De maneira geral, diz respeito ao processo no qual a pessoa passa da figura de *abiyan* para *iaô*. Além disso, ao se iniciar acredita-se que um novo orixá passa a nascer na terra e este viverá no corpo do iniciado para o resto de sua vida.

O ritual de iniciação ao Candomblé é realizado dentro da casa em um processo de 21 dias, em média. O percurso do ritual passa por inúmeras

práticas de resistência e espiritualidade, nas quais o iniciado deve se submeter para que possa alcançar o direito de adentrar na religião. Entre outras coisas, o fiel tem a cabeça raspada e recebe marcas no braço, peito, costas e cabeça, geralmente feitas com uma navalha de corte. Essas cicatrizes expressam a marca da iniciação e simbolizam a porta de entrada do orixá durante o transe. A liturgia termina com uma festa pública na qual o iniciado se apresenta para toda a comunidade.

Durante entrevista, Pai Oyasse também explica como funciona a iniciação no Candomblé, mencionando os procedimentos específicos realizados dentro de sua casa:

O significado de ser iniciado pra Yansã. Como que eu vou te explicar isso de uma maneira assim que você entenda. A iniciação, na verdade, a gente vê por numerologias. A gente vai, joga um búzio, o pai de santo joga pros odus da gente, joga, vê que ebó tem que tomar... aquela sequência toda. Aí ele vai lá, dá o ebó em você, ajeita tudo e volta pro jogo, o pai de santo. Depois que ele jogar, e ver tudo que ele limpou teus odus, teus caminhos, tudo, ele vai ver teu odu de nascimento, tá. [...] Eu fui feito de Yansã, fui raspado, sangrado, adochado, como manda o figurino. E fui iniciado pra Oyá. E uma iniciação é o quê? É passar por ebó, é você raspar, você passa por todos os precedentes do quarto de santo, você usa um quelê que é um elo entre o orixá e eu. Que é aquele quelê que a gente usa, que é um grande elo. Entre eu e minha mãe Yansã. Então, esse elo eu usei, né, e isso foi minha iniciação pra Yansã. [...] Então, isso é iniciação. Isso é iniciação.

No ano de 2019, no mês de dezembro, passei por esse processo iniciático do Candomblé. Conforme comenta Pai Oyasse, primeiro tirei um *ebó*, que é um ritual realizado com diferentes alimentos e sementes, destinado a transmutar energias negativas e limpar o corpo para que se possa entrar no *roncó*, quarto no qual fiquei recolhido os 21 dias. Depois, é colocado no pescoço o *kelê*, um tipo de colar que traduz sua ligação com o orixá.

Sobre o *Kelê*, Ramos (2011) explica que:

O *kelê*, em termos poéticos, em termos filosóficos, seria a aliança que o indivíduo faz com o seu orixá quando é iniciado. Em termos litúrgicos, seria o anel que fixa no ará, no corpo do indivíduo, o *axé*, a energia do orixá. O *kelê* apresenta estreia ligação com Oxumarê. No poema de Ifá que diz que Oxumarê morde a própria cauda para manter a integridade do planeta, da Terra, vemos o mesmo aspecto e significado semelhante ao do *kelê*. O *kelê* é um círculo que fixa o

axé, fazendo com que o indivíduo permaneça íntegro – em termos filosóficos, no que diz respeito ao candomblé. (RAMOS, 2011, p. 57)

Ao mencionar a ligação do *kelê* com o axé, o autor usa esta terminologia muito presente na religião se referindo à energia vital do indivíduo. Meu pai de santo costuma comparar o *kelê* a um cordão umbilical, como se durante a iniciação estivéssemos sendo gerados no útero do orixá, sendo essa nossa principal ligação. Por meio do *kelê*, o iniciado recebe todo o axé de seu orixá, ou seja, a força vital que necessitamos para viver, recebida por uma das divindades do Candomblé.

Depois de passar pelo processo de *ebó* e colocar o *Kelê*, tive os cabelos da cabeça raspados. Além disso, foram registradas em meu corpo marcas feitas pela lâmina da navalha, conforme manda o protocolo, chamadas no Candomblé de cura. Participei também de outros rituais secretos que acontecem dentro do *roncó*, os quais apenas iniciados podem ter acesso. Por fim, participei da festa pública na qual fui apresentado como o mais novo *iaô* da casa, filho do orixá Logun Edé, finalizando assim a liturgia completa de iniciação.

A festa pública de Candomblé foi realizada no Ylê Asé Igba ty Oyá Balé no dia 14 de dezembro de 2019. Neste dia, juntamente com a saída pública de minha iniciação para Logun Edé, foi realizada concomitante a festa anual das *Yabás*, ou seja, dos orixás femininos. Nessa festa, uma das principais orixás homenageadas é Oyá, que responde pela cabeça de Pai Oyasse. Assim, no ano de 2019, 17 anos depois da primeira festa realizada na casa, no ano de 2003, pude ser iniciado ao Candomblé, integrando a religião como fiel.

Na casa de Pai Oyasse a festa pública da iniciação passa por três processos de saída. Cada casa, segundo sua nação e tradições, pode realizar a festa de diferentes maneiras. A figura a seguir apresenta a imagem da festa na qual fui apresentado como *iaô* pela primeira vez:



Figura 13 – Foto da festa pública de Candomblé realizada no Ylê Asé Igba ty Oyá Balé no dia 14 de dezembro de 2019.

Fonte: Acervo do Ylê Asé Igba ty Oyá Balé.

Na imagem, apareço dançando em transe como reflexo de todo o processo. Acredita-se que nesse momento o orixá está tomando o corpo do iniciado publicamente, pela primeira vez. Estou vestido com uma roupa colorida, a cabeça raspada e tenho manchas coloridas pintadas pelo corpo. Tais manchas coloridas, são pintadas no Candomblé com pigmentos chamados de *efuns*, *waji* e/ou *ossum*. Esses pigmentos coloridos são utilizados como a representação tribal de todos os orixás, mostrando que o *iaô* foi iniciado e está sendo abençoado por todas as divindades. Essa pintura só acontece uma vez no Candomblé, durante a iniciação.

Antes dessa saída pública, existe uma saída reservada apenas aos fiéis da casa. Nela, o iniciado é pintado com *efun*, um pigmento de cor branca, sendo na realidade a primeira vez que o *iaô* sai do *roncó*, consagrada ao orixá Oxalá. Diz o *itan*, mito, que *Ekú* (a morte) fez um acordo com Oxalá dizendo a ele que marcasse seus filhos com branco. Assim, *Ekú* não tocaria neles. Acredita-se que essa prática estaria livrando o filho de santo da morte, tanto no sentido literal, quando no sentido figurado da palavra.

A imagem a seguir apresenta a segunda saída pública realizada na festa de iniciação:



Figura 14 – Foto da festa pública de Candomblé realizada no Ylê Asé Igba ty Oyá Balé no dia 14 de dezembro de 2019.

Fonte: Acervo particular do Ylê Asé Igba ty Oyá Balé.

A imagem apresenta a segunda saída pública. Aqui, é o momento do *moruncó* do orixá, ou seja, no qual o orixá grita seu nome na sala. Nesta hora, todos que estão presentes podem ouvir seu nome, tendo a prova de que um novo orixá acabou de nascer no corpo do iniciado. Esta é a única vez que o orixá fala, até seus sete anos. Depois desses longos anos, ganha permissão para falar. Acredita-se que esse é o tempo de aprendizado da divindade aqui na terra. Assim, a partir da passagem dos anos pode ser comunicar livremente, usando para isso as palavras.

Durante o momento do *moruncó* no qual grita seu nome da sala, o iniciado se encontra em transe, por tanto tenho poucas recordações do momento. Pelas gravações de vídeo que foram feitas, pude perceber que após gritar o nome em público tomado pelo transe segui dançando, tendo a energia do orixá para qual fui iniciado manifestada, o qual conduz toda a dança.

E também, após o grito ter sido emitido, pude perceber que várias pessoas que estavam na sala, já iniciadas para o Candomblé, entraram em transe e passaram a dançar. Pessoas mais velhas na religião me explicaram

posteriormente que isso acontece como uma forma de comemoração de todas as divindades ao orixá que acabara de nascer.

A figura a seguir apresenta uma imagem da última saída pública que faz parte do ritual de iniciação:



Figura 15 – Foto da festa pública de Candomblé realizada no Ylê Asé Igba ty Oyá Balé no dia 14 de dezembro de 2019.

Fonte: Acervo do Ylê Asé Igba ty Oyá Balé.

Neste momento, o iniciado que está representando a figura do orixá na terra é vestido com uma roupa de luxo e sai na sala para dançar. No meu caso, como fui iniciado para o orixá Logun Edé, que tem como principal representação as cores dourado e azul, o pai de santo optou por uma roupa nessas cores, com um tecido que trouxesse o aspecto de gala, tendo em vista o caráter festivo do evento. As roupas foram costuradas na própria casa de Candomblé, durante os dias da iniciação.

Este momento da festa é chamado de *run* do Orixá. Nesta etapa o iniciado está em transe, tomado pela energia do orixá para o qual foi consagrado. Ele sai na sala com as roupas de luxo e passa a realizar uma dança que é acompanhada pelos atabaques. A base de movimentos que são executados durante a dança é previamente ensaiada pelo iniciado nos dias que antecedem a festa, quando ainda está consciente de suas ações. Contudo, devido a todo o processo ritualístico, na cerimônia pública a dança acaba ganhando novas formas, muito impulsionada pelo transe do momento. De maneira geral, os movimentos dançados apresentam uma narrativa simbólica que remete aos *itans* da passagem do orixá pela terra – o que, segundo a crença religiosa, aconteceu em tempos muito remotos.

No meu caso, alguns movimentos dançados, realizados quando estou em transe figurando o orixá Logun Edé, se dão nas ações de lançar a flecha, olhar-me no espelho de mão, banhar-me com as águas do rio, entre outros. Essas ações fazem referência ao arquétipo do orixá que se apresenta como um caçador das matas muito vaidoso. Expressam também sua filiação, na medida em carrega virtudes de seu pai Odé, rei das matas, e sua mãe Oxum, rainha das águas doces.

A festa pode durar em torno de 04 horas ou mais, a depender das atividades programadas para o dia. No meu caso, como durante o ritual de iniciação ficamos impedidos de acompanhar a passagem de tempo pelo relógio, não consigo explicitar a duração de tempo da saída pública. O que posso dizer é que nesse período tive a noção de tempo e espaço totalmente relativizada, em um jogo que embaralhava minha consciência por meio do ritual.

Sobre os diferentes estados que podem ser causados durante um ritual, independentemente de sua relação religiosa, Schechner (2012) comenta que:

Ambos, ritual e jogo, levam as pessoas a uma 'segunda realidade', separada da vida cotidiana. Esta realidade é onde elas podem se tornar outros que não seus eus diários. Quando temporariamente se transformam ou expressam um outro, elas performam ações diferentes do que fazem na vida diária. Por isso, ritual e jogo transformam pessoas, permanente ou temporariamente. Estes são chamados de 'ritos de passagem', e alguns exemplos são: iniciações,

casamentos e funerais. No jogo, as transformações são temporárias, limitadas pelas regras do jogo. (SCHECHNER, 2012, p. 50).

Segundo o estudioso das performances culturais, ritual é memória em ação. Ele explica que o evento não está conectado apenas com uma lembrança, está ligado ao corpo, ao espaço, aos movimentos realizados pela comunidade como um todo, aos objetos e, também, ao modo como o corpo se relaciona com todos esses elementos simbólicos e significantes. O ritual é capaz de transformar o indivíduo e a forma como se vê, estabelecendo novos elementos e novas perspectivas para o espaço.

Nesse sentido, um ritual de Candomblé, ou mesmo de Umbanda, tem a capacidade de transformar o indivíduo em um ser outro. Se deixarmos de lado as crenças religiosas, podemos nos apegar a todos os elementos simbólicos e significantes que fazem parte do ritual. Numa festa de iniciação, com a saída pública do *iaô*, todo o período de reclusão que relativiza a noção de tempo e espaço, os diversos rituais que são realizados durante o processo, os atabaques que tocam durante a festa, as indumentárias, os objetos sagrados, entre outros, podem ser entendidos como propulsores do ritual. Esses elementos são capazes de realizar o jogo de transformação dos indivíduos em algo que foge do entendimento racional e lógico.

Assim, nesse tópico conseguimos ter um panorama geral dos percursos que firmaram a casa de Candomblé Ylê Asé Igba ty Oyá Balé e meu processo de vinculação a este terreiro. Tal experiência, além de estar ligada a um objetivo espiritual maior, permitiu que eu adentrasse no universo do Candomblé de maneira completa, passando agora a ser um filho da casa, iniciado para a religião. Além disso, tenho participado dentro da casa também dos rituais de Umbanda. Essas experiências têm contribuído de maneira significativa para as práticas artísticas que têm sido desenvolvidas nesta pesquisa.

1.5. O universo dos Erês, Exus e Pombagiras

Pretendo apresentar de maneira geral neste momento do texto, as características arquetípicas que regem essas divindades e suas principais

funções dentro de seus rituais específicos. Por fim, será explanado como essas figuras poderiam ser impulsionadoras de um processo criativo no campo teatral.

Assim como no Candomblé, a Umbanda também cultua Exu. Contudo, a prática ritual e o entendimento de ambas as religiões relacionada a essa divindade é bastante diversa. Na Umbanda não se tem a manifestação do orixá Exu, o que se tem é a incorporação de seus mensageiros, chamados na religião de entidades. Estes são entendidos como espíritos que se corporificam por meio do médium para trabalhar, ajudar e orientar os participantes do ritual.

Na Umbanda, é comum que as entidades de exu, quando incorporadas, caracterizem-se com indumentárias que variam, principalmente, entre as cores vermelhas e pretas. Os exus masculinos se apresentam com capas, cartolas e bengalas, enquanto os exus femininos, também chamados de Pombagira, se apresentam, durante a incorporação, com saias rodadas, brincos, pulseiras, colares, perfumes e rosas. Os exus masculinos e as Pombagiras, durante o ritual, podem ingerir bebidas alcoólicas e/ou fumar cigarro. As bebidas variam entre cerveja, vodca, cachaça, whisky, entre outros.

A pesquisadora e professora de interpretação teatral da UFBA, Joice Aglae Brondani (2016), ao realizar uma pesquisa teatral relacionada ao universo da entidade Pombagira, explica que:

A Pombogira, uma entidade da Umbanda, que representa a mulher livre, que gosta de festa, de bebida, de dançar, possui características ligadas à sensualidade e sexualidade. Na Umbanda ela é ligada ao orixá Exú, orixá que também se relaciona com o excesso e o vício. Pombogira é mulher de Sete Exú chamada, também, de Exú Mulher. Em algumas casas de Umbanda a Pombogira é da linhagem de Iansã. Existe muitas “falanges” ou qualidades de Pombogiras, na pesquisa me relaciono com a Pombogira Maria Padilha, rainha, destemida com a morte, sensual, elegante, sexual, guerreira e festiva. (BRONDANI, 2016, p. 2.974)

Pelas duas descrições, podemos perceber como entidade de Exu e Pombagira, em sua manifestação física e gestual, possuem gestualidades e movimentos que induzem a questões de sexualidade, dos baixos valores e da desordem como fundamento da vida. As divindades de Pombagira, por exemplo, são espalhafatosas, gritam e possuem atitudes atraentes e tentadoras. Utilizam de giros e/ou gargalhadas como práticas de zombarias,

conduzido o médium e a assistência para estados de transe por meio do riso e do risível. Acredita-se que essas duas qualidades das entidades, os giros e/ou as gargalhadas, transmutam as energias negativas presentes no espaço.

A figura a seguir apresenta a imagem da festa de Umbanda realizada em honra a Dona Maria Padilha, primeira entidade recebida por Pai Oyasse:



Figura 16 – Foto da festa pública da Maria Padilha das Almas realizada no Ylê Asé Igba ty Oyá Balé no dia 02 de novembro de 2013.

Fonte: Acervo do Ylê Asé Igba ty Oyá Balé.

Na imagem é possível perceber dois homens vestidos de preto, incorporados com as entidades de exus, que fazem parte da família de axé. Também é possível notar outras filhas da casa caracterizadas como entidades de Pombagira, com vestidos coloridos e diferentes tipos de colares, pulseiras e anéis. Nas mãos de muitos médiuns incorporados que aparecem nas figuras nota-se a bebida e o fumo como elementos significativos dessas duas entidades.

Durante a gira, é comum as entidades oferecerem sua bebida aos participantes do ritual para que estes possam absorver seu axé, ou seja, por meio do ato de absorção do líquido a entidade transfere parte de sua força primordial ou energia vital. Essa prática, segundo a crença, é capaz de

possibilitar a cura e a libertação contra os males das pessoas ou o seu estado de graça.

Antes de me iniciar no Candomblé, no ano de 2019, já recebia algumas entidades de Umbanda. A primeira entidade que recebi em uma gira foi Dona Mulambo, um dos arquétipos de Pombagira. Suas principais características são o giro e a dança. Quando ela incorpora em meu corpo, rapidamente solta uma gargalhada e sai dançando. Sua bebida preferida é vodka tomada sem mistura, ou seja, pura, em uma taça, que sempre está acompanhada de um cigarro.

A entidade de exu, assim como outras entidades, ainda não está muito bem desenvolvida, ou seja, incorporei poucas vezes e ainda tenho dificuldade de entendê-las em meio corpo para poder explicar. Depois da iniciação em dezembro de 2019, não recebi mais nenhuma entidade em meu corpo. Conforme tradição da casa de Candomblé da qual faço parte, após o processo de iniciação é necessário esperar um ano para poder voltar a incorporá-las. Essa orientação é seguida em forma de respeito ao orixá para o qual o filho foi consagrado. Muito embora já tenha feito 01 ano de iniciado em dezembro de 2020, o ritual de obrigação ainda não foi realizado, tendo em vista que os rituais foram suspensos desde março de 2020, sem perspectiva de volta.

Em contraponto aos exus e pombagiras, os erês tanto no Candomblé quanto na Umbanda – também conhecidos na segunda religião citada como crianças de São Cosme e São Damião – são divindades que marcam a expressão da alegria, da sinceridade, da inocência e das relações de pureza. Assim como todas as entidades da Umbanda, os erês nas duas religiões têm, principalmente, a função de mensageiros dos Orixás.

O ritual realizado especialmente aos erês geralmente é barulhento e alegre, como em uma festa infantil ou em aniversário de criança. Por meio de estados brincantes, as divindades crianças trabalham para instaurar a harmonia e a paz de espírito nos participantes do ritual. As brincadeiras podem variar desde pique, roda, pulos, gargalhadas, entre outras ações que são próprias do estado de criança.

O antropólogo e pesquisador brasileiro Ordep José Trindade-Serra (1978) em sua pesquisa de mestrado explica a representação dos erês:

[...] os erês são representados como crianças divinas, e recebem culto. Classificam-se mesmo entre os santos, de forma genérica; todavia, é sempre ambígua a maneira pela qual se definem, pois se declaram, assim como as iaôs, filhos dos santos 'propriamente ditos'. É costume identificá-los assinalando o orixá a que "pertencem": erê de Ogun, erê de Omolu, erê de Xangô, etc. (De idêntica forma, verifica-se constante a referência a indivíduos iniciados como "um (a) feito(a) de Ogum", "de Omolu" ou "de Xangô" etc) (TRINDADE-SERRA, 1978, p. 78)

O estudo desenvolvido por Trindade-Serra observou os erês dentro do Candomblé. O que diferencia os erês da Umbanda e do Candomblé não está no estado, propriamente dito, mas sim em sua ligação com o sagrado. Na Umbanda ele é encarado como um espírito desencarnado de uma criança que volta a terra para realizar tarefas que ajudam na evolução de seu espírito. Enquanto no Candomblé, acredita-se que o erê é um próprio estado infantil do Orixá ou mesmo da pessoa que está incorporada para estabelecer comunicação verbal entre orixá e as pessoas que participam do ritual.

Durante o ritual de iniciação o erê está presente em vários momentos. Ele é responsável por mediar a comunicação do pai de santo com o orixá, além de realizar algumas danças e, também, dar o nome na sala no dia da saída pública. Meu erê foi batizado pelo pai de santo com o nome de bem-te-vi. Quando incorporado pareceu uma criança comportada, pedindo apenas chupeta e seu doce preferido, mel.

A figura a seguir apresenta a imagem de erês durante a sua festa de comemoração, que acontece anualmente no Ylê Asé Igba ty Oyá Balé:



Figura 17 – Foto da festa pública de erês realizada no Ylê Asé Igba ty Oyá Balé no dia 02 de novembro de 2018.

Fonte: Acervo do Ylê Asé Igba ty Oyá Balé.

Conforme podemos ver na imagem, três filhos de santo da casa estão incorporados na figura do erê. Os arquétipos de erês representam a alegria e a ingenuidade primordial das crianças. Sua manifestação dá-se pelo lúdico, pela brincadeira e pelos aspectos inocentes da vida.

A performance ritualística realizada pelas divindades crianças no Candomblé e, também, na Umbanda, pode ser comparada ao que Elderson Melo (2016) comenta em sua pesquisa de doutorado ao pensar sobre o estado de criança. Para ele, o estado infantil acaba por diluir

as noções de bom e mal, certo e errado por meio da coexistência plena e heteróclita do mundo, do objeto e do sujeito, concomitantemente, integrados pelo ruído, sem a necessidade de uma janela para contemplar ou para entendê-lo melhor. (MELO, 2016, p. 131).

Durante o processo de amadurecimento e aprendizado, é natural que os filhos de santo corporifiquem características de sua personalidade e de sua própria infância. Assim como as crianças, para os Êres as noções de bem e mal, certo e errado, moral e amoral, não estão enrijecidas como no estado adulto.

A figura a seguir apresenta a cena de um erê durante uma de suas brincadeiras:



Figura 18 – Foto da festa pública de erês realizada no Ylê Asé Igba ty Oyá Balé no dia 02 de novembro de 2018.

Fonte: Acervo particular do Ylê Asé Igba ty Oyá Balé.

Na imagem é possível perceber uma filha de santo incorporada em seu erê. Ela possui na boca uma chupeta, objeto muito disputado pela divindade. Nos braços nota-se os cabelos de alguma boneca, com a qual realiza brincadeira durante o ritual. O estado de criança, entre outras coisas, é fortificado pelos elementos e objetos infantis que a divindade incorporada carrega.

Aqui neste trabalho, o estado de criança presente nos erês é comparado com a inocência atribuída aos *clowns* e aos palhaços no ofício

teatral. Este, um ser cômico que pode ser um simples fracassado dentro dos padrões sociais vigentes, fadado a cometer erros em todas as suas ações. Tais figuras são arquétipos humanos das ações desastrosas, dos comportamentos desajustados, simplórios, errados e ingênuos. Os palhaços diferenciam-se do bufão por suas ingenuidades e a maneira desajustada de interagir com as situações cotidianas, conforme veremos mais adiante.

A figura a seguir apresenta a imagem de erês durante a sua festa, sendo portadores de objetos característicos da infância e que demarcam sua distância da vida adulta:



Figura 19 – Foto da festa pública de erês realizada no Ylê Asé Igba ty Oyá Balé no dia 02 de novembro de 2018.

Fonte: Acervo do Ylê Asé Igba ty Oyá Balé.

Como pode ser notado na imagem, quando os erês chegam na festa, eles são caracterizados com vestimentas e adereços infantis. Suas reações corporais e vocais traduzem o universo da primeira fase de vida de qualquer pessoa que atinja a longevidade. Durante a festa, diferentes brincadeiras lúdicas são realizadas pelas divindades. Quebrar a lógica e romper com os

padrões sociais do universo adulto é o grande marco da festa. Ou seja, aqui, a regra posta é na verdade a subversão das próprias regras.

A escritora e mãe de santo Arislene Kátia (2006), ao falar da festa de erês na Umbanda, descreve como tal experiência pode caracterizar-se na voz do médium:

A entidade trabalhando na linha das crianças faz trocas de energias com o médium, em grande parte, através do chacra laríngeo. A manifestação através de uma voz aguda é uma consequência física da constrição da glote, o que ocorre devido ao trabalho energético na região da garganta. A voz aguda, além de ser uma consequência da forma de trabalho das crianças, também faz parte do arquétipo da criança, da caracterização da personalidade na qual a entidade escolheu se expressar (KÁTIA, 2006, 39).

A incorporação de uma entidade na linha de erê expressa o estado de criança do próprio médium ou rodante. Essa experiência, entre outras coisas, permite que a pessoa que está em transe entre em contato com sua pureza de coração, com seu estado de bobagem, com a natureza errada, simples e ingênua de sua existência.

Algumas divindades, por exemplo, se corporificam no transe pulando e gritando. Outras descem chorando. Outras, ainda, apresentam-se com fome de doce, podendo se lambuzar e sujar aos outros com os alimentos doces oferecidos a eles. Tais características são entendidas, no ritual, como maneiras encontradas pelas entidades de transmutação de energia, transformando o ambiente do terreiro e do coletivo por meio da energia de estado de criança.

Dessa forma, é na variação expressiva da relação corpo/voz, durante o transe do filho de santo, seja com entidades de erês, exus ou pombagiras, que a performance-sagrada encontra a dimensão sagrada pretendida. Enquanto fenômeno cultural, os rituais carregam elementos performativos que produzem, entre outras coisas, efeitos que circundam o campo das artes, em especial o teatro. Expressão corporal, vocal, indumentária, plasticidade do espaço, riso e cômico, entre outras coisas, aproximam os olhares para o fenômeno, relacionando-o especialmente com práticas teatrais ritualísticas.

É provável que, a ideia de relacionar com o fazer teatral uma prática religiosa erguida sobre a mais singela fé, possa parecer controversa ou até mesmo uma heresia para os olhares mais conservadores. Contudo, para que

isso seja possível, sem menosprezar as crenças candomblecistas e umbandistas, é necessário olhar para o teatro além de sua estrutura representacional burguesa que ainda se tem na atualidade.

Segundo Zeca Ligiéiro (2011):

A elite euro-brasileira compreende o teatro apenas no palco italiano e descarta o que não é empacotado pelas quatro paredes do edifício teatral. Afirmando mais uma vez: a tradição oral é a cultura brasileira, é o nosso produto interno bruto (LIGIÉIRO, 2011, p. 74).

Em conformidade com o que apresenta Zeca Ligiéiro (2011), a religiosidade negra e algumas de suas manifestações culturais poderiam ser entendidas como um teatro sagrado que transcende as estruturas burguesas. Isto é, se analisada a partir de outras referências teatrais, como o teatro oriental e o teatro grego, poderíamos redimensionar novos olhares. Nas últimas manifestações citadas, a experiência teatral não se pautava em concepções representativas desvinculadas de seus rituais. Possuíam vinculações sagradas com os eventos ritualísticos, tendo essa vinculação como seu objetivo central.

Na encruzilhada performativa entre arte e religião, o Candomblé e a Umbanda inscrevem-se atualmente como performances culturais afro-brasileiras, sendo fenômenos que integram, entre outras coisas, um atributo ritual em uma vinculação sagrada com sua ancestralidade. Aqui, fundamenta-se na ideia de que, ao estudar o corpo/voz e suas comichões em rituais afro-brasileiros, e em especial as divindades de erês, exus e pombagiras, diversos aspectos podem ser apontados.

Seus elementos estéticos e filosóficos são importantes componentes para o entendimento das dimensões socioculturais que constituem a pluralidade das culturas afro-diaspóricas e dos povos originários ameríndios. Além disso, essa experiência pode permear um “manancial” de referências para diferentes produções artísticas. A partir desse trabalho, é possível compreender que no universo do Candomblé, da Umbanda e de suas variantes, existem códigos técnicos e matrizes poéticas que podem contribuir para o trabalho do atuante interessado no fazer cênico da contemporaneidade, por um teatro que apresente e explore uma ritualidade sagrada e transcendental.

1.6. Divindades afrodescendentes e suas comichidades

Este momento do texto se dedica a estabelecer diálogos entre algumas divindades sagradas e figuras do cômico. Essa relação se dá com o propósito de aproximar e tratar de experiências pessoais e profissionais que partem de lugares distintos, enquanto ator, pesquisador e candomblecista e umbandista. Esse diálogo, para essa tese, se torna importante tendo em vista minha trajetória com o cômico e os elementos do riso que aparecem aqui como um ponto em comum.

Enquanto ator, desenvolvendo experiências com o riso, trabalho com as energias dos palhaços e bufões, não no sentido de construções de personagens, mas como ampliações cômicas de meus próprios comportamentos. Como filho de santo das religiões afro-brasileiras citadas, incorporo divindades sagradas que trabalham com o riso em rituais específicos. São elas: a Pombagira, Dona Maria Mulambo, e o Erê Bem-te-vi, entendidas como entidades que me acompanham em meu cotidiano, regem e protegem meus caminhos.

Entendendo as características do riso e do risível que se produzem pelas figuras mencionadas, sejam elas teatrais ou sagradas, procuro estabelecer tanto nesse texto, quanto em minhas propostas práticas de trabalho, diálogos a partir do meu próprio repertório de experiências teatrais, corporais, vocais e sagradas. As divindades de Exu e de Pombagira, a partir das pesquisas práticas que tenho desenvolvido, se apresentam com arquétipos que podem se aproximar da figura do bufão. E ainda, as divindades de Erê podem apresentar características relativas ao arquétipo do palhaço. Além da experiência prévia que possuo com essas figuras arquetípicas do cômico, esses diálogos foram fundamentais para aproximar alguns jogos, vivências e estados que desenvolvemos na performance-sagrada que será descrita no próximo capítulo.

No Candomblé e na Umbanda as entidades de Erê, Exu e Pombagira possuem características arquetípicas do cômico, que podem assemelhar-se aos palhaços e bufões. Tais divindades possuem estados que rompem

convenções sociais. Além disso, geralmente durante as cerimônias religiosas riem e provocam riso nas pessoas que participam de seus rituais.

A pesquisadora e professora de interpretação teatral da UFBA Joice Aglae Brondani (2017) fala sobre a relação entre o bufão, Dionísio e Exu:

As mesmas potências que colocam o bufão em conexão com Dionísio, o colocam em relação com Exu. Importante ressaltar que essas conexões correm por transcurso subterrâneos. O bufão não é a incorporação de Exu ou de Dionísio, mas comporta e incorpora os princípios regentes desses deuses; ele é herdeiro desses deuses, herança vindoura por meio de um DNA imaginal. O ator bufão corpo-máscara deve buscar comover e afetar através de subjetividades advindas dessa ancestralidade festiva. (BRONDANI, 2017, p. 29)

Brondani defende uma ancestralidade festiva do bufão. Para ela, um ator, ao acessar o arquétipo do bufão, evoca também princípios regentes dos deuses Exu e Dionísio. Nesse sentido, buscar o arquétipo do cômico, em especial do bufão, deve prever uma conexão com a ancestralidade sagrada e profana dos tantos deuses que tinham o riso como dádiva divina.

Invertendo, ou bagunçando, a ordem entre o sagrado e profano, as figuras que carregam o riso e o risível desconstroem e reconstroem relações, demonstrando a humanidade presente nas ações e pensamento de indivíduos. Criam, assim, potências transformadoras a partir do contato positivo com o baixo produtivo. Evocam, do mesmo modo, o sentido louco, desmedido, absurdo da vida, de maneira a chocar as noções e convenções por meio de um jogo contínuo com o inverso socialmente estabelecido.

O historiador francês George Minois (2003) fala sobre a diabolização do riso pelos cristãos na Idade Média. Uma das figuras mais demonizadas pela igreja da Alta Idade Média eram os bufões. Segundo o autor:

Em um tratado, *O pedagogo*, ele [Clemente de Alexandria] examina de perto a questão do riso. De chofre, exclui o riso vulgar, o riso dos bufões. Todas essas pessoas cuja atividade é fazer rir deveriam, aliás, ser banidas da sociedade cristã: “Aqueles que sabem imitar o risível, e sobretudo o ridículo, devem ser expulsos de nossa república”; se são capazes de fazer isso, é porque eles próprios têm um caráter risível. “Se é preciso expulsar os bufões, não podemos permitir a nós mesmos fazer os bufões. ... É, portanto, uma zombaria procurar fazer rir, porque uma oração que exprime coisas risíveis não vale a pena ser ouvida; ela habitua as pessoas, por palavras, a dirigir-

se para ações baixas; é preciso ser gracioso, mas não bufão.” (MINOIS, 2003, p. 128 e 129)

Assim como o bufão, os exus cultuados na Umbanda e no Candomblé são associados pelo pensamento cristão à figura do diabo. Isso se dá pelo fato dessa divindade estar associada ao fogo, portar chifres e relacionar-se com questões da sexualidade humana. Para o povo de santo, acredita-se que as entidades de Exus e de Pombagira teriam mais liberdade para transitar e resolver conflitos, tendo em vista sua proximidade com as necessidades humanas e mundanas.

Também as entidades de Pombagira carregam características semelhantes, sendo uma ancestral feminina muito cultuada pela Umbanda e por algumas casas de Candomblé. É representada como uma mulher sensual, dominadora e independente, simbolizando uma figura que rompe com a submissão e com o recato impostos ao gênero feminino por uma sociedade patriarcal e machista. Ela pode ser exuberante, sedutora, espalhafatosa, dar boas gargalhadas, tomar bebida alcoólica, fumar, entre outros. Por essas características, logo também é associada à figura do diabo, tendo em vista que transita por um lugar que não é reservado socialmente às mulheres.

Os pesquisadores Michelle Suzana de Almeida Gabani e Carlos Augusto Serbena (2015), em artigo publicado para revista *Relegens Thréskeia*, explicam:

Como se pode perceber, embora o Exu não guardasse qualquer relação com bondade ou maldade, mas sim com o poder da imprevisibilidade da natureza, sua representação imagética provida de um cetro de madeira em forma de falo, representando também a masculinidade e a sexualidade, provocava assombro em cristãos [...] Como consequência, ao chegar ao Brasil, assustados com essas características, os primeiros missionários compararam Exu ao Diabo, deformaram o mito estrangeiro e dele fizeram símbolo de tudo que é mal (VERGER, 2002). [...] Na Umbanda, o Exu passou de representante do potentado do mal a representante de modelos de conduta marginais da sociedade brasileira, marcados ainda pela malignidade. [...] O Diabo então se transformou nos pequenos danos da vida como a bebida, o adultério, as drogas, os comportamentos marginalizados, etc., todos bem representados pelos personagens que compõe a categoria dos Exus na Umbanda. (GABANI; SERBENA, 2015, p. 56)

Tanto os bufões e os bobos da Idade Média, quanto as entidades de Exu e de Pombagira (também chamadas de exus femininos) da Umbanda, apresentam uma figura que é o avesso do que se espera socialmente. E, sendo transgressores por natureza, são associados à figura do diabo.

Essas divindades emprestam elementos de diversas figuras que são socialmente consideradas ridículas, tortas, horripilantes, depravadas, assustadoras. Ou seja, se encontram à margem da sociedade e, devido a isso, portam-se indiferentes com a sua condição, passando a rir ou gargalhar da sua desgraça. Revertem sua condição, contudo, pelo uso de muita sagacidade e inteligência, transposto em ironias as adversidades que se apresentam à sua frente.

Na Umbanda e no Candomblé é possível encontrar a figura dos erês, outra divindade que pode apresentar semelhanças com o arquétipo do palhaço e do *clown*. Eles carregam o espírito livre, alegre e ingênuo das crianças e dos palhaços. Conforme nos mostra Trindade-Serra (1978, p. 307) “são, a um só tempo, crianças, *clowns* e loucos os divinos erês do Candomblé”.

Os erês são representados por espíritos encantados, que como uma criança, esbanjam alegria, disposição e sinceridade. Possuem um modo de ver diferente, não estão presos aos valores e códigos sociais. Não respeitam e extrapolam as normas de andar, falar, comer e se relacionar. Possuem uma energia incontrolável, que se mistura com uma intensa vontade de simplesmente existir e viver o momento presente.

O antropólogo Ordep José Trindade-Serra (*ibid.*), ao estudar o universo das divindades crianças no Candomblé, narra um dos eventos no qual a presença dos erês foi impactante para sua pesquisa:

O derradeiro período do ciclo iniciático, ou seja, o que figura a peripécia do retorno à vida normal, compreende várias cerimônias, a começar pela do panam. Esta consiste num mimo executado pelas crianças divinas, reunidas no barracão, de diversas atividades triviais, de trabalhos costumeiros, afazeres do cotidiano a cuja vivência as iaôs se encaminham de volta: as tarefas de costurar, lavar e passar roupas, pilar, peneirar, cozinhar alimentos, carregar água, etc. Tais atos são encenados de forma canhestra, grotesca, muito cômica, entre gargalhadas dos espectadores, que os meninos-deuses imperitos e precipitados, sempre acabam sujando. O riso parece ter, neste caso, uma função nitidamente apotropaica. (*ibid.*, p. 299 e 300)

O pesquisador descreve um dos momentos finais do processo iniciático do *iaô*⁴ na religião do Candomblé. Como podemos entender, durante esse evento, os erês realizam várias atividades cotidianas, como costurar, lavar, limpar, cozinhar, entre outras. Todas essas atividades são realizadas de forma cômica e desajustada. Como uma criança que ainda está aprendendo tudo sobre o universo que a rodeia, os erês erram o lugar das coisas, tropeçam na vassoura, trocam os objetos e suas funções, entre outras peripécias. Essas ações contraditórias estruturam um ambiente tranquilo e alegre, além de provocar riso e gargalhadas nas pessoas que participam do ritual.

Sem um apego às verdades convencionalmente estabelecidas, arquétipos cômicos como do palhaço ou dos erês estão em constante falha na execução de qualquer atividade, podendo vivenciar a vida de formas infinitas de acordo com as circunstâncias que se apresentam à sua frente. Criam sempre uma situação que, aparentemente, lhes produzirá uma satisfação, mas que, na verdade, lhes conduzirá ao erro.

O riso e o risível produzidos por figuras arquetípicas do cômico, sejam elas mundanas ou sagradas, como os palhaços, os bufões, os *trischster* ou os erês, os exus e pombagiras, são vivenciados por meio de um movimento ambíguo: utilizam de elementos degenerativos percebidos no ser humano de maneira transformadora e positiva.

⁴ Nome que se dá a pessoa que participa desse processo de iniciação ao candomblé.

A person is shown from the waist up, wearing a white long-sleeved shirt with yellow flower decorations and a gold skirt. The background is black with several small, colorful dots floating around. A white, torn-edge rectangular box is centered on the page, containing the chapter title in a cursive font.

Capítulo 2

• RISO, PERFORMANCE E
• ANCESTRALIDADE FEMININA

CAPÍTULO 2

RISO, PERFORMANCE E ANCESTRALIDADE FEMININA

Nesse capítulo, procuro apresentar e analisar os resultados obtidos durante o desenvolvimento da pesquisa, em especial com a realização da performance-sagrada “Riso e ancestralidade: o feminino”. Para isso, foram desenvolvidos um descritivo e algumas análises das propostas da performance-sagrada realizada a partir do arquétipo ancestral feminino, em especial das religiosidades afro-brasileiras e da figura da Pombagira, tendo o riso como principal fio condutor que norteia a escolha dos elementos. Foram realizadas diferentes experiências com a performance-sagrada na Cidade do México, nas cidades de Rio Branco e Cruzeiro do Sul, ambas no estado do Acre, na cidade de Curitiba, Paraná, e regiões metropolitanas. Para o texto que será descrito e analisado nessa tese, selecionei duas edições da performance como uma forma de apresentar e estudar os resultados obtidos com o trabalho.

Nessa pesquisa, a ideia de performance-sagrada foi entendida como um processo artístico não-laico que desenvolve vivências experimentais conectadas à espiritualidade. Seu principal objetivo é reunir elementos das artes e da espiritualidade, no intuito de proporcionar aos participantes uma forma de superar diferentes mazelas causadas pela sociedade. Atua, assim, numa perspectiva terapêutica biopsicossocial, ou seja, em uma abordagem pedagógica e multidisciplinar que procura explorar dimensões biológicas, psicológicas e sociais desenvolvidas por meio da arte e da espiritualidade.

Aqui trabalhamos, em especial, com espiritualidades ligadas às religiões de matrizes africanas. Contudo, acredito que essa abordagem possa ser ampliada para qualquer tipo de espiritualidade que possa dialogar com experiências artísticas. O termo performance-sagrada, nesses moldes, tem sido estudado e experimentado por mim nessa tese, em parceria com o pesquisador e diretor da Companhia do Intérprete Elderson Melo.

A artista Patricia Ordaz tem trabalhado há mais de 10 anos com rituais indígenas em diferentes regiões do México, experimentando essas vivências e criando práticas artísticas a partir delas. Enquanto artista, tem experimentado o termo performance-ritual na prática, estabelecendo diálogos entre a arte e

processos ritualísticos e religiosos ameríndios, numa perspectiva muito próxima do que estamos entendendo nesse trabalho por performance-sagrada. A esse processo ela tem chamado também de performance cultural⁵.

Sobre seu entendimento a respeito de performance-ritual, Patricia Ordaz (2021) em sua dissertação de mestrado explica que:

Posso dizer que o conceito que trabalho é desde meu entendimento e cotidiano. A performance-ritual se refere a um espaço-tempo no qual se unem dimensões em que exista uma comunicação entre homens e deuses. Podem ser individuais ou coletivas. Nas comunidades organizadas, pretende-se encontrar um marco de reciprocidade através das oferendas, de cantos, danças, músicas, palavras, poesias, rezas, flores, copal e comidas que podem ser explicadas como uma formulação de um convênio dentro de um ato ritual. A partir das artes, refere-se a um trabalho que a artista-fiel realiza em benefício dos deuses ao que se dirigem na espera que os deuses respondam às petições. (ORDAZ, 2021, p. 28)

Alinhados com a ideia de performance-sagrada e performance-ritual, tempos antes do dia destinado para o evento, cerca de um mês, realizamos uma oferenda-ritual. Essa oferenda-ritual foi organizada com um caráter mais religioso, tendo em vista minha ligação com essa fé. Teve como intuito pedir licença e alimentar as energias femininas da Umbanda e do Candomblé para que pudéssemos trabalhar com elas sem prejuízos.

Ao desenvolvermos um trabalho artístico não-laico, acreditamos que é de suma importância adentrar anteriormente em rituais específicos para posteriormente convergir em experiências artísticas. Independente da religião na qual estamos pautados, esse processo pode ser entendido como um ensaio ou um laboratório, no qual o artista imerge nas energias proporcionadas pela crença que pretende trabalhar, para assim exprimir processos mais intensos, éticos e menos superficiais.

Minha postura nesse trabalho tem sido de muito respeito junto a todas as energias, entidades e ancestralidades que compõem a religião. Para que as pessoas possam expressar essa fé e essa forma de olhar o mundo, muitos

⁵ Para saber mais sobre o trabalho da pesquisadora e artista Patricia Guzmán Ordaz, consultar pesquisa de sua pesquisa na íntegra: “Do canto ritual do Mara’Akame ao ‘El Canto de lo Sagrado’: a cantografia do sagrado ou perform(ando) ancestralidades”. Dissertação de mestrado em Performances Culturais, Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás – UFG, 2021.

ancestrais, em quase sua totalidade negros, dedicaram suas vidas para resguardar esse conhecimento espiritual. Assim, cabe a mim transitar com muito respeito e ética por tais lugares.

Nos dias 03 e 21 de outubro de 2021 realizamos duas edições da performance-sagrada “Riso e ancestralidade: o feminino”, em dois lugares diferentes. Os dois eventos seguiram um roteiro de ações muito semelhantes. Cada um dos eventos teve três horas de duração. Nos dois encontros tivemos um público médio de 10 mulheres, sendo que, no primeiro, tivemos a participação de um homem também. Mesmo tendo um homem participado da performance, por uma questão de afirmação dessas mulheres, sempre falarei das pessoas que participaram do evento no feminino, tratando todas nesse lugar. Entenda-se aqui que além das mulheres, também tivemos um homem participando.

A primeira edição da performance-sagrada “Riso e ancestralidade: O feminino” foi realizada na zona rural da cidade de São José dos Pinhais, região metropolitana de Curitiba, na chácara onde resido atualmente com meus familiares. Na chácara temos um salão com espaço amplo que organizamos para que pudesse ser utilizado para eventos de diferentes fins. Além da performance, os estudos de laboratório prático da tese, como ensaios, testes de jogos, musicalidades e oferendas rituais, foram desenvolvidos também nesse espaço. Esta primeira edição da performance ocorreu no dia 03 de outubro de 2021 e entre os participantes tivemos integrantes da Companhia do Intérprete, familiares, professoras da rede de ensino privada e pública locais, uma psicóloga e uma assistente social, também da região.

Algumas mulheres foram convidadas individualmente para participar do evento, estendendo o convite a pessoas que elas gostariam de trazer para o dia. Além disso, o cartaz de divulgação foi transmitido nas redes sociais da Companhia do Intérprete. A seleção das pessoas que participaram do evento se deu em forma de convite. Foi indicado que faríamos um dia de processo artístico-terapêutico para trabalhar questões de ancestralidade feminina para pertencimento e fortalecimento de vínculo a partir da cultura afrocentrada. As mulheres e, também, homens que se sentissem confortáveis com a temática poderiam participar de forma voluntária e convidar outras pessoas para participar. A inscrição foi realizada pela plataforma Even3, na qual os

participantes colocaram seus dados pessoais, preencheram o termo de livre esclarecimento sobre a realização da pesquisa e assinaram o termo de uso de áudio e imagem pessoal.

A segunda edição da performance-sagrada, que possuía os mesmos princípios da primeira, com pequenas alterações, foi realizada no dia 21 de outubro na cidade de Fazenda Rio Grande, também região metropolitana de Curitiba, na casa TUFOY, de Umbanda e Candomblé, com cultos aos orixás na raiz de Omelokô. Participaram da performance-sagrada mais uma integrante da Companhia do intérprete, que não havia participado no primeiro dia, e algumas filhas de santo frequentadoras da casa. Na TUFOY, nesse mês, estavam sendo realizadas atividades diferenciadas que visavam fortalecer o mês do “Outubro Rosa”, tendo a segunda edição da performance ritual como parte da programação. O “Outubro Rosa” diz respeito a uma campanha anual desenvolvida mundialmente, com o intuito de tratar de assuntos relacionados à saúde da mulher, em especial o diagnóstico precoce e o tratamento do câncer de mama e do colo de útero.

Sobre a casa religiosa TUFOY (Tenda de Umbanda Filhos de Oxalá e Yemanjá), coletei informações com o Babalorixá, dirigente espiritual da casa, Pai Edson de Oyá, Edson Verbanek. Além dos trabalhos religiosos, o Babalorixá possui graduação de licenciatura em pedagogia, tem atuado na direção geral de uma escola municipal de ensino fundamental e na direção da Escola de Samba Imperatriz da Liberdade. A TUFOY foi fundada no dia 25 de julho de 1994, tendo como principal propósito o desenvolvimento de práticas religiosas que seguem princípios da Umbanda e do Candomblé.

A casa ficou amplamente conhecida na cidade por realizar, anualmente, em todo o mês de abril, desde o ano de 2011, a Carreata de Ogum, que tem mobilizado grande parte do município e já chegou a reunir mais de 700 pessoas. A casa também se destaca pelas tradicionais festas de São Cosme e Damião, de Dona Maria Padilha e de Senhor Zé Pelintra. Entre outras coisas, a casa também fomenta atividades culturais de contação de histórias relacionadas à mitologia africana para crianças, reuniões e ensaios da escola de Samba Imperatriz da Liberdade e trabalhos formativos com palestras e cursos voltados para a educação social.

A imagem a seguir apresenta o cartaz de divulgação da primeira edição da performance ritual:



Figura 20 – Cartaz de divulgação da segunda edição da performance-sagrada que ocorreu em Fazenda Rio Grande-PR, região metropolitana de Curitiba.
Fonte: Criação de Elderson Melo.

A performance-sagrada “Riso e Ancestralidade: O feminino” foi entendida pelo grupo como um processo de muita maturidade. O trabalho reuniu experiências de diferentes lugares: teatro, educação, religiões e cultura afro-brasileira, comicidade, entre outros. Muito embora a performance-sagrada tenha sido estruturada como uma mescla de várias propostas, o que norteou as escolhas do repertório visual, dos exercícios, músicas e danças foi, principalmente, o arquétipo ancestral da Pombagira.

Entende-se aqui, tendo como perspectiva ensinamentos dos terreiros por onde passei, que as entidades na linha de Pombagira sejam ancestrais femininas. Ou seja, mulheres que viveram na terra há tempos atrás e que têm o poder de incorporar em pessoas vivas para atender pedidos e realizar trabalhos. Essa incorporação tem como propósito, entre outras coisas, transmutar energias ruins por meio de traços femininos dessas ancestrais. Elas carregam elementos muito particulares das mulheres, que por muitas vezes acabam sendo desprezados socialmente.

Como explanado no capítulo anterior, as pombagiras são divindades femininas que durante o ritual podem cantar, dançar, gargalhar, falar coisas

importantes ou vãs para provocar o riso, dar conselhos amorosos, fumar, beber, entre outros. Nos rituais das religiões afrodescendentes, tais ações realizadas pelas pombagiras são aceitas e até esperadas. Em contraponto, em situações sociais não-afroreferenciadas essas ações, quando realizadas por uma mulher, são desprestigiadas e julgadas como imorais, tendo em vista um sistema patriarcal que aprisiona os corpos femininos em lugares preestabelecidos e determinados por estruturas machistas.

O professor de letras, pedagogia e serviço social Marcelo Barbosa dos Santos e o professor da Universidade Federal de Tocantins e o doutor em letras Rubenilson Pereira Araujo (2020) comentam sobre a contribuição da figura da Pombagira para perspectivas feministas:

Assim, podemos considerar que esta figura tão emblemática para as religiões de matriz africana acaba sendo, também, muito importante para a sociedade em que vivemos, mesmo que seja uma sociedade carregada de princípios morais e dogmas religiosos cristãos, machista e sexista, pois a atitude dessa entidade nos terreiros de religiões afro-brasileiras está contribuindo progressivamente para o fortalecimento do feminismo em geral, principalmente o feminismo negro por meio de sua atuação firme, alegre e extrovertida que de certa maneira fortalece o despertar racionalizante nos povos dessa nação fazendo com que se “quebre”, gradativamente, os estereótipos construídos acerca de que tudo que ‘vem de preto é coisa do mal e ruim’ e tudo que ‘vem de uma mulher que ri, gargalha, dança, bebe e fuma’ é mulher de “rua”; mulher da “vida”. (SANTOS; ARAÚJO, 2020, p. 57)

Tendo como base alguns dos pressupostos do arquétipo da entidade de Pombagira, ou seja, de uma ancestral feminina afro-brasileira, trouxemos experiências de distintos lugares. Algumas do próprio ritual de Candomblé e Umbanda, outras do teatro, do cômico teatral, do teatro do oprimido, da música, da dança, da performance arte e das artes visuais. Também trouxemos alguns elementos de manifestações culturais afro-brasileiras, como jongo, capoeira angola, samba de roda, samba de umbigada e tambor de crioula. Elementos terapêuticos de vertente psicodramática também foram incorporados ao processo, na proposta de convergir para o trabalho com a ancestralidade feminina. Todos esses elementos e manifestações serão explicados de forma detalhada ao decorrer da apresentação e análise da performance-sagrada.

Outro aspecto da performance em que tenho tentado transitar com muita delicadeza, diz respeito ao universo do feminino. Entendo que a politização das dores já é um primeiro passo no alinhamento para com as mulheres na luta contra as mazelas impostas pelo patriarcado. Mesmo eu sendo um homem gay afeminado, existem dores provocadas pela misoginia que nunca me atravessaram. Posso saber sobre outras dores, mas o sofrimento feminino de ser uma mulher nos contextos atuais não me perpassa. Contudo, no compromisso de politizar as dores, posso me aliar, sensibilizar e ter empatia pelas mulheres e por todas as ancestrais femininas, engajando-me nos propósitos atuais do feminismo

Sobre o feminismo, podemos citar diversas teóricas que desenvolveram diferentes linhas de raciocínio a respeito do assunto. Simone de Beauvoir, Adrienne Rich, Robin Morgan, Susan Griffin e Judy Grahn são exemplos de importantes pensadoras que desenvolveram diversos estudos sobre feminismo branco. Neste contexto, Judith Butler destaca-se pela contribuição na ampliação das noções de feminismo a partir de um olhar sobre gênero. As autoras Angela Davis, Audre Lorde, bell hooks⁶ e Chimamanda Adichie recolocam o feminismo a partir de um olhar para o feminismo negro. No Brasil, Marcia Tiburi, Viviane Mosé e Sabrina Fernandes também se destacam pelos estudos a respeito do feminismo branco. Podemos citar também, ainda no Brasil, as pensadoras Djamila Ribeiro, Conceição Evaristo e Sueli Carneiro, que passam a olhar o feminismo negro a partir de uma realidade brasileira.

Tendo por base as teóricas acima citadas, podemos dizer que o feminismo é um estudo que tenta compreender, de forma política, o lugar e o papel da mulher e das mulheres na sociedade. Esse estudo procura levar em consideração que cada mulher deverá se apresentar na sociedade conforme suas experiências de vida. Ou seja, uma vivência de uma mulher branca, hétero, cisgênero pode ser uma. A de uma mulher trans, outra. De uma mulher negra, uma terceira. E, assim sucessivamente.

⁶ A autora prefere a utilização de seu nome assim, com letras minúsculas, como parte de um posicionamento político. O nome bell hooks foi criado pela própria autora em homenagem à sua avó. A escolha da utilização das letras minúsculas vem de uma intenção de dar um enfoque maior em seu trabalho e não a em sua pessoa. Além disso, faz parte também de um processo de rompimento com algumas convenções acadêmicas e linguísticas.

Essas questões de interseccionalidades devem ser pensadas, principalmente no âmbito das experiências enquanto mulher, nos lugares de poder e em espaços institucionais. Podemos pensar, também, a família como um desses espaços, que influenciam e determinam os direitos, deveres, obrigações e limitações das mulheres. A filósofa brasileira Djamila Ribeiro (2016) comenta que

Pensar a interseccionalidade é perceber que não pode haver primazia de uma opressão sobre as outras e que, sendo estas estruturantes, é preciso romper com a estrutura. É pensar que raça, classe e gênero não podem ser categorias pensadas de forma isolada, mas sim de modo indissociável (RIBEIRO, 2016, p. 101).

Os estudos feministas compreendem também questões de gênero e sexualidade, entendidas como construções culturais maleáveis, ou seja, noções que não são estáveis e que vão se modificando ao longo tempo, de acordo com cada cultura. A própria noção de mulher e feminino, ao longo do tempo, tem se modificado. Algumas teorias restringiram e ainda restringem o estudo a respeito das mulheres a partir do entendimento biológico, ou seja, identificando o feminino a partir da existência de um útero ou pelo fato de uma pessoa ter nascido com uma vagina. Atualmente, outras teorias feministas, como as das pesquisadoras doutoras Berenice Bento, Guacira Lopes Louro e Megg Rayara Gomes de Oliveira, incluem as mulheres transexuais em seus estudos, compreendendo as problemáticas que podem surgir a partir desse novo olhar. Nessa perspectiva, as noções de homem, masculino e masculinidade, também podem ser entendidas como construções sociais.

Gênero e sexualidade são estruturas que podem variar com o passar do tempo e que podem ser vistas para além de concepções binárias. O gênero não é uno, ele é múltiplo. Vai além da representação ocidental criada pelo patriarcado hétero, branco. A questão de gênero e feminino deve ser pensada levando em consideração a cultura, o período histórico, concepções raciais, econômicas. Ou seja, as intersecções acabam por interferir em qualquer olhar que possamos ter sobre as divisões de gênero.

A construção de gênero é na verdade uma violência que se faz ao corpo das mulheres, principalmente a todos os corpos que se distanciam da figura masculina tão defendida pelo patriarcado. Nesse sentido, principalmente

as mulheres, mas também pessoas LGBTQIA+, acabam sendo vítimas da misoginia por se distanciarem da figura masculina.

O que vivemos no momento com o pensamento do feminismo é uma busca pela desconstrução do feminino como um lugar subalterno, construído para satisfazer os prazeres dos homens. Entendo aqui que as mulheres brancas, negras, trans, podem ser vistas para além desse processo de violência histórica, podendo ser o que quiserem. E puderem vir a ser.

A construção do sujeito, a mulher trans, a travesti, a *drag*, o gay afeminado, a bicha preta e outros sujeitos construídos a partir do signo LGBTQIA+ podem sofrer violências patriarcais. Tudo o que se aproxima do feminino acaba sendo tratado violentamente como algo ruim, como se o feminino, reafirmado pela mitologia cristã de Adão e Eva, fosse o grande mal da humanidade. As bruxas da Idade Média podem ser um dos maiores exemplos dessa violência, o feminino como algo que deve ser caçado e exterminado.

As mulheres não só sofrem ou sofreram violências, mas se tornar mulher já é uma violência em si. O feminismo não é só um lugar de discussão dos gêneros, mas um campo político de luta radical que visa desmontar esses lugares de sofrimentos causados pelo patriarcado como uma cultura da violência. Nesse sentido, o feminismo buscaria desmontar o gênero masculino e, também, o feminino, como um processo de libertação dos corpos e dos seres.

Marcia Tiburi (2018), também filósofa brasileira, comenta sobre a importância do feminismo para sociedade:

O feminismo nos leva à luta por direitos de *todas, todes e todos*. *Todas* porque quem leva essa luta adiante são as mulheres. *Todes* porque o feminismo liberou as pessoas de se identificarem somente como homens ou mulheres e abriu espaço para outras expressões de gênero – e de sexualidade – e isso veio interferir no todo da vida. *Todos* porque luta por certa ideia de humanidade (que não é um humanismo, pois o humanismo também pode ser um operador ideológico que privilegia o homem em detrimento das mulheres, dos outros gêneros e, até mesmo, das outras espécies) e, por isso mesmo, considera que aquelas pessoas definidas como homens também devem ser incluídas em um processo realmente democrático, coisa que o mundo machista – que conferiu aos homens privilégios, mas os abandonou a uma profunda miséria espiritual – nunca pretendeu realmente levar à realização. (TIBURI, 2018, p. 29)

Não posso ter a pretensão aqui de achar que a experiência performática dessa tese teria o poder de destituir tais estruturas sociais tão enraizadas. Busco, contudo, alinhado a esses pensamentos, contribuir com esse processo de liberação. Adoto, dessa maneira, o arquétipo da Pombagira e de alguns princípios da cultura afro-brasileira como uma forma de contribuir para a ampliação de referências e possibilidades de performar os corpos e seres, não como um gênero fixado em si, mas como um processo de libertação dos corpos.

A performance-sagrada se desenvolve nesse sentido. Não posso apresentar discursos prontos sobre o feminino, tendo em vista que cada pessoa foi construída nesse campo de maneira peculiar e suas experiências são particulares. Procuro compartilhar minhas vivências com a ancestralidade feminina, em especial com a Pombagira, e durante o processo me mantenho atento a todas as demandas que chegam. Um dos principais propósitos é instigar e retroalimentar o lugar do feminino. As questões novas que vão aparecendo são recebidas como parte do processo e incorporadas ao todo.

A produção da performance-sagrada foi realizada pela Companhia do Intérprete, grupo do qual faço parte, que atuou de forma significativa no projeto. A direção geral da performance ritual foi realizada por Elderson Melo. O programa e roteiro de ações foi construído de forma coletiva, com minha participação, juntamente com Elderson Melo e Xochitzin (Patricia Ordaz). A produção executiva do evento contou com o auxílio de Elderson Melo e Vanilda Oliveira. Atuaram comoicineiros e performers, Elderson Melo e eu. As experiências sonoras do evento foram concebidas e executadas por mim. A orientação espiritual do trabalho foi realizada por Pai Ari, Dofono de Oxalá, meu pai criador, ou seja, a pessoa que dentro do processo iniciático do Candomblé acompanha todos os ensinamentos dentro dos rituais, ensina as rezas, traz as comidas, dá os banhos, cuida das vestimentas, entre outros.

A pergunta inicial que conduziu as perspectivas da pesquisa foi: Que riso se produz no encontro entre o sagrado e a figura feminina? Nessa experiência, a proposta era rir, dançar, cantar e performar integrando figuras femininas que nos acompanham, influenciam e iluminam nossos caminhos e nossa existência. Entre outras coisas, tínhamos como objetivo desenvolver o

fortalecimento de vínculo, o protagonismo social, o pertencimento e a identificação positiva de mulheres a partir das qualidades de riso do feminino.

O trabalho foi desenvolvido com base em elementos do teatro-educação e da arteterapia. Foram realizados jogos e práticas vocais e corporais, reunidas com elementos de princípios da arteterapia e medicina tradicional de base na cultura e religiosidade afro-brasileira. Trabalhamos com o riso a partir do feminino da vida e da performance ancestral afro-brasileira. Foram desenvolvidas ações práticas, teatrais, artísticas e terapêuticas. Durante a experiência foram escritas, dançadas, cantadas e contadas histórias de mulheres importantes para cada uma das participantes.

A performance-sagrada foi destinada principalmente ao público feminino; contudo, também foi aberta a homens interessados no assunto. Para as participantes do evento solicitou-se que viessem com roupas confortáveis para realizar práticas corporais, que cada uma trouxesse um objeto feminino pessoal que pudesse ser trocado com outras integrantes, e que trouxessem também uma saia rodada ou, na falta dela, um lenço grande para assumir a mesma função.

A performance-sagrada possui caráter experimental e em cada evento que foi realizada novos elementos puderam aparecer, serem adaptados ou ainda suprimidos. Foi estruturada sem uma dramaturgia convencional, como um *work in process*, um trabalho construído em processo seguindo linhas de forças para o roteiro de ações.

Sobre *work in process*, Renato Cohen (2004) comenta que:

Uma cena cuja característica é o não-uso de dramaturgia, a incorporação de ocorrências, o uso de narrativas disjuntivas, a ambigüidade do espaço/tempo da representação, a apropriação do paradoxismo e de outras relações com a recepção. (2004, p. 6)

O evento nunca foi entendido como um trabalho final, mas como parte de um processo que poderá se modificar, conforme suas aplicabilidades. Práticas artísticas realizadas nesses moldes são estruturadas com roteiros de ações fluídos para que as peculiaridades efêmeras possam emergir no acontecimento. Cada performance-sagrada é única, o roteiro pode possuir um

mesmo princípio, mas os participantes que irão adentrar na experiência podem modificar todas as estruturas.

As ações da performance seguiram o seguinte roteiro geral:

1. Entrada com o altar feminino e apresentação das participantes e objetos pessoais;
2. Limpeza energética com a performance ritual;
3. Completação do altar feminino com os objetos;
4. Vivências teatrais e experiências artísticas com base no riso e na ancestralidade feminina;
5. Escrita e leitura de uma carta à ancestral;
6. Encerramentos com brinde à ancestralidade feminina;
7. Troca de objetos femininos e confraternização com os alimentos.

A performance-sagrada “Riso e Ancestralidade: O feminino” pode ser entendida por três momentos sequenciais que acessam estados diferenciados: a limpeza energética, as vivências teatrais e a escrita e leitura da carta. O primeiro momento refere-se ao tributo às mulheres “*Àdùrà das Yabás*”, que ocorre no início da performance e tem como objetivo realizar uma limpeza energética, por meio de diferentes símbolos, signos e deslocamento de tempo e espaço. Seguimos para as vivências teatrais e artísticas que desenvolvem estados relativos à ancestralidade feminina e o riso, tendo por base elementos da cultura afro-brasileira. Na terceira parte, encerramos a performance ritual com a escrita e leitura de uma carta direcionada a uma ancestral feminina de cada uma das participantes. Finalizamos, brindando o acontecimento e compartilhamos os alimentos preparados para o evento.

A sequência do capítulo segue essa lógica de organização, detalhando cada um desses momentos em três tópicos. Assim temos os subcapítulos: *Àdùrà das Yabás*; Vivências teatrais de riso e ancestralidade feminina; e Carta à ancestral.

2.1. *Àdùrà das Yabás*

Salve as *Yabás*! *Epahhey*, *Oyá*! *Saluba*, *Nanã*!! *Ora Yê iê, ô, Oxum*! *Odô Ìyá*, *Yemanjá*, *Erù Iyà*! Salve a todas Pombagiras! *Laroyê*, Senhora das Encruzilhadas! *Saravá* *Maria Padilha*, *Maria Mulambo*, *Maria Rosa*, *Maria Quitéria*, *Maria da Praia*. Salve todas essas divindades femininas! Salve todas as Marias! Salve todas as mulheres!

Tomo a benção das senhoras. Evoco, como em uma prece, todas as forças femininas. Peço a licença de todas as meninas, moças, mulheres, solteiras, casadas, senhoras, mães, avós, bisavós. Rogo licença das que são brancas, mas principalmente a licença das que carregam a força de serem mulheres pretas.

Saúdo à todas as deusas negras das culturas africanas e afro-brasileiras, deusas ameríndias das culturas indígenas e deusas de toda e qualquer outra cultura. Deusas que riem, deusas que choram, deusas que cantam e que dançam. Aqui, meu respeito e empatia a todas as *Yabás* e a toda força ancestral das mulheres.

No culto aos orixás, as deidades femininas carregam o título de *Yabás*. O termo vem do dialeto africano iorubá. Mãe, mulher, senhora, aquela que alimenta seus filhos, aquela que carrega o poder feminino. No Candomblé, as orixás femininas carregam o título de *Yabás*. *Nanã*, *Iansã*, *Oxum*, *Obá*, *Yemanjá*, *Ewa* e outras tantas trazem, todas em seus mitos e arquétipos particulares, a ancestralidade feminina como a sua força primordial, o seu principal axé. Um axé que é a própria força vital das *Yabás*.

As *Yabás* podem ser cultuadas e reverenciadas nos rituais de diferentes formas: pela oferta de alimentos, pelas danças, objetos sagrados, saudações faladas ou, ainda, por meio dos *Àdúràs*. *Àdúràs* são rezas cantadas aos Orixás. Um tipo de prece musical. Um louvor a todas as forças da natureza. Os *Àdúràs* agradecem a existência, clamam por socorro, alimentam a fé, rememoram os mitos, celebram a vida em conexão com as divindades sagradas. Suas palavras cantadas em ioruba são responsáveis também por conduzir as movimentações corporais dançadas, conectando a nação do Candomblé com a sua ancestralidade afro-brasileira e africana.

Àdùrà das Yabás foi o tributo que deu início à performance-sagrada. A junção das duas palavras em iorubá, atribuída como título da performance,

evoca, entre outras coisas, o poder feminino ancestral fundido com a magia das rezas cantadas no Candomblé e das danças em honraria às mulheres. As experiências realizadas na performance-sagrada emergem assim, nesse universo de simbologia, signos e significantes femininos e religiosos.

Esse primeiro momento do encontro trata-se de um tributo que tem como objetivo deslocar tempo e espaço, rememorando elementos sagrados do universo feminino. Para isso, foram selecionados objetos, ações e movimentações corporais, instrumentos sonoros, sonoridades e cânticos que evocavam o feminino. A escolha desses elementos esteve relacionada, em especial, com conhecimentos da religiosidade negra em diálogo com repertórios anteriores dos dois performers que conduziram o acontecimento, Elderson Melo e eu.

Neste tópico, serão apresentados de forma individual os elementos que compuseram a performance ritual. A estrutura do texto não está organizada de forma cronológica, conforme ocorreram as ações da performance. Como exercício didático, cada elemento significativo para o trabalho é apresentado de forma separada, descrito sua função na performance-sagrada e expondo a base de sua escolha e possível efeito causado nas participantes. É importante frisar que todos os elementos que serão narrados aqui de forma individual fizeram parte de uma mesma coisa, integrando o acontecimento como um todo a partir de sua singularidade.

O texto que descreve e analisa cada elemento sempre será precedido de uma ou mais imagens fotografadas do acontecimento. Essa opção estilística de apresentar as imagens antes do texto foi adotada com o objetivo de que as descrições e análises não interfiram ou sugiram leituras prévias das imagens. As figuras nesse trabalho não são meramente ilustrativas; possuem caráter textual de extrema importância.

Muito embora as imagens não consigam expressar toda a potência do acontecimento efêmero, elas expressam de maneira visual parte da experiência artística desenvolvida neste trabalho. Recomenda-se que as figuras sejam observadas em todos os seus detalhes visuais, como um processo de fruição artística, levando em conta sempre o caráter religioso e a energia simbólica que pode emanar das imagens enquanto objeto artístico e ritualístico.

Altar feminino:

As imagens a seguir apresentam a disposição do altar com elementos femininos e diferentes tipos de alimentos organizados para acompanhar a performance-sagrada como um todo:



Figura 21 – Fotografia do altar feminino criado para a performance-sagrada realizada no dia 03/10/2021.

Fonte: Foto de Wiliam Almeida criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 22 – Fotografia do altar feminino criado para a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 23 – Fotografia do altar feminino criado para a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.

Para cada uma das edições da performance-sagrada, foi montado um altar particular. Contudo, os dois altares, mesmo em suas diferenças, procuravam expressar signos convergentes. Todos os elementos escolhidos permeavam a religiosidade afro-brasileira e símbolos femininos marcantes. Foram selecionadas algumas esculturas, alguns objetos sagrados, objetos cotidianos e diferentes tipos de comida.

As esculturas selecionadas para compor a mesa celebram a crença da religião afro-brasileira e um tributo ao feminino. Conforme podemos ver nos registros fotográficos, existem esculturas de divindades sagradas femininas e de mulheres negras. As conchas que compõe o altar representam a energia do mar, uma propriedade de Yemanjá. Os adereços femininos usados como artefato de embelezamento, como anéis, pulseiras, perfume e, também, pedras de rio, dispostos na mesa, fazem menção a Oxum, senhora das águas doces, do ouro, da vaidade e da beleza. Flores variadas e, em especial, uma vela vermelha, foram escolhidas para compor o altar como uma forma de celebrar símbolos fortes característicos de muitas pombagiras.

A estrutura do altar feminino foi entendida como uma experiência artística ritualística e espiritual. Tanto em sua forma como em seu conteúdo, o altar apresenta em seu todo uma imagem complexa de significados que são capazes de gerar diferentes significantes. A mistura de elementos religiosos e cotidianos marca visualmente o altar, sendo possível perceber sua potência enquanto expressão artística capaz de atuar na espiritualidade humana.

Sobre o poder artístico das imagens enquanto propulsor da espiritualidade, Pareyson (1984) comenta que:

Não obstante, as obras de arte são figuras espirituais: imagens que têm um significado humano, que falam à mente e ao coração, que transmitem sentidos interiores e profundos. Mas o aspecto espiritual e interior das obras de arte não é alguma coisa que transcenda o seu aspecto sensível e a sua realidade física, porque, antes, coincide imediatamente com eles.
[...] Grande parte da magia e do mistério da arte consiste exatamente nesta convergência de espiritualidade e fisicidade, que faz da obra um corpo e um espírito, uma coisa e, justamente, um valor.
(PAREYSON, 1984, p. 155 e 156)

No caso das manifestações artísticas presentes na religiosidade negra, pode-se perceber uma arte sacra carregada de elementos que acessam a espiritualidade humana, afetando o campo do sensível. Ela desperta sentimentos inconscientes e escondidos, evoca energias ocultas, aflora novas tensões corporais e sensações. A convergência entre o que se vê racionalmente e o que se sente inconscientemente, unifica espiritualidade e fisicidade, corpo e mente, real e imaginário.

Nessa perspectiva, o altar exposto apresenta imagens que evocam símbolos femininos cotidianos, alinhados com elementos religiosos e sagrados. Essa experiência é capaz de memorar significantes ampliados. Os elementos cotidianos típicos do universo feminino, como anéis, pulseiras e flores, aproximam o olhar das mulheres e são ao mesmo tempo estranhados ao ocuparem o mesmo lugar das figuras sacras que compõem o altar.

A proposta do altar foi apresentar esculturas religiosas, elementos sagrados e objetos cotidianos, todos femininos, que pudessem acessar e sensibilizar as mulheres em diferentes sentidos. O altar expõe uma crença sagrada ao apresentar esculturas e elementos religiosos e, ao mesmo tempo, rompe com a arte sacra ao equiparar objetos cotidianos do universo feminino em

um mesmo altar, objetos que não obedecem às regras eclesásticas do Candomblé ou da Umbanda.

Assim, ao fruir a junção dos elementos apresentados em um conjunto complexo de singularidades, a partir de suas concepções prévias, as mulheres poderiam se identificar com alguns símbolos e, também, estranhar outros. Observar o altar como um todo pode gerar, ao mesmo tempo, identificação e estranhamento, dois estados contrários que aqui coexistem e comungam harmonicamente.

Este estranhamento encontra uma encruzilhada de caminhos possíveis. Visão e olfato aguçado; memória expandida; crença, mito e realidade; cotidiano, extracotidiano e ancestralidade. Sobre a importância do altar no sentido cronológico do acontecimento, não existe um momento específico no qual as mulheres são convidadas a parar e observar o altar. O altar está lá, apenas está. Damos início à performance-sagrada, desenvolvemos as ações e encerramos o trabalho. Ele continua lá, expressando e emanando seus atributos, podendo ser contemplado por todas, sem obrigações, a qualquer tempo.

A imagem a seguir apresenta outra ótica do altar feminino, no qual podemos notar a presença de um elemento importante, o alguidar com farofa-de-dendê:



Figura 24 – Fotografia do altar feminino, evidenciando a farofa, criado para a performance-sagrada realizada no dia 03/10/2021.

Fonte: Foto de Wiliam Almeida criada como registro para a tese de doutorado.

Um elemento muito significativo para as divindades de Exu e Pombagira é a farofa, uma comida que carrega vários atributos mágicos. Conforme podemos perceber na figura, para realização da performance-sagrada montamos uma farofa de dendê evocando a energia ancestral dessas divindades, em especial a feminina. O alimento foi oferendado como um pedido de licença para a abertura do trabalho, além de acreditar que ele poderia emanar força e significantes durante a performance-sagrada, complementando o altar feminino.

Existe no Candomblé um tipo de farofa chamada de *padê*, que se prepara com farinha de mandioca, sendo uma das mais utilizadas em diferentes rituais. Ela pode ser oferecida a Exu como um pedido de licença, como uma forma de abrir os trabalhos e caminhos energéticos ou ainda em rituais de limpeza chamados de *ebó*. Raul Lody (2003) fala sobre a importância da farofa, em especial a de dendê, para os rituais africanos.

Popular e de consumo variado, a farofa-de-dendê é alimento característico e marca a presença ritual dos deuses africanos nas mesas brasileiras. A farofa-de-dendê é preparada com a farinha de mandioca, dendê e sal. (LODY, 2003, p. 49).

A farofa, nos rituais religiosos, pode ser preparada também de outras maneiras, utilizando farinha de mandioca ou de milho, com dendê, azeite de oliva, mel, carne de frango, de porco, miúdos – ou seja, com condimentos salgados ou doces. Os ingredientes variam de acordo com cada momento litúrgico ou propósito ritualístico. Para a performance-sagrada, a farofa trazia simbologias da comida oferecida às pombagiras. Foi preparada no dendê com farinha de milho amarela do tipo biju, complementada com miúdos de frango.

Nas festas públicas de Candomblé e, também, em algumas festas de Umbanda, a comida aparece como um elemento significativo e recorrente. O terreiro responsável pelo ritual público geralmente acaba fornecendo um jantar ou um almoço em comemoração à festividade que está sendo celebrada. Acredita-se que ao compartilhar o alimento, compartilha-se também o axé, ou seja, a força vital, com toda a comunidade envolvida no processo, desde os filhos da casa até os visitantes.

Além da farofa, que possuía um caráter intimamente ligado ao ritual, tinham outros alimentos que foram preparados como uma forma de comunhão com a comunidade participante. Pela observação das figuras anteriores, podemos lembrar que o altar feminino, além dos símbolos descritos, apresentava diferentes tipos de sucos, bolachas, frutas, bolo, doces, entre outros. Os alimentos ficaram expostos no altar durante a performance-sagrada, atuando na mesma perspectiva geradora de significantes.

Ao final de tudo, a farofa e as demais comidas foram compartilhadas como uma forma de estabelecer vínculo e festejar o acontecimento. Foi possível perceber as mulheres conversando, trocando experiências, retomando momentos vivenciados ou estados acessados durante o evento. Nesse momento, vibrando uma energia festiva, celebramos e retroalimentamos as energias ancestrais femininas exploradas e vivenciadas no acontecimento.

Ambientação:

As imagens a seguir apresentam a disposição do espaço e a acomodação das participantes no ambiente da performance:



Figura 25 – Fotografia mostrando a ambientação do espaço criado para a performance-sagrada realizada no dia 03/10/2021.

Fonte: Foto de Wiliam Almeida criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 26 – Fotografia mostrando a ambientação do espaço criado para a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.

O espaço foi pensado de maneira a proporcionar um ambiente acolhedor e que fortalecesse o espírito coletivo. A primeira estratégia adotada foi organizar acomodações para que as mulheres formassem uma roda, juntamente com os performers. Nas imagens podemos notar que todas estão sentadas, de forma confortável para que possam imergir aos poucos nas propostas.

A roda foi um elemento que contribuiu para o fortalecimento do coletivo. As mulheres, juntamente com os performers, puderam trocar olhares, se conectar com o todo. Nessa disposição, todos podiam observar as ações e acompanhar o trabalho de maneira participativa. A roda, por si, convida as participantes a adentrar na performance-sagrada.

Sem impor limites, o espaço se mantém aberto. As energias circulam. Mesmo que a pessoa não adentre a roda, o espaço vazio te convida. Existe uma energia aberta no meio do círculo, que indica a falta de algo. Essa falta causa vontades de ocupação, de preenchimento, de movimento.

Estar em roda expõe uma política afirmativa de respeito mútuo: todos ocupam os mesmos lugares. O processo de estar em roda pode destituir a ideia

de hierarquia. Ou, neste caso, de uma pessoa que está disposta a falar ou professorar. Todos participam, propõem coletividade.

A roda remonta a muitas práticas corporais da cultura afro-brasileira. O Candomblé se faz e se dança em roda; a capoeira propõe roda; o samba de roda leva essa organização no próprio nome; assim como muitas outras manifestações. Na proposta, essa organização espacial procurou promover a integração social e conectar as pessoas com as memórias ancestrais da cultura negra.

As mulheres e os performers foram acomodados em esteiras de palha que foram colocadas no chão, fortalecendo também o contato com a terra. No Candomblé, essas esteiras de palha são chamadas de *enin*. Acredita-se, na cultura iorubá, que a *enin* tem como objetivo conectar a pessoa que a ocupa com os elementos da terra.

A esteira é uma peça de artesanato que pode ser produzida com diferentes matérias, como tábua, sisal ou palha. Ela é muito utilizada na região nordeste do Brasil, mas principalmente nos rituais de religiões afro-brasileiras. Nesse último contexto, ela é entendida como um objeto sagrado muito significativo para o povo do santo. A esteira ou *enin* está presente na maioria dos rituais internos do Candomblé, tendo função de cama na qual os recolhidos dormem, mesa para oferecer certos tipos de comidas, entre outros.

Segundo os mitos que acompanham o Candomblé, quando os Orixá viveram na terra, em tempos primórdios, eles possuíam uma vida muito simples e a esteira era um dos principais recursos de descanso e contato com a simplicidade que a natureza da época. Ao adotarmos a esteira para a performance, utilizamos esse elemento como uma forma de conexão com o sagrado e com a terra. Estar na esteira expressa o retorno ao princípio da vida, a evocação do universo mítico, o reencontro com a ancestralidade sagrada.

Na crença do Candomblé, dormimos na esteira para reestabelecer a ligação com o princípio que nos concedeu a vida: a terra! Adotando essa premissa como metáfora, durante a performance também estamos nos conectando com a terra. E podemos entender a terra, com todos os seus elementos naturais, como nossa ancestral feminina primordial, que nos dá a vida, o alimento, o caminho. Que fortalece e reequilibra, dia após dia, nossas energias vitais.

Indumentária:

As imagens a seguir apresentam a composição da indumentária utilizada durante a performance-sagrada:



Figura 27 – Fotografia da indumentária utilizada por Elderson Melo durante a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 28 – Fotografia da indumentária utilizada por Helder de Miranda durante a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.

Na primeira figura, vemos a indumentária utilizada por Elderson durante toda a performance-sagrada. Ele vestia uma saia rodada confeccionada com 06 metros de tecido, para que durante a dança ela pudesse acompanhar os giros que descreveremos mais adiante. A saia dourada era acompanhada por uma bata branca de renda, com mangas longas que passavam da altura do cotovelo, terminando antes de chegar ao pulso. Na bata, que possuía uma abertura no peito mostrando um colar artesanal de sementes, foram customizadas rosas beges. Na cabeça, o turbante acompanhava o mesmo tecido da saia.

A segunda figura apresenta, em paralelo, a indumentária que foi utilizada por mim durante o acontecimento. O segundo figurino foi composto por uma saia vermelha, que possuía também 06 metros de tecido. A saia rodada era acompanhada por uma bata de renda azul, com mangas curtas que desciam os ombros e terminavam antes de alcançar os cotovelos. Na bata, foram costuradas rosas na cor lilás. No peito também havia uma abertura da bata que mostrava a pele do performer adornada pelo colar e pela pintura corporal, que abordaremos mais adiante. Assim como o primeiro figurino descrito, o turbante que utilizei possuía o mesmo tecido da saia. Os pés estavam descalços.

A seguir, a figura apresenta uma imagem dos dois performers em paralelo, podendo ser observado o diálogo visual criado entre os dois figurinos:



Figura 29 – Fotografia que apresenta o conjunto da indumentária dos dois performers utilizada na performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.

Observando o conjunto, percebe-se que os dois figurinos possuíam uma estética comum, embora carregassem suas particularidades. Foram compostos por saias rodadas, sendo que uma era dourada e a outra vermelha. Os dois turbantes acompanhavam o mesmo tecido das saias. Na primeira edição da performance-sagrada o figurino era o mesmo, contudo a parte de cima do corpo estava sem roupa. Será possível notar isso ao longo da apresentação de outras imagens.

As batas foram estruturadas para a edição da performance-sagrada que ocorreu no dia 21 de outubro de 2021. Elas traziam cores e formatos diferentes, mantendo em comum a mesma abertura frontal que mostrava parte do peito. Essa abertura tinha como propósito apresentar parte da pele do performer, contribuindo para a composição do todo. A abertura frontal da bata, além da pele, dava destaque para os colares artesanais. Embora não seja possível perceber nas imagens, por conta do comprimento das saias, os dois performers estavam descalços.

No conjunto, podemos perceber dois homens com vestes tradicionalmente femininas, que expressam principalmente elementos da religiosidade afro-brasileira. No Candomblé, existe uma vestimenta feminina muito tradicional conhecida como baiana. Trata-se de uma saia composta por mais de 04 metros de tecido, chamado de roda da saia. Em muitas culturas e épocas, e podemos dizer que ainda hoje, as saias representam um vestiário muito característico das mulheres. Dessa maneira, a opção por esse figurino atuou como um tributo nosso a todas as mulheres, à religiosidade negra feminina e, em especial, à figura sagrada das pombagiras.

Nos rituais religiosos destinados a esta entidade sagrada, as diferentes deidades de Pombagira ganham destaque por sua beleza, alegria e energia contagiante. A cientista social brasileira Glacy Ane Araújo de Souza dos Santos (2020) exprime alguns desses atributos marcantes:

Preta, vermelha, rosa ou lilás. Tem até na cor branca. Pomba-Gira vestida no salão é sinônimo de festa e diversão. As vestes coloridas, as saias rodadas, o incenso aceso nos cantos do terreiro, o som dos tambores, os enfeites, a energia vibrante desses espíritos (porquê não dizer, dessas mulheres!) torna o ambiente mais alegre e festivo. Em reunião de pomba-gira tem bebida, comida, aperitivo, fumo, agitação e música. Tem festa! (SANTOS, 2020, p. 174)

As mulheres/homens incorporadas na Pombagira ou mesmo a Pombagira que incorpora as mulheres/homens tem a saia rodada como uma marca significativa. Em muitos ambientes ou contextos, a saia pode ser motivo de chacota ou menosprezo social. Digo isso, com relação ao sentimento de misoginia que atua no ódio à figura da mulher, construído e retroalimentado pelo patriarcado. Sabemos que toda e qualquer mulher sofreu ou irá sofrer algum tipo de violência durante sua vida como reflexo da misoginia. Essa violência pode física, sexual, verbal, psicológica ou simbólica. Em geral, a misoginia é alimentada pelo ódio contra a mulher, construído pela sociedade patriarcal que enaltece a figura do homem como ser superior.

Bichas afeminadas, ou seja, homens gays que carregam traços femininos; Travestis e mulheres ou homens transgênero, pessoas que nasceram marcadas por gêneros diversos dos quais se identificam; e tantas outras siglas da comunidade LGBTQIA+ carregam o sofrimento da homofobia, transfobia ou

LGBTQIA+fobia. Acredito que, no caso dessas figuras citadas, o fato de se aproximarem com a figura feminina ou não serem dignos de ocuparem a figura masculina acabam por escancarar a misoginia patriarcal que se manifesta pela cultura violenta do ódio.

Para nós, os performers, como homens gays ou bichas afeminadas, vestir a saia atua no sentido contrário do que se espera socialmente – queremos estar próximos das mulheres. Comungar juntas, apesar das diferenças. Ir na contramão do modelo patriarcal, afastando a figura masculina idealizada pela civilização ocidental.

A saia nos aproxima das mulheres, de suas dores, mesmo que de forma empática. Por meio da saia fortalecemos o vínculo, reafirmamos o sentimento de pertencimento, unimos os guetos. Não vivenciamos a dor das mulheres, mas podemos politizar os sofrimentos e fortalecer estratégias de resistência perante as mazelas sociais que nos oprimem.

Vestir a saia, como uma saudação à ancestralidade feminina, é também recuperar o que nos foi roubado pela crueldade do patriarcado: a força feminina, o poder das mulheres, o axé das pretas, a magia das indígenas, o saravá das pombagiras, a energia vital de todas as *Yabás* e o atributo da existência nos dado por todas as deusas do universo, em especial as negras da cultura africana e afro-brasileira.

Pintura corporal:

As imagens a seguir apresentam as pinturas corporais realizadas na caracterização dos performers:



Figura 30 e 31 – Fotografias que apresentam Marlon Lima criando a pintura corporal dos performers para a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.
Fonte: Fotos de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 32 – Fotografia que destaca a pintura corporal utilizada por Elderson Melo durante a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 33 – Fotografia que destaca a pintura corporal utilizada por Helder de Miranda durante a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.

A pintura corporal procurou retomar alguns símbolos do Candomblé e do feminino. Um dos elementos escolhidos para demarcar simbolicamente o feminino foi o batom vermelho, que destaca os lábios dos dois performers. Outro elemento da pintura corporal foram as pintinhas coloridas marcadas no rosto e em partes do corpo. Assim como o caso da bata que fez parte do figurino, a pintura corporal só foi realizada também na segunda edição da performance-sagrada, pensando no trabalho como um processo em construção; a cada acontecimento, novos elementos foram adicionados ou retirados.

Para a marcação das pintinhas coloridas nos performers, foram utilizadas as cores: branco, representando *efum*; azul representando *waji*; e vermelho representando *ossum*. Esses nomes e sua importância nos rituais serão explicados mais adiante. Em mim, conforme podemos observar na terceira imagem, foram realizadas pintinhas brancas e azuis que ocupavam parte do rosto e desciam pelo pescoço até o corpo. Em Elderson, apresentado na primeira e segunda figuras, foram tingidas pintinhas brancas e vermelhas ocupando principalmente o rosto, cruzadas por linhas pretas. No peito foram marcadas também algumas pintinhas brancas.

As pintas coloridas tingidas no rosto e em partes do corpo remetem a rituais realizados durante a iniciação no Candomblé, conforme mencionado no primeiro capítulo. Nos rituais, os noviços que estão iniciando na religião têm o corpo tingido com pintinhas e traços de diferentes cores, segundo cada uma das cerimônias específicas.

Lody (2003) explica a importância das pinturas corporais para a religiosidade afro-brasileira:

Efum – giz, pemba, pó branco, tipo de caulim usado na pintura ritual do iaô e também designando os iniciados de Oxalá. A pintura retoma os símbolos étnicos da nação – nação de Candomblé que por sua vez rememora visualmente marcas originalmente feitas por escarificações.

[...] Ainda sobre pintura corporal é ocorrente o vermelho por meio do *osum* e o *waji*, representados pelo vermelho e o azul, respectivamente. Pintura pontilhadas, lanhos, símbolos diversos e manchas como as visíveis no tampo craniano do iaô – totalmente azul ou totalmente branco -, tipificam e caracteriza, o noviço nos terreiros de Candomblé. (LODY, 2003, p. 138)

O *efum*, o *ossum* e o *waji* são elementos sagrados utilizados em pinturas corporais e que indicam crenças muito significativas para o Candomblé. O *efum*

trata-se de um giz branco utilizado para representar as pinturas iniciáticas que remetem principalmente aos Orixás *funfun*, ou seja, divindades que vestem branco. Possui uma simbologia sagrada que procura demarcar na pessoa que recebe a pintura uma reconexão com estados de equilíbrio, tranquilidade, paciência e paz.

Waji refere-se a um tipo de pó azul que simboliza a idealização, a transformação e o direcionamento do indivíduo para com a proteção contra todos os males espirituais, materiais e psíquicos. Também é a representação do sangue negro, que simboliza a noite e a conexão com ancestrais relacionados à própria escuridão. Nesse sentido, o *waji* representa o anoitecer.

Ossum é um tipo de pigmentação que possui uma cor vermelha alaranjada. Possui a função espiritual de transmitir o chamado do poder de axé, ou seja, da força primordial humana. Em paralelo aos elementos da natureza, seria a representação do crepúsculo ou do ocaso. O *ossun*, ao ser pintado no iniciado para a religião, segundo a crença teria o poder de trazer as cores do céu no momento do dia em que o sol e a noite se misturam, seja no nascer ou no pôr-do-sol.

Incenso:

A figura que segue apresenta um dos primeiros momentos da performance-sagrada, no qual as mulheres são energizadas com o defumador:



Figura 34 – Fotografia do processo de defumação da performance-sagrada realizada no dia 03/10/2021.

Fonte: Foto de Wiliam Almeida criada como registro para a tese de doutorado.

A performance ritual foi iniciada com um processo de defumação. Para isso foi utilizado o incensário, também chamado de defumador ou turíbulo católico, um objeto sagrado muito utilizado nos rituais de Umbanda e em outras religiosidades. Ele pode ser um fogareiro de barro ou possuir formas metálicas, como o utilizado na performance, conforme aparece na imagem.

Algumas ervas e carvão foram adicionadas ao incensário e enquanto a fumaça ia emanando, Elderson passava em cada uma das mulheres. Assim como é feito em rituais de Umbanda para limpeza energética, com as mãos as mulheres atraíam a fumaça para si, procurando fazer com que ela incensasse o corpo todo. A partir do momento em que a frente do corpo estava energizada, as mulheres giravam de costa para que a fumaça cobrisse a parte de trás também.

Sobre o processo de defumação, a professora e socióloga Dra. Salete Nery comenta que:

Curandeiros, feiticeiros, agentes religiosos brancos, negros, índios e mestiços se confundiam na prestação de serviços mágicos de cura e tornavam o Brasil um lugar de exercício cotidiano das artes mágicas por apelos a santos e demônios. Em meio a substâncias variadas, tanto as práticas do sopro e da defumação como o contato com aromáticos compunham o arsenal acionado no exercício da magia. A magia tem por substrato crenças mais amplas, visões de mundo que permitem que se aceite e credite validade a certos poderes mágicos. As religiões, em suma, fornecem os elementos primordiais de aceitação e compreensão de práticas mágicas. (2016, p. 705)

A defumação não é uma prática exclusiva das religiões de matriz africana; nas religiões católica ou nas práticas ritualísticas indígenas também pode aparecer esse elemento com objetivos semelhantes. Na mitologia Cristã, Jesus Cristo ao nascer ganha um incenso de presente de um dos três Reis Magos. Indígenas de várias etnias também usam a defumação, como uma forma de afastar maus espíritos e atrair boas energias. Ao defumar um ambiente, acredita-se que essa prática seja capaz de harmonizar as energias do local e, também, das pessoas.

Além das explicações místicas, podemos entender a defumação como um processo de aguçar os sentidos por meio do cheiro e da visualidade da fumaça. O cheiro exalado pelo incensário e as imagens provocadas pela fumaça podem provocar outras sensações que não perpassam o campo racional. Logo, o inconsciente pode ser despertado, contribuindo assim para a imersão das mulheres na performance-sagrada por outras vias do sentido humano.

Apresentação dos objetos:

A figura a seguir apresenta imagens de momentos da conversa inicial e da apresentação de todos. É possível atentar-se, também, para as mulheres apresentando os objetos femininos pessoais que trouxeram para a troca entre si:



Figura 35 – Fotografias que mostram momentos da apresentação dos objetos femininos durante a performance-sagrada realizada no dia 03/10/2021 e a performance-sagrada do dia 21/10/2021.

Fonte: Fotos de Wiliam Almeida e Thuani Mattos criadas como registro para a tese de doutorado.

No início da performance, após a defumação energética, as mulheres fizeram uma apresentação pessoal, e também apresentaram os objetos femininos que trouxeram. Na divulgação da performance-sagrada, as mulheres que se inscreveram foram instigadas a encontrar um objeto pessoal que representasse de alguma forma a energia feminina e que pudesse ser passado adiante. Individualmente, cada uma das mulheres falou um pouco de si,

apresentou o objeto feminino, contando a sua história e explicando em que sentido ele representava a energia feminina.

Os objetos femininos que as mulheres trouxeram foram pulseiras, anéis, colares, lenços, bolsinhas de porta-moedas, adereço de cabelo, brincos e pedras energéticas. Nas falas os objetos escolhidos, em geral, remetiam a um momento especial no qual participaram de um evento, um presente de uma pessoa querida, uma fotografia tirada com o adereço ou um elemento esquecido em uma gaveta. Nota-se que o autocuidado e adereços que fortaleçam de forma positiva a beleza aparecem como uma marca muito forte para essas mulheres.

É consenso a existência na atualidade de uma opressão quanto ao cuidado com a aparência, acometendo principalmente as mulheres. Esse sofrimento na maioria dos casos é fruto de um projeto capitalista e de mercado que acaba impondo padrões rígidos de beleza, principalmente direcionado para o público feminino, e movimentado em especial pela indústria da moda e dos cosméticos.

Sem descartar o aspecto negativo dos padrões sociais relacionados à beleza que é imposto as mulheres, gostaria de pensar esses elementos também em seu caráter mítico. Para a performance-sagrada, o altar feminino foi pensado como um processo de estruturar esse arquétipo por meio de objetos que pudesse rememorar questões pessoais de cada mulher, de forma mítica.

Sobre entender a vida a partir do caráter mítico, as filósofas Aranha e Martins comentam que:

Contrariando o positivismo, precisamos recuperar o mito, hoje em sua importância como forma fundamental de todo viver humano. Ele é a primeira leitura do mundo, e o advento de outras abordagens do real não retira do homem aquilo que constituiu raiz da sua inteligibilidade. O mito é o ponto de partida para a compreensão do ser.

Em outras palavras, tudo o que pensamos e queremos se situa inicialmente no horizonte da imaginação, nos pressupostos míticos, cujo sentido existencial serve de base para todo o trabalho posterior da razão. (ARANHA; MARTINS, 1986, p. 58 e 59)

Ao trazer esses elementos, podemos pensar que as mulheres estão acessando o estado ancestral feminino na perspectiva arquetípica e mítica de

uma das *Yabás*, Oxum. Essa Orixá é considerada uma das rainhas do Candomblé, sendo a dona do ouro e da prata, bem como dos mais formosos e ricos encantos femininos. Segundo Verger (1981), dentre todas as *Yabás*, Oxum é considerada a Orixá que mais se relaciona com a beleza, a vaidade e a processo de fecundação e procriação. Em seu arquétipo, destaca-se uma figura feminina com grande paixão pelas joias de cobre e ouro.

As joias, lenços e outros artefatos de autocuidado foram a forma como as mulheres encontraram de simbolizar seu próprio feminino. Mesmo que de forma inconsciente, as mulheres passaram a acessar a ancestralidade do arquétipo de Oxum. Nesse altar as mulheres apresentam um dos aspectos do arquétipo feminino, que se dá no autocuidado por meio de diferentes artefatos de embelezamento.

Instrumentos sonoros:

A figura a seguir apresenta os instrumentos sonoros utilizados durante a performance-sagrada:



Figura 36 – Fotografia dos instrumentos sonoros utilizados nas duas edições da performance-sagrada.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.

Os instrumentos sonoros que acompanharam a performance ritual tinham por objetivo provocar sensações auditivas. Não importava uma composição sonora harmônica, no sentido da boa forma, mas sim sonoridades que deslocassem tempo e espaço, trazendo as participantes para o aqui agora.

Para tal foram escolhidos o caracol branco, o sino de metal, o caxixi de vime, o vaso com objetos dentro e o bongô que ocupava o lugar do tambor. Eles não foram tocados de forma simultânea. Cada um a seu tempo era inserido na performance na medida que as ações iam acontecendo, sem uma sequência lógica racional.

As duas figuras a seguir mostram momentos nos quais o bongô foi tocado:



Figura 37 – Fotografia que mostra o bongô sendo tocado durante a performance-sagrada realizada no dia 03/10/2021.

Fonte: Foto de Wiliam Almeida criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 38 – Fotografia que mostra o momento no qual o bongô está sendo tocado durante a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.

O bongô foi tocado de maneira a acompanhar uma dança ou um giro realizado por Elderson, ou acompanhar uma cantiga ou sonoridade realizada por mim. Em termos espirituais, acreditamos que o tambor é a figura responsável por ligar céu e terra, no momento presente. Sua sonoridade é capaz de trazer significantes presentes.

Sobre a participação do tambor na comunidade de Candomblé, o sociólogo francês Roger Bastide (2001) explica que

Não é, todavia Exu, o único intermediário entre os homens e os deuses. Os três tambores do candomblé também o são: O “Rum”, que é o maior; o “Rumpi”, de tamanho médio; e o “Lê”, que é o menor. Não são tambores comuns ou, como se diz ali, tambores “pagãos”; foram batizados na presença de padrinho e madrinha, foram aspergidos por água benta trazida da igreja, receberam um nome, e o círio aceso diante deles consumiu-se até o fim. (...). Compreende-se por que razão os instrumentos apresentam algo de divino, que impede que sejam vendidos ou emprestados sem cerimônias especiais de dessacralização ou de consagração, interessando-nos saber que somente por meio de músicas fazem baixar os deuses nas carnes dos fiéis (BASTIDE, 2001, p.34).

Na cultura afro-brasileira, como mencionado no capítulo anterior, o tambor é o responsável por chamar os deuses à terra. Ele é um ser mágico, carregado

de força. Ele faz parte da nação do Candomblé com um ser que existe e participa ativamente da comunidade

Sobre a importância da música nos cultos afro-brasileiros, o pesquisador Luís Felipe de Lima (2007) comenta:

Com a música, o povo de santo invoca e festeja suas divindades, louva as forças da natureza, reza por seus mortos, inicia seus sacerdotes, manipula ervas sagradas, ajuda a curar doentes do corpo e do espírito. E muito mais. A música, nessa perspectiva religiosa, é elemento-chave na intermediação com o sagrado. A palavra revestida de som musical ganha o que em alguns ramos da tradição se diz por axé, poder espiritual, princípio de ação e transformação. Exemplo dessa importância são os atabaques, sacralizados em muitas casas de culto por meio de práticas análogas aos rituais de iniciação (LIMA, 2007, p.35).

O tambor ou os atabaques podem ser entendidos como a metáfora do coração. Ele pulsa. Ele tem ritmo. Ritmo de vida, do aqui e agora. O toque soa nos ouvidos e vibra de forma contínua no corpo, despertando o espírito para o acontecimento.

A figura a seguir apresenta um dos momentos em que estava sendo tocado o sino de metal:



Figura 39 – Fotografia que apresenta o performer tocando o sino de metal durante a performance-sagrada realizada no dia 03/10/2021.

Fonte: Foto de Wiliam Almeida criada como registro para a tese de doutorado.

Na figura o sino é tocado de forma aleatória. Assim como o caxixi, que aparece na imagem, na frente da saia. O propósito era tocá-los em momentos

nos quais a limpeza energética individual estava sendo realizada por Elderson. Diferente do tambor, esses elementos sonoros não pulsavam um ritmo contínuo, interagindo de forma aleatória conforme o momento.

Bastide (2001) cita outros instrumentos sonoros utilizados durante o Candomblé que contribuem para o processo de transe:

Mas não são apenas os três tambores que têm o poder de evocar a vinda dos *Orixá*; os *agidavi* também, isto é, as varetas com as quais são batidos e que, antes de serem utilizados, dormiram "junto dos deuses", no santuário, para se impregnarem de força sagrada; ou, mais exatamente sem dúvida, para entrarem em correspondência com os *Orixá*. O *agôgô* (corruptela de *akôkô*, que quer dizer tempo, hora, em língua *yoruba*), sino simples ou duplo, algumas vezes mero pedaço de metal batido por outro pedaço de metal, desempenha também papel importante no candomblé. Quando as possessões estão custando para se produzir, sacerdote ou sacerdotisas agitam o aja junto ao ouvido das filhas de santo que dançam e não é raro que, importunada por esse ruído agudo e alucinante, a divindade se decida a montar em seu cavalo. (BASTIDE, 2001, p. 24 e 25)

A conexão com os deuses no Candomblé pode se fazer por diferentes tipos de sonoridades. Estabelecer pulsos ritmados e quebrá-los constantemente pode fazer alterações no estado de consciência, embaralhando qualquer possibilidade de identificação com lógicas racionais. Ou seja, quando o corpo quer encontrar um padrão ou uma lógica formal, rapidamente ele é traído por um elemento dissonante que surge em seus ouvidos.

Explorar diferentes elementos sonoros pode ser um processo de adentrar em campos da inconsciência. Essa foi uma das estratégias utilizadas na performance-sagrada para auxiliar as participantes no deslocamento de tempo e espaço, acessando assim o momento presente.

Na performance-sagrada, esses elementos atuaram como a quebra da pulsação contínua. Entendíamos que essa quebra poderia fazer um rompimento de qualquer lógica racional que poderia estar sendo formada. Em alguns momentos eu entoava algumas cantigas, sendo acompanhadas pelo sino de metal ou pelo caxixi; contudo, eles nunca acompanhavam o ritmo da pulsação.

A figura a seguir apresenta um instrumento sonoro feito por um vaso de cerâmica com alguns objetos dentro:



Figura 40 – Fotografia que apresenta o performer manipulando um vaso de cerâmica com objetos dentro, como um instrumento sonoro tocado durante a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.

O vaso de cerâmica na performance foi utilizado como um instrumento sonoro. O instrumento possui uma sonoridade estridente, como de um chocalho de metal, e pode ser tocado de forma ritmada ou aleatória. Batizei esse instrumento como vaso de Oxum.

Além da sonoridade particular, ele traz uma simbologia mágica. Como dito anteriormente, Oxum é a orixá da beleza, da riqueza e do ouro. Ela é a deusa das águas doces e carrega consigo a virtude da vaidade. Dentro do instrumento, os objetos que produzem som no impacto com a cerâmica estão relacionados ao arquétipo dessa orixá, sendo eles pulseiras de metal, anéis e pedras de rio.

À medida em que a performance acontece e o instrumento é tocado, anéis, pulseiras e pedras de rio pulam do instrumento e caem no espaço. Para mim esse é um momento mágico, percebo que cada elemento desses consegue evocar em som e também em imagem um pouco do universo cósmico do feminino.

As figuras a seguir mostram momentos nos quais o caracol é tocado durante a performance:



Figura 41 – Fotografia que apresenta o performer tocando o caracol durante a performance-sagrada realizada no dia 03/10/2021.

Fonte: Foto de Wiliam Almeida criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 42 – Fotografia que apresenta um dos momentos no qual o caracol é tocado durante a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.

O caracol é um instrumento de sopro. Seu toque possui a intensidade próxima a um berrante. Em algumas casas de Candomblé, esse instrumento é utilizado para “chamar santo” nos termos utilizados no terreiro, ou seja, anunciar

e colocar em transe alguns rodantes da casa, em especial os filhos de Oxalá. Muito embora a tese trate de culturas africanas, o instrumento que aparece na fotografia foi adquirido na Cidade do México. O caracol também é muito utilizado em rituais indígenas no México, eles acreditam que ao tocá-lo podem evocar a energia do mar para o momento presente.

Patricia Ordaz (2021), em sua pesquisa de mestrado, explica a origem do caracol, também chamado de trompete de concha:

Os trompetes de concha ou tecciztli tiveram um caráter sagrado entre os povos mesoamericanos já que anunciavam a criação do homem. No mito se fala que no princípio da quinta Era, Quetzatcoatl viajou ao infra mundo para procurar o reino do senhor dos mortos: Mictlantecuhtli, aí teve que conseguir os ossos dos seres de eras anteriores, com os quais foi criado o ser humano. (ORDAZ, 2021, p. 160).

Na performance-sagrada o caracol foi utilizado primeiramente como um atributo a Yemanjá, a orixá dos mares. Também foi utilizado aleatoriamente, como um anúncio para uma nova cantiga ou na abertura e finalização do tributo “*Àdùrà das Yabás*”. Além disso, acreditávamos que ao tocar o caracol poderíamos acessar ancestralidades ameríndias e africanas.

Algumas mulheres me relataram que o som do caracol trazia muita paz e acalmava a mente. Seus ouvidos recebiam o toque como um som suave e confortador. A partir disso, podemos entender o caracol como mais uma forma de despertar o inconsciente e trazer as mulheres para o momento presente.

Cantigas e vocalizações:

As imagens a seguir apresentam momentos nos quais realizei algumas intervenções vocais e cantei músicas que trazem elementos da religiosidade afro-brasileira:



Figura 43 – Fotografia que apresenta o momento de abertura da performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.

Durante o tributo *Àdùrà das Yabás* que fez parte do início da performance ritual, várias cantigas e sonoridades vocais foram realizadas. A maioria das músicas escolhidas estava no idioma iorubá. Essa escolha se deu motivado pelo rompimento do significado das palavras, procurando estabelecer possibilidades de significantes. Essa experiência explorou a voz em suas possibilidades sonoras, rompendo com as significantes das palavras e da linguagem.

A cantiga a seguir abriu a performance-sagrada:

*Eu vou abrir meu congo êêê,
Eu vou abrir meu congo aaa
Primeiro eu peço minha licença,
Pra rainha lá do mar, Pra saudar a povaria,
Eu vou abri meu congo aaa.*

A cantiga apresentada faz parte da cultura popular brasileira, presente na abertura de celebrações de jongo. O jongo, que também pode ser chamado de caxambu e corimá, trata-se de uma dança brasileira com origem africana. Sua

prática de dança é conduzida por som de tambores, principalmente o caxambu. Sua origem é principalmente rural, sendo uma das manifestações da cultura afro-brasileira muito proliferada pelo Brasil.

A primeira música cantada no tributo inicial foi a única experiência que apresentava palavras em português. Serviu como um pedido de licença para iniciar a performance-sagrada. Acreditamos que, ao iniciar uma performance-sagrada que se estrutura no sentido não-laico, é importante encontrar estratégias de pedir licença para trabalhar com todas as energias relacionadas ao universo de crenças.

A imagem a seguir apresenta outro momento durante o tributo em que o canto fez parte:



Figura 44 – Fotografia que apresenta um dos momentos do canto realizado durante a performance-sagrada no dia 03/10/2021.

Fonte: Foto de Wiliam Almeida criada como registro para a tese de doutorado.

Nesse momento foram selecionadas duas cantigas em iorubá, que durante os rituais de Candomblé são oferecidas à Orixá Oxum.

A seguir apresento a primeira cantiga:

*Yeyeyê, yeyeyê me Sorodô,
Yeyeyê, yeyeyê me Sorodô,*

*Sorô yima, sorô yima,
Fefé sorodô*

Essa mesma cantiga, com pequenas variações nas palavras ou na melodia, aparece em diferentes casas de santo no Brasil. Toquinho e Vinícius de Moraes inclusive compuseram uma música chamada Canto de Oxum, na qual abrem com uma adaptação dessa cantiga de Candomblé.

Em conversas com diferentes pais *ogãs*, cargo que na maioria das vezes pode ser de cantar ou tocar Candomblé, recebi a explicação de que a cantiga se refere ao poder do feminino ligado ao nascimento. A palavra *yeyê* tem relação com mamãe, *xorô* com barulho, *dô* vem da palavra *odô* que quer dizer rio e *fefé* vem da palavra *efefé*, que pode significar vento ou sopro da vida.

Assim, observando essas palavras, uma tradução da cantiga poderia ser estruturada da seguinte maneira: Mamãe, mamãe, fez barulho na beira do rio, a bolsa estourou. Fez barulho, fez barulho. Mamãe me deu o sopro da vida, me fez nascer.

Seguimos com a segunda cantiga também para Oxum:

*Oro mi má
Oro mi maió
Oro mi maió
Yabado ô yeye ô*

*Oro mi má
Oro mi maió
Oro mi maió
Yabado ô yeye ô*

Essa cantiga também está entre as mais conhecidas e cantadas pela comunidade de Candomblé. Assim como a primeira, algumas versões dessa cantiga foram regravadas pelo movimento da MPB - Música Popular Brasileira. Sua tradução apresenta a seguinte letra: Senhora rainha das águas doces, sois a velha mãe dos rios.

As imagens a seguir apresentam outros momentos do tributo *Àdúrà das Yabás*, no qual realizo outras cantigas:



Figura 45 – Fotografia que apresenta um dos momentos do canto realizado durante a performance-sagrada no dia 03/10/2021.

Fonte: Foto de Wiliam Almeida criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 46 – Fotografia que apresenta um dos momentos do canto realizado durante a performance-sagrada no dia 03/10/2021.

Fonte: Foto de Wiliam Almeida criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 47 – Fotografia que apresenta um dos momentos do canto realizado durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.

Nas imagens são apresentados momentos da performance-sagrada nos quais estava experimentando cantigas para as Orixás Nanã e Oyá. Como explicado no início do capítulo, as ações da performance-sagrada não estão sendo apresentadas necessariamente em ordem cronológica. Assim também têm sido as explicações das cantigas e vocalizações. As cantigas durante a performance eram cantadas algumas vezes, sendo que em determinados momentos trocávamos de cantiga ou voltávamos para as anteriores. O mais importante aqui é apresentar ao leitor as cantigas que fizeram parte da performance e apresentar seus fundamentos.

A seguir mostro outra cantiga que fez parte da performance-sagrada:

*O di Nanã, Ewá, Ewá, Ewá, ê
O di Nanã, Ewá, Ewá, Ewá, ê*

*O di Nanã, Ewá, Ewá, Ewá, ê
O di Nanã, Ewá, Ewá, Ewá, ê*

A cantiga apresentada trata-se de um *Àdúrá* direcionado a Orixá Nanã. Essa Orixá é uma das mais velhas da crença. Todos os rituais fechados

direcionados a ela são feitos com muito cuidado e de forma silenciosa. Bastide (2001) explica: “[...] Nananburucú, ou mais simplesmente e mais afetuosamente ainda Nanan, que é considerada na Bahia ‘a mais velha das divindades das águas’, a ‘vovó’ ao mesmo tempo querida e venerada.” (2001, p. 121 e 122).

Nas conversas e ensinamentos que recebemos no Candomblé, aprendemos que a orixá feminina Nanã, na mitologia africana, é entendida como uma das mais velhas por relaciona-se com a origem humana na Terra. Nas forças da natureza essa Orixá está relacionada com as águas paradas, os pântanos, a lama, a terra úmida ou o barro. Do ponto de vista místico, sua relação estrita com o barro, próprio da mistura entre água e terra, atribui à essa divindade a capacidade de ligar ou desligar a relação entre vida e morte.

Na sequência, apresento mais uma cantiga realizada na performance-sagrada:

*Só só só ekuru, è Oyá Balé nubó ekuru
Só só só ekuru, è Oyá Balé nubó ekuru*

*Só só só ekuru, è Oyá Balé nubó ekuru
Só só só ekuru, è Oyá Balé nubó ekuru*

Essa cantiga é uma prece que se faz para a Orixá Oyá. Essa reza é muito utilizada em rituais de limpeza chamados de *ebó*. Acredita-se que ao cantar essa prece durante um ritual de limpeza, para pedir prosperidade, saúde, caminho, entre outros, Oyá teria o poder de espantar os espíritos ruins que rodeiam e atormentam a pessoa que está passando pelo processo de *ebó*.

Em algumas casas Oyá também pode ser cultuada como *lansã*. Sobre essa Orixá o antropólogo e fotógrafo Pierre Verger (2002) explica que:

As pessoas dedicadas a *lansã*, nome sob o qual ela é mais conhecida no Brasil, usam colares de contas de vidro grená. A quarta-feira é o dia da semana consagrado a ela, o mesmo dia de Xangô, seu marido. Seus símbolos são como na África: os chifres de búfalo e um alfanje, colocados sobre seu peji. Ela recebe sacrifícios de cabras e oferendas de acarajés (*àkàrà* na África). Ela detesta abóbora e a carne de carneiro lhe é proibida. Quando se manifesta sobre um dos iniciados, ela está adornada com uma coroa semelhante à dos reis africanos, cujas franjas de contas escondem o seu rosto. [...] Ela evoca também, através de seus movimentos sinuosos e rápidos, as tempestades e os ventos enfurecidos. Seus fiéis saúdam-na gritando: “Epa Heyi Oya!”. No Brasil, Oia é sincretizada com Santa Bárbara e, em Cuba, com Nuestra Señona de la Candelária. Certa *lansã*, chamadas *Yánsàn* de *Igbalè*, ligadas ao culto dos mortos, os

Egúngún, quando dançam parecem expulsar as almas errantes com seus braços largamente abertos e estendidos para a frente. (VERGER, 2002, p. 61)

O arquétipo de Oyá se caracteriza em figuras de mulheres audaciosas, autoritárias, poderosas, extravagantes e sedutoras. Suas filhas ou filhos tendem a ser muito fiéis, com uma lealdade absoluta. Contudo, caso sejam contrariadas em seus planos, empreendimentos ou projetos de vida, permitem-se deixar levar pela cólera mais extrema do momento. Normalmente, são pessoas que apresentam personalidades fortes, tendo uma postura imponente. Também são pessoas de extremo carisma, por onde passam costumam atrair o olhar de observadores e admiradores. Filhas e filhos de Oyá são conhecidos por adorar chamar a atenção para o seu redor, costumam gostar de ser elogiados ou paparicados.

Na performance-sagrada, ao cantar a reza para a divindade feminina de Oyá, procuramos acessar a energia desse arquétipo. Além da limpeza energética do espaço e das mulheres que fizeram parte do acontecimento, a reza acessava o lugar da sensualidade, da audácia e da extravagância. Cultuar a Orixá Oyá é também acessar algumas características de seu arquétipo, para aprender com ele, ressignificando algumas estruturas enrijecidas pelas regras sociais estabelecidas pela civilização na qual estamos inseridos.

A imagem a seguir apresenta mais um momento registrado do tributo *Àdúrà das Yabás*, no qual realizo mais duas cantigas:



Figura 48 – Fotografia que apresenta um dos momentos do canto realizado durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.

A figura apresenta a imagem de um momento no qual estava realizando cantigas para a Orixá *Yemanjá*. Assim como mostra essa imagem, durante o tributo *Àdùrà das Yabás*, na maioria das cantigas estava sentado em posição de *Yabá*. Essa posição corporal é caracterizada pela pessoa sentada no chão ou na esteira com as pernas flexionadas ao lado do quadril. Essa forma de sentar-se, no Candomblé do qual faço parte, é adotada para todas as pessoas filhas de divindades femininas. Independente do gênero da pessoa, o fato de ela ser filha de uma *Yabá*, ou seja, um orixá feminino, faz com que muitas vezes dentro do barracão a filha/filho tenha que adotar algumas posturas de sua mãe, mesmo quando ainda não está em transe.

Essas condutas podem relativizar a noção de gênero tão marcada pela sociedade contemporânea. Isso significa que, quando nascemos na perspectiva ocidental na qual estamos inseridos, somos orientados e muitas vezes até forçados a seguir padrões de comportamento segundo o gênero para o qual fomos designados. No Candomblé, essa noção pode variar. Quando nascemos, podemos ter sido designados a certo gênero e até nos identificar com ele, contudo ao se iniciar para um orixá – seja ele do gênero masculino ou feminino

–, alguns comportamentos dentro da casa de axé podem variar. Existem padrões de comportamento para filhas/filhos de orixás masculinos e padrões para filhas/filhos de orixás femininos.

Existem, ainda, orixás que podem transitar por alguns padrões de gênero. Um exemplo disso pode ser citado a partir de minha experiência dentro do terreiro. Eu, um filho de Logun Edé, um orixá *boró*, ou seja, uma divindade masculina, mas que pode apresentar alguns padrões femininos de comportamento. A mitologia africana explica que esse Orixá carrega arquétipos de sua mãe Oxum e seu pai Oxossi; por isso, mesmo sendo uma divindade masculina, pode transitar por aspectos femininos. Nesse caso, filhos e filhas de Logun Edé podem ter padrões de comportamentos que transitam entre masculino e feminino. Seja na forma de sentar, nas saudações aos mais velhos ou, ainda, no momento de estruturar a vestimenta do Orixá.

Essas condutas do Candomblé nos mostram uma relativização da noção de gênero como algo que pode ser demarcado no nascimento de uma pessoa. Essa lógica traz uma nova perspectiva, tendo em vista que em uma sociedade de Candomblé os padrões de comportamento são demarcados por outras formas. Ou seja, nesse contexto não é o gênero de nascimento que irá conduzir esses padrões, mas sim a ligação com o Orixá para o qual a pessoa foi iniciada. Dependendo da divindade, alguns padrões comportamentais irão variar entre feminino e masculino.

A seguir apresento a última música cantada no tributo às ancestrais femininas:

Arabô ayô Yemonjá
Arabô ayô Yemonjá

Arabô ayô Yemonjá
Arabô ayô Yemonjá

Essa cantiga é oferecida para *Yemanjá*. Essa Orixá é considerada dentro do Candomblé a rainha das águas. No Brasil, ficou popularizada como a rainha dos mares. No sincretismo religioso ela é referenciada à Nossa Senhora dos Navegantes. Seu arquétipo se aproxima das características da Nossa Senhora

do cristianismo, como a grande mãe que sempre está pronta para acolher e se doar para seus filhos.

O psiquiatra e psicoterapeuta suíço Carl Gustav Jung, ao desenvolver sua pesquisa sobre a ideia de inconsciente coletivo, fala sobre alguns arquétipos que podem ser encontrados com formas parecidas em diferentes sociedades. O arquétipo da “grande mãe” é um desses exemplos que pode ser encontrado nas culturas grega, egípcia, africanas, europeias, entre outras.

Sobre as características gerais desse arquétipo, ele explica que estão ligadas ao lado

[...] maternal: simplesmente a mágica autoridade do feminino; a sabedoria e a elevação espiritual além da razão; o bondoso, o que cuida, o que sustenta, o que proporciona as condições de crescimento, fertilidade e alimento; o lugar da transformação mágica, do renascimento; o instinto e o impulso favoráveis; o secreto, o oculto, o obscuro, o abissal, o mundo dos mortos, o devorador, sedutor e venenoso, o apavorante e fatal. (JUNG, 2002, p. 92)

Além de *Yemanjá*, no Candomblé também existem outras Orixás que podem carregar o arquétipo da “grande mãe”: Oyá, a mãe furiosa como os ventos; Nanã, a mãe misteriosa como a água do lodo; Oxum, a mãe que cuida do filho com a doçura das águas doces.

Esses arquétipos femininos ancestrais remontam à multiplicidade de ser mulher, inclusive de ser mãe. Durante a performance ritual, buscamos acessar essa multiplicidade feminina em todo o roteiro de ações. Entendemos que uma única figura não poderia ser capaz de trabalhar com tamanha complexidade ligada ao universo feminino. Para isso acessamos estados relativos a tais Orixás femininas citadas, alinhados aos arquétipos de Pombagira.

Giros:

As imagens a seguir apresentam um elemento das movimentações corporais significativo para a performance-sagrada, o giro:



Figura 49 – Fotografia que apresenta um momento dos giros realizados durante a performance-sagrada no dia 03/10/2021.

Fonte: Foto de Wiliam Almeida criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 50 – Fotografias que apresentam momentos de giros realizados durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.

Ao longo do tributo *Àdúrà das Yabás*, Elderson ia para o meio da roda e dançava. Sua dança era basicamente caracterizada por giros sobre o próprio eixo do corpo, no qual a saia rodada era destacada por meio da movimentação

corporal. Os giros eram acompanhados pelos cânticos e sonoridades realizadas por mim e foram intercalados com o processo de limpeza energética realizado com cada mulher. Sobre esse processo irei discorrer no próximo tópico.

Os giros foram escolhidos como elemento fundamental da movimentação corporal como um tributo à Pombagira. Os giros são características fundamentais que compõe o arquétipo da Pombagira. Em um ritual de Umbanda, é muito comum essas divindades se manifestarem por meio do giro, sendo entendido pela religião como parte fundamental no processo de limpeza energética dos fiéis. Acredita-se que ao girar, a Pombagira seria capaz de transmutar energias negativas, espantar espíritos desencarnados conhecidos como *egun*, trazer alegria, entre outras coisas.

A importância dos giros para as entidades de Pombagira pode ser percebida em diversos pontos cantados. Cito dois pontos que apresentam essa ação das entidades de Pombagira: “E no canto da rua, zombando, zombando, zombando está. Ela é moça bonita, girando, girando, girando, lá.” “Gira, gira, gira. Vamos todos girar. Já chegou a Pombagira. Que veio trabalhar.” Nos dois pontos cantados é possível perceber que o giro é uma ação própria e muito característica da Pombagira, integrando o ritual de forma considerável.

O giro dentro dos rituais oferecidos à Pombagira aparece como uma forma de transmutar energias negativas da comunidade, mas também como uma expressão alegre e festiva própria dessas entidades. Sobre isso, o sociólogo brasileiro Reginaldo Prandi (1996) comenta que

Nas grandes festas de exu e Pombagira, especialmente nos terreiros de candomblé em que há o costume de se oferecer apenas uma grande festa anual para essas entidades, Pombagira vem para se divertir, dançar e ser apreciada e homenageada, conforme o padrão do culto aos orixás, os quais jamais dão consultas, conselhos ou receitas de cura durante o transe de possessão. Um toque de pombagira sempre tem o clima de festa e diversão, apesar do clima geralmente sombrio e das expressões muito estereotipadas do transe. (PRANDI, 1996, p.10)

Em outras culturas, o giro também aparece como elemento importante para o ritual. Um exemplo é o *sufi*. Trata-se de uma meditação ativa realizada por meio de giros em práticas do Sufismo. O Sufismo reúne crenças e práticas

do Islã, desenvolvidas e proliferadas principalmente na Índia como parte fundamental da religiosidade indiana. Essa prática se caracteriza pelo abandono do ego ou de desejos pessoais, girando o corpo, ouvindo música e focando no sagrado. Segundo a crença, esses giros repetitivos são entendidos como uma representação simbólica e espiritual dos planetas do Sistema Solar que giram ao redor do sol.

Na performance-sagrada, acreditamos que o giro se apresenta como um elemento muito importante para as ações de movimentação corporal. Pensado como uma forma de meditação ativa e uma reconexão ancestral com o arquétipo da Pombagira, o giro atuou como um processo poético que procurava reconectar as participantes com o momento presente. Ao girar, Elderson olhava para as mulheres como se estabelecesse uma forma de convite não-verbal para adentrar no ritual. Muito embora as mulheres não tenham chegado a realizar os giros no início da performance-sagrada, ao longo do acontecimento essa prática foi direcionada para elas também. Falarei sobre isso no próximo tópico do capítulo.

Descarrego:

As imagens a seguir apresentam os elementos e as ações utilizadas para o processo de descarrego:



Figura 51 – Fotografia que apresenta os elementos utilizados para limpeza energética durante a performance-sagrada no dia 03/10/2021.

Fonte: Foto de Wiliam Almeida criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 52 – Fotografias que apresentam momentos das ações realizadas durante o descarrego na performance-sagrada do dia 03/10/2021 e do dia 21/10/2021.
 Fonte: Fotos de Wiliam Almeida e Thuani Mattos criadas como registro para a tese de doutorado.

Estabelecemos essa experiência como um processo de auto conexão feminina e descarrego. O descarrego é entendido por religiões afro-brasileiras como um processo ritual no qual são empregados banhos de ervas, rezas e outras estratégias litúrgicas, acreditando livrar o fiel de energias deletérias ou espíritos sobrenaturais maléficos. Elderson separou alguns materiais simbólicos

para trabalhar com as mulheres. Conforme podemos observar na imagem, os elementos utilizados para o descarrego foram ovos, água, fitas vermelhas e estalinhos de pólvora.

Os ovos eram passados pelo corpo das mulheres ainda inteiros, buscando canalizar energias negativas. Começavam no início da cabeça, sendo quebrados quando chegavam na altura dos pés. Quanto à escolha desse elemento podemos destacar duas simbologias principais.

A primeira diz respeito ao próprio Candomblé. O ovo nesse contexto é muito utilizado em rituais de limpeza como os *ebós*. Acredita-se que ele seja capaz de puxar para dentro de si diversas energias ruins que nos acompanham. A segunda simbologia diz respeito ao próprio conceito que os ovos podem carregar em si. São elementos naturais caracterizados pela fecundação e pelo nascimento. Podem estar relacionados assim com o útero, aflorando todo o significativo feminino que gira ao redor desse elemento.

A água apresenta um elemento importante de três Orixás femininas: Oxum, a divindade das águas doces; *Yemanjá*, a divindade dos mares e Nanã, a Orixá do pântano, da lama, da chuva e das águas paradas. Chamada de *Omi*, no Candomblé a água é utilizada principalmente nos banhos, é tomada pelo orixá quando está manifestado no corpo do rodante e é utilizada também como uma forma de anunciar ao Orixá que não precisará mais se manifestar no ritual daquele dia, molhando cabeça, mãos e pés. Na performance-sagrada, Elderson oferecia a água para que algumas mulheres tomassem e também espirrava algumas gotas de água sobre elas.

A fita vermelha em alguns rituais de Umbanda é utilizada pelas entidades de Pombagira. Elas adotam esse elemento como mais um dos processos possíveis para purificação do espaço e das pessoas que vêm buscar atendimento. A fita vermelha pode ser passada na pessoa, amarrada em algum membro do corpo, ser colocada no pescoço como um colar, entre outras coisas. De maneira geral, a utilização da fita pode variar de acordo com a entidade de Pombagira e a pessoa que recebe essa limpeza. Elderson utilizou a fita amarrando-a no pulso ou no calcanhar de algumas mulheres.

Também utilizamos estalinhos de pólvora na performance-sagrada. Nas religiões afro-brasileiras, a pólvora está estritamente relacionada a processos de descarrego. Acredita-se que, ao ser estourada, ela tem o poder de afastar

espíritos desencarnados, chamados de *eguns*, que acabam por causar danos na vida das pessoas. Os estalinhos de pólvora, em especial, muitas vezes podem ser utilizados por algumas entidades de Pombagira nos momentos de descarrego. No acontecimento, o performer utilizou os estalinhos de forma aleatória nos momentos em que girava no meio da roda. Essa ação provocava diferentes sensações, já que as mulheres eram pegas de surpresa por um barulho inesperado que estourava em sua frente.

Para cada mulher, Elderson acabou utilizando diferentes objetos de acordo com sua sensibilidade momentânea. Ou seja, cada mulher passou individualmente por um tipo de descarrego. De acordo com o momento do ritual, o performer chamava uma das mulheres para estabelecer uma conexão única e particular.

Além dos elementos citados, Elderson ainda realizava algumas ações como abraçar, apertar a mão e assoprar no ouvido das mulheres palavras de conforto como “você é forte”, “isso tudo é para você”, “vai ficar tudo bem”. Enquanto ele realizava o descarrego, eu produzia sons com os instrumentos sonoros e acompanhava o descarrego com os cânticos citados anteriormente.

Elderson perguntou para cada uma delas o nome da ancestral feminina que seria evocada no dia do acontecimento. Ao longo da performance-sagrada, esses nomes aparecem mais vezes como uma estratégia de reafirmar essa conexão ancestral. Citarei esses momentos no decorrer do texto.

Todos esses elementos possuíam uma vinculação não-laica durante a realização da performance-sagrada. Ou seja, nós enquanto performers realizamos as ações acreditando no poder místico dos elementos escolhidos para o processo de descarrego. Além disso, atribuímos também aos objetos escolhidos o seu poder simbólico na imersão do inconsciente.

O professor e psicólogo brasileiro Carlos Augusto Serbena (2010) explica a importância do símbolo para o inconsciente humano na perspectiva de Jung. Segundo ele,

[...] o símbolo é a melhor expressão possível de algo relativamente desconhecido, pois ele representa por imagens, experiências e vivências que incluem aspectos conscientes e inconscientes, isto é, desconhecidas da consciência. Como tal, o símbolo participa e existe sob a forma vivencial e experiencial, sendo impossível de ter seu significado esgotado ou determinado, possibilitando estabelecer múltiplas relações e analogias. Se um símbolo perde seu caráter

“mágico”, isto é, de atrair a atenção psíquica, pode-se dizer que não é mais um símbolo. (SERBANA, 2010, p. 77)

Encarar os símbolos a partir de seu poder “mágico” é também acreditar e aceitar a potencialidade espiritual como parte do processo que envolve o sistema psíquico. Nesse sentido os ovos, as fitas vermelhas, a água e os estalinhos de pólvora podem atuar significativamente no processo simbólico do inconsciente. Isso faz com que, enquanto performers, não sejamos capazes de mensurar a dimensão efetiva dos alcances do processo de descarrego. Podemos, contudo, entender que dentro de um princípio que procura deslocar tempo e espaço para emergir em processo restaurativo, os símbolos foram mais uma forma de estabelecer múltiplas relações com o inconsciente de cada participante.

Oferenda de objetos:

As figuras a seguir apresentam a organização do altar feminino, ao receber os objetos ligados à feminilidade oferecidos pelas mulheres para a performance-sagrada:



Figura 53 – Fotografia que apresenta o altar feminino estruturado durante a performance-sagrada no dia 03/10/2021.

Fonte: Foto de Wiliam Almeida criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 54 – Fotografia que apresenta o altar feminino estruturado durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 55 – Fotografia que apresenta o altar feminino estruturado durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 56 – Fotografia que apresenta o altar feminino estruturado durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.

As imagens apresentam os objetos deixados no altar feminino, individualmente, depois do processo de descarrego. Na divulgação da performance-sagrada, pedimos para que as mulheres trouxessem um objeto que representasse de alguma maneira o universo feminino. Após o ritual de descarrego, Elderson pedia para que cada uma das mulheres colocasse seu objeto no altar. Aos poucos o altar ia se completando, à medida em que cada mulher colocava seu objeto no espaço sagrado.

A proposta do altar feminino tem como livre inspiração o trabalho com o “altar sincrético”, experimentado por Aguinaldo Souza a partir de seu contato como o grupo mexicano de teatro e performance La Pocha Nostra, bem como de suas pesquisas como professor, ator e performer. Tauane Nunes Alamino (2020), artista pesquisadora da Cia. do Santo Forte de Artes Cênicas, comenta que o “altar sincrético” consiste em um

[...] método de trabalho trazido por Aguinaldo nas Ilhas de Desordem fundamental para o desenvolvimento das cenas [...]. O altar consiste em reunir itens como imagens, pinturas, esculturas, fotografias, vestuário (restos de espetáculos, roupas fora de época; íntimas ou fetichistas; perucas, chapéus; sapatos e maquiagens diversas), objetos tocantes a cultura do performer, seu cotidiano, contrastantes

com o senso comum, elementos guardados sem saber o motivo (ALAMINO, 2020, p. 04 e 05)

Adaptando a proposta do altar sincrético, instigamos as mulheres a trazerem um objeto que pudesse ser oferendado no altar feminino. Nas religiões de matriz africana as oferendas são práticas muito comuns. Podem ser oferendados diversos tipos de alimentos, objetos ou sacrifícios de animais. Na cosmologia da religião, parte-se do princípio de dar e receber. Oferendamos algo para receber ou agradecer um pedido particular.

Ao trazerem seus objetos para compor o altar, as mulheres compartilham com a performance-sagrada suas histórias, seus anseios, e oferendam símbolos femininos. Essa prática pode criar a sensação de pertencimento e de coletivo. A partir do momento que organizamos o altar feminino, formou-se também um grupo de mulheres. Estas se completam por meio da coletividade de todas e da individualidade de cada mulher, em comunhão com todos os objetos e símbolos oferendados no altar feminino.

No final da performance-sagrada, os objetos trazidos pelas mulheres ficaram à disposição para a troca. Cada mulher, durante o compartilhamento de alimentos no encerramento da performance-sagrada, a seu tempo, foi até o altar e escolheu um objeto com o qual se identificou, e o levou para casa. Essa experiência foi entendida como uma forma de não deixar que a energia simbólica do objeto termine com a performance-sagrada. Além disso, essa prática atuou também como uma forma de presentear outra mulher com um objeto simbólico, mesmo que circunstancial.

Pai Paulo de Oxóssi, da cidade de Goiânia, tinha o hábito de dizer que “dar um presente possui relação com presença”. Isso quer dizer que quando recebo um objeto ou qualquer outra coisa que vem do outro, estou ganhando, além do objeto em si, a presença daquela pessoa em minha vida. Metaforicamente, a troca de objetos acabou por estabelecer vínculos entre as participantes, que provavelmente se estenderão para momentos particulares que se darão para além do momento efêmero do acontecimento.

A prática de oferendar os objetos possibilitou também a ampliação cronológica da performance-sagrada. Se considerarmos a simbologia presente em cada objeto, o acontecimento não iniciou e nem terminou no dia da

performance-sagrada. O início do acontecimento é incerto. Seu começo pode ser múltiplo, entendendo a particularidade nas histórias de cada um dos objetos.

Podemos datar o dia em que ele foi confeccionado, o dia em que foi comprado ou ganhado, o dia em que foi escolhido, etc. Essa etapa da performance-sagrada não podemos mensurar, é um objeto que chega no dia do acontecimento carregado de histórias, contextos, emoções e identificações. Quando o evento termina, ao trocar os objetos, a mulheres então trocando histórias, compartilhando afetos. Recebendo algo que possuía um contexto e que será ressignificado em um novo lugar, agora com outra mulher.

Assim como não sabemos o momento que o evento inicia de fato, também não podemos mensurar em que momento ele termina. Os objetos oferecidos no altar feminino não ficarão lá, eles seguirão seus fluxos, ajudarão a construir nossas histórias, farão parte de novos momentos. Orientamos cada mulher a ficar com esse objeto até o momento que ele trouxesse simbologias significativas para ela; e que, ao mesmo tempo, se ele (o objeto) quisesse seguir novos fluxos, deveria deixá-lo ir.

Serbena (2010) fala sobre a relação entre sujeito e objeto:

No entendimento da Psicologia Analítica, na origem do psiquismo consciente, existe um estado de identidade e fusão entre o consciente e o inconsciente, estando ambos ligados e inseparáveis. Existe um estado de participação mítica (*participation mystique*), isto é, um modo pré-lógico no qual não haveria uma distinção sentida entre o sujeito e objeto e o pensamento estaria sujeito aos afetos e a influência dos objetos externos. [...] Assim, a participação mítica seria o estado inicial da psique humana na criança, um estado de identidade original, cuja superação seria fundamental para qualquer processo de desenvolvimento psicológico, mas que se traduz fenomenologicamente por uma percepção de ligação com os objetos, de participação no mundo, ou seja, o mundo aparece encantado com magia e pleno de significados e com “alma”. (SERBENA, 2010, p. 80 e 81)

Os objetos possuem história, vida própria, simbologias múltiplas. Apresentam significados, signos e produzem significantes. Objetos podem ser entendidos como a extensão do nosso próprio corpo, como marcas pessoais singulares ou universais. Quando compartilhamos um objeto, estamos

compartilhando nossa marca pessoal, compartilhando parte do nosso corpo extenso.

A pessoa que recebe, como um presente acaba recebendo junto um novo corpo, que na verdade era parte do outro, e que agora será sua própria extensão. Receber um objeto pode parecer pouco, contudo pode modificar diferentes dinâmicas. Isso pode alterar diversas esferas das construções pessoais que fazemos de nós mesmo, incorporando a elas um novo signo que vem do outro.

2.2. Vivências teatrais de riso e ancestralidade feminina

Nesse tópico, serão apresentadas as vivências e os jogos teatrais desenvolvidos durante a performance-sagrada. A sequência do texto não trata necessariamente dos ordem conforme foram desenvolvidos os jogos. Optei pela organização que será apresentada, tendo em vista uma melhor sequência lógica para o leitor.

Caracterização coletiva:

As imagens a seguir apresentam o processo de composição do cabelo e da maquiagem realizada nas mulheres ao longo da segunda edição do evento:



Figura 57 – Fotografias que apresentam momentos do processo de maquiagem e enfeites de cabelo realizados para a performance-sagrada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.

As imagens acima apresentam momentos da segunda edição da performance-sagrada, nos quais Denner Rodrigues e Marlon Lima fazem intervenções no cabelo e maquiagem nas mulheres. No cabelo foram realizadas intervenções com laços, fitas, lenços e flores. Na maquiagem foram feitas

algumas coisas básicas como um batom na boca, lápis de olho ou sombra nos olhos.

As intervenções foram ocorrendo ao longo do acontecimento – enquanto as atividades iam acontecendo, as mulheres, uma a uma, eram chamadas pelos meninos para que pudessem passar pelo processo. Eles ficaram fora do círculo e ao longo da performance-sagrada todas as mulheres puderam ter a experiência de passar ou pelo processo de arrumação do cabelo ou pela maquiagem. Algumas conseguiram passar pelos dois. Nessa segunda edição foi muito significativo que tivemos quatro homens gays, os dois performers, o maquiador e cabelereiro, desenvolvendo todas as atividades do dia como uma saudação às mulheres.

Sobre os rapazes que participaram contribuindo para a execução do evento, destaca-se que os dois fazem parte da casa TUFOY como filhos de santo. Denner Rodriguez trabalha com cabelos há 12 anos e atua profissionalmente com diversos serviços relacionado a este seguimento. É iniciado na casa há mais de 6 anos, sendo filho de santo do pai Édson, tendo Oxalufã como o Orixá que rege sua cabeça. Tem seguido os preceitos e obrigações da casa com muito respeito e assiduidade.

Marlon Lima trabalhou como maquiador durante muito tempo de sua vida. Essa experiência vem de seu processo experimental como *Drag Queen*, que posteriormente se tornou uma forma de renda. É iniciado na religião para a Orixá Oyá há cerca de 16 anos. Também faz parte do barracão de Pai Edson atuando como pai pequeno da casa.

Denner Rodrigues, ao ser perguntado sobre sua participação e impressões da performance-sagrada, comentou que:

Tive a experiência em trabalhar no projeto do Helder sobre empoderamento feminino, me senti muito feliz ao saber que ali eu estava resgatando uma autoestima que talvez estivesse adormecida. Conhecia as meninas antes e sempre demonstraram força, mas na performance eu tive a oportunidade de ver e presenciar suas fraquezas nas raízes de suas histórias descritas no papel. Logo então percebi que estava fazendo parte de uma desconstrução de muitos paradigmas que elas criaram da infância, fiquei contente e orgulhoso por isso.

Denner Rodriguez comenta sobre o evento como um todo, como uma proposta que contribui para o resgate da autoestima feminina. Ele acaba relatando sobre conhecer outras histórias de muitas mulheres, que já conhecia por também fazerem parte de sua casa de santo. Ao falar sobre as histórias descritas no papel, ele está se referindo ao momento da escrita da carta à ancestral, que será descrito no último tópico desse trabalho.

A proposta atuou na perspectiva da performance participativa. Muito embora Elderson e eu estivéssemos conduzindo e mediando a maior parte das ações, as mulheres também participaram da performance-sagrada de forma significativa. Seja por meio das danças, dos cânticos, dos jogos ou mesmo escrevendo e compartilhando suas histórias pessoais, as mulheres performaram o acontecimento como protagonistas de suas próprias histórias.

Sobre performance participativa, o professor e especialista em etnomusicologia Estêvão Amaro dos Reis e a professora e cientista social Lenita Waldige Mendes Nogueira (2017) explicam que:

A performance participativa é um tipo especial de prática artística, cuja principal característica é a ausência de distinção entre o artista e a plateia. [...] Na performance participativa todos os papéis representados são considerados importantes. Cantar, tocar um instrumento, dançar ou bater palmas são atividades que se integram à performance, tornando-a participativa na medida em que eliminam a distância entre o artista e a plateia. A título de exemplo, as pessoas que cantam, ajudam no coro, dançam, ou simplesmente batem palmas constituem elementos essenciais para o bom desenvolvimento da performance tanto quanto os músicos especializados que tocam em uma roda de samba em um bar. Ou seja, a performance participativa compreende a totalidade dos atores envolvidos. (REIS; NOGUEIRA; 2017, p. 2)

Essa experiência foi uma sugestão de Pai Edson, representante espiritual da TUFOY, local onde realizamos a segunda edição da performance-sagrada. Pensamos que poderia estar de encontro com o propósito do trabalho, no sentido de que desenvolver vivências com a maquiagem e o cabelo podem ser capazes de acessar lugares importantes para as mulheres. Além disso, como dito anteriormente, o fato de elas passarem a se caracterizar com o cabelo, a maquiagem e a saia rodada fortalece a proposta de sua participação ativa, performando também o acontecimento.

Posição Pakalala:

A figura que segue apresenta parte do processo realizado durante o jogo da pakalala como uma meditação ativa:



Figura 58 – Fotografia que apresenta um dos momentos do jogo da pakalala durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.

Em roda, pedimos as mulheres para que apoiassem suas mãos na cintura, formando a posição Pakalala. Essa posição refere-se a uma postura corporal que mantém as duas mãos nos quadris, sendo considerada um gesto de desafio. Essa postura aparece muito em incorporações de entidades de Pombagira e, também, nas manifestações de orixás femininas. Manter as mãos sobre os quadris aflora aspectos da sensualidade feminina, na medida em que contribui para movimentações da cintura, ombros e pernas. Além disso, por deixar o peito aberto, a mulher, entidades de Pombagira ou mesmo as Orixás femininas se colocam prontas para enfrentar os desafios que aparecem à sua frente.

Sobre essa postura adotada por algumas entidades de Pombagira, Zeca Ligiéro (2011) comenta que:

Entre as poses assumidas pelos médiuns, está, especialmente, a pose “pakalala”, a qual se tornou a pose clássica da pombagira, com

as mãos nos quadris e uma atitude desafiadora, de enfrentamento. As pernas semiabertas, com os joelhos ligeiramente dobrados, elas parecem guerreiras prontas para o ataque. (LIGIÉRO, 2011, p. 159)

Manter o corpo na posição pakalala propõe um estado de alerta corporal. Remete e rememora à postura da Pombagira, uma ancestral feminina astuta que se mantém em estado de prontidão, tanto para a defesa quanto para o ataque. Acreditamos que ao trazer essa imagem para performance-sagrada poderíamos resgatar algumas figuras arquetípicas da cultura negra e liberar o corpo para algumas possibilidades que seriam trabalhadas

As figuras a seguir apresentam momentos do jogo da Pakalala no qual realizamos algumas movimentações dançando e cantando em roda:



Figura 59 – Fotografia que apresenta momentos do jogo pakalala durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 60 – Fotografia que apresenta momentos do jogo pakalala durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 61 – Fotografia que apresenta momentos do jogo pakalala durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 62 – Fotografia que apresenta momentos do jogo pakalala durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.

Depois de firmadas as posições corporais, passamos para a próxima etapa. Iniciamos um processo de deixar a imagem fluir e assumir nossos processos. Mantivemos a roda, agora caminhando e dançando no sentido anti-horário. A dança foi acompanhada por música cantada coletivamente no sentido de instigar as mulheres nos movimentos corporais.

A música escolhida para acompanhar essa experiência aprendi com a professora e pesquisadora da cultura afro-brasileira Leda Maria Martins, no Hemispheric Institute of Performance and Politics realizado na Cidade do México no ano de 2019:

*Tá caindo flor
Tá caindo flor (2x)*

*Lá do céu, cá na terra
Ai meu Deus, tá caindo flor (2x)*

Sobre as danças de roda que são realizadas no sentido anti-horário, podemos citar as festas de Candomblé como um exemplo marcante. Para a

religião, acredita-se que ao girar nesse sentido estamos voltando no tempo para acessar as energias dos nossos ancestrais, em especial da ancestralidade negra. A volta ao passado, por meio da dança, caracteriza a crença na possibilidade de se conectar com o universo mítico por meio da movimentação corporal.

Na performance-sagrada, a roda no sentido anti-horário estava ligada a esse princípio do Candomblé. Dançamos nesse sentido, com a posição da pakalala, evocando todas as energias femininas ancestrais das mulheres que faziam parte do acontecimento. À medida que íamos dançando e cantando, pedíamos que elas fossem soltando os movimentos corporais e se conectassem com as mulheres ancestrais que as acompanham. Fizemos essas experiências por um tempo, até perceber que todas estavam relaxadas e conectadas em pensamentos com suas ancestrais.

Fazer rir em duplas:

As duas imagens a seguir apresentam uma dupla de mulheres realizando o jogo de fazer rir:



Figura 63 – Fotografia que apresenta um dos momentos do jogo “fazer rir em duplas” durante a performance-sagrada realizada no dia 03/10/2021.

Fonte: Foto de Wiliam Almeida criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 64 – Fotografia que apresenta um dos momentos do jogo “fazer rir em duplas” durante a performance-sagrada realizada no dia 03/10/2021.

Fonte: Foto de Wiliam Almeida criada como registro para a tese de doutorado.

Esse jogo é realizado em duplas e tem como objetivo fazer a outra rir. A dupla fica de frente uma para a outra. Olhando nos olhos, uma terá o objetivo de fazer a outra pessoa da dupla rir. A pessoa que está apenas disponível ao riso é orientada a ajudar a companheira, deixar o riso vir.

Se for engraçado, pode rir. Não precisa segurar o riso. A pessoa que está fazendo a outra rir deve explorar o corpo, caretas, gestos e sons. Orienta-se a não utilizar comunicação verbal para o exercício. A conexão parte do olhar. Depois de um tempo explorando o riso, consecutivamente, trocam-se os papéis.

Fortalecer o olhar é de extrema importância. Muitas vezes temos o hábito de explicar as coisas por palavras, enquanto o corpo diz outra coisa. Nesse jogo o corpo fala, o corpo interage, o corpo ri e faz rir também. As conexões são estabelecidas por outros meios.

Massagem em roda:

As duas imagens a seguir apresentam instantes no qual realizamos o jogo da massagem em roda:



Figura 65 – Fotografia que apresenta um dos momentos da massagem em roda realizada durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 66 – Fotografia que apresenta um dos momentos da massagem em roda realizada durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.

Esse é um jogo no qual realizamos uma massagem coletiva em roda. Nessa proposta as mulheres devem formar um círculo colando os braços nos ombros da pessoa que estará à sua direita. A partir daí, inicia-se uma massagem coletiva em roda. Enquanto ofereço massagens a uma mulher, recebo também massagem de outra que está atrás de mim. Depois de um certo tempo, as mulheres trocam de lado e passam a massagear a colega da esquerda, e a dinâmica segue igual.

Em dinâmicas teatrais esse jogo é uma atividade muito utilizada. Neste dia, escolhemos esse exercício como uma forma de relaxamento e para que as mulheres tivessem uma conexão umas com as outras, por meio do toque e contato corporal.

Muito embora possua uma dinâmica muito simples, esse jogo apresenta grande potencial. Ao mesmo tempo, todas oferecem e recebem massagem. Isso me parece com um princípio filosófico que temos no Candomblé sobre dar e receber. Na religião acredita-se que ninguém pode dar o que não tem e nem receber sem dar algo em troca. Trabalhamos no Candomblé com trocas de energias e por isso temos as oferendas. Procuro algo, faço meus pedidos e ofereço para receber.

Esse jogo, de outra forma, acaba por trabalhar nesse princípio. Recebo algo que me satisfaz, enquanto no mesmo tempo ofereço algo que satisfaz a outra pessoa. O jogo atua como uma oferenda individual de energias corporais que recebe, no mesmo instante, outra oferenda. Nesse sentido, o maior princípio do jogo é a troca de energias como um princípio de dar e receber.

Caminhada coletiva à ancestral:

As imagens a seguir apresentam o jogo da caminhada coletiva à ancestral:



Figura 67 – Fotografia que apresenta um dos momentos da caminhada coletiva à ancestral realizada durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 68 – Fotografia que apresenta um dos momentos da caminhada coletiva à ancestral realizada durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.

Nesse jogo, todos caminham aleatoriamente procurando ocupar todos os espaços. Durante a caminhada as participantes devem ser orientadas a se

olharem. Depois que todas estão caminhando confortavelmente, braços soltos, propõem-se o comando principal: quando uma das mulheres pararem, todas devem parar e se olhar, quando uma delas voltar a caminhar, todas caminham.

Esse jogo fortalece o espírito coletivo do grupo. As mulheres se olham e passam a se reconhecer nas outras. Trocas de olhares e também de alguns sorrisos acontecem. A orientação é para que não utilizem a comunicação verbal, estimulamos aqui a comunicação corporal. Quando o comando de parar e voltar a caminhar é instaurado, a percepção coletiva é ampliada. Não existe uma mulher predeterminada que irá parar; a qualquer momento qualquer uma pode parar ou voltar a movimentar o grupo.

O jogo pode ser entendido como uma metáfora coletiva de união social. Nenhuma mulher para sozinha, nenhuma caminha sozinha. Se uma mulher parar, todas se mantem solidárias. Se outra resolve se movimentar, todas acompanham.

Após a dinâmica estar bem consolidada, inserimos mais um comando, cada uma a seu tempo deveria parar e oferecer em alto e bom tom o seu dia à sua ancestral feminina. O comando seguia da segunda forma: uma mulher para e diz “Eu ofereço o dia de hoje para (cita sua ancestral feminina escolhida no início do encontro)”. Nesse novo comando, cada uma das mulheres, a seu tempo, para a caminhada para oferecer o dia. A dinâmica continua a mesma, quando uma mulher para no intuito de fazer seu oferecimento, todas param para ouvir e acolher. Depois de oferecido, guiadas pela energia da ancestral, seguem caminhando para novos oferecimentos.

Jogo da umbigada:

As figuras que se seguem apresentam imagens de momentos nos quais exploramos o jogo de umbigada:



Figura 69 – Fotografia que apresenta momentos do jogo de umbigada durante a performance-sagrada no dia 03/10/2021.

Fonte: Foto de Wiliam Almeida criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 70 – Fotografia que apresenta momentos do jogo de umbigada durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 71 – Fotografia que apresenta momentos do jogo de umbigada durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 72 – Fotografia que apresenta momentos do jogo de umbigada durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 73 – Fotografia que apresenta momentos do jogo de umbigada durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 74 – Fotografia que apresenta momentos do jogo de umbigada durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 75 – Fotografia que apresenta momentos do jogo de umbigada durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.

O jogo da umbigada é uma adaptação do samba de umbigada mesclado com algumas práticas teatrais de preparação corporal e crenças religiosas afro-brasileiras. Iniciamos com o foco no umbigo como eixo importante do corpo. Em seguida foram ensinados alguns pontos cantados. Finalizamos com uma roda na qual as mulheres trocavam energias por meio da conexão e contato físico entre os umbigos. No decorrer do texto irei descrever cada etapa.

O umbigo possui uma simbologia muito importante para os seres humanos, mesmo na fase adulta. Trata-se do nosso primeiro contato com o mundo externo, ainda dentro da barriga da mãe, por meio do cordão umbilical. E esse primeiro contato se dá por meio de uma mulher. A mãe, por meio do cordão umbilical, transporta oxigênio e diferentes nutrientes responsáveis pelo desenvolvimento saudável do bebê.

Todos nós já estivemos nesse lugar. E esse é o contato mais genuíno que podemos ter com uma mulher, chegando muitas vezes a carregar essa ligação por um longo período da vida, conforme nos mostram os estudos psicanalíticos. Para que possamos ter o local do umbigo protegido, a partir do momento que estamos fora da barriga da mãe, de acordo com a crença das

religiões afro-brasileiras, pode-se usar em algumas ocasiões um protetor de palha que vai na altura do umbigo, chamado de umbigueira.

Sobre a umbigueira nos rituais de Candomblé, Lody (2003) explica que se trata de um

Fio trançado de palha-da-costa usado como proteger o corpo. Também sinaliza espaço sagrado na região da barriga, processo gestador da vida, umbigo, espaço visceral, aparelho genital. A umbigueira é sacralizada, lavada com folhas, como acontece com os fios-de-contas, contra-eguns, entre outros objetos de uso corporal no âmbito do candomblé (LODY, 2003, p. 285).

No Candomblé, e também na Umbanda, acredita-se na importância do umbigo como o lugar que é capaz de canalizar as energias presentes no universo e por isso para algumas ocasiões utilizamos a umbigueira. Assim como um bebê que inconscientemente acaba recebendo diferentes tipos de nutrientes por meio da mãe, para as religiões afro-brasileiras o umbigo é uma parte do nosso corpo que recebe as informações que estão a nossa volta, de maneira a nutrir-nos, ou o contrário.

Iniciamos o jogo da umbigada orientando as mulheres a colocar as duas mãos sobre o umbigo, como se estivessem protegendo-o. Concentram-se na respiração. Os pensamentos são mais uma vez elevados até figuras femininas ancestrais que passaram pela vida das mulheres. Em seguida, são orientadas a deixar uma das mãos no umbigo, e a outra vai até o lugar mais longe que alcançar e puxa o ar até o umbigo novamente. Troca-se então de mão.

Assim, seguem consecutivamente como se estivessem puxando o ar para o umbigo. Nesse momento, canaliza-se as energias femininas que circulam pelo universo, trazendo para o corpo. Elas devem ser estimuladas a irem sondando o corpo, o quadril, os ombros e as pernas.

Durante o jogo, ensino três pontos cantados muito comuns na Umbanda. Essas cantigas aprendi no decorrer do meu trajeto dentro da religião. Escolhi três pontos cantados de Umbanda para acompanhar e fazer parte do jogo da umbigada. São eles: “Ponto de seu Zé”, “Ponto de Maira Padilha” e “Ponto Dói, dói, dói”.

Para que as mulheres que não conheciam os pontos pudessem aprender, utilizei uma técnica muito comum nos rituais e manifestações

culturais afro-brasileiras: o puxador da cantiga e o coro. Eu cantava uma parte da cantiga e elas repetiam. Assim seguíamos até o final do ponto cantado. Quando percebi que elas tinham aprendido, cantávamos juntos.

A seguir apresento um dos pontos cantados no jogo da umbigada:

*Oi, Zé quando entra na lagoa
Toma cuidado, com o balanço da canoa (2x)*

*Oi, Zé faça o que quiser
Só não maltrate o coração desta mulher (2x)*

*O Zé, o Zé enganador
Enganou Maria Padilha com palavras de amor (2x)*

*Não fui eu que enganei ela, Foi ela quem me enganou
Eu passava, ela dizia: Oi, Zezinho meu amor (2x)*

Sigo apresentando um segundo ponto cantado:

*Padilha na mesa do Bar
Pra beber e cantar e viver de Alegria
Padilha, Mulher encantada
Rainha da encruzilhada, é a senhora da magia (2x)*

*A laroîê, a laroîê, a laroîê
É mojubá, é mojubá, é mojubá
Ela é odara
Quem tem fé nessa lebara
É só pedir que ela vai dar (2x)*

*Deu meia-noite
A Lua se escondeu
Lá na encruzilhada
Dando sua gargalhada
Maria Padilha apareceu (2x)*

*A laroîê, a laroîê, a laroîê
É mojubá, é mojubá, é mojubá
Ela é odara
Quem tem fé nessa lebara
É só pedir que ela vai dar (2x)*

Na sequência, o último ponto que também foi cantado durante a realização do jogo:

*Dói, dói, dói, dói, dói
Um amor faz sofrer
Dois amor faz chorar (2x)*

*No tempo em que ela tinha dinheiro
Os homens queriam lhe amar
Mas hoje o dinheiro acabou
A velhice chegou e ela se põe a chorar*

*Dói, dói, dói, dói, dói
Um amor faz sofrer
Dois amor faz chorar (2x)*

*Te dei amor
Te dei carinho
Te dei uma rosa
E tirei os espinhos (2x)*

*Dói, dói, dói, dói, dói
Um amor faz sofrer
Dois amor faz chorar (2x)*

Sobre o ponto cantado “Dói, dói, dói”, tenho algo especial para refletir. Procurando a letra musical em alguns sites de pesquisa, percebi que existe outra versão do mesmo ponto na qual a letra cantada no final do refrão “dois amor faz chorar” aparece de outra forma: “desamor faz chorar”. Isso mostra que, provavelmente, em outros terreiros o mesmo ponto pode ser cantado de outra forma. Nos dois casos, seu propósito continua o mesmo, um tributo às entidades de Pombagira, sendo um ponto cantando durante os rituais de Umbanda.

Preferi manter a primeira opção por ser a forma como aprendi esse saber na prática, vivenciando a religiosidade afro-brasileira nos terreiros que frequentei. Essa postura diz respeito ao meu compromisso ético com relação à sabedoria popular que é transmitida por meio da cultura oral. Além de mostrar como a cultura oral é fluida e pode apresentar várias versões de uma mesma face, a variação da letra não apresenta nenhum prejuízo quanto ao propósito do exercício em acessar elementos de ancestralidade feminina por meio de um ponto de Pombagira. Mantem-se aqui o respeito ético às pessoas que gentilmente compartilham seu conhecimento provindo da sabedoria popular.

A última etapa do jogo se estrutura a partir de processos dançados. Uma das mulheres vai até o meio da roda para realizar uma dança que é acompanhada de palmas e dos pontos cantados. Ela deve ficar um tempo na roda para que possa expressar seus movimentos corporais. Não foi estabelecido um padrão para esses movimentos; elas foram orientadas para realizarem a dança da forma que quisessem.

Quando a mulher que estava no meio da roda sentisse, ela poderia encontrar uma mulher que estava fora da roda e por meio do olhar convidá-la para entrar. Elas dançam um pouco juntas e depois de um curto tempo encostam seus umbigos, entendendo que estão trocando energias vitais nesse momento. A primeira mulher volta para fora da roda e a segunda se mantém no meio. Seguimos os mesmos princípios até que todas tenham participado da experiência.

Gargalhada do umbigo:

As imagens a seguir apresentam momentos do jogo gargalhada do umbigo, realizado em roda:



Figura 76 – Fotografia que apresenta um dos momentos do jogo “gargalhada do umbigo” durante a performance-sagrada realizada no dia 03/10/2021.

Fonte: Foto de Wiliam Almeida criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 77 – Fotografia que apresenta um dos momentos do jogo “gargalhada do umbigo” durante a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.
Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 78 – Fotografia que apresenta um dos momentos do jogo “gargalhada do umbigo” durante a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.
Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.

Mantendo a dinâmica inicial do jogo anterior, as duas mãos ficam sobre o umbigo. Mais uma vez concentra-se na respiração. Inspiramos o ar pelo nariz, soltamos pela boca algumas vezes, para ajudar nesse processo de concentração. Mantendo-se ainda em roda, damos início ao processo de gargalhada. Começamos emitindo um primeiro som no formato de “há!”, que é seguido de outro e de tantos outros até que a gargalhada possa fluir quase que de forma espontânea.

Orientamos para que durante o jogo as mulheres se olhem – o riso se faz de forma coletiva. As gargalhadas deixam de serem mecânicas e aos poucos passam a ser mais fluidas. Compartilhamos os risos por alguns instantes, paramos e respiramos. As mulheres se olham, um pouco em silêncio, seguimos o mesmo processo. Repetimos mais algumas vezes.

O objetivo do jogo tem relação direta com as entidades de Pombagira. Zeca Ligiéro (2011) fala sobre as características da Pombagira, citando também a gargalhada como um dos elementos importantes:

Logo que assumem o controle dos corpos dos médiuns, elas são espalhafatosas, gritam e gargalham, chamando a atenção sobre si, mostrando-se como mulheres atraentes e tentadoras, espetaculosas e sem vontade de respeitar qualquer regra. Sua dança é um samba frenético e sedutor (LIGIÉRO, 2011, p. 159)

Gargalhar, no sentido da Pombagira, é nesse caso desrespeitar qualquer regra imposta para mulheres. Ao evocar esse arquétipo dessa ancestral, elas estão libertando prisões socialmente impostas para elas. Aqui seu riso não precisa ser contido, ele pode ser uma gargalhada espalhafatosa que rompe com qualquer moralidade recatada imposta para as mulheres. Gargalhar, ainda no mesmo sentido, pode ser visto como um ato de bufonar de todas as mazelas sociais que acarretam o universo feminino.

Imagem ancestral

As imagens a seguir apresentam o processo de criação das imagens ancestrais:



Figura 79 – Fotografia que apresenta um dos momentos do jogo “imagem ancestral” durante a performance-sagrada realizada no dia 03/10/2021.

Fonte: Foto de Wiliam Almeida criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 80 – Fotografia que apresenta um dos momentos do jogo “imagem ancestral” durante a performance-sagrada realizada no dia 03/10/2021.

Fonte: Foto de Wiliam Almeida criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 81 – Fotografia que apresenta um dos momentos do jogo “imagem ancestral” durante a performance-sagrada realizada no dia 03/10/2021.

Fonte: Foto de Wiliam Almeida criada como registro para a tese de doutorado.

Esse jogo tem como objetivo desenvolver uma imagem feminina em duplas, para desenvolver o fortalecimento e a consciência corporal feminina.

Em duplas, uma pessoa será a escultura e a outra a argila. A escultura deve modelar a argila com uma massagem até formar uma escultura feminina. Durante o processo de modelagem não pode haver comunicação verbal, o que orienta o exercício é o toque. Depois das esculturas prontas, todas as escultoras passeiam pela sala apreciando as esculturas femininas

Oriento as esculturas a perceberem a imagem criada em seu corpo. Quais aspectos femininos foram ativados com essa imagem? O que essa forma remete a cada uma delas? Como elas podem ser expressadas? Peço para que elas registrem na mente a imagem e aos poucos vão desmontando. Montamos a mesma imagem novamente e mantemos esse processo de montar e desmontar umas cinco vezes, para que a imagem fique registrada no corpo.

Seguimos o exercício invertendo os papéis, a pessoa que era escultora vira argila e vice e versa. Retomamos o mesmo processo anterior. Ao final, peço que as novas escultoras retomem também as esculturas construídas anteriormente, assim todas se tornam esculturas.

Repito as mesmas perguntas e tentamos desenvolver deslocamentos no espaço com a escultura construída. Agora ela deixa de ser algo estático e passa

a ter movimento. As mulheres se olham, passam a interagir. Podemos ter como metáfora que essas imagens femininas não precisam estar estáticas, elas podem interagir, trocar olhares, sorrisos, perceber outras mulheres durante o jogo.

Durante toda a realização do jogo, pude perceber o desenvolvimento de um processo coletivo. Muitas das mulheres e do homem que ali estavam, não se conheciam. O exercício possibilitou uma ligação não verbal, que se estabeleceu por meio do toque. Uma relação que tinha como objetivo massagear a colega e construir uma figura que valorizasse o seu feminino.

As relações positivas que acontecem por meio do toque ou da comunicação não-verbal podem acessar outros lugares no corpo que não são necessariamente da consciência. Isso faz com que outros estados corporais sejam acessados e potencializados.

Jogo da gargalhada libertadora:

A figura a seguir mostra imagens de opressão criadas pelas mulheres em duplas:



Figura 82 – Fotografias que apresentam momentos do jogo “gargalhada libertadora” durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.

Esse segundo jogo possui a mesma dinâmica do primeiro, porém foi desenvolvido de forma diferente na segunda edição da performance-sagrada. Em duplas, uma mulher é a escultora e outra a argila. O que mudou aqui foi a temática do jogo. Aqui, pedimos para que as mulheres criassem imagens de

opressão. Conforme podemos perceber nas imagens, diferentes formas foram criadas. Assim como no exercício anterior, as mulheres escultoras passeavam pelas imagens observando as composições.

Tendo como base o princípio do teatro imagem defendido por Boal, depois da imagem de opressão deve ser criada uma imagem libertadora. Ao invés de uma imagem libertadora, optamos por trabalhar com uma das características do arquétipo da Pombagira, as gargalhadas. As mulheres desmontaram as imagens de opressão com a gargalhada. Nesse processo, atribuímos à gargalhada uma forma de ultrapassar as mazelas sociais e psicológicas apresentadas nas imagens iniciais das mulheres.

As imagens a seguir mostram o final do exercício com a gargalhada libertadora da opressão feminina:



Figura 83 – Fotografia que apresenta momentos do jogo “gargalhada libertadora” durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 84 – Fotografia que apresenta momentos do jogo “gargalhada libertadora” durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 85 – Fotografia que apresenta momentos do jogo “gargalhada libertadora” durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 86 – Fotografia que apresenta momentos do jogo “gargalhada libertadora” durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.

A gargalhada que desmancha as imagens é a mesma vivenciada no jogo da gargalhada do umbigo. Acessamos o estado da Pombagira que gargalha das desgraças humanas como uma forma de superação e libertação. O riso da Pombagira é entendido na religião como um processo curativo. Ao rir, as entidades de Pombagira estão transmutando as energias negativas do ambiente como uma forma de espantá-las, trazendo uma nova atmosfera para o espaço. Rir nesse caso é um ato de resistência.

Imagem coletiva:

As figuras que seguem expõem a imagem coletiva de opressão criada pelas mulheres:



Figura 87 – Fotografia que apresenta um dos momentos do jogo “imagem coletiva” durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 88 – Fotografia que apresenta um dos momentos do jogo “imagem coletiva” durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 89 – Fotografia que apresenta um dos momentos do jogo “imagem coletiva” durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.

Essa proposta tem como referência o teatro estátua sistematizado por Augusto Boal. Separamos o espaço do altar feminino como o palco da ação. Cada mulher, a seu tempo, deveria ocupar o espaço apresentando uma imagem de opressão estática. Aos poucos as mulheres iam se organizando e apresentando uma imagem. Ao final, tínhamos uma imagem coletiva estática que apresentava diferentes tipos de opressão feminina.

Depois da imagem firmada, escolhemos duas mulheres. Pedimos a elas que deixassem a imagem e passassem a observar a imagem que ficou. As duas mulheres foram instigadas a falar sobre as imagens que observaram. Depois de terem falado, elas voltavam à imagem e escolhíamos outras duas mulheres. Seguimos assim até que todas tivessem conseguido observar a imagem coletiva e expressar verbalmente os sentimentos e sensações aflorados a partir do que viam.

Após todas terem observado a imagem, todas se mantêm novamente na imagem de opressão. Peço para que se concentrem na opressão da imagem, contrapondo-a com uma gargalhada interna. Vou pedindo para que elas pensem que a gargalhada está lutando para sair, mas fica presa por conta da opressão.

Elas se mantêm um tempo tentando controlar essas duas energias. Até que ao meu comando, elas soltam a gargalhada, libertando-se da imagem de opressão.

A imagem a seguir apresenta o momento no qual as mulheres desfizeram a imagem de opressão com a gargalhada libertadora:



Figura 90 – Fotografia que apresenta um dos momentos do jogo “imagem coletiva” durante a performance-sagrada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.

As mulheres do evento riem como uma forma de encarar e curar seus sofrimentos. Assim como as entidades de Pombagira nos ensinam, as mulheres também têm o poder de rir como uma fuga e uma libertação das prisões que a elas são impostas. Os bufões da Idade Média também carregavam esse poder. Apenas eles podiam rir dos reis e poderosos. Os que não estavam em contato com os reis, estavam vivendo à margem e, também, seguiam rindo das mazelas sociais.

As entidades de Pombagira, quando incorporadas, riem e gargalham. Gargalham quando chegam à terra, quando estão incorporando em seus médiuns, quando dançam à frente dos tambores, quando dão suas consultas. Seu riso consegue renovar o ambiente no qual se instauram. A partir de seu

arquétipo, trazem novos olhares para o todo, relativizando dogmas e verdades absolutas.

2.3. Carta à ancestral

Nesse tópico, apresentaremos o exercício relacionado a carta que fizemos à ancestral feminina. A vivência foi desenvolvida como a última etapa da performance-sagrada. Tinha como propósito estimular nas mulheres a conexão com sua própria ancestralidade feminina por meio da escrita e leitura de uma carta, que será melhor detalhada ao longo do texto. O tópico é composto por quatro momentos: Escrevendo a carta; Algumas cartas; Leitura da ancestral; Brinde final.

Escrevendo a carta:

As figuras a seguir apresentam imagens dos momentos em que os materiais foram distribuídos para as mulheres e elas começam a escrever as cartas à ancestral:



Figura 91 – Fotografia que apresenta momentos da carta escrita à ancestral feminina durante a performance-sagrada nos dias 03/10/2021 e 21/10/2021.

Fonte: Fotos de Wiliam Almeida e Thuani Mattos criadas como registro para a tese de doutorado.



Figura 92 – Fotografia que apresenta momentos da carta escrita à ancestral feminina durante a performance-sagrada nos dias 03/10/2021 e 21/10/2021.

Fonte: Fotos de Wiliam Almeida e Thuani Mattos criadas como registro para a tese de doutorado.

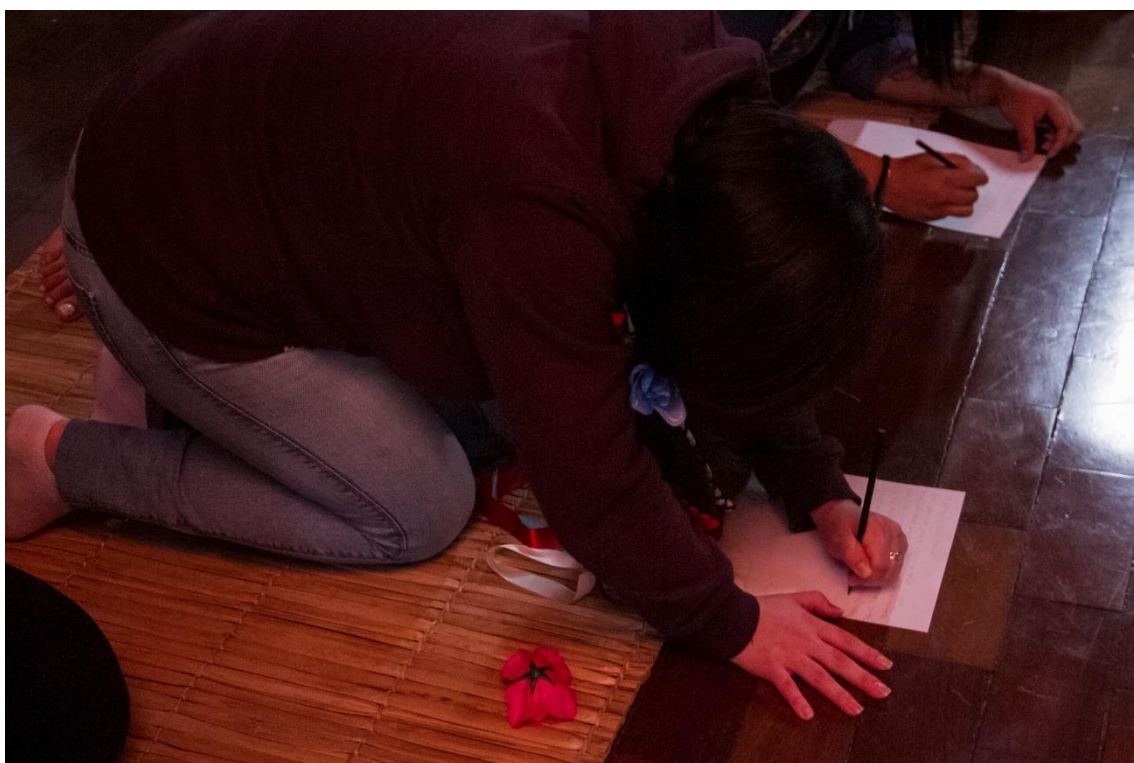


Figura 93 – Fotografia que apresenta momentos da carta escrita à ancestral feminina durante a performance-sagrada nos dias 03/10/2021 e 21/10/2021.

Fonte: Fotos de Wiliam Almeida e Thuani Mattos criadas como registro para a tese de doutorado.



Figura 94 – Fotografia que apresenta momentos da carta escrita à ancestral feminina durante a performance-sagrada nos dias 03/10/2021 e 21/10/2021.

Fonte: Fotos de Wiliam Almeida e Thuani Mattos criadas como registro para a tese de doutorado.



Figura 95 – Fotografia que apresenta momentos da carta escrita à ancestral feminina durante a performance-sagrada nos dias 03/10/2021 e 21/10/2021.

Fonte: Fotos de Wiliam Almeida e Thuani Mattos criadas como registro para a tese de doutorado.

Inicialmente, pedimos para que todas fechassem os olhos. Pedi para que tentassem se reconectar com a ancestral feminina escolhida desde o início do

encontro. Lembrar-se de algumas características particulares, tom de voz, cheiro, modo de agir e de pensar. Procurassem sentir essa ancestral se aproximando. Até que ela fizesse parte dos seus corpos, próximo da ideia de incorporação que se tem na Umbanda e também no sentido de se sentir ocupando este papel, em uma perspectiva psicodramática. Evocando essa energia para o aqui e agora.

Orientei que, individualmente, cada uma delas apresentasse sua ancestral como se fossem a própria. O texto para apresentação sugerido foi: “Olá, eu sou (nome da ancestral)”. Essa perspectiva traz uma conexão diferenciada com a pessoa que foi evocada, passa-se a deixar de apenas lembrar da pessoa, e se colocar no lugar dela. Assumir esse papel.

Mantendo essa energia, pedi para que cada uma das ancestrais incorporadas escrevessem uma carta para a sua menina. Na Umbanda, costumamos chamar de menina ou de cavalinho a pessoa que está incorporando as entidades. Entendemos aqui uma associação a esse estado, sem necessariamente incorporar as figuras tradicionalmente sagradas da Umbanda. Elas incorporam aqui suas próprias histórias, revisitadas ao vivenciarem um novo papel ou personagem de seu passado.

Vamos assumir aqui o substantivo “menina” para nos referir às mulheres que estão acessando a energia proposta, e o substantivo “ancestral” como a figura que as mulheres estão acessando. Vamos falar, então, de dois estados: a ancestral da menina e a menina que responde a sua ancestral.

As cartas foram orientadas a serem escritas começando pela frase: “Oi, eu sou (ancestral feminina escolhida)”. Depois disso, a ancestral segue escrevendo alguns conselhos ou olhares para sua menina de hoje.

As imagens a seguir apresentam momentos da intervenção sonora e as movimentações corporais realizadas durante a escrita da carta:



Figura 96 – Fotografia que apresenta um dos momentos durante a escrita da carta para performance-sagrada no dia 21/10/2021.
 Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 97 – Fotografia que apresenta um dos momentos durante a escrita da carta para performance-sagrada no dia 21/10/2021.
 Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 98 – Fotografia que apresenta um dos momentos durante a escrita da carta para performance-sagrada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.

Nas figuras, podemos perceber que algumas sonoridades e movimentações corporais realizadas na performance inicial foram retomadas. Giros, cantigas em iorubá, sonoridades vocais e instrumentos sonoros acompanharam o momento da escrita, como uma forma de fortalecer o sagrado e sacralizar as ancestrais escolhidas para o trabalho.

Durante a escrita da carta, foi possível perceber que muitas mulheres ficaram emocionadas. Lágrimas de várias delas escorriam pelo rosto enquanto realizavam o processo de escrita. Percebia-se uma conexão muito forte entre elas e a ação que estavam realizando. Era um momento íntimo e particular; enquanto escreviam a carta, percebia-se um desligamento com qualquer estímulo exterior que pudesse roubá-las desse momento. Um momento íntimo e particular com sua ancestral feminina, que reencarnada em seu corpo, por meio de suas memórias e vinculações afetivas, escrevia naquele momento uma carta que possuía um significante próprio e individual.

Sobre o que a ancestral deveria escrever na carta, além da frase inicial, não tínhamos como prever. A única instigação foi, depois de terem assumido ou incorporado o papel de sua ancestral: “o que você tem a escrever hoje, aqui e

agora para sua menina”. A partir daí, as frases, palavras, enredos e possíveis, dramaturgias, fugiam ao nosso alcance. Assim, deixamos cada uma explorar o seu momento com sua ancestral, sem nenhuma interferência objetiva. Retomamos apenas os *Àdúràs das Yabás*, como um tributo, agora, à ancestralidade particular de cada uma das mulheres que ali estavam.

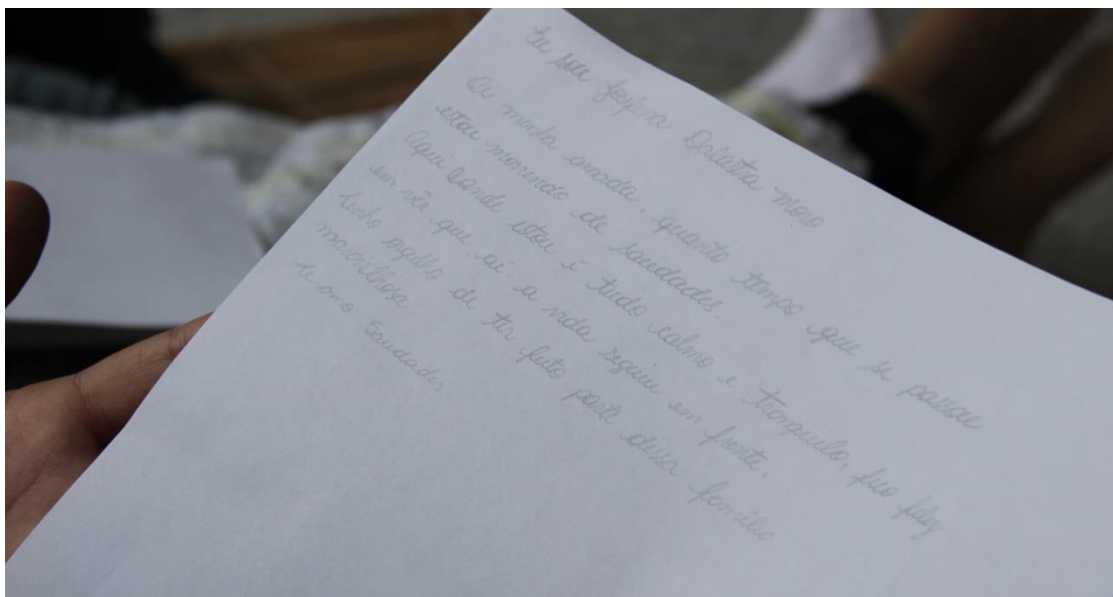
Algumas cartas:

A seguir serão apresentadas as imagens de algumas das cartas selecionadas para compreender parte do resultado do exercício. A escolha das cartas que aparecem destacadas nessa tese se deu por questões práticas relacionadas à nitidez das fotos que foram tiradas, e que nos possibilitam descrevê-las. Isso significa que todas as cartas que foram escritas possuem registro fotográfico, contudo nem todas estão nítidas o suficiente para serem descritas nessa tese.

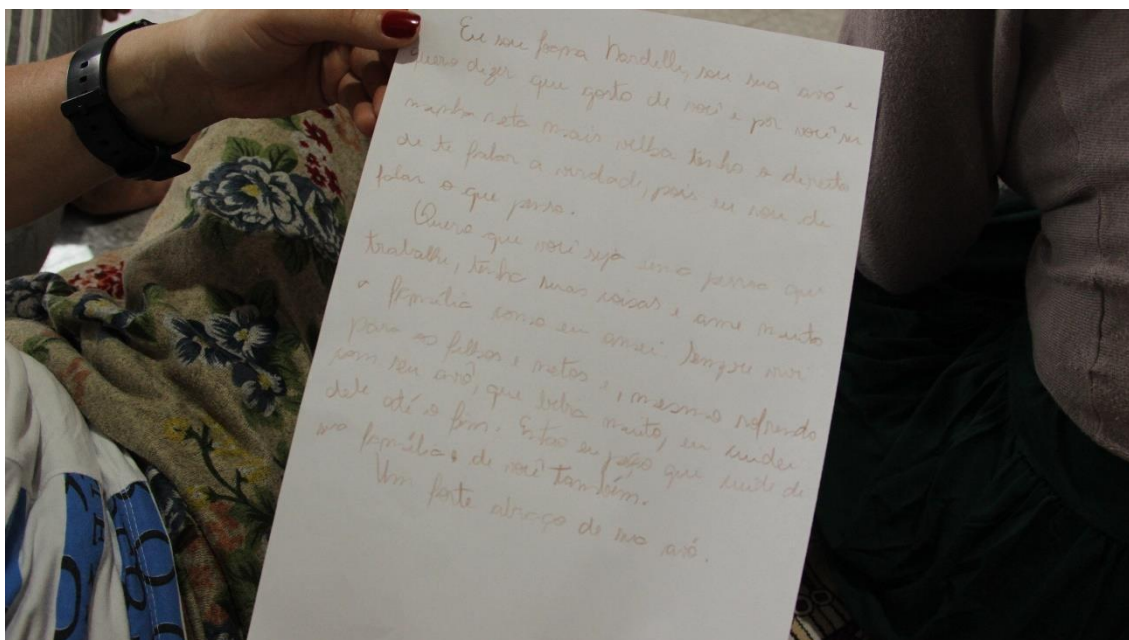
De qualquer maneira, acredito que as cartas selecionadas nos trazem informações importantes que elucidam e expõem o resultado como um todo do exercício proposto. No próximo tópico, que trata do momento da leitura das cartas, apresento a narrativa de outras cartas que trouxeram questões diferentes das que serão relatadas nesse tópico.

As figuras a seguir apresentam a imagem das cartas selecionadas. Como algumas delas ainda estão um pouco difíceis de serem compreendidas, cada carta será seguida de sua transcrição, para facilitar a leitura. Ao final da apresentação das cartas selecionadas, serão desenvolvidas algumas reflexões.

Por uma questão estilística, as figuras que seguem não apresentam legenda da maneira formal. Escolhi eleger a transcrição da escrita da carta que aparece na imagem como uma maneira de legendá-la. Quanto às informações práticas, as cartas foram desenvolvidas nas duas edições da performance-sagrada dos dias 03/10/2021 e 21/10/2021, registradas por Wiliam Almeida e Thuani Mattos para a tese de doutorado.

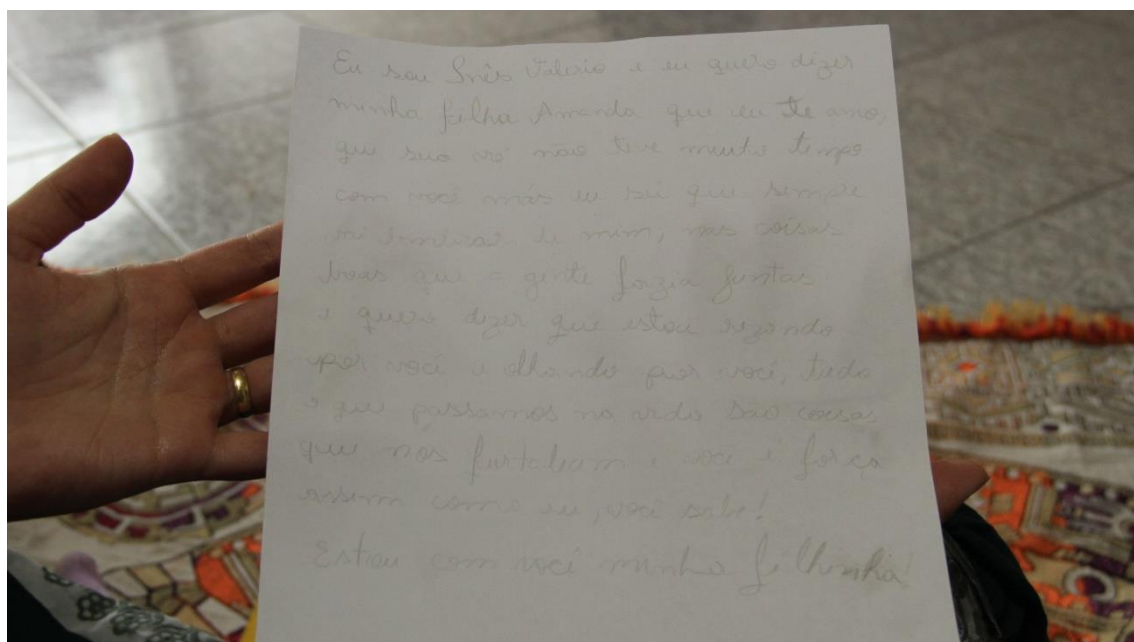


Eu sou Josefina Dalastra Moro.
Oi minha amada, quanto tempo que se passou, estou morrendo de saudades.
Aqui aonde estou é tudo colorido e tranquilo, fico feliz em ver que aí a vida seguiu em frente. Tenho orgulho de ter feito parte dessa família maravilhosa.
Te amo. Saudades.

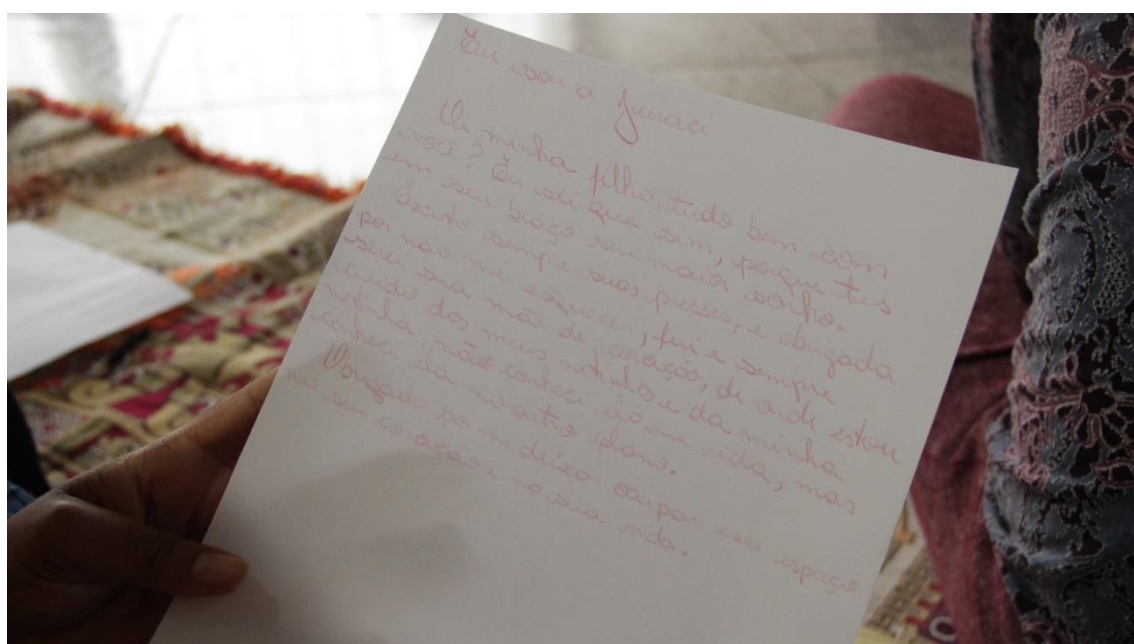


Eu sou Joana Nardelli, sou sua avó e quero dizer que gosto de você e por você ser minha neta mais velha tenho o direito de te falar a verdade, pois sou de falar o que penso.
Quero que você seja uma pessoa que trabalhe, tenha suas coisas e ame muito a família como eu amei. Sempre vivi para os filhos e netos e, mesmo

sofrendo com seu avô, que bebia muito, eu cuidei dele até o fim. Então eu peço
que cuide de sua família e de você também.
Um forte abraço de sua avó.



Eu sou Inês Valerio e eu quero dizer minha filha Amanda que eu te amo,
que sua vó não teve muito tempo com você mas eu sei que sempre vai lembrar
de mim, nas coisas boas que a gente fazia juntas e quero dizer que estou
rezando por você e olhando por você, tudo o que passamos na vida são coisas
que nos fortalecem e você é força assim como eu, você sabe!
Estou com você minha filhinha!

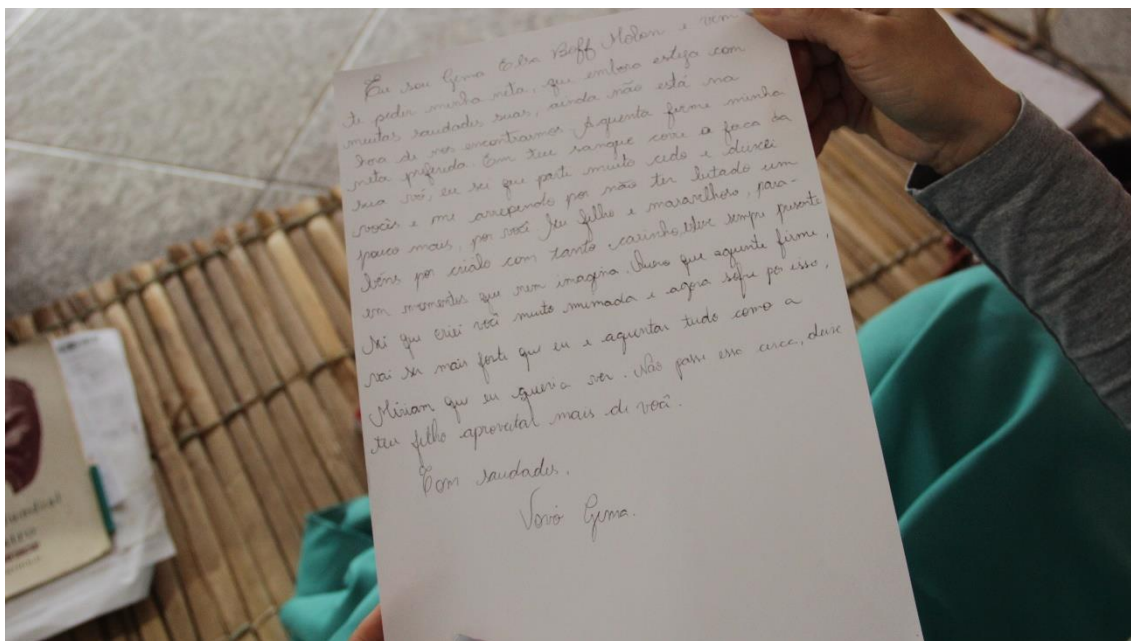


Eu sou a Juraci

Oi minha filha, tudo bem com você? Eu sei que sim, porque tens em seus braços seu maior sonho.

Escuto sempre suas preces, e obrigada por não me esquecer, fui e sempre serei sua mãe de coração, de onde estou cuido dos meus netinhos e da minha netinha, não conheci ela em vida, mas conheci ela no outro plano.

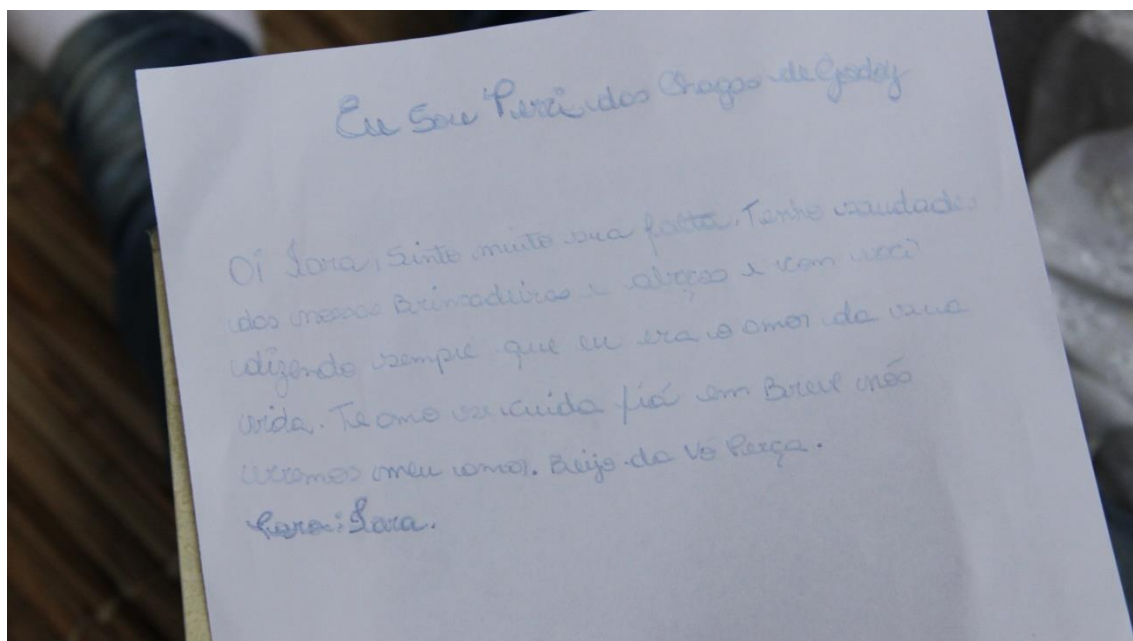
Obrigada por me deixar ocupar esse espaço no seu coração e na sua vida.



Eu sou Gema Elsa Boff Molan e vim te pedir minha neta, que embora esteja com muitas saudades suas, ainda não está na hora de nos encontrarmos. Aguenta firme minha neta preferida. Em teu sangue corre a força de sua vó, eu sei que parti muito cedo e deixei vocês e me arrependo por não ter lutado um pouco mais, por você. Seu filho é maravilhoso, parabéns por criá-lo com tanto carinho, estive sempre presente em momentos que nem imagina. Quero que agunte firme, sei que criei você muito mimada e agora sofre por isso, vai ser mais forte que eu e aguentar tudo como a Mirian que eu queria ver. Não passe essa cerca, deixe teu filho aproveitar mais de você.

Com saudades,

Vovó Gema.



Eu sou Perci das Chagas de Godoy

Oi Yara, sinto muito sua falta. Tenho saudades das nossas brincadeiras e abraços e com você dizendo sempre que eu era o amor de sua vida. Te amo se cuida fiá, em breve nos veremos meu amor. Beijo da vó Perça.

Para: Yara.

Nas descrições das cartas podemos ver diferentes formas de organização, particularidades que fazem parte da individualidade de cada mulher e alguns elementos que se repetem. Destaco aqui para refletirmos questões como o aparecimento da figura das avós como ancestrais femininas importantes, palavras de fortalecimento de vínculo e entendimento espiritual sobre a existência dessa ancestral em sua vida. Dessa forma, falarei sobre esses três elementos que apareceram nas cartas selecionadas.

A principal ancestral feminina que apareceu nas cartas foram as avós. As frases que marcaram isso podem ser destacadas aqui: “sou sua avó”; “por você ser minha neta mais velha”; “um forte abraço de sua avó.”; “sua vó não teve muito tempo com você”; “vim te pedir minha neta”; “em teu sangue corre a força de sua vó”; “beijo da vó”. A avó pode ter sido a principal escolha das mulheres por representar a ancestral feminina mais velha com a qual tiveram contato, mesmo que por pouco tempo de vida. Pode trazer a sensação de sabedoria de uma mulher que viveu muito. E também, seu vínculo familiar faz com que a ancestral possa dizer coisas importantes e significativas para suas meninas.

Podemos marcar também as frases que expõem posturas afirmativas da ancestral perante sua menina. Podemos destacar: "Tenho orgulho de ter feito parte dessa família maravilhosa."; "gosto de você"; "eu te amo"; "tudo o que passamos na vida são coisas que nos fortalecem e você é força assim como eu, você sabe!"; "tudo bem com você? Eu sei que sim, porque tens em seus braços seu maior sonho."; "Aguenta firme minha neta preferida."; "Quero que aguenta firme"; "vai ser mais forte que eu e aguentar tudo"; "se cuida fiá".

A escrita da carta à ancestral pode dialogar com alguns princípios das cartas terapêuticas. Os pesquisadores Ludoana Paiva e Emerson Rasera (2012) explicam que as cartas terapêuticas

[...] têm como foco o contexto, conteúdo, intenções e efeitos causados no paciente e no terapeuta (Oliver et al., 2007). São cartas mais literárias do que diagnósticas, mais expõem situações e possibilidades do que explicam algo. Na Terapia Narrativa, as cartas são terapêuticas quando são centradas no cliente, quando as informações contidas são originadas dos encontros com o paciente, quando os eventos psicologicamente relevantes conseguem ser interligados, quando conexões entre pessoas são feitas e mantidas, quando registram o progresso do paciente e quando voltam o olhar para o futuro com esperança e realismo. (PAIVA; RASERA. 2012, p. 193).

Destacar os sentimentos de orgulho e força para essas mulheres apareceu com grande intensidade na escrita das cartas. Na sociedade patriarcal, a mulher muitas vezes acaba tendo lugar de desprestígio e tais palavras vão na contramão desse modelo hegemônico que diz que as mulheres são fracas e frágeis. Todas as palavras das ancestrais para suas meninas vinham no sentido enaltecer e projetar suas forças.

Em contrapartida, frases como "aguenta firme" ou "você vai aguentar tudo", podem agir como um reflexo de padrões sociais destinados às mulheres que as colocam na condição de aguentar. Em âmbitos de violência feminina aguentar pode significar não denunciar, manter-se calada, aceitar sua condição. Todavia, em âmbitos de fortalecimento feminino, podemos pensar a palavra aguentar como uma frase proferida por sua ancestral, não no sentido de aceitar calada, de forma silenciosa como o patriarcado espera. Mas no sentido de entender a palavra aguentar como suportar a carga de ser mulher em um mundo extremamente misógino; e a partir daí existir seguindo palavras que lhe dizem:

você é forte, você vai conseguir! Ser forte e conseguir podem estar ligados ao fato de que apesar de todo o sofrimento e mazelas que essas e tantas mulheres carregam em seu corpo, elas vivem, existem e são capazes de ter força de reagir.

As mulheres que fizeram parte da performance-sagrada, no início apresentaram suas crenças religiosas. Tínhamos mulheres umbandistas, candomblecistas, católicas, evangélicas, espíritas, budistas e agnósticas. Mesmo nessa perspectiva ecumênica de crenças, algumas cartas me chamaram atenção por trazer, independentemente da fé, uma crença de que essa ancestral está existindo em algum lugar.

Podemos notar isso nas frases: “Aqui aonde estou é tudo colorido e tranquilo, fico feliz em ver que aí a vida seguiu em frente.”; “quero dizer que estou rezando por você e olhando por você”; “Escuto sempre suas preces, e obrigada por não me esquecer”; “de onde estou cuido dos meus netinhos e da minha netinha, não conheci ela em vida, mas conheci ela no outro plano.” “Estou com você minha filhinha!”; “estive sempre presente em momentos que nem imagina.”

As filósofas Maria Lúcia de Arruda Aranha e Maria Helena Pires Martins (1986) comentam que

A função fabuladora persiste não só nos contos populares, no folclore, como também na vida diária do homem ao proferir certas palavras ricas de ressonâncias míticas: casa, lar, amor, pai, mãe, paz, liberdade, morte, cuja definição objetiva não esgota os significados subjacentes que ultrapassam os limites da própria subjetividade. Essas palavras nos remetem a valores arquetípicos, isto é, valores que são modelos universais, existentes na natureza inconsciente e primitiva de todos nós. (ARANHA; MARTINS. 1986, p. 59)

A forma de explicar a vida por meio das crenças e de forma míticas acompanha o ser humano desde sempre e geralmente a religião tem esse papel na sociedade. No caso de algumas mulheres que escreveram as cartas, pode-se notar a crença de que sua avó ainda existe em algum lugar, e tem estado presente, atuando no cuidado e em orações direcionadas à sua menina. Acreditar que sua ancestral ainda existe, mesmo que de forma simbólica, é alimentar em si uma história que não acontece só no momento presente. É entender que seu presente é carregado de passado, que suas ações são guiadas por

acontecimentos que vieram muito antes do existir e que podem direcionar muito do que está por vir.

Leitura da ancestral:

As figuras a seguir apresentam imagens do momento das leituras das cartas:



Figura 99 – Fotografia que mostra o momento de leitura das cartas escritas durante a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.
Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 100 – Fotografias que mostram o momento de leitura das cartas escritas durante a performance-sagrada realizada no dia 03/10/2021.
 Fonte: Foto de Wiliam Almeida criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 101 – Fotografia que mostra o momento de leitura das cartas escritas durante a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.
 Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 102 – Fotografia que mostra o momento de leitura das cartas escritas durante a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.
Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 103 – Fotografia que mostra o momento de leitura das cartas escritas durante a performance-sagrada realizada no dia 03/10/2021.
Fonte: Foto de Wiliam Almeida criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 104 – Fotografia que mostra o momento de leitura das cartas escritas durante a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 105 – Fotografia que mostra o momento de leitura das cartas escritas durante a performance-sagrada realizada no dia 03/10/2021.

Fonte: Foto de Wiliam Almeida criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 106 – Fotografia que mostra o momento de leitura das cartas escritas durante a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.
Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 107 – Fotografia que mostra o momento de leitura das cartas escritas durante a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.
Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 108 – Fotografia que mostra o momento de leitura das cartas escritas durante a performance-sagrada realizada no dia 03/10/2021.

Fonte: Foto de Wiliam Almeida criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 109 – Fotografia que mostra o momento de leitura das cartas escritas durante a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.

Após o término da escrita das cartas, pedimos para as mulheres que viessem à frente da roda, onde estava posicionado o altar feminino, para a leitura

das cartas. Pedi para que elas mantivessem a ancestral incorporada e que essa figura lesse a carta para a sua menina.

Assim como no momento da escrita, também no momento da leitura da carta algumas mulheres deixavam as lágrimas escorrer. Era muito impressionante observar duas figuras interagindo ao mesmo tempo, a ancestral incorporada que lia a carta e a menina que seguia chorando ao escutar as palavras. Aqui, essa figura incorporada provocava em sua menina emoções instantâneas, e a mesma retroalimentava sua ancestral. Era possível observar duas energias conectadas e reagindo de maneira diferente – uma figura mítica, a ancestral, que mantém o padrão lógico do exercício lendo a carta, e uma figura real, a mulher, que perde as condutas esperadas derramando lágrimas ao ouvir tais palavras.

Além do estado que podia ser observado em frente da roda com o altar de fundo, podíamos observar outras mulheres também derramando lágrimas. Uma sororidade feminina parecia estar instaurada. As palavras organizadas e lidas pela ancestral faziam a menina que lia chorar, ao mesmo tempo esse conjunto também sensibilizava outras mulheres. Podemos entender que esse conjunto trazia consigo realidade, encenação, fantasia e ancestralidade. Essas energias congregadas faziam com que elas se identificassem com a ancestral de sua colega, com sua história, com seu sofrimento.

Duas meninas não conseguiram ler suas cartas por estarem emocionalmente mexidas. Perguntamos se queriam. Disseram que gostariam de ler, mas que não sabiam se iriam conseguir. Uma delas foi ajudada por mim, que li trechos da carta com ela e outra por Elderson. Lemos as cartas de braços dados.

Uma das mulheres do segundo encontro, em especial, apresentou resistência no momento de ler a carta e se negou a apresentá-la, e também não falou sobre os motivos. Se analisarmos de maneira simplista, poderíamos dizer que é apenas timidez. Mas se tentarmos procurar as razões dessa timidez, várias hipóteses podem ser apontadas.

Como hipótese, podemos pensar que poderiam ter coisas íntimas escritas ou uma dificuldade de expor sua história perante as outras. De qualquer maneira, podemos entender que muitas pessoas, em especial as mulheres, têm

receio ou não conseguem compartilhar suas histórias. Pode haver medo do julgamento do outro, medo de expor sua personalidade e de ela ser rejeitada.

No segundo encontro, ocorreu algo especial: tínhamos duas irmãs. Uma dela escolheu sua avó e a outra o avô. A primeira leu a carta da avó sem muito vínculo, a carta era curta, falava sobre trabalho e sobre ela não desistir. Explicou não possuir muito vínculo com a vó e os ensinamentos foram precários, sua avó não tinha muita coisa a lhe dizer. A menina comentou que se tivesse escolhido a Maria Padilha do Pai de Santo de casa, daí sim, essa carta teria muita coisa. Comentou que sua ligação familiar, no sentido ancestral, se fortaleceu ao encontrar a religião, lá era sua família.

A segunda irmã trouxe a carta de seu avô. Ela disse que suas ancestrais femininas consanguíneas não tinham muito a lhe dizer e que comungava da mesma perspectiva da irmã com relação à ancestralidade religiosa. Uma terceira carta que me chamou atenção foi a de uma menina que escolheu como sua ancestral todas as *Yabás* da religião. Ela disse que são elas que lhe representam e tem histórias e questões femininas importantes e significativas para compartilhar.

O filósofo e pesquisador de cultura afro-brasileira Eduardo David de Oliveira (2009) explica que:

A ancestralidade, inicialmente, é o princípio que organiza o candomblé e arregimenta todos os princípios e valores caros ao povo-de-santo na dinâmica civilizatória africana. Ela não é, como no início do século XX, uma relação de parentesco consanguíneo, mas o principal elemento da cosmovisão africana no Brasil. Ela já não se refere às linhagens de africanos e seus descendentes; a ancestralidade é um princípio regulador das práticas e representações do povo-de-santo. Devido a isso afirmo que a ancestralidade tornou-se o principal fundamento do candomblé. (OLIVEIRA, 2009, p. 03)

Nas três cartas citadas acima podemos perceber esse princípio de ancestralidade. Essas mulheres priorizam uma ancestralidade que vai além de vínculos sanguíneos. Elas acreditam que a religião do Candomblé pode lhes oferecer uma nova organização familiar e ancestral. Esse novo olhar para ancestralidade a partir da cultura afro-brasileira pode redimensionar o próprio conceito da palavra. Nesses moldes, novas famílias e heranças ancestrais podem ser fortalecidas e reestruturadas nos ambientes de terreiro.

Após a leitura de todas as cartas, fizemos uma roda de conversa final para que todas as mulheres pudessem compartilhar as vivências do dia. Este momento possui um significado quase tradicional em experiências com vivências teatrais. Temos o hábito de, ao final de uma vivência, compartilhar os estados e significantes individuais acessados. No psicodrama também existe essa prática, entendida como o momento de partilhar as emoções. Nas manifestações culturais afro-brasileiras essa prática também pode ser percebida, como é o caso de algumas rodas de capoeira, aonde depois que se encerra o ritual é aberta a fala para mestres e participantes comentarem e significarem o acontecimento.

Brinde final:

Na sequência, algumas figuras apresentam imagens do momento em que realizamos um brinde final como encerramento da performance-sagrada:



Figura 110 – Fotografia que mostra o momento do brinde final durante a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 111 – Fotografia que mostra o momento do brinde final durante a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 112 – Fotografia que mostra o momento do brinde final durante a performance-sagrada realizada no dia 03/10/2021.

Fonte: Foto de Wiliam Almeida criada como registro para a tese de doutorado.



Figura 113 – Fotografia que mostra o momento do brinde final durante a performance-sagrada realizada no dia 21/10/2021.

Fonte: Foto de Thuani Mattos criada como registro para a tese de doutorado.

No final do encontro, preparamos para o primeiro evento uma bebida artesanal de Marula e para o segundo compramos espumantes de frutas vermelhas. Nos dois encontros as bebidas foram colocadas em taças. A taça foi escolhida tendo em vista seu elemento importante para o arquétipo da Pombagira, que geralmente quando incorporada carrega esse acessório como uma forma de brindar a vida.

Além disso, a taça e a bebida possuem um símbolo importante que marca vários eventos sociais de diferentes culturas. Celebra-se datas comemorativas, encontros significativos e até serve para homenagear alguém em especial. Neste dia, estávamos celebrando as mulheres, as *Yabás*, a arte, o teatro, o riso, a cultura afro-brasileira, mas em especial a ancestralidade feminina.

Antes de finalizarmos com o brinde, “cantamos para subir”. Essa expressão é muito utilizada na cultura e religiosidade afro-brasileira como um momento no qual estamos terminando o ritual e cantamos para que as energias trabalhadas no ambiente possam seguir seus fluxos. No ritual de Umbanda existem cantigas específicas que marcam esse momento como a hora que as entidades incorporadas deixam seus meninos e meninas, ou cavalinhos, e

voltam para seus lugares espirituais. Na capoeira angola, também ao final da roda, canta-se para subir, como uma forma de encerrar o ritual, despedir-se da roda e encaminhar as energias evocadas para seus devidos fluxos.

Na performance-sagrada evocamos diversos segmentos da ancestralidade feminina, seja no âmbito religioso, ou mesmo no campo simbólico, artístico, terapêutico e pessoal. Essas energias foram retroalimentadas durante todo o evento para que se pudesse acessar os campos do riso e da ancestralidade feminina. Escolhemos um corrido de capoeira angola para cantar no final da performance-sagrada, como uma forma de deixar que todas as energias evocadas pudessem seguir seu fluxo, o teatro, a religiosidade afro-brasileira, o riso e a ancestralidade feminina.

Aqui, também, finalizo o capítulo com o mesmo corrido que encerrou a performance-sagrada. Cantamos pra subir!

*Adeus povo bom adeus
Adeus eu já vou me embora!*

*Pelas ondas do mar eu vim
Pelas ondas do mar
eu vou me embora!*

*Adeus povo bom adeus
Adeus eu já vou me embora!*

*Pelas ondas do mar eu vim
Pelas ondas do mar
eu vou me embora!*



Considerações finais

CANTANDO PRA SUBIR

CONSIDERAÇÕES FINAIS: CANTANDO PRA SUBIR

No início do desenvolvimento da pesquisa, foram realizadas trocas entre os estudos de voz e corpo, cultura afro-brasileira e teatro. Participei como pesquisador de diferentes eventos de cultura negra, afrodescendente e de teatro na cidade de Goiânia-GO, em Brasília-DF, em Curitiba-PR e região metropolitana, em Rio Branco e Cruzeiro do Sul -AC, na Cidade do México, entre outros. A participação em congressos e eventos, dentro e fora do país, possibilitaram a ampliação do olhar para o objeto pesquisado. A partir desses encontros, foram estabelecidas algumas parcerias profissionais e, também, estruturados registros de diário de campo a respeito de tais experiências que auxiliaram no processo de criação dos laboratórios práticos dessa tese.

Além disso, visando contribuir com a passagem pelo Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da UFG, foram estruturadas diferentes formas de proliferação e disseminação da pesquisa. Incluindo publicação de artigos científicos, capítulos de livros, criação de materiais didáticos, participação em eventos, entre outros. Enquanto estudantes em um programa de pós-graduação, é de extrema importância para os processos de proliferação da Universidade que apresentemos produtividade alinhada às nossas pesquisas. Outra motivação importante e de ordem também pessoal, foi desenvolver a pesquisa no sentido do reconhecimento acadêmico como resultado da produção intelectual, artística e científica.

Observando e vivenciando atributos da cultura e religiosidade afrocentrada (ASANTE, 2009), nessa pesquisa percebi que, a partir deles, podemos repensar as práticas de criação artística de maneira a alcançar elementos que extrapolem os referenciais hegemônicos. Entendendo aqui hegemonia como um articulado e dinâmico modo de manutenção do poder, que carrega consigo modos de saber que se manifestam em forma de supremacia e contribuem para forjar tensões no meio social, resultando em processos de subalternização de outros saberes, poderes e quereres (GRAMSCI, 1978).

Ao olhar para os corpos e vozes do povo de santo, manifestados com seus orixás, suas entidades de Preto-velho, Caboclo, Pombagira e Erês, eu vejo um teatro-sagrado que pulsa, que grita por resistência, que recoloca a cultura afrocentrada em lugar de destaque e visibilidade. Quando olho para essas manifestações religiosas, penso sobre aquela ideia de teatro ritual ou de sacralização do teatro tão defendida e procurada por cânones do teatro ocidental como Antonin Artaud (1896-1948), Jerzy Grotowski (1933-1999), Eugenio Barba (1936), entre outros encenadores do século XX.

Enquanto esses encenadores procuravam por esse teatro ritual em outras culturas, principalmente nas orientais, no Brasil temos há muitos anos as religiões da Umbanda, do Candomblé e outras vertentes de culto aos Orixás e entidades afrocêntricas. Essas religiosidades se desenvolveram em meio à um histórico de muita luta e resistência do povo preto, principalmente em relação ao processo escravocrata e racista. Hoje existem, reexistem e resistem atuando no fortalecimento de processos de política afirmativa e reparação histórica. Nessas religiões citadas, e em outras vertentes com a mesma cosmologia, como o Tambor de Mina, o Batuque, o Omolokô, entre outros, o povo de santo expressa sua conexão com o sagrado por meio de diferentes danças, performances visuais, musicalidades e teatralidades.

Sobre a relação da arte, religião e sagrado, os professores e filósofos italianos Gianni Carchia e Paolo D'Angelo (1956), ao organizarem o dicionário de estética, definem que:

Entre a religião e a arte subsiste, desde os primórdios da sociedade humana, uma relação muito estreita, quase uma simbiose. A religião atrai a arte para a esfera do sagrado. Por outro lado, a arte assumiu a tarefa de manifestar em formas sensíveis os conteúdos da experiência religiosa. (GARCHIA; D'ANGELO, 1956, p. 303.)

Como um processo de expressar sua arte indissociada de sua espiritualidade, essas expressões religiosas afrocentradas carregam consigo a resistência do povo preto perante as perversidades da população branca. Ao observar tais rituais, vejo a emanção mais singela e ao mesmo tempo mais complexa de um teatro-sagrado que incorpora suas entidades e seus orixás, que dançam, cantam e performam como um processo de se conectar com a espiritualidade, engajados com expressões de resistência da cultura preta.

A isso que chamo de expressão de um teatro-sagrado, Ligiéro (2011) vai chamar e entender como uma expressão de um teatro popular brasileiro performatizado pela fé e pelo corpo vivo do povo de santo. Sobre esse assunto, Ligiéro (*ibid*) faz um paralelo com a ideia de teatro popular e religiosidade realizados na Grécia Antiga. Para ele, as manifestações da cultura popular brasileira de influência africana, possuem características teatrais populares tão potentes quanto aquelas:

[...] da Grécia antiga, anterior à criação do primeiro texto por Téspis, que a partir de então desencadearia o processo de transformação da maleabilidade da performance processional dionisiaca na estrutura amarrada da literatura escrita. Coube ao povo iorubá, instalado principalmente na Bahia na primeira metade do século XIX, difundir sua versão da cultura africana a partir das casas de candomblé [...], as sacerdotisas baianas, líderes comunitárias e festeiras, foram responsáveis pela transformação dos pastores nordestinos em ranchos cariocas; mais tarde também ajudariam no processo de transformação destes em escolas de samba, síntese das culturas africanas do Brasil, expressão máxima da teatralidade brasileira, conversão do ritual do carnaval em uma celebração contaminada pela africanidade dos tambores, dos cantos e das danças. (LIGIÉRO, 2011, p. 72-73)

Como nos mostra o professor Ligiéro em seus estudos, na história de muitas manifestações culturais, ligadas principalmente aos povos bantos, podemos destacar diversas aparições da cultura popular no Brasil que foram apresentando variadas facetas. Destas, podem ser citadas: a coroação de reis e rainhas do congo; as folias de reis; as congadas; os maracatus; entre outros. Daí a ideia de uma possível comparação da cultura negra brasileira com o teatro produzido na Grécia Antiga, que derivou dos rituais em adoração ao deus Dionísio (BERTHOLD, 2000). Em suma, trata-se de reconhecer os nexos entre fazer artístico como não dissociado de outros momentos da vida, desviando a ânsia moderna que insiste em separar a estética da poiésis.

Nessa perspectiva, poderíamos pensar também a Umbanda, o Candomblé e outras vertentes de culto aos Orixás e entidades como um processo de manifestação de arte-sacra, conforme chama Pareyson (1984) ao estudar expressões artísticas de caráter religioso. Contudo, acredito que as religiões e manifestações culturais afrocentradas no Brasil vão além da referência que temos do teatro grego ou de uma arte-sacra.

As religiões e as manifestações culturais do povo preto brasileiro expressam as conexões com o seu sagrado por meio de fazeres artísticos como uma forma desenvolver sua espiritualidade e, também, como uma estratégia de resistência e de luta por uma reparação histórica. Nesse sentido, a arte não é feita num momento e local separados e dada a um público específico; mas antes, ela é produzida juntamente com outros momentos da vida que fornecem sentido, sensibilidade, apreciação e fruição estética mesclada à religiosidade e importâncias socioculturais das tradições afroreferenciadas.

Sobre isso, o encenador brasileiro Augusto Boal (1984) comenta que:

Não só as superstições e mitologia podem ser utilizadas como formas teatrais populares: também os ritmos, as danças, as festas. Exemplo disso é a capoeira, dança popular da Bahia. Os turistas não perdem uma só “sessão” de “capoeira”, dançada por Mestre Pastinha, com os seus mais de oitenta anos. Essa dança tem se convertido num aspecto da indústria turística. Mas é também uma luta. Os lutadores-dançarinos bailam, um diante do outro, em círculo, e o que é atacado, contra-ataca com os pés através de um sistema compensatório de equilíbrio corporal. Dançam ao som de uma música especial, produzida pelo berimbau. Essa luta desenvolveu-se durante o tempo da escravidão, quando os escravos tinham que se treinar pensando em sua libertação, mas, evidentemente os seus senhores não o permitiam... Assim, os negros desenvolveram um dança-luta, e os mesmos brancos-senhores, contra os quais se preparavam, vinham assistir ao ensaio... Mostrar historicamente o desenvolvimento de uma luta, de uma dança, contribui para elevar o nível de consciência crítica e revolucionária do povo. (BOAL, 1984, p. 62)

Ao redor dos sentidos estéticos das performances nos rituais de Candomblé e Umbanda, eu percebi nas incorporações e nos transe dessas religiões uma prática viva de enfrentamentos e resistências. Essas práticas fazem nascer em dimensões espirituais, estéticas e sociais, eventos carregados de uma teatralidade sagrada por meio de seus signos e símbolos. Em cada experiência diferente de transe, o corpo e a voz transparecem arquétipos dispares em dinâmicas, curvaturas, ações e outras qualidades expressivas.

Mediante essa realidade e com base em minhas experiências pessoais enquanto candomblecista e umbandista, bem como ator cômico e professor de teatro, para o desenvolvimento da performance-sagrada dessa tese pude observar e compreender como as práticas vocais e corporais, e os saberes

ancestrais do Candomblé e da Umbanda constituíram-se e se desenvolveram nos corpos coletivos durante os rituais dessas religiões. Foi possível perceber que esses saberes carregados por esses corpos, são capazes de sobrepor arquétipos perante sua própria identidade – arquétipos esses que apresentam características sociais que extrapolam as noções e padrões convencionalizados como ideais. Ou seja, o arquétipo do malando, do fanfarrão, do beerrão, da mulher espalhafatosa, da criança peralta, entre outros.

Nesse caso, o Candomblé, a Umbanda e suas divindades, embora não ensejem práticas artísticas em si ou orientadas primordialmente para essa finalidade, carregam elementos performativos e teatralidades sagradas que produzem, entre outras coisas, espetacularidades, comichidades, corporeidades e sonoridades próprias. Esses elementos são combinados de modos específicos com procedimentos que produzem efeitos semióticos, estéticos, sociais e culturais que nos fazem olhar de maneira diferente para a vida. Portanto, constituem-se de características que podem ser entendidas como uma performance cultural ou um teatro-sagrado que agrega valores de luta e resistência multiculturais ao povo de santo, seus apreciadores e à sociedade brasileira que é sensibilizada por essas manifestações. E por esse viés, a arte teatral é sempre recheada de política e de disputa social pelo reconhecimento equânime das importâncias culturais afrocentradas.

Desde quando comecei a frequentar a religião e fazer parte do povo de santo, as figuras do Candomblé e da Umbanda que mais me instigaram foram as divindades crianças chamadas de Erê e as divindades de Exu e Pombagira. Entre as diversas características dessas divindades, particularidades e características específicas que descrevi durante esse estudo, um elemento que, de imediato, sempre me despertou interesse, é o fato de serem divindades que riem. Seu processo de incorporação, bem como, sua manifestação enquanto deidades, ocorrem com risos leves ou gargalhadas, sempre demonstrando um apreço pela alegria, festividade e algazarra.

A partir de meus referenciais de trabalho com o cômico, acabo criando diálogos e interfaces para pensar sobre essas divindades que riem e as figuras cômicas dos palhaços e bufões, figuras essas que por muito tempo tenho explorado em meus trabalhos artísticos. O antropólogo e pesquisador brasileiro

Ordep José Trindade-Serra (1978), desenvolve um pensamento reflexivo sobre o caráter de *trickster*⁷, ou seja, trapaceiro, dos exus e erês:

Um dado, aliás, notório e indiscutível e que muito bem se combina com a ambiguidade e o papel de mediador do dito orixá. Ora, o caráter de trickster é de certo modo vivido pelo erê em muitos de seus desempenhos rituais.

Exu, nos seus mitos, não raro se comporta como um desvairado; sua gesta por vezes parece ilustrar o infernal provérbio de Blake: "*The roads of excess lead to the palace of wisdom*" [Os caminhos do excesso conduzem ao palácio da sabedoria]. O lema cabe ainda muito bem para os erês. Não resta dúvida, tampouco, de que tanto quanto a estes convém àquele o designativo de *enfant terrible*. (TRINDADE-SERRA, 1978, p. 161)

Os erês, com seus estados ingênuos e errados, podem lembrar as crianças e os palhaços com suas brincadeiras soltas e desprendidas de juízos de valor, que subvertem as ordens sociais. As entidades de Exu e Pombagira de maneira sagaz trapaceiam, gargalham, riem, zombam, ironizam e escarnecem das convenções sociais, assim como faziam os bufões da Idade Média. Desprendidos das convenções sociais, essas divindades permeiam estados mundanos, transformam a nossa noção de certo e errado, de bem e mal, relativizando as relações humanas.

Na performance-ritual "Riso e Ancestralidade: o feminino", realizada como processo nesta tese, vivenciamos saberes da cultura afrocentrada, em especial elementos do arquétipo da Pombagira, em diálogo com processos e jogos do cômico teatral, das artes e da arteterapia. A performance-sagrada defendida nessa pesquisa trata-se de uma ramificação do movimento da performance artística. Contudo, extrapola a noção de uma proposta cênica laica por adentrar no campo místico da espiritualidade.

A performance artística é considerada um segmento das artes que pode mesclar elementos de diferentes lugares da experiência humana. Ou seja, a performance nas artes pode ser realizada, acessando diferentes diálogos, fundindo teatro, dança, música, artes visuais, religião, tecnologia,

⁷ Palavra que corresponde a um trapaceiro ou pregador de peças. Na mitologia, no folclore e na religião grega, norueguesa ou em contos eslavos, é entendido como um espírito, um deus ou deusa, um homem ou mulher, ou, ainda, um animal antropomórfico que desobedece regras sociais e as normas de comportamento.

ciência, engenharia, inteligência artificial, entre outros. Nesse contexto artístico das performances, as abordagens podem ser múltiplas.

As principais características do movimento de performance artística, de maneira geral são: possui uma linguagem híbrida, misturando elementos de diferentes lugares, como o teatro, a música, as artes visuais, a instalação, entre outros; não possui um espaço específico para acontecer, podendo ser realizada em museus, espaços teatrais, galerias, ambiente externos públicos ou privados, etc.; o caráter da obra é efêmero, ou seja, momentâneo, contudo podem haver registros do acontecimento por meio de vídeo e/ou fotografias; o corpo do artista é entendido como suporte e material fundamental para o acontecimento artístico.

Sobre a arte da performance, a historiadora e crítica de arte Roselee Goldberg (2006) comenta que:

[...] Hoje, a arte da performance reflete a sensibilidade célere da indústria de comunicações, mas é também um antídoto essencial aos efeitos do distanciamento provocado pela tecnologia. Porque é a presença mesma do artista performático em tempo real, da “suspensão do tempo” dos *performers* ao vivo, que confere a esse meio de expressão sua posição central. De fato, essa “vivacidade” também explica seu apelo ao público que acompanha a arte moderna nos novos museus, onde o envolvimento com os artistas em carne e osso é tão desejável quanto a contemplação das obras de arte. (GOLDBERG, 2006, p. 216)

A performance artística se caracteriza também pela apresentação de uma intensa carga subjetiva e conceitual. Geralmente, essa manifestação acontece com um público restrito ou mesmo com a inexistência de uma plateia, onde o trato artístico é sempre acompanhado de uma teoria ou de um esforço intelectual do artista que introduz ideias, assuntos e questões em suas obras. Assim, o que fica nunca é o momento efêmero e sim os registros realizados por meio de fotografias e vídeos, instrumentos fundamentais para análise e reconstituição dos trabalhos artísticos; assim como, mesmo após sua ocorrência, a obra permanece em debates e comentários, conforme também se espera como resultado desta tese de doutorado.

Deste modo, a performance-sagrada que aqui foi apresentada está em diálogo com o movimento da performance artística. A grande peculiaridade desse processo, como dito anteriormente, é que ele se desenvolve numa

perspectiva não-laica, na qual incorporamos saberes da cultura afrocentrada, em especial das religiões do Candomblé e da Umbanda. Além disso, é importante destacar que, dentro das perspectivas religiosas afrocentradas, a performance-sagrada “Riso e ancestralidade: o feminino” tem como principal base o arquétipo da entidade de Pombagira.

Além do trabalho com a Pombagira, exploramos experiências de vários lugares em uma encruzilhada de encontros e desencontros. Saberes dos rituais de Candomblé e Umbanda e da cultura afrocentrada, se misturam com propostas de teatralidade, musicalidade, dança e arteterapia. Mesmo na convergência e na encruzilhada de diferentes elementos distintos, a ancestralidade feminina vem com força nesse trabalho a partir da entidade de Pombagira.

Como vimos, as pombagiras são consideradas divindades femininas que cantam, gargalham, dançam, riem e provocam o riso. Na perspectiva afrocentrada, a Pombagira é entendida como um espírito de luz, que vem a terra para nos ensinar. Mas o que tem a nos ensinar uma Pombagira? O que temos a aprender com o riso dessa ancestral feminina? Essas perguntas não esperam respostas, mas instigam anseios. Anseios esses que sempre conduziram a performance-sagrada “Riso e ancestralidade: o feminino”, desde sua germinação até seu compartilhamento público.

Transmutando, invertendo, ou embaralhando a ordem entre o bem e o mal, certo e errado, o sagrado e profano, a divindade da Pombagira carrega a dádiva de rir e provocar o riso. Assim como nos narra um de seus pontos cantados: “Eu caminhava pela alta madrugada, sob o clarão da lua ouvi uma gargalhada. Linda morena, formosa mulher, me diga quem você é: Tu és dona da rosa, és Pombagira de fé”. O riso da Dona Rosa, de Maria Padilha, de Maria Mulambo e de tantas outras ancestrais, desconstrói e reconstrói relações, escancarando a humanidade presente na razão e desrazão da existência. Essas divindades femininas têm o poder de criar potências transformadoras, evocando o sentido desmedido, louco e absurdo da vida, para com ele desestabilizar as convenções e estruturas sociais que tanto mal causam para sua própria sociedade.

Nesse sentido, o riso da Pombagira se aproxima da ideia de riso tão defendida por Elderson Melo:

Gargalhar comicamente das contradições e subversões existentes finda por encerrar uma ideia niilista, que conduz tudo ao aniquilamento e à falta de sentido da existência. Apresenta e esconde, ao mesmo tempo. Constrói e reconstrói simultaneamente. Sem ignorar o sofrimento, evoca o riso e a dança dionisiaca do Zaratrusta (NIETZSCHE, 2005), cheio de lágrimas e risos, carregada de uma humanidade inferior, assustadora e, ao mesmo tempo, de uma riqueza inesgotável. (MELO, 2016, p. 58)

Na performance-sagrada evocamos diferentes saberes das artes e de religiões afrocentradas, procurando estimular nas participantes a conexão com sua ancestralidade feminina. Cantigas, visualidades, descarregos, danças e jogos teatrais cômicos estimularam a liberação do corpo para o encontro com seus antepassados. A energia da Pombagira, em especial, atuou como um processo de libertação e religação com antepassados e ancestrais afrocentrados, que carregam outras formas de existir perante as perversidades históricas em relação ao povo preto.

As marcas das gargalhadas da Pombagira durante a performance-sagrada expandiram noções enraizadas socialmente. As mulheres, em diferentes momentos, apesar de apresentarem suas feridas, puderam rir e debochar de suas premissas opressoras como um processo de libertação. Entendemos nessa performance-sagrada a gargalhada como um mergulho ancestral na feminilidade da Pombagira, amenizando as mazelas sociais e psicológicas e fortificando o processo de empoderamento das mulheres em relação a seu próprio corpo e suas próprias ações.

A gargalhada que desmancha a máscara social cruel imposta às mulheres, é a mesma que cura as feridas e retroalimenta o movimento feminino de poder ser o que ansiar vir a ser. A Pombagira gargalha da desgraça de uma humanidade patriarcal que tanto perde em processos de subalternização da figura feminina, em contraponto a uma superestimação da figura masculina. Gargalha, também, da situação ridícula de seres humanos que ainda se aprisionam a um olhar reduzido para o mundo, como se formas binárias conseguissem dar conta da complexidade que é a existência.

Rir, dançar e gargalhar a partir da ancestralidade da Pombagira, é desrespeitar, rasgar, romper e rejeitar qualquer regra imposta para o corpo ou para as ações das mulheres. Ao evocar o riso arquétipo da Pombagira na

performance-sagrada, bem como de outras ancestrais femininas, as mulheres esfacelam as grades patriarcais socialmente impostas para seus corpos. Gargalhar, rir, beber, fumar, ter prazeres sexuais, serem espalhafatosas, ou mesmo o inverso disso tudo, a Pombagira nos ensina que as vontades e quereres das mulheres são apenas delas, não cabendo a interferência de ninguém mais. Nesse caso, para as mulheres, ter o poder de escolha já é um ato de resistência em si.

Na performance-sagrada dessa tese, o riso da Pombagira se estabeleceu como marca afrocentrada de libertação: a deusa negra, dona do riso. Seguindo esse caminho que se abre, entre diferentes encruzilhadas, outras entidades e divindades do povo preto podem apresentar seu riso e continuar a trabalhar no lugar da resistência social e estética. Poderíamos nos enveredar pelo caminho cômico de Exu, a gargalhada de escárnio, do Erê, o riso solto e inocente, do Caboclo, o riso corajoso das matas, do Boiadeiro, o riso do desbravador, do Marinho, o riso do bêbado fanfarrão, do Zé Pelintra, o riso da malandragem, do Preto Velho, o riso da sabedoria, entre outros. Cada entidade, dentro de sua linha, pode carregar um riso específico que rompe, a seu jeito, padrões e que estrutura meios estéticos, poéticos e sagrados de resistência social. Deuses e deusas que riem!

Por fim, Saravá subida de Pombagira:

*Acabou-se o tempo, lá foi meu pensamento
Acabou-se o tempo, lá foi meu pensamento
Pombagira vai embora, é no barravento
Pombagira vai embora, é no barravento*

*Vai Pombagira passear (vai, vai, vai, vai)
Vai Pombagira passear
numa estrada tão bonita, numa noite de luar
Passa noite passa dia
mas um dia eu vou voltar*

REFERÊNCIAS

ALAMINO, Tauane Nunes. **A Arte de Hackear Linguagens**: relato sobre o processo criativo de Zona Contaminada de Caio Fernando Abreu pela Cia. Do Santo Forte. São José do Rio Preto: Unesp, 2020.

ARANHA, Maria Lúcia Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. **Filosofando** – Introdução à Filosofia. São Paulo: Moderna, 1986.

ASANTE, Molefi K. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, Elisa L. (Org.). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo: Selo Negro, 2009.

BARBA, Eugenio; SAVAREZI, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**: dicionário de Antropologia Teatral. Campinas: HUCITEC-UNICAMP, 1995.

BASTIDE, Roger. **O candomblé da Bahia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BERGSON, Henri. **“Ensaio sobre a significação do cômico”**. Tradução: Nathanael C. Caixeiro, Ph.D. em Filosofia, Universidade do Texas. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 2ª Edição, 1983.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução de J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia Maria Paula v. Zurawski. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BOAL, Augusto. **Técnicas Latino-americanas de teatro popular**. Uma revolução copernicana ao contrário. Editora Hucitec Prefeitura Municipal de São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura: São Paulo, 1984.

COSSARD, Gisèle Omindarewá. **Awô: o mistério dos orixás**. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

BRONDANI, Joice Aglae. Máscaras femininas da commedia dell'arte. Um caminho para uma dramaturgia. In: **IX Congresso da Abrace**, 2016, Uberlândia-MG. Anais, 2016. p. 2964 - 2985.

_____. **Bufão: máscara e conexões rituais**. In: Conceição / concept, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 15-34, jan./jun. 2017

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de artor: da técnica à representação**. 2. ed. Campinas: Unicamp, 2009.

CLIFFORD, James. **Sobre la alegoria etnográfica**. Barcelona: Júcar, 1991.

COHEN, Renato. **Working in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1974.

GABANI, Michelle Suzana de Almeida; SERBENA, Carlos Augusto. Exu: um trickster solto no “terreiro” psíquico. In: **RELEGENS THRÉSKEIA estudos e pesquisa em religião** V. 04 – n. 02 – 2015.

GARCHIA, Gianni; D'ANGELO, Paolo. **Dicionário de estética**. Lisboa: Edições70, 1956

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GOLDBERG, Roselle. **A arte da performance** - do futuro ao presente. Lisboa: Orfeu Negro, 2006.

HOBBSAWM, Eric. J. **Tempos interessantes**: uma vida no século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

INGOLD, Tim. **An anthropologist looks at biology**. Man: New Series, v. 25, n. 2, p. 208-229, 1990.

JARDIM, Edison Donizetti Rodrigues. Candomblé: expressão da cultura e religiosidade do negro no Brasil. In: **Os desafios da escola pública paranaense na perspectiva do professor PDE**. Curitiba: Governo do estado do Paraná, 2016. p. 2 – 16.

JUNG, Carl. **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

KÁTIA, Arislene. **Umbanda para todos**. Rio de Janeiro, 2006.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIMA, Marlini Dolores de. **Entre raízes, corpo e fé**: poenografias dançadas. 2016. Tese (Doutorado em Arte Contemporânea) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

LIMA, Luís Felipe de. **Oxum**: a mãe da água doce. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

LODY, Raul Giovanni da Motta. **Dicionário de arte sacra & técnicas afrobrasileiras**. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2003.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória, o reinado do rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MELO, Elderson Melo de. **O Riso invade a Educação**: uma (des)proposta a pedagogia do cômico. 2016. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

_____. Manifesto pela pedagogia do cômico. In: TELLES, Narciso. **Estudos de Comicidade e Circo**. Jundiaí: Paco Editorial, 2019.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

MIRANDA, Helder Carlos de. **Teatralidade em Frequencia e Intensidade**: análise da matriz vocal do espetáculo Passos do Grupo Obragem de Teatro e Cia. UNESP. São Paulo, p. 150. 2014.

NOGUEIRA, Léo Carrer. **Da África para o Brasil, de Orixá a Egum**: as ressignificações de Exu no discurso umbandista. Tese de doutorado. Universidade Federal de Goiás, 2017.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Epistemologia da Ancestralidade**. Entrelugares: Revista de Sociopoética e Abordagens Afins, v. 1, p. 1-10, 2009.

ORDAZ, Patricia Guzmán. **Do canto ritual do Mara' Akame ao 'El Canto de lo Sagrado'**: a cantografia do sagrado ou perform(ando) ancestralidades. Dissertação de mestrado em Performances Culturais, Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás – UFG, 2021.

PAIVA, Ludoana Pousa Corrêa de; RASERA; Emerson Fernando. **O uso das cartas terapêuticas na prática clínica**. Psic. Clin., Rio de Janeiro, vol. 24, n.1, p. 193 – 207, 2012.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 1984.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro**. São Paulo: EDUSP, 2003.

PRANDI, Reginaldo (1996). **Pombagira dos candomblés e as faces inconfessas do Brasil**. In: Herdeiras do Axé. São Paulo, Cap. IV, 1996, p.139-164. Disponível em: https://reginaldoprandi.fflch.usp.br/sites/reginaldoprandi.fflch.usp.br/files/inline-files/Pombagira_e_as_faces_inconfessas_do_Brasil.pdf . Acesso em 10 nov. 2021.

RAMOS, Eurico. **Reverendo o Candomblé**. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda, 2011.

REIS, Estêvão Amaro dos; NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. **Performance participativa, novos contextos de performance e a tradição do Reinado do Rosário em Olímpia, São Paulo**. XVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Campinas – 2017. Disponível em <https://anppom.com.br/congressos/index.php/27anppom/cps2017/paper/viewFile/4821/1624> . Acesso em 12 de fev. de 2022.

RIBEIRO, Djamila. **Feminismo negro para um novo marco civilizatório**. SUR 24 - v.13 n.24 • 99 – 104, 2016.

RODRIGUES, Graziela E. F. **O Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal:** reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método. Tese de Doutorado, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

SANTOS, Glacy Ane Araújo de Souza dos. **“Na saia rodada de Pomba-gira tem dendê”:** ensaio antropológico de pontos de desafio entre Marias-padilhas, bruxas e ciganas. Revista Wamon, v. 5, n. 2, 2020.

SANTOS, Marcelo Barbosa dos; ARAUJO, Rubenilson Pereira. **A Entidade Pombagira e O Sagrado Feminino na Obra de Jorge Amado:** Representação de uma Identidade Empoderada. Revista Porto das Letras, Vol. 6, Nº 2, 2020.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau:** tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo – USP, 2019.

SERBENA, Carlos Augusto. **Considerações Sobre o Inconsciente:** Mito, Símbolo e Arquétipo na Psicologia Analítica. Revista da Abordagem Gestáltica – XVI(1): 76-82, jan-jul, 2010.

SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Anthropology.** Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

_____. “O que é performance?”. In: **Performance studies: an introduction, second edition.** New York & London: Routledge, 2006. p. 28-51.

_____. **Performance e Antropologia.** Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

SILVA, Renata de Lima; LIMA, Marlini Dolores de. **Entre raízes, corpo e fé:** poetnografias dançadas. Revista Moringa, João Pessoa, v.5, n.2 jul-dez/2014. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/download/22452/12428>. Acesso em: 11 mar. 2019.

TAYLOR, Diana. Cidadania em performance: os artistas vão às ruas. In: RAPOSO, Paulo; CARDOSO, Vânia Z.; DAWSEY, John; FRADIQUE, Teresa. **A terra do não-lugar:** diálogos entre antropologia e performance. Santa Catarina: Editora UFSC, 2020. Disponível em: <http://narua.uff.br/wp-content/uploads/sites/179/2020/03/a-terra-do-nao-lugar.pdf> Acessado em: 01 nov. 2020.

TIBURI, Marcia. **Feminismo em Comum:** Para Todas, Todes e Todos. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

TRINDADE-SERRA, Ordep José. **Na Trilha das Crianças:** Os Erês num Terreiro Angola. Dissertação de Mestrado. UnB, mimeo, 1978.

VALÉRY, Paul. Some simple reflections on the body. In: FEHER, M.; NADDAFF, R.; TAZI, N. **Fragments for a history of the human**. New York: ZONE, 1989. p. 395.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás**. Salvador: Corrupio, 2002.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

APÊNDICE

Entrevista realizada no dia 08/08/2020 – Pai Oyasse e Mãe Sônia

Helder: ...Já tá gravando? Então, nós estamos aqui no ilê, hoje é dia 08 de agosto de 2020. Estamos eu, Helder, meu pai de santo Oyasse, a minha mãe pequena Mãe Sônia, o Elderson tá junto também aqui fazendo parte da entrevista. É... Eu vou fazer algumas perguntas, então se vocês quiserem falar coisas a mais, podem falar...

Pai Oyasse: Tá.

H.: ...E aí tem algumas que eu vou fazer pros dois, tem algumas que são particulares também pra cada um, né. Então... A primeira: pai, um pouco sobre a sua história no candomblé. Tempo de iniciação, local de iniciação, nação de iniciação, pai ou a mãe de raspagem... [Um pouco] da sua história.

P.O.: É, o meu começo na religião ela foi aos meus 9 anos de idade. Aonde eu comecei na umbanda, aonde eu virei de Maria Padilha a primeira vez, e aí [eu frequentei] a Casa do Pai [Sadi] que foi meu primeiro pai de santo de umbanda. Então, eu frequentei a Casa do Pai [Sadi] vamos dizer assim uns quatro anos, que eu frequentei a casa dele. Quando eu saí da casa dele, fui fazer camarinha de umbanda, foi na casa de Mãe Marlene Costa. Aonde eu fiz a primeira camarinha de umbanda. Quando eu fiz a camarinha Maria Padilha. Isso eu tinha aproximadamente de 15 anos pra 16. Quando eu fui me iniciar no santo, eu fui pela minha irmã de santo [Matanba Asiri], finada Pia. Ela me levou na Casa da Mãe Cida pra fazer um ebó, porque eu estava doente, precisava fazer o ebó, na época eu tinha 17 anos. No ebó eu fiquei pra fazer santo. Então eu me iniciei no dia 16 de junho de 1986, foi quando eu raspei, quando eu fiz santo. Essa minha trajetória, quando eu fiz santo foi, é, na casa da finada Mãe Cida de Ogum, mais conhecida como [Jopin de Elemagun] que era a dijina dela, tá. Que ficava na rua [então] Lauro Vargas, não. Capitão Leonidas Marques, número 75 era o barracão da minha mãe. Aonde eu me iniciei quando eu fiz santo. Fiquei na casa de santo da minha mãe dez meses. Saí por problemas particulares meus, quando eu saí do axé. E fui feito de Angola. A primeira vez que eu fiz santo na minha vida eu fui feito de Angola, aonde eu

tomei o nome de Oyasse Asindé, que era minha dijína dentro da casa dela, porque todos tinham dijína naquela época. Com dez meses de santo eu saí de lá, e eu fui pra casa de [meu padrinho de Moroncó], que era Sebastião [Viriato] Braz, que era o Pai Cafô. Aonde eu fiquei 25 anos da minha vida. Aonde eu tomei um ano, aonde eu tomei três anos, aonde eu tomei cinco anos e tomei minha obrigação de sete anos com ele. Aí, com o decorrer do tempo, quando eu tomei a primeira obrigação era no Parolin o barracão ainda, né, na [Norton] Ramos [Chico], que eu não lembro o nome mais. Que faz muitos anos isso. Aí eu fui pro Boqueirão, pra Carlos Franklin, né?

Mãe Sônia: Isso.

P.O.: Pra Carlos Franklin que eu fui, número 22, que eu fui pra lá. E lá eu tomei sete anos. As outras obrigações todas no Parolin, na antiga Norton Ramos onde eu tomei minha obrigação, com o Pai Cafô. Com o falecimento do meu pai, depois de toda essa trajetória que eu passei, eu vim tomar a obrigação com o João Carlos. Com o Pai João Carlos que era pai pequeno do Pai Cafô e pai pequeno da nossa família, do vô Dalci. Aonde eu tomei catorze anos com o João Carlos, que era meu pai de santo de Foz do Iguaçu. Aonde ele tinha barracão na rua das Dálias, em Foz do Iguaçu. E... Fiquei com o meu pai um ano. Com o falecimento do Pai João Carlos, eu passei e tomei a obrigação com o Pai [Lino]. Que era pai pequeno do Pai Cafô, e é de Salvador, né, da Baixada do [Xoronha], axé [Farumin], todo mundo conhece [ele em] Salvador. E essa trajetória eu levo há 34 anos, entre umbanda, candomblé, feitura de santo... É, todo o começo de uma trajetória dentro dessa casa, que não foi fácil. Nós pegamos essa casa do chão, o barro que era isso aqui, água. E pra chegar onde a gente tá hoje, com o axé como a gente tá com o axé hoje. Graças a deus temos um piso, temos isso, temos aquilo, né. E essa casa está assentada há 18 anos, que essa casa está assentada. Essa casa tem 18 anos de fundada. A primeira festa dessa casa foi a Festa do meu caboclo [Sanadi sala]. E depois o primeiro candomblé foi a Festa de Yansã, que foi o acarajé de Yansã com o cargo da mãe pequena, o cargo do baijgan, o cargo do axogun e o cargo do alagbê. Foram os primeiros cargos dados dentro dessa casa [por] Oyá. [O pai em vida ainda, o Seu Cafô], quando inaugurou o barracão, tudo foi assentado

por ele. Tempo, [toldo], cunheira, casa de ogan, tudo foi assentado pelo meu pai. Minha casa foi assentada por ele. Nunca ninguém botou a mão no assentamento que o Pai Cafô fez dentro dessa casa. Então eu falo assim: tudo o que a gente tem, esse patrimônio todo que a gente tem hoje, agradecemos ao Seu Cafô. Foi ele que fez tudo. E então não teve assim: “ah, veio Fulano, mexeu, veio Ciclano, mexeu”, não. Todos que vieram pra dar obrigação em mim, deram obrigação em mim. Nada foi colocado dentro da família. “Ah, vai mudar a família, vai mudar o axé”. Não. Eu nunca mudei de axé. Eu saí da Angola. Eu fui pra Nagô vodum, e estou em Nagô vodum até hoje, né. Aonde eu faço parte da família [Oséjagundê], que é a família do [Farumin], por causa de Engenho Velho. Então, nós estamos nessa família há esses anos todos. A minha iyakekerê é legítima do Pai Cafô, feita por ele, né. Ela foi feita dia 16 de novembro de 2002, que foi a iniciação da Sônia. Mais com o tempo de umbanda, ela deve ter uns 40 anos de umbanda.

M.S.: 45.

P.O.: 45 anos de umbanda que ela tem, né?! Mas essa parte depois ela fala, porque ela vai lembrar mais do que eu. Eu lembro da feitura dela só, e a iniciação dela. O [oxê] dado dela foi dado em 2003. Foi dado o [oxê] dela, na obrigação dela de ano. Que foi em dezembro, que foi a Festa de Oya aqui em casa. Minto, não foi em dezembro. A obrigação dela foi dada em novembro, bem na época da obrigação dela. Foi o primeiro acarajé de Oya aqui em casa, e o cargo do iyakekerê, o cargo do axogun, o cargo do alagbê e o cargo do finado bajigan na minha casa, [finado Paulo]. Então, esses foram os primeiros postos dados aqui dentro. Sônia nasceu com um cargo... Sônia quando fez o santo com o meu pai, Oya deu o cargo à ela dentro do [quarto] de santo num dia em que ela estava nascendo pra fazer santo. Ela tinha um ano, precisava se preparar pra tomar o [pocho] dela. E eu falo assim – falo isso aqui, em qualquer lugar –, agradeço a deus a mãe pequena que eu tenho. Agradeço a deus o pilar que há do meu lado, por ter a mãe pequena que eu tenho. Por sempre estar do meu lado, por sempre tá correndo... O que eu não posso fazer, ela, ela corre e faz. Esse axé cresceu da maneira que cresceu aos esforços realmente dos filhos, e da mãe pequena, de ogan, de ekedi, de todo mundo

lutando pro axé crescer. Porque um axé ele não cresce sozinho, tá? É, um axé ele precisa de tudo. Ele precisa da cooperação de filhos, de amigos. De cliente, de encargados, não encargados, feitos de santo, não feitos de santo. Então, tudo é uma grande família pra poder chegar aonde a gente chegou, é, vamos dizer assim, hoje, né, em 2020, nesse patamar que nós estamos hoje.

H.: Tá bem. É... Quantos filhos de santo o senhor possui mais ou menos?

P.O.: Hoje? A última conta que eu fiz [que até um] (risos) tempo atrás eu estava com 265 filhos. Entre feitos e os que não são feitos, né. Entre feitos, eu sei que eu tenho 147 filhos feitos de santo. Feitos mesmo, tá? Contando com os que vieram de outra casa, os que são feitos por mim... Hoje não mais, porque a coisa já aumentou daí pra frente. Então, hoje eu não tenho mais uma conta certa – até teria que fazer isso – pra ver quantos filhos realmente feitos eu tenho. Entre filhos, netos e bisneto. Porque eu já tenho isso.

(risos).

P.O.: Eu tenho filho, neto e bisneto de [casa aberta]. Então eu falo assim, a família é muito grande. Tenho vários egbomi. Eu tenho vários [oluika] dentro da minha casa. Eu tenho várias obrigações de vinte e um anos dentro da minha casa. Eu falo assim, eu tenho um patamar de pai de santo que eu cheguei aonde muitos não conseguiram chegar. Talvez com a minha humildade, talvez com essa maneira de eu ser. A maneira de eu conduzir o candomblé. Não sou fácil; não sou mesmo, entende? Mas foi a maneira que eu consegui levar um axé, fazer um axé crescer. Porque um axé ele só cresce da humildade, da responsabilidade, de fazer o certo e de você seguir uma raiz. E eu sigo a raiz [Afá Omã] até hoje. Então, essa raiz [Afá Omã] que é a que o Pai Cafô me deixou, independente de [Farumin], independente do axé [das Dálias] que eu passei, e independente do axé da minha primeira mãe de santo. [Dela] eu realmente nunca trouxe nada pra dentro da minha casa, nunca. Tudo o que eu tenho aqui dentro é da família [Afá Omã] do Pai Cafô. Então eu falo, tudo o que eu faço aqui dentro, todo o crescimento que eles tem, aprendizado que você tem, ele tem, ela tem, que são os meus filhos de santo, foi tudo aquilo que

o Cafô me deu. Tudo o que o Pai Cafô me deu, e tudo o que eu adquiri esses anos, é, que eu aprendi, foi ele que me deu. Então, o nosso axé constituído do Nagô vodum de verdade. Toco Angola na minha casa duas vezes ao ano, que é a Festa de Erê e a Festa do meu caboclo. Aí eu tenho que tocar Angola, porque eu tenho a bandeira de tempo, porque eu sou feito de Angola. E tenho a bandeira de tempo porque eu [vim do] boiadeiro, tá. Então a minha casa é sacramentada de duas maneiras: eu posso fazer um pouco de Nagô vodum? Posso. Ah, posso fazer um pouco de Angola? Posso. Eu tenho as duas bandeiras na minha mão pra fazer, né. Eu tenho uma dijína que responde o que eu fiz um dia. E tenho Nagô vodum porque eu segui o Nagô vodum uma vida inteira, na minha vida. Então, é assim, essas duas bandeiras eu sigo na minha vida, vou seguir pro resto da vida [por onde eu tiver]. Respeito o axé [Farumin], porque é a primeira sequência da nossa família, independente do [Afá Omã], independente de Mãe Cida, independente de [Votaoci], o Fernando Costa... então eu falo assim: o [Farumin] é aonde que tudo começou na nossa família. Então, nós viemos todos do axé [Farumin], do axé do finado Seu [Valdinho] de Logun Edé, tá? Então, essa é a nossa raiz. Somos netos legítimos dele, né. Bisnetos, na verdade, nós somos dele. Porque neto era o [Dalcí], então bisnetos dele, porque [Dalcí] era filho dele. Então, e somos tataranetos... [Agora não vou lembrar o nome dela]... [Não tô lembrando da [ininteligível] da Oxum, gente]. (Pequeno silêncio). Não lembro agora no momento. Mas eu vou lembrar isso, e vou te passar depois, tá. O nome da nossa grande matriarca, da nossa família, [onde] tudo começou, né. De tudo onde veio, o tal do Engenho Velho, na nossa vida, que começou por causa dessa grande senhora de Oxum, né. E depois veio o Seu Valdinho, e veio o [Votaoci], [com o conhecimento] da vida dele, né. Isso [fora de] Nagô vodum, tá? E depois meu Pai Cafô, que era meu pai de santo, [entre a minha] iyakekerê Vera, entre meu axogun Pai Nenê, meu primeiro pai ogan Nenezinho... E uma série de coisas que a gente passa dentro do candomblé. Porque nós dentro do candomblé temos pai de santo, nós temos pai pequeno ou mãe pequena, nós temos o nosso primeiro pai ogan e nossa primeira mãe ekedi quando nós nascemos. Então, isso é uma coisa que a gente tem que guardar na vida da gente, né. Eu digo porque eu sei graças a deus quando eu fui feito, raspado, eu era filho da Dona [Jupin Eremagun], que era [ininteligível]. Meu pai ogan se chamava [Tato De Aleci], tá. A minha

mãe ekedi era Preta Ekedi de Yansã, a primeira ekedi da minha Mãe Cida. E minha mãe pequena [Babalodomi]. E meu vô de santo Seu Fernando Costa, mais conhecido como [Babaô Iaporin], né. Do Rio de Janeiro. Da Ilha do Governador. E ele era feito por [Tata Fomotin] de Logun Edé. Então, essa a minha primeira raiz, onde eu comecei toda a minha feitura de santo. Então, foi em Angola. Isso tudo o que eu falei agora, foi tudo a parte de Angola, né. Aí, eu vindo pra Nagô vodum – já que você quer saber toda a iniciação na verdade em detalhes –, quando eu fui pra Nagô vodum eu fui filho do Pai Cafô. Lá no Parolin, na Norton Ramos. Meu avô era [Odé Taoci], Seu Zé Francisco. Era um grande homem, de um grande saber. Aí eu fui neto da... dona... Dona Ana Pede Pincel. É a mulher que mais dançava candomblé no Rio de Janeiro. Que ela é mãe de santo do Seu Zé Francisco primeiro, e do Seu Valdinho. Eu acho que com a morte dela, ele passou pra casa do Seu Valdinho. Onde ele tomou [ininteligível] com o Seu Valdinho. E passou a ser o meu bisavô, do [ofã] Logun Edé, Seu Valdinho. E a nossa raiz Nagô vodum ela continuou, nesse contexto, da mesma maneira né. Todos esse segmento de Pai Cafô, de [Votaoci], é, daí da minha mãe pequena que é a Mãe Vera de Oxum. Aí a minha primeira ekedi da casa do Pai Cafô é a ekedi velha, a mãe da Giselda, que foi minha primeira ekedi lá dentro. E meu pai ogã o Pai Nenezinho. Então essa foi minha sequência quando eu troquei de uma nação pra outra. Aí eu tive uma sequência de orixá dali pra frente. Então essa sequência eu segui, até hoje eu sigo. Se meu Pai Nenezinho chegar aqui, minha cabeça vai no chão. Minha ekedi velha não chega mais, porque não tá [entrando] mais minha mãe. É, minha mãe criadeira tá viva ainda, [Sabagoagi] é minha mãe criadeira, a mulher que me criou dentro do orixá. Minha mãe tem vindo até hoje. Minha [agibonã] hoje já não está mais no meio de nós, que era a finada Mãe Nice. Meu pai pequeno, Pai Ari, não está mais no nosso meio também, que era o nosso pai pequeno do axé do Pai Cafô, né. Que hoje já não tá mais no nosso meio. O meu pai pequeno que era o finado Pai [Emojarê]. Mais conhecido como Tónico. Todo mundo conhecia ele como Tónico. Que foi meu pai pequeno, né. Então, essa foi a minha trajetória.

H.: E... Lindo. E... Enfim, o senhor falou no meio da conversa, né, pra qual santo o senhor é iniciado, e eu queria saber o que significa isso, ser iniciado pra, pra Oya, pra Yansã.

P.O.: O significado de ser iniciado pra Yansã. Como que eu vou te explicar isso de uma maneira assim que você entenda. A iniciação, na verdade, a gente vê por [numerologias]. A gente vai, joga um búzio, o pai de santo joga pros odus da gente, joga, vê que ebó tem que tomar... aquela sequência toda. Aí ele vai lá, dá o ebó em você, ajeita tudo e volta pro jogo, o pai de santo. Depois que ele jogar, [e ver tudo que] ele limpou teus odus, teus caminhos, tudo, ele vai ver teu odu de nascimento, tá. O meu odu de nascimento é 7. Que seria Obaluaê, né. Mas não é isso. Isso não é uma iniciação. Isso não é um começo de uma feitura. Então, o meu odu é 7, eu vim da placenta 7, da placenta do Obaluaê, vamos se dizer assim. Vamos se dizer que lá atrás a minha mãe, ou alguém da minha família, tinha Obaluaê, e essa ancestralidade passou pra mim em nascimento. Eu nasci dia 09/05/69. Quando soma-se tudo isso, vai dar 7, né. Então, aí é meu odu de nascimento. Então, meu odu de nascimento é 7. Minha mãe foi jogar, foi ver as coisas, [foi no] que Oya pediu pra ser feita. Yansã pediu pra ser feita. Eu não entendia muito na época. Eu entendia [male que mal] da umbanda, e não entendia do candomblé. Quando a Mãe Cida jogou pela primeira vez, falou que eu era de Yansã [ininteligível]. Então, me iniciaram com Yansã. Eu fui feito de Yansã, fui raspado, [ininteligível], [sangrado, atochado], como manda o figurino. E fui iniciado pra Oya. E uma iniciação é o quê? É passar por ebó, é você raspar, você passa por todos os [precedentes do quarto] de santo, você usa um quelê que é um elo entre o orixá e eu. Que é aquele quelê que a gente usa, que é um grande elo. Entre eu e minha mãe Yansã. Então, esse elo eu usei, né, e isso foi minha iniciação pra Yansã. Quando eu passei pra Nagô vodum, que eu fui pra casa do meu pai, aí nós fomos consertando algumas coisas, por causa de uma nação pra outra muda muito. Não que minha mãe fizesse errado. Não. Muda de um lado pro outro. E aí foi quando eu ajeitei Obaluaê na minha vida, e depois eu ajeitei Oxum, foi ajeitando Nanã, e fui ajeitando uma coisa... E sucessivamente isso foi na minha vida, né. Então, isso é iniciação. Isso é iniciação. Quando você vem pra um barracão, é: “ah, eu venho pra umbanda, vou desenvolver na umbanda”. Que

bom. Então, é uma iniciação de umbanda. Então você tá aqui pra frequentar umbanda, você vai se iniciar pra umbanda. Então, ali você vai ter uma preparação, ali você vai tomar teu sacudimento – que não se fala em ebó em umbanda, sim em sacudimento. É, você vai [fazer todo esse] sacudimento, você vai se preparar pra umbanda. O que é que é a preparação da umbanda? É você frequentar, é você ter amor ao orixá, na umbanda. A umbanda também tem orixá. A umbanda cultura Yansã, cultura Oxóssi, cultura Oxum, cultura Yemanjá, cultura Xangô, cultura Nanã, cultura tudo. De uma maneira diferente dentro do candomblé. Nós temos os caboclos desses santos, que pega na nossa cabeça. O caboclo de Yemanjá pega, a cabocla de Yemanjá pega, o caboclo de Yansã pega, a cabocla de Oxum pega, Janaína pega, e vice-versa assim. Então, isso é tua preparação pra umbanda. Se preparou pra umbanda, você vai desenvolver. O que que é o desenvolver? É o frequentar. É o se entregar à entidade, a entidade vai chegar. Seja Ogum, caboclo, preto velho, Exu, a pomba gira, o baiano, o boiadeiro, ou seja o marinheiro. Todos vão trabalhar para o quê? Para o bem das pessoas que estão dentro do barracão e vem buscar alguma coisa pra levar pra sua casa, uma palavra que ele está precisando. Por isso nós fazemos uma gira de umbanda, por isso as entidades vem numa umbanda. Não é pra ajudar nós. É pra ajudar os que estão sentados aqui, pra levar uma palavra de fé pra casa. Às vezes não tem um prato de comida pra comer, às vezes não tem um caminho, às vezes precisa de uma palavra pra acalantar o coração naquele exato momento em que está com problema. Então, isso é umbanda. Isso é se preparar pra umbanda. A preparação do candomblé é tudo aquilo que eu te disse antes. Aí é uma iniciação diferente. Aonde você raspa, usa quelê, você [abre cura]... faz todo aquele cerimonial que é feito dentro de um quarto, aonde ninguém entra, somente as pessoas que são feitas de santo e são iniciadas pro orixá [ininteligível].

H.: Muito bem. É... Como que o senhor se tornou esse pai de santo que o senhor é hoje? Como o senhor se tornou pai de santo?

P.O.: Como eu me tornei pai de santo?

(Voz feminina falando sobre outras coisas).

P.O.: Olha, eu me tornei pai de santo... eu vou dizer uma palavra bem engraçada. A-ter-vi-men-to. Você sabe o que é ser atrevido? Eu fui atrevido. Eu fui atrevido porque quando eu fui na casa do meu Pai Cafô, eu com três anos de santo eu jogava búzio. Sem meu pai saber. Não tenho vergonha de contar isso à ninguém. Daí um dia meu pai descobriu. E meu pai me chamou. (Pequena interrupção e conversa com outras pessoas). Aí, meu pai de santo [me deu] o jogo dele e falou pra mim: “Oyasse, jogue pra mim”. Eu atrevido né – porque eu sempre fui – [joguei]. Meu pai olhou pra minha cara e falou: “é, meu filho, eu não vou te segurar por muito tempo”. Mas eu sempre fui uma porra louca. Eu nunca achei que ia ter barracão, que ia tocar uma casa, que ia ser alguém na vida. Não. Porque eu sempre fui a porra louca sim. Eu gostava de virar na pomba gira, atender, jogar búzio e acabou, mas ser pai de santo eu não queria. Passou-se um tempo na minha vida, hoje [tô] no meu pai, sempre sendo um espelho dele – porque eu tentei ser um espelho do meu pai. E realmente eu sou espelho do Pai Cafô, e eu posso bater no peito que eu sou espelho do meu pai. Porque eu falou assim, tudo o que meu pai me ensinou, eu agarrei com vontade, e eu aprendi pra ser babalorixá. Quando eu estava com sete anos de santo pra oito, eu iniciei minha primeira iaô sem ter sete anos. Manuela d’Oxum. Junto com meu pai de santo, claro. Vou deixar bem claro isso, porque eu nunca fiz um iaô sem meu pai tá junto. Nunca nessa vida. O primeiro iaô que eu botei uma navalha na cabeça. Foi junto com o meu babalorixá. Eu não tinha sete anos tomado. Eu não tinha [aconxebe], quando eu fiz Manuela. Aos olhos de meu pai. Quando eu acabei de fazer Manuela, passou toda essa fase da minha vida... Foi quando um certo dia – é que nem uma história de conto de fada o que eu vou falar. Eu cheguei em casa, já na casa da minha mãe pequena, na época não era, era só minha irmã de santo. Mais a minha comadre, que nem irmã direito era ainda. Eu cheguei na casa dela, e eu ganhei um presente. O primeiro presente que eu ganhei foi uma máquina de costura. Que estava na sala. Na sala minto, estava na garagem lá de casa, que [o Quental] me deu, o finado [Quental]. Aí me botou no carro junto com a Sônia e falou: “vou levar vocês, porque eu tenho um outro presente pra vocês”. E realmente, ele parou com o carro aqui na frente. E foi quando ele nos

deu o axé, né. Isso foi em, mais ou menos acho que 2000. E em 2003 que a casa foi inaugurada. Foi em 2000. Aí, ele falou que isso aqui era pra mim e pra Sônia, pra gente nunca mais depender de quarto – que nós ficávamos pra dentro do quarto. É, tudo isso eu gosto de deixar bem registrado, [pra saber o esforço que a gente fazia]. Nós atendíamos numa loja de casa de umbanda. Nós tocamos umbanda dentro do quarto aonde eu moro hoje em dia. Que o meu quarto foi como se fosse um barracão de umbanda. Já tocava, atendia, fazia ebó. Tudo foi feito ali dentro daquele quarto, né. E todo o começo da, dessa trajetória pra chegar no barracão, e ser o babalorixá que eu sou hoje, é, eu acho que foi tudo isso, tá. Então, meu pai chegou um dia pra mim e falou: “você vai ser pai de santo”. Falei: “não quero”. “Não, mas você não tem que querer, Yansã que quer”. Realmente, ganhei o barracão [do Quental], é, aonde a Sônia foi mãe pequena. Mas o propósito de ganhar esse barracão... Nós tivemos dois propósitos na vida: um foi pra nós não atendermos mais na casa do alheio, nem depender do alheio; e o segundo foi a vinda do meu [xogun], né. Que quando a Sônia prometeu a casa à Oya e deu a casinha [foi por causa] do Alexandre. Alexandre tinha que raspar, fazer santo, e realmente na época a Sônia passou uma, uma dificuldade muito grande na vida, e não tinha realmente como cobrir Alexandre pra fazer santo. Vamos ser bem honestos. O meu pai só pediu o corpo do Alexandre. Foi a palavra do Pai Cafô na porta da sala dele. “Sônia, só me dê o teu filho, o resto eu me viro”. Realmente, o pai deu toda a feitura dele, fez ele de [Exu]. E aí foi aonde começou o grande babalorixá Oyasse. Porque eu só me tornei babalorixá aqui dentro. Eu não me tornei babalorixá lá fora. Lá fora eu era egbomi Oyasse. Lá fora eu fui, é, mais um egbomi na casa do meu pai. Vamos se dizer assim. Claro que eu não me sinto assim, porque eu fui realmente O egbomi da casa dele. Pra ele sim eu fui. Pra muitos talvez eu não tenha sido. Mas não me interessa, o que me interessa é para ele. Então, como egbomi do meu pai, eu vi muito filho nascer. Eu vi, é, muito filho virar egbomi. Eu vi muito filho que eu criei. Muita gente que eu fui pai pequeno lá dentro. E essa trajetória eu trago até hoje. E aí nós começamos no axé – é até bonitinho falar, na nossa umbanda frequentava eu, Sônia, Telma, [Tina], a Liane, Edna, Cristhian, Severino, Elaine e Alexandre. Essa era a nossa umbanda primeira aqui em casa. Não tinha uma viva alma na assistência, não tinha ninguém. Só nós. Tocava umbanda pra nós. E essa casa foi crescendo

de uma certa maneira, que na verdade era pra nós tocar só umbanda. Mas o primeiro barco que eu botei aqui dentro foram sete. Foi o cargo da Sônia, o cargo do Cristhian, o cargo do Paulino, o cargo do Alexandre. A obrigação de um ano da dofona do Ogun. A obrigação de um ano da mãe do Alejandro, [da dofona Otosi Obará] que é a Elaine. E a Festa de Yansã, que foi o acarajé de Yansã. E aí eu olhei pra cara do meu pai e falei: “tá bom, mas e vai parar por aqui, só isso”. Isso foi em novembro. Quando foi em maio, eu estava com um barco de cinco dentro do quarto de santo de novo. Foi a iniciação da minha rombona do axé, Edna. Então, foi a iniciação dela, a iniciação da minha primeira ekedi Cristiane, a outra ekedi [Loriana], a primeira feita d’Oxum. Daí foi a obrigação da [Bango], da [dofona] de Yansã também daqui de casa. E aí foi o segundo candomblé. E aí eu pensei comigo: “mas não vai ser assim sempre”. Passou maio, passou junho, julho, agosto, setembro outro barco dentro da minha casa. Os meus dois primeiros ogãs [de dentro] dessa casa, Manuel e [Eduardi], primeiros ogãs de Obaluaê. Acabou novembro, ah, acabou setembro, veio outubro, veio novembro – o próximo barco. Isso tudo no mesmo ano. Aí veio a da dofona d’Oxóssi. A dofonantim de Yemanjá. A Dani, né, d’Oxóssi. Rose de Yemanjá. E a minha estimada egbomi Rita, tomando sete anos. Que foi a primeira obrigação de egbomi Rita dentro da minha casa, né. A ajubona aqui de casa. Acabou aí, foi dezembro a festa de Yansã chega, né. Mas, pra ser, vamos dizer assim, pra [nascer] uma vitória muito grande na vida, 25 de dezembro eu botei candomblé. Foi [a feitura] da ekedi, Gisele. A obrigação do meu finado filho [Fomantin] de Oxalá. E a obrigação da ekedinha, e do babá. Do pai criador de vocês, né. Então, o meu candomblé ele foi assim, eu fui pai de santo muito rápido, me pegou no pulo muito rápido. E como pegou a mãe pequena muito rápido. A mãe pequena, ela não tem a preparação. Que preparação a Sônia teve em um ano? O ser iaô, e o largar de ser iaô com um ano. Então, pegou ela de uma maneira que ela teve que se virar nos 30 pra ser a mãe, né. Porque você não vira mãe do dia pra noite. Você leva nove meses pra gerar um filho, botar no mundo e saber que você é mãe. E ela foi mãe nesse período de muita gente. Que foi estourando barco atrás de barco, então vamos ser mãe (risos). Então, ela foi a mãe criadeira de todo esse povo primeiro. E a mãe pequena de todo mundo, desses primeiros barcos daqui de dentro. Nós só fomos ter alguém que criasse aqui depois que foi o babá, que começou a

criar [os filhos] aqui em casa, Maurício. E depois a minha ajubona, quando tomou [poche] tomou a situação da criação de todo mundo. (Breve momento de silêncio). [Foi punk o negócio].

(Risos).

H.: (Risos). Bom, aí [nós temos] outras perguntas, querem parar pra almoçar?

P.O.: Querem almoçar, depois a gente volta? Então, vamos. Vamos, daí a gente almoça, toma uma água.

H.: Quer parar ali, Del?

Elderson: Paro.

P.O.: [Depois você vai ver, apaga, arruma]...

H.: Ixi.

(Fim da primeira parte).

Helder: [Inaudível]. Então nós continuamos a entrevista dia 08/08/2020. Mãe Sônia, queria que a senhora falasse um pouco sobre a sua trajetória no candomblé. Trajetória assim, é, tempo de iniciação, local de iniciação, nação de iniciação, pai de raspagem, um pouco isso...

Mãe Sônia: Então, eu no candomblé [ininteligível] já tinha falado, né, sou filha do Pai Cafô. Iniciei dia 16/11/2002. Raspei na Casa do Pai Cafô, aí tomei obrigação com ele um ano, tomei obrigação de três com Pai Cafô. Aí infelizmente ele faleceu, aí eu tomei obrigação de sete com o Pai [Ewelse] e de catorze também com o Pai [Ewelse]. E pretendo tomar de vinte e um também, né. (risos). Eu espero. Mas, a minha iniciação eu realmente comecei no candomblé mais por causa do meu filho. Porque eu já tava na umbanda, eu gosto da umbanda, né, e aí comecei a ir no candomblé realmente porque o

Cristhian, que é o Alagbê da Casa, teve um problema de saúde e Oxum começou a, ao invés de cobrar de mim só, começou a cobrar do meu filho. Então chegou a hora que eu falei: “não, então vamos raspar né”. Aí eu então comecei a ir em 2002, já tinha meus auxílios já feitos. E eu só queria ficar na umbanda, que era o que eu pensava em ficar. Aí chegou uma hora que não teve como fugir. Então, tô no candomblé, graças a deus e a todos os orixás. Tô bem, meu filho tá bem. Tem assim uma gratidão enorme por todos eles. E tô fazendo minha parte aqui. Enquanto eu puder, tô fazendo a minha parte no candomblé.

H.: É... A senhora é iniciada pra que santo, e o que significa ser iniciada para esse santo?

M.S.: Sou iniciada a Oxum Opará. Pra mim, iniciada é [a mesma coisa] que o Pai falou, né. É um começo de uma vida nova, [dentro] do orixá. Porque a gente acaba, como diz, deixando lá a Sônia, né, e a hora em que eu fui feita, sou agora [ininteligível] de Oxum. Então, pra mim assim é uma... Pensei que eu não ia me dar bem no candomblé. Porque é muita coisa, né, é muito preceito, é muito... É... [É só assim]... É muita cobrança. Eu achei que eu não ia me dar bem. Mas graças a deus, tô, tô indo. Já tenho filhos feitos também. Já tenho dois [Egbomis]. Agora tô indo pra terceira, né. Que poderia ter sido feita antes de qualquer um dos meus filhos carnaís, né. Mas eu sempre fui deixando. [Quando eu] fiquei na umbanda, bem dizer, trinta e poucos anos, na umbanda, e hoje não. Aí a orixá acabou me dando de presente esses filhos, e – que eu não queria me tornar Mãe de santo, queria ficar só como Iyakekerê, já era bastante –, mas daí a orixá acabou me dando os filhos, e que hoje são meus né. E agora eu vou dar a obrigação de catorze, do, de doze no caso, que é de Xangô, do Ricardo. E tem a do [Ofã] de Iansã, que vai tomar a de sete também. Já tem a outra, minha [rombona] que já teria que ter tomado os sete, mas ela também se afastou... Não sei se tá frequentando ou não, porque foi motivo da mãe dela, que fechou acho que o barracão lá né, daí ela não quis mais saber de candomblé. Então, é isso pra mim a iniciação, é realmente na parte de Yalorixá, foi com esses filhos que os orixás me deram. Não por minha

vontade, foi eles quem me deram. E que hoje eu agradeço, porque amo de paixão eles.

H.: É... E, a senhora consegue se lembrar como é que foi esse processo de a senhora se tornar Mãe de santo?

M.S.: Foi também. Nós fomos numa... Uma irmã de santo nossa. A gente foi pra fazer...

Pai Oyasse: ...A festa [pra Oxum]...

M.S.: ...a festa da Oxum lá.

P.O.: [Dela].

M.S.: Aí acabou a Oxum dessa irmã de santo vindo, e me dando de presente a filha que seria minha [rombona]. Então não tive como escolher. Era Oxum que estava me dando de presente, né. E... E agradeço muito, porque realmente pra mim foi assim aonde que eu me iniciei como Yalorixá, né. Aí depois já foi vindo os outros filhos, e... Então, eu queria mesmo ficar como, só como lyakekerê. Mas hoje eu tenho os outros filhos também. Mas aqui dentro da casa eu sou lyakekerê.

P.O.: Na verdade a Yalorixá dela, só corrigindo um pouquinho [ininteligível]. O primeiro [filho dela que é de obrigação] foi o [Jards] de três anos. [Antes da rombona]... Ela deu [a obrigação do Jards] de três anos primeiro, que foi o primeiro filho dela que foi pra [Oxaguiã]. Ela deu os três anos dele. E depois ela iniciou a [rombona] dela que até por encargos da vida – veja como é que a vida é engraçada... Ela fez [Oxum], que [a rombona dela é de Oxum], e deu o cargo de lyakekerê [dessa menina de um ano], que é o posto dela também de lyakekerê.

M.S.: Também.

P.O.: Então, essa menina que ela fez, ela fez a [rombona] dela da Oxum, e [com um ano] o posto de Iyakekerê entregueado por ela, o posto de Iyakekerê também – que é o mesmo posto que ela possui aqui [dentro de casa]...

M.S.: [Ininteligível].

P.O.: ...Mas todo o começo dela foi o que ela falou... Realmente, quem deu o caminho pra ela na verdade foi Oxaguiã. Mas quem trouxe a navalha da feitura mesmo, pra dizer “eu sou a grande Yalorixá” realmente foi a Oxum.

M.S.: Foi Oxum.

P.O.: ...Que foi [Evandra]. A primeira raspada por ela mesmo. [Ininteligível] não raspou no três anos. Raspou no sete, né. Mas nesse, nesse caminhar da Iyakekerê daqui de casa, da Yalorixá Sônia, daí ela teve a feitura da [Luci], que ela fez sozinha, [também]... Uma das primeiras [ekedi do Ogum dela], da Sonia, né, que é feita pela Sônia também, [legítima] dela, né. E daí realmente os egbomi, que graças a deus ela tem dois egbomi já da obrigação. Vem a próxima [egbomi] agora de Iansã. E ela tem uma próxima egbomi que é a Karen, que já tá [com oito anos de santo] também – que ela esqueceu também...

M.S.: É...

P.O.: ...Mas é filha dela também.

M.S.: ...[a Luci] também...

P.O.: ...[O egbomi da Luci] também, já tá quase...

M.S.: [ekedi do Ogum]...

P.O.: ...E então assim, a senhora tem uma trajetória assim já boa de Mãe de santo. E que fez ela enxergar o candomblé de uma outra maneira. Que a senhora não via o candomblé assim.

M.S.: Não.

P.O.: A senhora viu o candomblé é o candomblé. Mas o candomblé, a responsabilidade da, da Iyakekerê, ela não tinha. Ela tinha da, [vamos dizer], da Iyakekerê, [mas não tinha] da Yalorixá.

M.S.: Isso.

P.O.: E hoje ela sabe o que é o encargo de Yalorixá. Hoje ela é obrigada a ter esse encargo, pois ela tem filhos, né. E mais por [ininteligível]. Hoje ela é Mãe.

M.S.: É porque eu gosto muito, assim, eu gosto de ficar atrás, nos bastidores. Eu sou aquela que gosta de estar dentro do [roncó], de cuidar dos filhos, de dar atenção, de um cuidar com as coisas. Mas [sala] em si... Porque eu sou muito envergonhada, todo mundo sabe, né. Então, eu... mas eu faço a minha parte. [O pai de santo vai pro quarto de santo], quando é dia de candomblé ele vai pra lá, e ele me deixa na roda com os outros filhos. Então, mas, eu gosto mesmo é lá dentro. Lá dentro eu me sinto bem, eu gosto de dar atenção, eu dou carinho pros filhos... Vocês são testemunha que eu tô...

H.: Uhum.

M.S.: ...sempre me preocupando com os filhos. E, mas também eu sou assim: é que nem eu falo, eu tô aqui, tô ali, tô lá, aonde falta eu tô... eu tô sempre, é, cobrindo buraco. Então eu, [assim], e mesmo os meus filhos, no caso, os meus raspados, dou atenção pra eles, mas como os outros também que são meus filhos também, como vocês são filhos pequeno... Eu vou sempre dar carinho, sempre atenção. Às vezes, por exemplo, até chegar no Pai de santo, aí vem, conversam comigo, aí eu... Se eu não conseguir resolver, aí eu

passo pra ele. Mas eu tento assim de, de toda maneira eu resolver sem passar o problema pra ele. Porque às vezes tem muitos problemas que não chegam pra ele. Quando chega, ele já, eu já resolvi. Pra não incomodar ele. Por quê? Porque ele tem mais coisas a fazer, né. Então eu tento sempre estar por dentro de tudo, e ajudando todo mundo.

H.: Legal. Deixa eu perguntar agora, fazer uma pergunta que daí já tá nessa dinâmica de vocês dois responderem juntos, pode ser assim também, aí quem se sentir à vontade... Aqui na casa, se cultua candomblé e umbanda, né? Eu queria saber como é que se dá essa relação dentro da casa, é entendido como duas religiões diferentes, aonde é que elas convergem, aonde é que elas divergem...?

P.O.: É assim. Na nossa casa tanto é cultuado o candomblé, como realmente ela é cultuada a umbanda. São religiões diferentes? São, bem diferentes uma da outra, claro. [No] candomblé se cultua, é, nós cultuamos o quê no candomblé, nós cultuamos os vodun, nós cultuamos a ancestralidade, nós cultuamos o encanto, né. Então isso é o candomblé. [Feito][ininteligível][da natureza]. A umbanda [é diferente] porque nós mexemos com o quê? Mortos. Pessoas que já viveram nessa terra. Pessoas que já foram reis, rainhas, príncipes, e que faleceram e voltaram. Que é o caso das Pomba-gira, é o caso dos Exu, vamos dizer assim os grandes Pajé, as grandes tribos de índios que tinham antigamente, que hoje são nossos Caboclos, que hoje são nossos Caboclo boiadeiro, né. Então, a umbanda ela mexe mais com o lado o quê?, é, vamos dizer assim, a parte do egun né, na verdade. Vamos dizer que a parte do egun, porque foram pessoas que viveram aqui, e retornaram para cumprir alguma coisa que deixaram pra trás, né. Que é o que vai acontecer com nós amanhã ou depois. Nós, o dia que se passar dessa pra outra, nós vamos ter que voltar e prestar contas de tudo aquilo que nós deixamos pra trás. Nós, ou vamos virar um egun, ou vamos virar uma [para cá], ou vamos virar um ancestral, ou vamos ter que voltar aqui pra ter que pagar de uma certa maneira, [mas vamos] deixar todas as nossas contas em dia. Então, há uma diferença muito grande do candomblé para a umbanda. Mas aqui em casa funciona de que maneira: toca o candomblé, todas as festas anuais. Começando por

fevereiro, que é a festa de Xangô dentro do candomblé. Pulando Xangô, vem a festa de Ogum em abril. Maio, a grande festa da Oxum, né. Aí chega julho, a festa pra Oxóssi. Agosto, nosso grande Olubajé. Dezembro, a grande festa de Oyá. Então são os candomblés que tem anual nessa casa. Fora disso, as obrigações. Fora isso, alguns filhos que recolhem fora de época, e que fazem santo. O que é que acontece com a umbanda na minha casa? A umbanda é tocada a cada quinze dias. Intuito do quê? Dos clientes, das pessoas que vem procurar uma ajuda. Das pessoas que precisam de um passe. Das pessoas que precisam de uma palavra porque santo não fala, santo não dá passe, santo não faz nada disso. Quem faz isso é o catiço de umbanda. Então, aqui em casa é cultuado o quê? Toda Quaresma, festa da [Farrada]. Ponto. Chega maio, eu faço a comida de Preto velho. Junho, a festa do meu Caboclo, a festa de [todos] os Caboclos nessa casa. Setembro, festa da Cigana Maria Rosa. Novembro, a festa de Dona Maria Padilha. Então são as festas de umbanda, mas umbanda na minha casa é uma coisa sagrada. Porque antes de eu ser de candomblé, eu fui de umbanda.

H.: Uhum.

P.O.: Então, é uma coisa que eu tenho dentro da minha casa e vou levar pro resto da vida, né.

H.: O senhor falou na, sobre esse passado [começado] na umbanda.... Eu queria saber assim, agora, com relação aos rituais, assim. Eu queria saber qual é a importância do som nas dinâmicas do ritual da casa? Os sons, que sons, quando o senhor pensa em algum som, que som [o senhor] escuta durante o ritual. Que sons são esses? Ou a Mãe, se quiser falar também. Qual é a importância desses sons? Que sons que são importantes?

P.O.: O que é mais parte, dentro da nossa religião, [quando você fala da umbanda e do candomblé] é o atabaque. Na verdade, o som principal da nossa nação é o atabaque. O que é que [chama uma entidade] no mundo? Uma cantiga bem cantada, o atabaque muito bem tocado, pra você firmar sua cabeça e a sua entidade chegar. Então, o som do atabaque ele é o primordial

dentro da religião. Não existe um outro toque dentro dessa casa [que não chame] uma entidade, que não seja o atabaque, tá. Então, esse toque é o que mexe com o nosso coração, o que mexe com nosso ego, o que nos emociona, o que nos faz chorar, o que nos faz emocionar, e o que realmente faz a umbanda nascer. E o candomblé em si nascer. “Ah, mas Pai, se bater palma”... [Anima sim]. A palma bem tocada dentro de um orô, ou dentro de uma umbanda, ela te dá mais energia ainda. Porque a força da palma (bate palmas em demonstração), o que é que ela vai te, o que uma mão passa pra gente? Energia. A nossa mão só passa boas energias – ou má energia, dependendo da sua cabeça, como você está. Claro que toda [a probabilidade nossa] de estar bem, vai passar o bem pras pessoas. Então, a palma é muito fundamental. Ela é uma parte muito importante do candomblé (continua batendo palmas), muito importante da umbanda você bater palma, você cantar, você louvar, você gritar. É você chamar pela entidade. Ele ser louvado. Então são vários tipos de toques, vamos dizer assim, que mexem com nós. Ah, tocar o [gan], o que é o [gan]? É aquele símbolo que nós temos ali, que é o agogô – que todo mundo conhece como agogô. Pra nós é [gan]. Sem aquilo ali, não tem orô. Sem aquilo ali, não tem como começar a tocar um atabaque, porque [ele] começa pro atabaque entrar. Então, é uma grande ferramenta dentro do candomblé. Que é do [alibabaque] do axé da minha casa. Porque pra ter aquilo ali, tem que ter um [grau]. Na umbanda, eles não tocam isso aqui. Na umbanda, eles tocam atabaque, às vezes eles tocam aquele caxixi, às vezes eles tocam... até pandeiro eles tocam. Porque a umbanda ela tem toda essa tradição.

M.S.: ...Antigamente, até muitos barracões não tinham...

P.O.: ...Não, era só...

M.S.: ...Nem atabaque....

P.O.: ...Era só na palma da mão.

M.S.: Tudo na palma da mão. Como quando eu comecei, era tudo na palma da mão.

P.O.: Então você veja....

M.S.: ...A gente não tinha atabaque.

P.O.: ...O quando é importante a palma da mão. É... E a gente usa muito atabaque, usa muito o [gan], que é o famoso agogô, que todo mundo fala, e a nossa mão, né. Então esses são os sons que mexem com nós dentro da nossa religião afrobrasileira.

M.S.: E o adjá também.

P.O.: E o adjá também, que é importante, mais importante pra chamar [qualquer] entidade. Ele é, assim vamos dizer, uma ferramenta muito importante dentro do candomblé. Tanto o adjá quanto um xére⁸. Ou como você tocar o arô, que são os chifres, [tanto pra] Oxóssi, são os chifres de boi. Ou, quando é festa de Yansã, tocam os chifres de búfalo. Que também mexem com o ego de todo mundo. É uma coisa que quando bate no teu ouvido, é, você chega a se perder do que você tá ouvindo. Porque mexe com a tua cabeça aquilo ali. Aquilo ali vai chamar o seu orixá. Então, ali começa uma parte da iniciação na verdade. Porque muita gente que não é feito, quando escuta isso, acontece o quê? De ficar fora de si. De achar que vai bolar. De achar que vai incorporar e alguma coisa. Então, aí começa uma iniciação na verdade, destes toques que nós temos dentro do candomblé. Que mexem muito com a pessoa. Porque muita gente se emociona no candomblé? (Silêncio por um momento). Vamos lembrar tua feitura. Quando Logun Edé saiu, [eu chamei] a rombona aqui, Edna, falei: “minha filha, você vai dançar com Logun Edé”. [Ela encheu o olho de lágrima] e falou: “Pai, eu não vou conseguir”. Falei: “vai”. Por quê? A emoção dela, por ser de Oxum, por tá nascendo Logun Edé, o atabaque tocando [rotun me chama mi a otô], e saber que ela já passou por aquilo ali um dia. E que ela estava refazendo aquilo ali de novo, né. E então, isso mexe com qualquer um aqui dentro. Então, aí uma parte da iniciação, é uma parte de um

⁸ Encontrei em alguns sites o instrumento escrito como “xeré” também.

começo que foi a sua iniciação, que foi a sua iniciação... a sua um pouco melhor, a dele um pouco conturbada. Mas vocês tiveram uma emoção [nesse momento], né. Todo mundo tem. Porque qual que é o teu maior desespero lá dentro? No dia do candomblé.

H.: Meu maior desespero?

P.O.: É. De todo mundo que tá ali recolhido, qual que é? Quando você tá ali, [tá bom], que escuta o atabaque, [você diz “acabou”].

(Risos).

P.O.: Você sabe que você não tem saída.

H.: Aham.

P.O.: O atabaque tocou, você vai ter que sair.

(Risos).

P.O.: Com a cara, com a coragem, com vergonha, sem... Você vai ter que sair. Então, isso é pra ver o quanto o atabaque nos mexe com a gente.

H.: Uhum.

P.O.: Né. Então, isso aqui pra nós come. O atabaque come. O atabaque recolhe. [O atabaque deu no ofô, no fonetinho, no fomo]. O atabaque tem nome, porque um é de Yansã, outro é de Obaluê e outro é de Nanã. Eles usam a orelha como qualquer [egbomi]. Eles comem bicho como qualquer iaô. Eles ficam deitados na esteira recolhidos como iaô. Então, veja a importância desta, é, instrumento que toca pra nós o valor que tem dentro...

M.S.: Por isso que não é qualquer um que pode...

P.O.: Que põe a mão.

M.S.: Mulher principalmente, não põe a mão, né. Então, é, sempre, como diz, é cuidado, não pode derrubar, não pode... por quê? Porque é uma vida ali.

P.O.: Você não pode bater ali, “ah, vou bater”.

M.S.: ...Porque a hora que, a hora que [se] recolhe, quem recolhe junto é o alagbê.

P.O.: [É o alagbê].

M.S.: O alagbê tem também que recolher junto, e ficar com eles lá dentro.

P.O.: É uma espécie de pai criador. Ele recolhe pra cuidar dos filhos, que é os atabaques dele. Querendo ou não, a responsabilidade dele é aquilo ali. E o [agdavi]. O que é o [agdavi]? Uma vara, né, feita da, como é que a gente diz?, da... Da goiabeira branca. Que é feito o [adori], o alagbê, lá dentro, quando ele sai, né. Que é o grande instrumento que toca o atabaque. pra dar o som pra nós. No candomblé. Na umbanda, não faz o som pra [ininteligível], né. Então, [porque é que eles tem que comer?] Porque se ele não comer, ele vai comer a mão de quem tá tocando. Aonde sangra, aonde machuca, aonde incha... Aonde a pessoa não consegue tocar mais. Porque o atabaque quer comer. Então, ele sente fome, como qualquer ser humano.

H.: O senhor comentou agora no meio sobre o chifre de búfalo, não é isso?

P.O.: Uhum.

H.: Que é um som característico de Yansã.

P.O.: De Yansã.

H.: Existem outros, outros objetos que também produzem sons pra outros orixás também?

P.O.: Existem. O xére, como eu te falei, que só serve pra festa de Xangô.

H.: O xére é o quê?

P.O.: O xére é um instrumento feito de cabo de madeira, ele tem uma bola né feita – geralmente, ou ela é feita de madeira, ou ela é feita de lata.

M.S.: De lata.

P.O.: De lata. Aonde ela tem sementes dentro dela, né. Que são sementes de girassol geralmente dentro, ou búzio, depende o que a pessoa quer colocar dentro do xére quando vai montar o xére, né. Esse instrumento é que faz todas as cabeças dormir. Não é só uma. Todas dormem com o xére. É o instrumento mais principal dentro de uma casa de candomblé, na verdade. Por quê? O xére foi o grande instrumento que acordou Oxalá. Quando Oxalá foi aprisionado pelo próprio filho, sem o filho saber que era Oxalá, só encontraram Oxalá quando o xére foi tocado. E Oxalá gemeu] num buraco e Xangô disse: “tem alguma coisa errada!”. Quando foram ver, era o próprio pai que tava [no] do calabouço trancado. E foi aí que o xére existiu. Só que o xére só é tocado pela mão de mulher, ou de homem de Yabá, né. Geralmente o certo, o mais correto de tudo é ter uma mulher de Yemanjá [que] sempre toque o xére. Na verdade, não seria da Oxum, nem de Yansã, nem de Obá, [nem de Oyá], nem de nada... Claro que se acontecer no candomblé não ter, vamos pegar o mais velho com a cabeça bem firme, porque não pode dormir – só pode fazer o povo dormir, a pessoa que está tocando o xére não pode virar. Mas o grande símbolo do xére é por causa da festa de Xangô, e da nossa grande Yabá que é Yemanjá, né. Aí nós temos, tá, o chifre de boi. É o símbolo de Oxóssi. Por quê? Oxóssi é surdo. Oxóssi não escuta. Ele só vai escutar quando

bater o arô. Hm! (faz um barulho com as mãos). Que bate o arô e ele escuta que é pra ele... Aí ele vai chegar pra festa. Então o arô é batido pra Oxóssi devido à surdez, por isso que a gente toca pra ele vir, mas que é um instrumento que vira todos nós também. Se duvidar, muita gente [da casa] dorme também, né. O chifre de búfalo. Por quê? Porque Yansã foi a grande mulher que se transformou num búfalo, que é o verdadeiro bicho de Yansã. E quando toca o chifre de búfalo, Yansã acorda aonde ela tiver e vem virada num búfalo pra dentro do barracão, porque tão chamando ela pra uma grande festa, né. É, o adjá chama qualquer santo. O adjá ele entra no candomblé e sai do candomblé chamando santo. Não existe um orixá nesse mundo que não chegue sem o adjá. Sentado na pereira do ronco ou dentro do barracão, ou na hora de cantar o fundamento, o atabaque tocando, tô tocando mas o adjá tem que tá ali porque [acrescenta], tem que saber onde chegar. [O corpo] que ele tem que pegar na verdade é o grande que conduza o orixá. “Você vai ter que vir aqui”. É aqui que ele sabe que ele vai ter que vir. Então, o adjá ele conduz o orixá. Então a responsabilidade de tocar, do adjá é muito sério, é: o adjá não pode cair no chão. O adjá tem que saber tocar. E a responsabilidade de pegar ele é [só a partir de sete anos]. E [aorin não] pega o adjá na mão. Depois de sete anos qualquer um pega e toca adjá. Então, é um instrumento que come também, é um instrumento que come [dentro do santo] da gente, como o xére come, o chifre de búfalo come, o chifre de boi come, o [gan] come e o atabaque come. Então, tudo isso é sagrado, né. Fora isso, nós não temos outros instrumentos que a gente toca dentro do candomblé. Os principais são todos esses. Tocamos caxixi? Tocamos, na festa de Obaluaê. O que é que é caxixi? É como um... é um negócio feito de vime, cheio de semente dentro, e que você toca pra Obaluaê. Ou tocamos a cabaça, que também é uma peça muito fundamental dentro do candomblé. [Em dois estágios] dentro da nossa casa: [Obaluaê] pode tocar, o [Axexê]. E aí é tocado. Não se usa atabaque em axexê. Se usa a cabaça. O som é pior o que o do atabaque. Ele faz um som bem mais alto do que o atabaque. E mexe com a tua cabeça bem pior do que o atabaque, na verdade, o som da cabaça, quando é festa de axexê. Quando falece algum, alguma pessoa do axé, isso só serve pra nossa religião, não é pra outras religiões. O toque do axexê, o toque da cabaça é só pra nossa família dentro de candomblé. Isso em umbanda não existe. É só no candomblé que tem isso.

H.: Tá. Vamos pra mais [umas], depois a gente termina essas outras aqui. Vamos pras finais aqui sobre [gerais] aqui, eu queria. É, sobre as... Não sei se a gente pode chamar de música, ou a gente chama de rezas cantadas, é... Quais seriam assim, principais, se pudesse descrever, falar de algumas rezas cantadas, quais seriam as principais? E como se aprende a cantar essas rezas?

P.O.: Vamos dizer assim, é, as cantigas mais principais dentro do xirê. Xirê, eu tô falando barracão, sala. [Não é quarto de santo]. As principais são: quando vai chamar santo, né, vai chamar santo. Então, o que é que é o chamar o orixá? Então, tem uma certa cantiga que vai fazer todo mundo dormir. Então, a nossa grande cantiga que é o [Adandaraê], que a gente canta: “adandaraê, adandaraê pi po kan, adandaraê pi po kan”...

M.S.: [Nessa hora o coração]...

P.O.: Isso todo mundo dorme.

H.: [Não]... (Riso). [Ininteligível].

P.O.: ...Uma cantiga muito grande no nosso candomblé. “Ah, vai cantar [Koya koya]”. [Ê koya koya, ê koya koya ti surê]. Todo mundo dorme. Uma grande cantiga d’ Oxóssi, que faz todo mundo dormir. “Ah, vai cantar [Senpi rô mé]”.

(Risos).

P.O.: Né, você vai cantar: “[senpi rô mé, senpi rô mé, ó ma ô, senpi rô mé ô]”... A cantiga já tá dizendo: “que a terra se abra”. A grande festa do rei é hoje. Então, toda a família da terra vem pra prestigiar a festa dele. Então, essas são cantigas muito fortes. Roda d’Oxum. Pra você principalmente (riso), [deu] até pena de você, né. (Risos). Roda d’Oxum, é que chama Oxum, chama Logun Edé, chama Oxóssi, chama todo o Povo Encantado. É a Roda d’Oxum.

Que são dezesseis cantigas na Roda d'Oxum, pra fazer o povo de Oxum dormir, que é muito importante no candomblé, né. O [Adaró] também. É outro [problema] muito sério, ponto de Yansã. Tocou [Adaró], Yansã sabe que é pra ela chegar. Então, aonde você estiver, Yansã vai lhe apanhar. E acabou, esteja lá fora do axé, ou dentro do axé, ou lá na cozinha, ou no quarto, Yansã vai lhe apanhar. Então, [Adaró] é um grande toque dentro do candomblé também, tá? E cantar pra Oxalá, gente, que isso é, não tem nem palavras. Oxalá é um santo que quando a gente canta... Existe uma cantiga que todo mundo conhece que é "Oní sé a àwuré", que chama de todo mundo que é feito de santo. Do mais velho ao mais novo, do mais novo ao mais velho. O que tá mamando e o que tá caducando. Então, não adianta que dorme. Oxalá é um santo que ele tem o dom de chamar o santo de qualquer um. Você pode ser egbomi, pode ter tomado quatorze, tomado vinte e um, ter nascido hoje, ter nascido amanhã... Você vai dormir na hora de cantar pra Oxalá, tá. Então isso acontece, porque é uma cantiga muito forte de Oxalá na verdade, né. Roda de Xangô, meu senhor gente...! É o pior de tudo, né. Que aí entra o xére que eu acabei de falar pra você, que é a Roda de Xangô, que tem uma grande... [o xére], né. Então, todo mundo dorme em Roda de Xangô. Roda de Yemanjá. É uma das rodas principal pra nossa família. É a Roda de Yemanjá. É o que nos acalenta, na nossa obrigação de um ano, três anos, sete anos, quatorze anos, de vinte e um anos... Não existe uma obrigação na nossa casa que não tenha Roda de Yemanjá. Todo mundo que está naquela obrigação, ali com o seu quelê no pescoço, tomando aquele [ajodun], vai dormir. Porque Yemanjá é a grande mãe de todas as cabeças do mundo. E que vai fazer aquela cabeça dormir naquele exato momento, porque precisa, porque a pessoa precisa fazer o transe naquele exato momento que Yemanjá está acalentando um filho. Porque ali ela está reiniciando o filho no novo caminho. O novo caminho [o quê? De um ano], [o novo caminho de três anos], ah, de sete anos, de quatorze anos, de vinte e um anos, sim. Que quando você nasce, não tem Roda de Yemanjá. Você nasce, você não dança uma Roda de Yemanjá; você vai conhecer o acalento dessa grande senhora na sua obrigação de um ano. Então, essas rodas são muito principais dentro do nosso xerê de candomblé.

H.: Ai, que lindo. E como é que se aprende isso?

P.O.: Como que se aprende a cantar candomblé? É assim – não é só o candomblé, estamos] fazendo um resumo de tudo. Que é até bom. O que é que é aprender candomblé? É você viver no axé. É você participar do axé. É você ter interesse pelo axé. É você ter interesse pelo que os mais velhos tão cantando. É você aprender na beira de uma pia, na beira de uma mesa, dentro do candomblé, dançando candomblé. Você escutar e aprender a cantar candomblé. Candomblé a gente se aprende na prática, né. Não é só na teoria. É na prática, gente. O que mais aprende [o candomblé] é na prática. “Ah, pai, mas como é que você aprendeu a cantar candomblé?” Escutando. “Pai, como é que você aprendeu a traduzir uma cantiga de candomblé. [Estudando]. É só estudar iorubá que você vai saber como que se traduz uma cantiga. “Ah, pai, mas você tá cantando ali, é [iê iê iê iê ô keô]”... É uma cantiga linda, gente. E é difícil quem escutar isso que não vai gravar na cabeça. Você só vai pronunciar “[iê iê iê iê ô keô, airá la aila buê asê ilê asê]”, né. Então, a cantiga entra na tua cabeça e você aprende. Então, o que é que é aprender o candomblé? Eu fiz um resumo de tudo. Aprender o candomblé é participar do candomblé, né. Se você se formou em advogado, como que você vai aprender todo santo dia? Advogando. Se você ficar em casa sentado, você não vai aprender nada. Vai chegar uma hora que você vai ter que advogar, você vai dizer “meu deus, mas eu nem lembro daquela tese lá atrás, que eu fiz uma vez”. Então, tudo é o quê? Prática. E o candomblé exige muito isso da gente. Porque é que eu sempre cobro de vocês: venham pra ebó!, vem pro orô!, vai [limpar galinha], vai limpar o chão!...? “[Porra], mas o pai só quer que eu passe pano no chão!”. “Ah, mas o pai só quer que eu tire pena da galinha!”. Porque é bem assim. Só que vocês são tão burrinho. Porque eu também fui.

(Risos).

P.O.: Porque é nessa hora que você escuta coisa boa. Porque às vezes nós estamos tudo na cozinha conversando, eu, os ogãs, ekedi, e sai coisa do arco da velha ali dentro. E vocês [limpando a galinha] vocês vão escutar tudo. E foi assim que eu me tornei pai de santo.

M.S.: E se vocês estiverem trabalhando, [a gente não vai poder dizer]...

P.O.: “Saia!”.

M.S.: [Pra sair]...

P.O.: ...Não, porque...

M.S.: ...[vocês tão trabalhando, vocês tão ouvindo, tão prestando atenção]...

P.O.: ...O meu atrevimento, o meu atrevimento vem dessa parte que ela tá falando. Muitas vezes eu pegava minhas galinhas e levava pra dentro da cozinha pra limpar. (Risos). Porque eu queria escutar a conversa da [atogun], do meu pai, [do Seu Francisco]. Todo mundo na mesa comendo, e falando coisas [de santo]... E eu levava um ano pra [limpar lá dentro]. Mas porque eu sempre fui esperto. Eu sempre quis aprender. O candomblé pra mim, é que ele foi uma sede no aprendizado. Eu quis aprender. Eu quis um dia um filho meu chegar pra mim e dizer: “pai, pra quê que serve isso?”, eu [dizia] “pra isso”. Entende? Porque eu acho que tudo você tem que ter uma resposta. Você me perguntou agora da cantiga, realmente é bem isso. A cantiga nos dá tudo isso. Porque o quê é que mexe com a gente no candomblé? É o toque, gente, é a cantiga. [Às vezes fazer] a Roda d’Oxum emociona. Aquilo emociona tanto a gente, a gente vira de santo sem sentir. Porque a emoção chama seu santo. O chorar faz você dormir de santo.

M.S.: [Eu sou testemunho].

P.O.: ...Porque quando você se emociona, você se desliga dos seus problemas.

M.S.: É verdade.

P.O.: E quando você vê o santo te apanha que você nem viu, quando você vê já tá virado de santo. [Esse lado] emocional ajuda muito dentro da nossa religião. Então, você se desligar do teu problema lá fora, e se ligar aqui dentro é isso. Então, isso é aprender o candomblé. Assim que se aprende a cantar, assim que se aprende o candomblé. Convivendo dentro do candomblé. Convivendo dentro da roça.

H.: Tá. Então assim, hoje, já pra gente terminar hoje, eu [criei] uma pergunta pra vocês dois – pessoal, tá? –, eu queria que vocês pensassem, tentassem lembrar da voz de uma – como vocês são pessoas muito antigas dentro da religião –, pensar na voz de uma pessoa que passou pela vida de vocês; e que essa voz emocionou vocês por alguma maneira. Pode ser cantada ou falada...

P.O.: Eu vou te responder [igual ela] (Risos).

M.S.: O Pai Cafô.

P.O.: Não tinha voz mais bonita que meu pai de santo [cantando] Roda de Yemanjá, que qualquer um chorava.

H.: Por quê?

M.S.: [Porque é isso].

P.O.: O meu pai cantava uma umbanda que você se emocionava, o meu pai [ininteligível].

M.S.: Porque [ele], era de coração...

P.O.: ...Vinha do coração dele. [Vinha de fora]. Aquilo [estrondava] o barracão...

M.S.: [Hoje é teu], Oyasse.

P.O.: ...Eu tento fazer que nem ele...

M.S.: ...Que é quase igual.

P.O.: Né. Eu tento fazer igualzinho ele, porque realmente eu me espelhei nisso.

M.S.: É.

P.O.: Então quando fala “Roda de Yemanjá”, por deus, eu chego a me arrepiar. Eu escuto a voz do meu pai cantando. Porque aquilo entrava dentro de você, a voz do Seu Cafô. Eu ainda vou mandar um vídeo dele abrindo a umbanda pra você ver.

H.: Ah, eu quero. (Risos).

P.O.: Então, aí você vai poder dizer se o pai tem razão. Eu tenho um vídeo dele cantando candomblé, e eu tenho um vídeo dele abrindo a umbanda dele. Eu vou mandar pra você ver. Então, isso é uma pergunta que você fez que eu ia responder junto com ela, porque não tem [outra voz] nesse mundo.

(Risos).

M.S.: Não.

P.O.: Não existe. Não tem. É meu pai de santo. Essa voz [funcionava] pra qualquer um. É uma voz que deixou saudade dentro do candomblé.

M.S.: E muito.

P.O.: E muito. [Por sinal] ele cantava muito bem. A minha casa é pequenininha. Imagina o vozeirão do meu pai aqui dentro?

M.S.: Ele assim...

P.O.: Fazia eco.

M.S.: Ele era muito brabo, né. Ele [era muito rígido].

P.O.: [Mas cantava muito].

M.S.: Mas ele assim, na parte de, de candomblé...

P.O.: ...Essa é uma pergunta que não [tem nem como comentar]...

M.S.:Mas assim, hoje tem aí muitos barracões que vê que fazem coisa errada, mas com diz, “quem somos nós pra julgar”, né?

P.O.: Não.

M.S.: Cada um faz o que quer. Mas... Se ele tivesse vivo, muita coisa não estaria acontecendo...

P.O.: Ah, não taria.

M.S.: ...dentro do candomblé. Porque ele dava o respeito, aonde ele tivesse, aonde ele chegasse. Ele podia não conhecer – vamos supor, você tem um barracão, e ele foi lá pra conhecer. Ele podia não te conhecer, mas se ele visse alguma coisa errada, ele ia e falava. Ele falava na frente de todo mundo. Ele não te chamava num canto, não. Ele expunha ali o problema, né, o... “Oh, você fez isso, tá errado isso, tá”... Só que a voz dele, ah, o candomblé que ele tocava, a umbanda que ele tocava, realmente ficou na memória de todo mundo. Ele podia ser...

P.O.: [Um cão].

M.S.: ...[ruim do jeito que era]. Mas era um SENHOR pai de santo.

P.O.: Ele era.

M.S.: E hoje, não é porque [eu tô na frente], não é porque dizer assim [ininteligível], de maneira nenhuma. Eu não [ininteligível].

P.O.: [Esse é meu pai cantando umbanda]. (Provavelmente mostra o vídeo comentado antes, a gravação fica com chiados e barulhos).

M.S.: Porque o Oyasse também, ele faz a mesma coisa que o Pai Cafô.

P.O.: É.

M.S.: Né? Então a gente leva...

P.O.: Isso que [nem] [ininteligível]...

M.S.: Ele leva...

P.O.: ...[É que aqui às vezes demora pra carregar].

M.S.: ...Ele leva o candomblé, né, ele leva o candomblé [ininteligível]. (Mais chiados). Por isso ele tá [aguentando], por exemplo [quando ele tá rezando no quarto de santo] pra Yemanjá, não tem quem não se emocione. Eu mesmo [saí daqui]... Tô tanto tempo com ele, e me emociono do mesmo jeito.

P.O.: Essa daí é lá na casa do meu pai. Então essas coisas eu quero mandar tudo pra você, pra você ter... Que foi bem dizer o começo de [toda uma] história. Foi essa umbanda que eu conheci. É, foi essa umbanda que eu [dancei]. (Muitos chiados). É, foi essa umbanda que a Maria Padilha [se tornou a grande Maria Padilha] até hoje. Foi nessa umbanda, né... E [uma umbanda] que nós devemos, na verdade, a Seu Mauro e [D. Ema], que eram [os pais de santo de umbanda] do meu pai. Que meu pai não tinha pai de santo de umbanda, né. O Pai Cafô não era só o homem do candomblé.

(Mais chiados)

H.: [Quem é que é [ininteligível]]?

P.O.: Deixa eu ver aqui que eu já te mostro.

M.S.: O Pai Cafô tocava uma vez por ano só a umbanda, né. E era a festa de [São Benedito]. Então era uma vez por ano. E o resto era só candomblé...

P.O.: (Pai Oyasse mostra algo aos interlocutores). Ele cantando.

M.S.: ...Mas a umbanda mesmo era Festa de [São Benedito], [que era o Exu dele]. Mas ele era uma pessoa assim, que deixou muitas saudades.

P.O.: Ele já tava doente. Aí já foi a [última] umbanda [de São Benedito] na verdade. Mas tem coisas mais antigas dele, sabe? Tem muito vídeo do pai, assim...

M.S.: Tem o último candomblé dele que [já não andava mais]...

P.O.: ...Tem o último pra Yansã [que ele não andava mais].

M.S.: Ele andava de, de...

P.O.: ...Então são coisas que vocês vão se emocionar de ver. Na verdade assim, é uma história, aí tem Seu Zé Francisco Pereira no santo. Aí você vai conhecer meu avô. Então, tem muita coisa que você pode colocar em todo esse trabalho que você vai fazer. Então tem muita história realmente da Casa do Pai Cafô. Mas eu falo, em matéria de cantar, igual ele não existiu nesse mundo. E não tem. [O Pai Lino] canta, canta, [o João Carlos não cantava nada].

M.S.: E mesmo o Pai [Taoci] não...

P.O.: O Pai [Taoci] [não tinha voz].

M.S.: [Ininteligível].

P.O.: Meu vó era taquara rachada, na verdade. O vô cantava um pouquinho, daí daqui a pouco perdia a voz. [Cabô minha condução]. O Pai Lino canta, mas [daquele jeitinho] do Pai Lino. O Pai João Carlos não cantava. O João Carlos parava nessa janela e dizia pros ogãs: “quero ver vocês...eu fico aqui!”...

M.S.: O Pai João Carlos era [ininteligível].

P.O.: ...O pai não gostava...

M.S.: ...Não...

P.O.: ...O pai não dançava candomblé. O pai não ficava dentro do candomblé, o Pai João Carlos. A [vida] do Pai João Carlos, ele fazia toda a tua obrigação, chegava lá e [dizia]: “oh, meu filho, candomblé, cada ekedi, é com vocês”. E era assim. Mas era o jeito do meu Pai João Carlos. Mas [virava] pra Oxóssi, tomava rum... na casa dele ele dançava um pouquinho. [Ininteligível], era a casa dele né. Agora, o Pai Cafô não. O pai animava o candomblé. O pai animava a umbanda. O pai adorava dançar, o Pai Cafô adorava cantar, o Pai Cafô ele tinha paixão pelo que ele fazia. É o que eu faço. Eu sempre peço a Deus e à Yansã assim que nunca tirem minhas perna, e nunca tirem o dom de cantar. Porque eu falo, se um dia eu não dançar mais candomblé, e eu não tiver força pra cantar mais... Realmente eu prefiro não ficar aqui mais. Porque realmente eu amo dançar candomblé. Eu amo cantar, eu amo dançar umbanda, eu amo cantar umbanda, é, são coisas que eu gosto de fazer. Amo meu quarto de santo. Meu quarto de santo é tudo. Quero... o principal pra mim é lá dentro. Pra mim tudo lá dentro é o principal. Aqui fora eu faço uma graça pras pessoas. Os convidados, tudo. Mas o principal pra mim tá lá dentro. É lá que eu vejo o orixá nascer. É lá que eu vejo a orixá chegar.

M.S.: Lá que a gente se emociona, né...

P.O.: ...E lá que é a primeira vez que você dá um abraço no santo. [Que ele te aconchega], né. Tipo [hoje] [ininteligível] [acalentando] uma filha. É o começo de uma história pra ela. Pra mim não, já passei tanto. Mas pra ela vai ficar na cabeça dela, “meu deus, primeira vez que [eu dei] [ininteligível] pra Yansã”. “A primeira vez que eu botei uma comida [ininteligível] na minha cabeça”. Pra eles isso é muito importante, como foi importante na sua feitura. Foi importante a sua feitura. São coisas que nunca mais nós vamos esquecer na vida. Vocês vão tomar um ano, vai tomar três, vai tomar sete, quatorze, mas a feitura nunca vocês vão esquecer. Ah, foi conturbada a tua? Foi. Mas esse conturbado...

M.S.: A minha também foi...

P.O.: ...Esse conturbado foi bom. Sabe o que é que foi bom? A gente aprende, filho. E é com os nossos erros que nós aprendemos dentro do candomblé. Como eu falei pra você, eu me tornei pai de santo aqui dentro. Eu não me tornei pai de santo lá fora. Lá fora eu fui uma porra louca sempre. Sempre eu fui. Eu achava que dar show em candomblé pra mim tava ótimo. Porque eu era bailarina na casa do meu pai. Tanto que eu era apelidado “Ana Botafogo”. [Ininteligível].

(Risos)

P.O.: [Ininteligível] [gozava da minha cara e dizia]: “Carlinhos de Jesus” e “Ana Botafogo”. (Risos). Mas por quê? Porque a gente amava o que fazia. A gente amava dançar candomblé, amava cozinhar... Eu passava quinze, vinte dias na Casa do Pai Cafô. Como que não vai aprender candomblé? Aprende. É tipo que nem a, é, é bom lembrar sempre né, que talvez até a pessoa aprenda. Teve um dia que você se irritou quando eu [ininteligível]... [Eu disse]: “meu filho, tudo bem, você tem um filho. Mas isso não prende a sua vida. Você tem que aprender. Separe teu filho de você”. (Provavelmente apontando para

Mãe Sônia): Essa aqui sabe o que era carregar quatro filhos debaixo do braço pra saber o que que era umbanda. Eu cansei de pegar o Alexandre debaixo da saia da Maria Rosa e arrancar: “Alexandre, sai daí, daqui a pouco ela vai te derrubar!”...

M.S.: Aqui parecia um estacionamento de [carrinho]... [Ininteligível] [todo mundo sabia]...

P.O.: E vai acontecer muitas vezes o quê. Do meu afilhado tá aqui, ele tá virado espírito, você virado espírito, e nós tem que cuidar dele. Isso vai acontecer muito aqui dentro ainda com ele.

M.S.: E que ninguém vai deixar acontecer alguma coisa.

P.O.: Nunca.

M.S.: [Só ninguém vai ficar cuidando].

P.O.: Então, a preocupação de pai tem, a preocupação de mãe tem, a preocupação de padrinho tem. Tem, porque eu também tenho. Eu tenho meus afilhados todos, né. É, eu fico bajulando – eu sou muito de ficar paparicando na verdade, e erro muito com isso. Eu falo: “eu erro muito com [neto]”. Então, eu falo assim, é, mas isso você tem que aprender a separar, pra você aprender o candomblé. E tem que dar liberdade pra ele aprender. Sabe por quê? Ele tem que aprender a correr, ele tem que aprender a conhecer o axé, ele tem que aprender a andar, ele tem que aprender a escutar cantiga... Fazer amizade... [Ele vai cantar candomblé], e vai escutar alguma coisa aqui, depois [vai cantar]. “Oh pai, o que eu aprendi!”. E às vezes você não aprendeu aqui. Entende? Porque a criança tem uma facilidade maior do que nós...

(A conversa continua em questões pessoais relacionadas aos interlocutores e ao relacionamento do pai com seu filhos no axé)

(Fim).