

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

CENTRO DE ARTES

Curso de Teatro – Licenciatura



Trabalho de Conclusão de Curso

Oxum, Iansã e Iemanjá:

as energias dos orixás na construção cênica do Teatro-Ritual

Tainara Urrutia de Freitas

Pelotas, 2014.

Tainara Urrutia de Freitas

**Oxum, Iansã e Iemanjá:
as energias dos orixás na construção cênica do Teatro-Ritual**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Teatro – Licenciatura do Centro de
Artes da Universidade Federal de Pelotas,
como requisito parcial à obtenção do título de
Licenciada em Teatro.

Orientador: Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus

Pelotas, 2014

Tainara Urrutia de Freitas

Oxum, Iansã e Iemanjá:
as energias dos orixás na construção cênica do Teatro-Ritual

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciatura em Teatro pelo Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 12/02/2014

Banca examinadora:

Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (Orientador)

Doutor em Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina

Prof. Esp. Diego Rodrigues Pereira (Avaliador)

Especialista em Gestão Empresarial pela Universidade Católica de Pelotas

Prof^a. M.Sc. Moira Beatriz Stein (Avaliadora)

Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina

Agradecimentos

Considerando o percurso acadêmico, tenho muitos a quem agradecer, pois de alguma forma, seja ela qual for, fizeram parte desta minha conquista:

À espiritualidade, que me amparou, protegeu e muita força me deu para eu não fraquejar, fazendo dos obstáculos em meu caminho, degraus para meu crescimento e aprendizado.

A Olorum, o grande criador, que possibilitou a criação do mundo.

Aos orixás Oxum, Iansã e Iemanjá, que se fizeram presente nesta pesquisa, norteando todo o trabalho. Sem a figura destas, não seria possível realizar este projeto de cunho pessoal e profissional (de artista-pesquisadora).

Aos meus amados pais e irmão, pela minha existência, pela cobrança, pulso firme, ajuda, apoio e brincadeiras para alegrar os momentos tensos.

Ao meu amado companheiro Maurício Ritta, que esteve presente durante toda minha formação, sendo meu amigo, parceiro, confidente em todos os momentos, me dando muito apoio e incentivo na minha caminhada artística, alegrando meus dias.

À prof^a. Moira Stein, pela possibilidade de trilhar um caminho junto a ela durante minha formação acadêmica e pela confiança que depositou em minha pessoa nos trabalhos teatrais construídos.

Às minhas avós, pelas diversas vezes em que me ajudaram financeiramente, possibilitando condições melhores para que eu pudesse realizar meus trabalhos.

Ao meu querido orientador Thiago Amorim, que possibilitou que esta pesquisa acontecesse, estando sempre a disposição do que eu precisasse.

Aos meninos que integraram a prática desta pesquisa, contribuindo deveras e me dando todo apoio e ajuda necessária: Arthur Malaspina, Everton Mariano, João Cruz e Thiago Meireles. À minha querida amiga Ana Laura Paiva, que esteve ao meu lado durante minha graduação e somando dúvidas e anseios no momento mais esperado e especial, o TCC, me ajudando e contribuindo para o processo de construção da cena teatral. Ao colega Murilo Furlan pela tradução do resumo.

Ao querido colega e inspirador Hécio Fernandes, que me indicou bibliografias e contribuiu na construção do personagem referente ao orixá Iansã.

À figurinista do curso Larissa Martins, pela contribuição referente aos figurinos.

A obra-prima de escultura é arrancada ao bloco de pedra pelo artista, a golpes de buril; igualmente, nós outros, sem o concurso da dificuldade e do sofrimento não seremos arrebatados ao mármore dos impulsos primitivistas. E se a obra-prima, antes de se corporificar, é sempre o ideal do artista dormindo na pedra, no mármore dos instintos, antes da necessária sublimação, cada um de nós é um sonho de Deus. (EMMANUEL E ANDRÉ LUIZ, por FRANCISCO XAVIER, 1978, p. 96)

Resumo

FREITAS, Tainara Urrutia. Oxum, Iansã e Iemanjá: as energias dos orixás na construção cênica do Teatro-Ritual. 2014. 99f. Trabalho de Conclusão de Curso, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.

O presente trabalho traz como tema norteador o Teatro-Ritual, à medida em que se propõe a estudar o universo ritualístico das religiões de origem ou influência africana, a partir do culto aos orixás femininos Oxum, Iansã e Iemanjá, com ênfase nas características e símbolos vinculados às mesmas. Nesse sentido, o objetivo geral do trabalho foi investigar como as energias expressas por meio de forças da natureza vinculadas aos referidos orixás femininos podem ser materializados corporalmente durante o processo de constituição de uma obra cênica. Paralelamente à pesquisa teórica, ocorreu um processo de construção artística teatral, mediante uma montagem cênica com base no tema abordado. Esta, por sua vez, contou com a participação de artistas colaboradores para o desenvolvimento de toda a montagem. Após o levantamento teórico, que permitiu um aprofundamento acerca das qualidades dos arquétipos vinculados aos orixás, seguiu-se com o processo de construção de personagem, gerando experimentos que serviram como referência à composição. Foi possível, através do estudo, responder às indagações iniciais que destacavam a relação entre a concepção de rito vinculada às religiões de matriz africana e o rito teatral. Cabe ressaltar também, que o corpo sempre foi o instrumento mais relevante e ativo durante o processo, apesar das diferentes dificuldades encontradas, das quais destaco como uma das principais a condição de manutenção das características energético-cênicas assumidas pela corporeidade de cada uma das três orixás, assim como a transição entre elas. Da mesma forma, foi possível perceber que as forças distintas dos arquétipos pesquisados, vinculadas às forças da natureza, provocaram em meu corpo energias muito diferentes uma da outra, pois as nuances corporais ficaram notadamente visíveis. Em suma, considero que o trabalho colabora com a inclusão no meio acadêmico da reflexão acerca do universo dos rituais religiosos de matriz ou influência africana, abordando através da arte, as possibilidades desses ritos serem apreendidos a partir de uma linguagem poética.

Palavras-chave: teatro; ritual; religiões afro; orixás; corpo

Abstract

FREITAS, Tainara Urrutia. **Oshun, Oya and Yemanja: the energies of the orishás in scenic construction of Ritual-Theater**. 2014. 99f. Trabalho de Conclusão de Curso, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.

The present work has as guiding theme Ritual-Theater, as it is proposed to study the ritualistic universe religions of African origin and influence, from the worship of female Orishas Oshun, Oya and Yemanja, with emphasis on the characteristics and symbols bound by the same. In this sense, the general objective of the study was to investigate how the energies expressed by forces linked to these female Orishas nature can be bodily materialized during the process of forming a scenic work. Alongside the theoretical research, a process of artistic construction theater through a scenic montage based on the theme addressed occurred. This, in turn, received the participation of employees artists to the development of the whole montage. After the theoretical survey, which allowed a deepening on the qualities of the archetypes related to the deities, followed with the process of character building, generating experiments that served as a reference to the composition. It was possible, through the study, answer the initial questions that highlighted the relationship between the design of rite linked to religions with African roots and the theatrical rite. Thus, it is noteworthy that the body has always been the most important and active instrument in the process, despite the different difficulties, of which I highlight as a key condition for the maintenance of energy - scenic characteristics assumed by the corporeality of each of the three Orishas, and the transition between them. Likewise, it is noted that the different forces of archetypes searched, linked to the forces of nature, caused in my body very different energies from each other, because the bodily nuances were especially visible. In short, I believe that the work contributes to the inclusion in academic reflection upon the universe of religious rituals and African influence matrix addressing through the art, the possibilities of these rites were seized from a poetic language.

Keywords: theater, ritual, african religions, orishás; body

Lista de figuras

Figura 1 Foto referente ao orixá Iansã do experimento artístico (MALASPINA, Arthur, 2014).....	62
Figura 2 Foto referente ao orixá Iansã do experimento artístico (MALASPINA, Arthur, 2014).....	62
Figura 3 Foto referente ao orixá Iansã do experimento artístico (MALASPINA, Arthur, 2014).....	62
Figura 4 Foto referente ao orixá Iansã do experimento artístico (MALASPINA, Arthur, 2014).....	62
Figura 5 Foto que revela o experimento do personagem no nível médio (PAIVA, 2014).....	62
Figura 6 Foto que mostra o trabalho do corpo em relação a envergadura da coluna, na tentativa de descobrir o limite do mesmo (PAIVA, Ana, 2014).....	62
Figura 7 Foto que mostra o alongamento no início do trabalho que explora a energia de Oxum (RITTA, Maurício, 2013).....	65
Figura 8 Foto que revela a tentativa de movimentação usando o tecido como forma de sedução (RITTA, Maurício, 2013).....	65
Figura 9 Foto que ilustra o exercício da energia que remeta à feminilidade e à sutileza (PAIVA, Maurício, 2014).....	65
Figura 10 Foto que ilustra a qualidade da fertilidade e sedução sendo explorada (PAIVA, Ana, 2014).....	65
Figura 11 Foto que mostra a tentativa de trabalhar com a energia da fertilidade (PAIVA, Ana, 2014).....	66
Figura 12 Foto que ilustra os movimentos sutis com o propósito de seduzir (PAIVA, Ana, 2014).....	66
Foto 13 Foto que mostra o início do trabalho com a energia de Iemanjá (PAIVA, Ana, 2014).....	68
Foto 14 Foto que ilustra a atriz explorando o plano alto e a superioridade que está presente na energia (PAIVA, Ana, 2014).....	68
Foto 15 Foto que ilustra a tentativa de experimentar a rede como um elemento que compõe a cena. (PAIVA, Ana, 2014).....	68

Foto 16 Foto que indica a atriz buscando compor a rede como parte integrante do corpo (PAIVA, Ana, 2014).....	68
Foto 17 Foto que mostra as possibilidades de movimentos com a rede de pesca (PAIVA, Ana, 2014).....	68
Foto 18 Foto que ilustra a atriz buscando realizar um movimento simbolizando um peixe (PAIVA, Ana, 2014).....	68
Foto 19 Foto que ilustra o grupo organizando os elementos para dar início ao ensaio (RITTA, Maurício, 2013).....	71
Foto 20 – Foto que indica os atores realizando os exercícios de preparação para a cena teatral (RITTA, Maurício, 2013).....	71
Foto 21 Foto que ilustra os atores durante uma cena (RITTA, Maurício, 2013).....	72
Foto 22 Foto que mostra o grupo analisando as possibilidades cênicas (RITTA, Maurício, 2013).....	72

Sumário

Saravá, meu pai!.....	11
1 Introdução.....	14
2 Entrecruzamentos entre Teatro e Ritual.....	17
2.1 O rito na história do teatro	20
3 Rituais religiosos de matriz e influência africana	28
3.1 Umbanda.....	29
3.2 Candomblé.....	34
3.3 Nação ou Batuque	37
4 Orixás femininos... e as energias que vêm da natureza.....	39
4.1 Ora yeyê ô!.....	42
4.2 Eparrei!	45
4.3 Odoya!	49
5 Caminhos de um processo criativo: os orixás na construção do rito em cena	55
5.1 As energias femininas na construção dos personagens	56
5.1.1 Iansã... a Deusa do Vento.....	57
5.1.2 É D'Oxum... ..	62
5.1.3 É a Rainha do Mar... É Iemanjá	65
5.3 Sobre a metodologia da montagem teatral.....	70
6 Considerações Finais	72
Referências:	75
Anexos	77
ANEXO A – Mito: “Oyá nasce na casa de Oxum”	78
ANEXO B – Mito: “Iansã ganha seus atributos de seus amantes”	79
ANEXO C – Mito: “Iansã foge ligeira e transforma-se no vento”	80
ANEXO D – Mito: “Oxum dança para Ogum na floresta e o traz de volta à forja”	81
ANEXO E – Mito: “Oxum seduz Iansã”	84
ANEXO F – Mito: “Oxum faz as mulheres estéreis em represálias aos homens”	85
ANEXO G – Mito: “Iemanjá ajuda Olodumare na criação do mundo”	86
ANEXO H – Mito: “Iemanjá dá à luz às estrelas, às nuvens e aos orixás”	88
ANEXO I – Mito: “Iemanjá irrita-se com a sujeira que os homens lançam ao mar”	89
Apêndices	90
A - Roteiro do Espetáculo	91

Saravá, meu Pai!

Tudo na vida é movido por algo, assim como nós seres humanos: desejos, anseios, dúvidas, perguntas e etc. Já há algum tempo, um desejo me acompanha: investigar o universo ritualístico, no que tange à religião de origem ou influência africana. Tal vontade existe desde os tempos de adolescente, em que me fazia diversas perguntas e tinha a pretensão de escrever algo sobre o assunto, porém não sabia por onde começar, nem tão pouco em quem me respaldar teoricamente.

Em relação ao que foi relatado, meus anseios e dúvidas começaram a ser despertados pelo fato de acompanhar a prática da incorporação em alguns familiares desde muito pequena, um fenômeno que me encantava, que possibilitava enxergar algo peculiar, mas que ainda não sabia o que era. Ao mesmo tempo mexia com minhas emoções e me despertava questionamentos.

Sou uma simpatizante da religião de Umbanda, não posso dizer que sou praticante, pois não integro a corrente de médiuns de nenhum terreiro. Mas sempre estive em constante contato com o ritual de incorporação, me deparando com inúmeros pensamentos que surgiam a cerca desta prática. Enxergava algo a mais do que somente um rito, mas ainda não descobrira do que se tratava, isso me angustiava e fazia com que eu me questionasse constantemente.

Durante minha trajetória estudantil, realizei alguns trabalhos teatrais com a turma e os professores na época. Na quarta série, fiz parte de uma peça que abordava o tema da “Abolição da escravidão”, fui uma das escravas e a partir deste momento me apaixonei pela arte de representar, assim como também pelas danças africanas. Com isso, mais e mais questionamentos eram feitos, até eu crescer e amadurecer meus pensamentos referentes à arte de representar e ao rito ligado as religiões africanas.

Quando ingressei na Universidade, continuei diversas vezes pensando sobre o assunto, e como poderia fazer Teatro¹ com elementos que provêm da religião de origem ou influencia africana, porém ainda sentia falta de algo. Apresentava certa relutância de começar a investigar mais a fundo o que tange ao ritual africano e um

¹ Quando falar em Teatro sempre usarei letra maiúscula e Teatro-Ritual será apresentado separados por hífen por uma questão de ideologia e preferência, pois acredito que ambos caminham em uma linha tênue e paralela e não devem ser separados no contexto aqui abordado.

receio de não conseguir ter um distanciamento da pesquisa em relação a minha vida pessoal.

Com o passar do tempo, comecei a fazer algumas disciplinas ministradas pela Prof^a. Moira Stein do curso de Teatro - Licenciatura, no qual apresentava uma metodologia mais livre e que abarcava o universo ritualístico, permitindo assim um clima de magia, encantamento e sensações diversas.

Com base nestes argumentos, quando comecei a cursar a disciplina de “Arquétipos e Mitos”, ministrada pela Prof^a. Moira, me encantei ainda mais com este universo e foi a partir dessa experiência que os referenciais teóricos surgiram e couberam perfeitamente para o que eu estava a procura, possibilitando que eu enxergasse a proximidade da prática teatral com a ritualística. Dessa forma, comecei a enxergar características teatrais nos cultos de origem ou influência africana. Por esse motivo, resolvi escrever sobre um assunto que já apresento uma familiaridade e um grande interesse em investigar: Teatro-ritual.

Ao decorrer da disciplina, tive a oportunidade de entender melhor sobre esse universo, através de leituras sobre mito, arquétipos e ritual, trazendo a tona, a época primitiva, as festas à Dionísio, os acontecimentos como o casamento, a morte, o aniversário, as festas de final de ano e etc., tais fenômenos se caracterizam sob o olhar particular de artista pesquisadora como um ritual com características teatrais. Sendo assim, parto da opinião de que no Teatro existem elementos que tangem ao universo ritualístico, assim como no ritual que, por sua vez, apresenta características teatrais.

Com base nesses argumentos, cheguei a conclusão que “Teatro e Ritual” estão unidos de maneira intrínseca e, com essa união, cria-se um tema, que por sua vez origina-se uma questão de pesquisa.

Tal fenômeno se torna algo de um valor inestimável, pois, por se tratar de um assunto que instiga tanto o lado pessoal como o profissional, porque não fazer essa aglutinação e unir o útil ao agradável. Através disso, será possível investigar uma pequena e simbólica parcela do que tange ao ritual de caráter religioso, unindo a minha prática enquanto atriz-pesquisadora, para só assim poder argumentar de maneira científica as possibilidades de construir personagens com base nas características, qualidades e mitos dos arquétipos de Iansã, Oxum e Iemanjá.

É possível enxergar no ritual elementos e características teatrais. Com base em meus pensamentos enquanto artista-pesquisadora, durante o ritual religioso

existe uma dilatação do corpo, ou seja, o mesmo se encontra em um estado extra cotidiana e por sua vez, apresenta uma energia. Tal energia comparo ao estado de representação, uma energia cênica, talvez por apresentar uma atmosfera de concentração e uma energia diferente daquela do cotidiano.

Com base no que foi descrito a cima será apresentado nas páginas a seguir, a contextualização sobre o tema abordado, o problema de pesquisa, as hipóteses, os objetivos, a justificativa, os principais autores, e a metodologia do estudo.

1 Introdução

No mundo existem inúmeros costumes, crenças e culturas, e nós, seres humanos, somos constituídos por uma determinada cultura que muitas vezes nos impõe certas condições, que em um determinado momento da vida questionamos, considerando as inquietudes que somamos durante nossa existência.

Esta pesquisa trata exatamente disso: de inquietações referentes a uma prática cultural religiosa que, sob meu olhar de artista-pesquisadora, pode se tornar uma linguagem artística. Uma vez que vislumbro características e elementos que no puro caráter religioso apresentam apenas a função de complementar o ritual, no meu olhar, podem ser abstraídos como mais que isso. Uma espada, por exemplo, pode se tornar um elemento cênico e de suma importância para o contexto teatral.

Com base nos argumentos apresentados, o presente trabalho propõe uma investigação a cerca do universo ritualístico, abordando o tema Teatro-Ritual. Trata-se de uma inquietação pessoal, pois acredito que o rito religioso e o Teatro se aproximam, levando em consideração os fatores da energia, concentração, magia, encantamento. Mesmo que cada um apresente suas especificidades, ambos apresentam uma qualidade calcada em uma energia extra cotidiana, pois os envolvidos na “prática” estão em um estado “representativo” e a energia pedida no momento não é a mesma que mantemos em nosso dia-a-dia. Dessa forma, mesmo havendo diferenças e peculiaridades entre Teatro e Ritual, estes, uma vez postos em diálogo, podem caminhar em uma linha paralela e muito tênue, e, assim sendo, constituírem um “Rito Teatral”.

No Teatro existem certos rituais a serem seguidos para uma qualidade cênica (alongamento, aquecimento, exercícios que instaure uma atmosfera adequada à estética abordada, exercícios de respiração, de corpo-voz, cantos, rezas etc.), ou seja, o Ritual está sempre presente de alguma forma. Não necessariamente necessita estar ligado a uma crença religiosa, pois tal prática faz parte da vida, se faz presente no cotidiano de todos de uma maneira bastante peculiar.

No Ritual religioso, estudos referentes a tal prática levam a pensar que existe uma força maior, uma força impelida pela “espiritualidade”. Para respaldar meus argumentos referentes ao rito e à prática teatral, é possível observar em ambos,

sentimentos, “dramaticidade”, espiritualidade, magia, crenças, etc. Neste sentido, Artaud traz:

O teatro é, antes de tudo, ritual e mágico, isto é, ligado a forças, baseado em uma religião, crenças efetivas, e cuja eficácia que se traduz em gestos, está ligada diretamente aos ritos do teatro que são o próprio exercício e a expressão de uma necessidade mágica e espiritual (ARTAUD, 2004, p.20).

Dentre os inúmeros assuntos e possibilidades para seguir, pesquisar e escrever a produção deste trabalho de conclusão de curso escolhi trabalhar com o Teatro-Ritual. Dessa forma, foi necessário que eu me questionasse mais sobre o assunto e refletisse sobre quais eram as possibilidades que poderiam ser utilizadas para tratar do tema aqui abordado. Sendo assim, foi necessário escolher o objeto a ser pesquisado, neste caso, os objetos são três orixás femininos: Oxum, Iansã e Iemanjá. No processo de orientação, senti a necessidade de abordar ao invés de um único orixá, três. Assim, enquanto artista-pesquisadora, eu teria a possibilidade de fazer cruzamentos e observar as diferentes energias e possivelmente as nuances entre tais divindades.

Paralelamente à pesquisa teórica, ocorreu um processo de construção artística teatral, mediante uma montagem cênica com base no tema abordado neste trabalho. Esta, por sua vez, contou com a participação de artistas colaboradores para o desenvolvimento de todo o processo. A realização do trabalho cênico foi necessária para responder de maneira mais precisa à questão de pesquisa e às possíveis hipóteses levantadas.

No que tange ao processo artístico, eu, enquanto atriz-pesquisadora, desejava vivenciar no corpo as possíveis nuances de cada energia escolhida, tomando essas possibilidades como eixo norteador para conduzir meu trabalho. Dessa forma, cheguei ao seguinte problema de pesquisa: de que modo as energias da natureza associadas aos arquétipos dos orixás femininos cultuados nas religiões de origem ou influência africana se desdobram na composição de personagens para a cena teatral?

Como projeção de possíveis respostas a essa pergunta foram levantadas, inicialmente, as seguintes hipóteses:

- elementos provenientes do contexto do rito religioso de origem ou influência africana podem, a partir de um trabalho de investigação e experimentação artística, tornarem-se elementos cênicos que compõem o universo teatral;

- os arquétipos estudados estão vinculados a forças distintas da natureza, o que provoca, dessa forma, uma percepção de energias corporais bastante diferentes uma da outra, sofrendo, assim, nuances próprias ao decorrer da cena teatral;

- é possível corporificar energias simbolicamente associadas à natureza por meio dos orixás através da representação teatral.

Em relação aos objetivos pretendidos durante esta pesquisa, se fez presente como objetivo geral deste trabalho: investigar como as energias expressas por meio de forças da natureza vinculadas aos orixás femininos Oxum, Iansã e Iemanjá, podem ser materializados corporalmente durante o processo de constituição de uma obra cênica. Quanto aos objetivos específicos, foram propostos os seguintes:

- analisar aspectos da mitologia vinculadas aos orixás com vistas à compreensão de características específicas de cada orixá estudado;

- mapear aspectos identitários associados aos orixás pesquisados que propiciem a experimentação cênica no ambiente teatral;

- perceber, por meio da experimentação cênica, como as energias da natureza, que por sua vez, estão vinculadas aos orixás, constroem uma possível corporeidade levada à cena através do corpo da atriz.

A justificativa desta pesquisa, além do desejo pessoal de entender melhor como é realizado um ritual cultural e religioso de matriz ou influência africana, apresentava também a curiosidade de investigar os possíveis desdobramentos da prática ritualística, considerando todos os elementos e fatores envolvidos, dando assim, a ressignificação a este fenômeno: a abordagem mediante a linguagem teatral. E por fim, trazer para o universo acadêmico uma temática singular aliada a uma linguagem não menos particular: o Teatro. Com isso, pretendo fazer uma abordagem poética, respeitando e valorizando o que há de valioso no ritual afro-brasileiro.

Existem outras pesquisas e outras obras cênicas que abordam o universo aqui pesquisado, que serão levadas em consideração, porém, esse estudo apresentará uma linguagem singular, considerando as experiências vivenciadas da artista-pesquisadora e o olhar sob o tema em questão.

Com base nisso, foi possível perceber que não poderia ter medo de assumir um desejo pessoal, e sim lutar por aquilo que acredito. Colocar em prática pensamentos, questionamentos e dúvidas, para que do processo pudessem surgir reflexões acerca do objeto pesquisado.

Nesta perspectiva, Artaud traz:

Acima de tudo precisamos viver e acreditar no que nos faz viver e que algo nos faz viver – e aquilo que sai do interior misterioso de nós mesmos não deve perpetuamente voltar sobre nós mesmos numa preocupação grosseiramente digestiva (ARTAUD, 1981, p. 15).

No que tange aos aspectos metodológicos do trabalho, este se caracteriza pela utilização da pesquisa-ação, no qual eu proponho uma ação para a própria pesquisa, participando dela enquanto cooperador ou participante indispensável. A referida metodologia foi desenvolvida durante o período de quatro meses, compreendidos entre outubro de dois mil e treze e janeiro do ano seguinte.

Conforme Thiollent (1986), este é “um tipo de pesquisa com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo” (THIOLLENT, 1986, p.14).

A reflexão teórica do presente estudo está calcada prioritariamente nos seguintes autores:

- Antonin Artaud, mediante a discussão sobre teatro e ritual;
- Jerzy Grotowski, que traz contribuições sobre o trabalho do ator;
- Margot Berthold com sua pesquisa sobre a história mundial do teatro;
- Pierre Verger, acerca dos Orixás: e às religiões de matriz africana; e
- Alexandre Cumino, que reflete sobre diversos aspectos relativos à Umbanda enquanto uma religião brasileira.

No que se refere à estrutura do trabalho, o primeiro capítulo aborda em linhas gerais os primórdios das práticas ritualísticas teatrais e os olhares contemporâneos do que hoje é considerado Teatro-Ritual.

O segundo capítulo abrange as religiões de matriz e influência africana, descrevendo em linhas gerais a origem, as características e seus cultos. Por conseguinte, o terceiro, aborda os orixás Oxum, Iansã e Iemanjá, levantando suas qualidades, características, símbolos e fazendo o cruzamento entre essas forças.

O quarto capítulo se destina à descrição do processo artístico, abordando a metodologia e as comparações entre as energias exploradas para a cena. O trabalho é finalizado com as considerações finais a cerca de todo o processo, com as referências, na sequência com os anexos e apêndices.

2 Entrecruzamentos entre Teatro e Ritual

O teatro é, antes de tudo, ritual e mágico, isto é, ligado a forças, baseado em uma religião, crenças efetivas, e cuja eficácia que se traduz em gestos, está ligada diretamente aos ritos do teatro que são o próprio exercício e a expressão de uma necessidade mágica e espiritual (ARTAUD, 2004, p. 35)².

Múltiplos são os estudos referentes a teatro e a ritual, e com base neste tema, são inúmeras as possibilidades de manifestações artísticas e culturais e por sua vez ritualísticas.

Através das formas de expressão dos povos primitivos, é possível vislumbrar uma relação de proximidade entre Teatro e rito, visando que o Teatro nasceu do ritual primitivo. É possível identificar características que apresentam um caráter teatral e ritualístico (isso depende do olhar que se tem diante do fato e da circunstância) em pequenas ações cotidianas como também em vários fenômenos da vida humana. Essas características podem ser manifestadas em um momento real ou de representação, como também este “ritual teatral” pode ser feito para inúmeras finalidades. Portanto, o teatro e o rito estão inexoravelmente unidos desde a época primitiva, por apresentar características que abarcam o ritual e o que tange ao teatro.

Tudo começou com os povos primitivos. Seus rituais de caça, de comunicação, de acasalamento, suas representações, sem a pretensão de ser, já davam início ao rito, ao mito e, finalmente, mais adiante, às manifestações teatrais.

Quando os povos desenhavam nas cavernas, por exemplo, ou faziam pantomimas como forma de comunicação ou dançavam com peles de animais para atrair a caça estavam ao mesmo tempo realizando um ritual que fazia parte da própria cultura e da crença, como também estavam dando início à representação teatral.

Acresce a este apontamento, o fator corporal, que se encontra em constante diálogo com o meio. O mesmo ocorre com os povos primitivos, que através do corpo manifestavam seus desejos e vontades, ou seja, já naquela época se comunicavam com o instrumento que é primordial a vida humana: o corpo. É através dele que todos expressam suas vontades, dando forma a fenômenos abstratos, através de signos corporais. Conforme Rodrigues apud Jesus (2013) traz em sua tese: “o corpo

² Apontamento de Artaud, traduzido por Cassiano Quilici em “Antonin Artaud: teatro e ritual”.

pode ser entendido sociologicamente se for percebido como um ente expressivo dentro de um determinado contexto sócio – comunicativo”, dessa forma: “tudo o que for expressivo no corpo, tudo o que comunica alguma coisa aos homens, tudo o que depender das codificações particulares de um grupo social é objeto de estudo sociológico” (JESUS apud RODRIGUES, 2013, p. 91-92).

Com base nestes argumentos, por mais que estas formas primitivas apresentassem um caráter real, pois estavam de fato querendo obter a caça e etc., e no que tange ao meu olhar, também estava começando a prática de interpretar. Isso porque estavam usando de artifícios teatrais, mesmo que para realizar um desejo pessoal ou de sobrevivência. Isso porque era a maneira que encontraram para se comunicar e alcançar o desejável.

Durante os rituais de caça dos povos primitivos, as danças com máscaras e caracterização com peles de animais que afastavam os demônios, as festas ao deus Dionísio (na antiga Atenas), os ritos de morte dos povos antigos, os rituais nas tribos indígenas, os rituais de iniciação masculinos, e, mais contemporaneamente, as celebrações de casamentos, os cultos religiosos, as festas de final de ano, os velórios, etc. Em todas essas ocorrências é possível vislumbrar características teatrais, fenômenos que não se caracterizam especificamente como Teatro, mas que podem ser entendidos e/ou apreendidos como expressões cênicas e rituais.

Mesmo que haja elementos teatrais nessas formas primitivas, não se trata de um teatro puro, mas sim de um ritual teatral. Esses povos faziam de sua vida uma arte, já hoje, fazemos arte através do que a vida nos oferece. Na época não tinha um público destinado a ver tais manifestações, portanto não era “Teatro”, mas ao mesmo tempo se caracterizava como arte de representar. Dessa forma, é possível dizer que durante um ritual, características teatrais se fazem presentes, da mesma forma, que durante uma pura representação, características do rito estejam presentes no ato cênico.

O ritual está presente nas mais inusitadas situações, não pode ser visto apenas como forma religiosa, com diria Artaud. Da caça a uma ceia de final de ano, do acasalamento ao casamento, do ritual de morte ao velório, enfim, o ritual está no cotidiano de todos. Para tal argumento, segundo Quilici, um contemporâneo e pensador das ideias de Artaud: “o conceito de “ritual” ganhou grande amplitude de significação nos estudos culturais, podendo ser utilizado para descrever os

fenômenos mais variados, seja das culturas tradicionais, seja das culturas modernas”, dessa forma:

Tal expansão semântica encontra um paralelo nas utilizações que o senso comum faz hoje dessa palavra. Na linguagem coloquial, podemos chamar de “ritual” os mais variados tipos de festas e cerimônias, ou ainda qualquer ação cotidiana e rotineira que possua um certo grau de formalização. Assim, podem ser encarados como um “ritual” tanto uma parada militar como uma festa de casamento, ou mesmo o modo como uma pessoa se apronta para sair de casa. A palavra “rito” não se encontra mais necessariamente vinculada a uma conotação “mítica” ou “metafísica”, podendo também nomear atitudes automáticas, nas quais está ausente a concentração que normalmente caracteriza as atitudes diante do sagrado (QUILICI, 2004, p. 36).

O Teatro-Ritual que hoje se quer alcançar e desenvolver com plenitude, voracidade, magia e amor, está ligado à herança primitiva. A espontaneidade, a naturalidade, a magia, o encantamento, a verdade, a organicidade se encontravam nos ritos das tribos primitivas e hoje, estes, são um tanto escassos. Para tal argumento, recorro-me ao seguinte apontamento:

Concebo o teatro como uma operação ou uma cerimônia mágica, e concentrei todos os meus esforços para lhe devolver, por meios atuais e modernos, e também compreensíveis a todos, seu caráter de ritual primitivo (ARTAUD apud QUILICI, Tradução, 2004, p.37).

Desde a época primitiva, já havia uma comunicação através de uma linguagem que pode ser entendida como uma linguagem teatral. A comunicação entre esses povos apresentava um caráter genuinamente puro, existia uma magia no ato dessa comunicação, mesmo que essas ações fossem naturais e espontâneas para a época. Sendo assim, com o que temos e sabemos de Teatro hoje, é possível compreender este tipo de ritual primitivo como uma forma de realizar um fenômeno “artístico”.

2.1 O rito na história do teatro

Segundo os estudos referentes ao rito no teatro e com base na obra de Berthold (2000), as manifestações teatrais, assim como as ritualísticas são tão velhas quanto a humanidade. Desde os primórdios da existência humana é comum formas primitivas de fazer “teatro”, seja através das danças ritualísticas nos quais os

povos se caracterizavam com peles de animais para obter a caça ou a evocação de um deus através de um Xamã.

Portanto, a caracterização em um outro ser é uma das formas arquetípicas da expressão humana desde os primórdios do mundo, mesmo que seja em favor próprio, com um caráter utilitário como é o caso da evocação de um deus ou a própria caracterização em prol da caça. Evidencia-se dessa forma, características teatrais, ou seja, um fenômeno de representação. Com base nestes argumentos, Berthold traz: “A forma de arte começa com a epifania do deus e, em termos puramente utilitários, com o esforço humano para angariar o favorecimento e a ajuda do deus”. (BERTHOLD, 2000, p.2)

Existem exemplos que podem dar subsídios para entender melhor a origem do Teatro: as tribos aborígenes, que têm pouco contato com o resto do mundo, o estilo de vida e pantomimas mágicas dessas tribos podem se aproximar daquilo que presumimos ser o estágio primordial da humanidade; as pinturas das cavernas pré-históricas e entalhes em rochas e ossos; as danças mímicas e costumes populares que sobreviveram pelo mundo, são exemplos de fenômenos que apresentam características teatrais, mesmo que o ato não seja teatral, e sim, ritualístico.

A transformação, as palavras mágicas destinadas a afastar os demônios que os povos acreditavam existir, os cultos divinos, os ritos de iniciação, o totemismo³, o xamanismo⁴, os impulsos primários e vitais para a sobrevivência são materiais ricos para os pesquisadores de teatro e mágicos, pois, como tudo isso pode virar teatro ou ser teatro? É evidente que a caracterização em outro ser está presente na cultura primitiva, seja por meio de rituais religiosos ou por pura sobrevivência (no caso da caça). Assim como o rito, pois o mesmo, fazia parte da vida cotidiana dos povos primitivos, fosse em busca de conquistas pessoais ou simplesmente para cultuar os deuses de suas crenças. Como afirma Berthold:

A forma e o conteúdo da expressão teatral são condicionados pelas necessidades da vida e pelas concepções religiosas. Dessas concepções um indivíduo extrai as forças elementares que transformam o homem em um meio capaz de transcender-se e a seus semelhantes (BERTHOLD, 2000, p. 2).

³ Sistema de crenças e práticas que se baseia na atribuição de totem aos diversos subgrupos de uma sociedade.

⁴ É um termo genericamente usado em referência à práticas etnomédicas, mágicas, religiosas e filosóficas, envolvendo cura, transe, suposta metamorfose e contato direto entre corpos e espíritos de outros xamãs, de seres míticos, de animais, dos mortos.

Outro exemplo em que o ritual traz em si a representação do que pode ser uma característica no Teatro é o fato das forças da natureza terem sido personificadas⁵. O Sol e a Lua, o vento e o mar em criaturas vivas, chamadas de divindades mistérios, que brigam, disputam e lutam entre si e que podem influenciar e favorecer o homem durante suas escolhas, por meio de cultos, cerimônias, sacrifícios, orações e danças.

As festas à Dionísio, a religião, a etnologia⁶ e o folclore também oferecem materiais sobre danças e festas ritualísticas que apresentam a semente do teatro. Portanto, não existe a possibilidade de não relacionar teatro com ritual.

Segundo Berthold, existe uma estreita correlação entre a mágica que antecede a caçada, em que a presa é simbolicamente morta ou o rito de expiação e as práticas dos xamãs. Meditação, drogas, dança, música e ruídos ensurdecedores causam o estado de transe no qual o xamã⁷ estabelece um diálogo com deuses e demônios. O contato com o outro mundo lhe concede um poder mágico para inúmeras possibilidades: curar doenças, fazer chover, destruir alguém etc., isso faz com que o xamã jogue com os supostos espíritos (BERTHOLD, 2000).

Segundo Andreas Lommel apud Berthold: “Além do transe, o xamã utiliza-se de todo tipo de meios de representação artísticos; ele é frequentemente muito mais um artista, e deve ter sido ainda mais em tempos ancestrais”. (LOMMEL apud BERTHOLD, 2000, p.3)

Considerando a evolução cultural, o drama, o teatro, nasceria na arena de Dionísio em Atenas, porém como já mencionado, as manifestações teatrais em forma de rituais começaram nos primórdios da vida humana. As diferenças entre as formas primitivas e as atuais estão calcadas no aparato cênico e técnico à disposição do artista. Por exemplo, na cultura primitiva, o artista ou o xamã se arranjava com um chocalho e com uma pele de animal para realizar seus rituais com características teatrais. Em uma ópera, é necessário um grande aparato técnico, considerando a época, para que possibilite o êxito durante a apresentação, entre outros.

⁵ Pode-se dizer que é caso dos Orixás. Por exemplo: Iansã é representada pelo vento, Oxum é representada pela água doce, Iemanjá pelo mar, Xangô pelas pedras e etc.

⁶ Parte da antropologia que procura generalizar e sistematizar os conhecimentos a respeito dos diferentes povos e suas culturas, obtidos através da etnografia.

⁷ Portavoz do deus.

No século XX, o que prevalece é a prática da redução. Qualquer fator em cena que pareça não estar em harmonia ou justificado ou amparado pode se tornar demasiado. Atualmente, o menos se torna mais, ou seja, quanto menos exageros, melhor a obra se torna e tudo nela deve estar justificado e de encontro com a proposta.

Conforme Marceau: “A pantomima é a arte de identificar o homem com a natureza e com os elementos próximos de nós. A mímica pode criar a ilusão do tempo” (MARCEAU apud BERTHOLD, 2000, p. 1).

É possível observar que o corpo é um instrumento primordial durante as representações desde a época primitiva, portanto, o corpo do ator torna-se um elemento essencial e que pode vir a substituir uma orquestra. Pode expressar a mais profunda emoção, a mais pessoal ou a mais universal mensagem.

Os antigos povos usavam o seu próprio corpo para realizar seus ritos, faziam uso de pequenos elementos que contribuíssem para as manifestações ritualísticas, como o chocalho, para promover o som e conseqüentemente alcançar o objetivo desejado, entre outros simbólicos elementos.

O corpo é um instrumento primordial no que tange à arte da representação. Sempre foi a base de todo e qualquer ritual teatral da cultura primitiva, porque sem o corpo não é possível realizar quaisquer manifestação, seja ela, teatral ou religiosa. Dessa forma, o artista que utiliza o seu corpo para transmitir as mais diversas emoções, sensações e desejos, é representativo da arte primitiva. Sendo assim, Berthold traz o seguinte apontamento:

O teatro primitivo real é arte incorporada na forma humana e abrangendo todas as possibilidades do corpo informado pelo espírito; ele é, simultaneamente, a mais primitiva e a mais multiforme, e de qualquer maneira a mais velha arte da humanidade. Por essa razão é ainda a mais humana, a mais comovente arte. Arte imortal (BERTHOLD, 2000, p. 2).

Pensamentos que envolvem o universo do rito e a magia que o envolve e que está presente no teatro são intensos e até radicais, como foi para Artaud. Para ele era necessário a valorização e o resgate da cultura primitiva, a recriação de teatro movido por forças maiores e que fosse acima de tudo, ritual e mágico. Para Artaud, explorar dimensões políticas e culturais no âmbito teatral também foi importante, pelo fato de considerar o teatro não apenas como um campo de atuação e expressão cultural, mas como uma luta num processo de reconstrução de si.

Assim como Artaud, nas obras de outros pensadores, antropólogos, críticos, teatrólogos, encenadores a abordagem referente ao rito se faz presente e, no caso de Grotowski, encenador, não é muito diferente, o Teatro-Ritual é um marco em seu trabalho. Além de procurar o rito no universo teatral, ele tinha o desejo de compartilhar sonhos, ilusões, estava atrás de verdade, de espontaneidade, de organicidade, de vida no teatro e, porque não, da magia que envolve o ritual e o teatro. Considerava esse assunto científico, como de fato é, apresentando relevância nos dias atuais, por todo legado que a história nos deixou e por hoje haver pensadores que trazem à tona o assunto para ser discutido no teatro e no âmbito acadêmico.

Segundo Grotowski, o teatro foi feito por muito tempo para possibilitar o encontro da classe elitista, tanto de quem ia ver as grandes cenografias, iluminações, projeções e etc., quanto quem delas faziam parte direta. Grotowski se opunha a essa concepção de teatro. Buscava um teatro que fosse rico na sua essência, um teatro talvez, para “poucos”, um teatro “pobre”, assemelhando-se ao que Artaud buscava resgatar: a cultura primitiva, ou melhor, o que havia de orgânico nos ritos primitivos. O verdadeiro sentido e razão do teatro. Um teatro ritual e mágico, mas que não fosse visto como conteúdo religioso, mas que reafirmasse e resgatasse o que há de primitivo no que tange ao universo do teatro. Sendo assim, Quilici afirma o que Artaud buscava:

O rito, portanto, não deve ser compreendido como expressão formal de um conteúdo religioso, ele deve possuir um poder operatório, desencadeando uma vivência de natureza singular, “mítica”, mas num sentido arcaico e primitivo. Daí a associação frequente em Artaud entre rito e “magia” (QUILICI, 2004, p. 38).

Com base no que Grotowski falava sobre o teatro de sua época, e que hoje ainda é frequentemente comum nos depararmos com uma situação parecida ou até mesmo igual, o encontro de elitistas no teatro, se dava muito pelo fato de que ir ao teatro era bom para seu intelecto e era por sua vez uma ação cultural e inteligente.

Grandiosas montagens eram feitas e por serem “cultos” deveriam estar presentes nesses eventos culturais. Não era porque realmente acreditavam na causa ou porque verdadeiramente gostavam ou porque aquilo alimentava sua alma e propiciava reflexões críticas, mas sim, pelo simples fato de acharem que faziam parte de uma classe de “maior prestígio” e dessa forma, deveriam estar em contato

com a arte, quase que uma obrigação moral e cultural. Um teatro um tanto elitista, não deveria apresentar a preocupação de causar reflexões e sim entretenimento e conversas paralelas de pessoas que se diziam “cultas”. De acordo com isso, Grotowski lutou por Teatro que apresentasse uma verdade e que fizesse diferença para os espectadores, sendo assim, o mesmo nos afirma:

Quando trabalhava como jovem diretor em Cracóvia, eu tinha já uma certa imagem das possibilidades do teatro, uma imagem formada em parte pela oposição ao teatro existente, aquele teatro cultural demais na acepção comum, produto do encontro de pessoas cultas: as pessoas que dedicam a dispor as palavras, compor o gesto, projetar as cenografias, utilizar os refletores etc., e os outros, também cultos, que sabem que cai bem ir ao teatro, porque é uma espécie de obrigação moral ou cultural. No final das contas, todos saem desses encontros ainda mais cultos, só que entre essas pessoas não pode acontecer nada de essencial. Cada qual permanece prisioneiro de um tipo definido de convenção, de maneira de pensar, de ideias relativas ao teatro. É preciso ir ao teatro porque as pessoas o frequentam, espetáculos são feitos, papéis são feitos, montagens são feitas, mas no final é um outro tipo de mecanismo que funciona por si só, como a obrigação de dar conferências. Eu considerava, portanto, que o caminho em direção a um teatro vivo pudesse ser a espontaneidade teatral original (GROTOWSKI, 2010, p.119).

No que tange ao teatro, tudo é possível, ou quase tudo. O que está guardado nos pensamentos mais profundos pode virar visível através deste fenômeno teatral. É possível usar símbolos, signos para dar formas, ritmos a uma cena. O teatro não precisa ser calcado na palavra, mas sim estar em constante diálogo com o corpo, já que o mesmo é o principal instrumento de comunicação dos códigos utilizados em um palco. Um palco que deve ser sagrado e dar formas através do corpo e dos signos, tornar visível o invisível, dizível o que muitos acham indizível, pois através do próprio corpo e da magia que o teatro nos oferece é possível dar vida ao que aos olhos humano não teria.

O teatro não é visto como sagrado apenas por Artaud, mas também por Peter Brook, que traz a seguinte abordagem:

CHAMO-O DE TEATRO SAGRADO POR ABREVIACÃO⁸, MAS poderia também chamá-lo de o Teatro do Invisível-Tornado-Visível: o conceito de que um palco é um lugar onde o invisível pode aparecer tem um grande poder sobre os nossos pensamentos. Todos sabemos que a maior parte da vida escapa aos nossos sentidos: a mais poderosa explicação das várias artes é que elas falam de temas que só podemos começar a reconhecer quando se manifestam em ritmos ou em formas (BROOK, 1970 p. 39).

⁸ Grifo do autor.

Embora o texto dramático corriqueiramente seja ilustrativo, Artaud desejava o contrário: abusar de signos e gestos para tornar vivo e orgânico o fenômeno teatral. Devemos fazer renascer um teatro mágico e ritual, que esta arte encantada, cultural e política não se torne apenas um comércio das grandes massas. É importante que o teatro esquecido, de cultura primitiva, volte e se afirme enquanto belo, poético, fundamentado, cultural e político. Que no palco exista a organicidade, a magia e o encantamento que Artaud, Grotowski e Peter Brook tanto almejavam, cada qual com suas características, anseios e peculiaridades.

Com base nisso, Quilici, baseado nas ideias de Artaud nos traz:

[...] é necessário uma poética que invista nos espaços e fraturas entre os códigos, que seja arejada pela “não forma” e pelo “não sentido”. O teatro será o lugar privilegiado para essa construção, desde que abdique da função de funcionar como uma espécie de ilustração de um texto dramático. A exemplo dos rituais, ele deverá reaprender a abdicar do texto e da palavra como referência centrais, armando um complexo tecido de signos, expressos numa multiplicidade de códigos: orais, gestuais, plásticos etc. É essa malha que se desdobra no espaço, essa “floresta de símbolos” que deverá cercar os espectadores, exercendo uma espécie de “violência” sobre sensibilidades e intelectos adormecidos, a linguagem buscada por Artaud (QUILICI, 2004, p. 39-40).

Encaminhando-se para o final deste capítulo, é relevante e importante falar que a respeito da ação ritual que Artaud propunha, além da magia que desejara alcançar, era também uma ação cultural em largo alcance e dessa forma propiciou questionamentos artísticos, culturais e políticos, pois lutou por um teatro que considerava ideal, verdadeiro e que tal posicionamento gerou muitas polêmicas e discussões. A cerca da ação ritual, existem muitos mal-entendidos, pois diversas vezes se cai sobre o fator religioso, principalmente em uma época como a nossa, mas não era apenas crenças e forças voltadas para a religiosidade, mas crenças e forças do próprio espírito.

É preciso com isso, enxergar que a magia que Artaud desejara não era vaga, nem tão pouco ingênua, mas propunha despertar o lírico que há dentro de cada indivíduo, dando a possibilidade que outras percepções a cerca da realidade circundante fossem feitas, com dimensões ainda maiores através do conhecimento próprio, dando margem ao conhecimento de uma nova linguagem. Portanto, o que Artaud trazia para discussão deve ser encarado como um fenômeno científico,

pertinente a discussões ainda mais profundas, tanto no que tange às artes cênicas como no que tange às ciências sociais.

Dessa forma, com base em Quilici, é possível fazer o seguinte apontamento:

Seria demasiadamente vago nos contentarmos em designar esse modo de ação ritual que o teatro deve recuperar de “mágico”. Esta é uma palavra que se presta a inúmeros mal-entendidos, principalmente numa época como a nossa, em que passou a fazer parte da “cultura de massas”. É necessário caminhar com cuidado para que possamos entender bem o que Artaud chama de ação ritual, e como a evocação da “magia” torna-se uma estratégia de questionamento artístico, cultural e político. Das afirmações citadas, podemos já destacar que tal ação deve se dirigir simultaneamente à dimensão orgânica, psicológica e espiritual do homem. A natureza da sua operação parece comportar processos de dissolução (“dissociação psicológica” e “dilatação orgânica”) que se desdobram numa experiência mais sutil e profunda (“sublimação espiritual”). Mais do que isso, o que parece estar em jogo não é simplesmente uma “técnica” que visa atingir certos efeitos, mas um processo que inclui múltiplas dimensões de experiência, e que não pode ser dirigido por um saber instrumental. A magia não é entendida aqui com uma “ciência ingênua” que visa provocar alterações concretas no real. Ela estaria mais próxima de uma ação poética, que lida basicamente com a linguagem, abrindo novos modos de percepção e outras dimensões da realidade. Artaud, por vezes, chamará esse processo de “metafísica⁹ em atividade” (QUILICI, 2004, p. 38-39).

Conforme já mencionado o Ritual apresenta uma magia no qual deve ser mantida durante seus atos de manifestação, sejam eles de cunho artístico-cultural ou de cultura-religiosa. Sendo assim, no capítulo a seguir será descrito às religiões de matriz e influência africana, apontando suas origens, características, cultos e símbolos de maneira que a magia e o encantamento sejam mantidos e que possam ser ressignificados quando levados a uma linguagem artística e por sua vez, poética.

⁹ Estudo sistemático dos fundamentos da realidade e do conhecimento.

3 Rituais religiosos de matriz ou influência africana

Não há, propriamente, diversidades de crenças [...]. Há diversidade de ritual. [...] (informação verbal).¹⁰

Como tudo na existência humana, conforme os apontamentos de Quilici e a lei de Darwin: nada surge do nada, nada se cria, tudo se transforma (QUILICI, 2011). Assim acontece também com as religiões. Os rituais são múltiplos e em cada um, há uma diversidade cultural, ou seja, cada culto religioso sofre e bebe influências de outras culturas.

Vislumbro primeiramente, religião como uma ação cultural e política, pois é a concretização de uma crença através de ritos e por sua vez, é uma atitude democrática que desenvolve um ideal de verdade para seus seguidores, movidos pela fé. Quando se deparam com uma indagação ou por algum ato de preconceito, colocam imediatamente em pauta seu senso crítico e muitos expressam seu conhecimento histórico a cerca de sua religião. Outra característica política que identifico é, é a hierarquia presente em alguns cultos independentemente da religião ou credo. Um exemplo que pode ser citado é o Candomblé, pois o mesmo apresenta um grau de hierarquia elevado dentro de seus cultos.

As religiões sejam elas quais forem são constituídas por cultos e culturas diversas que antecedem a existência humana moderna, que por sua vez, apresentam símbolos, signos, ritos e mitos que são combinados e ressignificados considerando a cultura local (CUMINO, 2011). Segundo Arthur Ramos apud Cumino, “não existe religião pura”.

Falar de rituais de matriz e de influência africana implica em fazer um levantamento histórico, apresentando assim, uma característica antropológica que permite reconhecer a ancestralidade na forma de uma árvore genealógica, descobrindo e identificando as suas origens.

As religiões aqui abordadas são de matriz ou influência africana, são elas: Umbanda, Candomblé e Nação/Batuque, todas com características que levam á cultura africana e porque não a cultura indígena.

¹⁰ Parte de uma entrevista fornecida por Pessoa, José Álvares (Capitão Pessoa) ao *Correio da Noite*, 1941. Citada por Cumino, Alexandre, em *História da Umbanda: uma religião brasileira*, 2011, p. 39.

É perceptível identificar nos argumentos acima apresentados dois fenômenos que irão nortear não apenas este capítulo a seguir, como também toda a pesquisa, são eles: o ritual e a cultura, pois é possível identificar em um ritual religioso de origem ou influência africana, características de culturas diversas, seja através dos símbolos, elementos ou ritos, que por sua vez, tal fenômeno dá forma a uma outra cultura, que se torna única e específica: a cultura brasileira. Os rituais religiosos são frutos de uma cultura, compostos por uma cultura e intitulados como tal.

3.1 Umbanda

Não é nada fácil definir uma religião, seja ela qual for, definir Umbanda talvez seja mais complicado do que se imagina, pois há uma mistura de fatores que compõe esta religião. Com base nisso, faço o seguinte apontamento, conforme Elcyr Barbosa apud Cumino:

- Quem sou? É difícil determinar
 Sou a fuga para alguns, a coragem para outros.
 Sou o tambor que ecoa nos terreiros, trazendo o som das selvas e das senzalas. Sou o cântico que chama ao convívio seres de outros planos.
 Sou a senzala do Preto-Velho, a ocará do Bugre, a cerimônia do Pajé, a encruzilhada do Exu, o jardim da Ibejada, o nirvana do Hindu e o céu dos Orixás.
 Sou o café amargo e o cachimbo do Preto-Velho, o charuto do Caboclo e do Exu; O cigarro da Pomba-Gira e o doce do Ibejê.
 Sou a gargalhada da Rosa Caveira do Cruzeiro das Almas, o requebro da Maria Padilha das Almas, a seriedade do Seu Marobô.
 Sou o sorriso e a meiguice de Maria Conga de Aruanda e de Pai José de Aruanda; A traquinada de Mariazinha da Praia, Risotinho, Joãozinho da Mata e a sabedoria do Caboclo Tupynambá.
 Sou o fluido que se desprende das mãos do médium levando a saúde e a paz.
 Sou o isolamento dos orientais, onde o mantra se mistura ao perfume suave do incenso.
 Sou o Templo dos sinceros e o teatro dos atores.
 Sou livre. Não tenho Papas.
 Sou determinada e forte.
 Minhas forças? Elas estão no homem que sofre e clama por piedade, por amor, por caridade.
 Minhas forças estão nas entidades espirituais que me utilizam para o seu crescimento.
 Estão nos elementos. Na água, na terra, no fogo e no ar; Na pomba, na tuia, no mandala do ponto riscado.
 Estão finalmente na tua crença, na tua Fé, que é o elemento mais importante na minha alquimia.
 Minhas forças estão em ti, no teu interior, lá no fundo, na última partícula da tua mente, onde te ligas ao Criador.

Quem sou?
 Sou a humildade, mas cresço quando combatida.
 Sou a prece, a magia, o ensinamento milenar, sou cultura.
 Sou o mistério, o segredo, o amor e a esperança. Sou a cura. Sou de ti. Sou de Deus.
 Sou Umbanda. Só isso.
 Sou Umbanda (informação verbal).¹¹

Há inúmeras interpretações a cerca do que é Umbanda, isso se dá, segundo Cumino (2011), pelo fato de que questões regionais, sociais, políticas, econômicas e culturais influenciam as ideias referente a esta cultura religiosa, propiciando diferentes interpretações. Dessa forma faço o seguinte apontamento com base em Cumino: “A Umbanda está em constante construção, transformação e adaptação e esse entendimento é profundamente necessário para uma melhor compreensão da mesma” (CUMINO, 2011, p. 108).

Para mim Umbanda é vida, pois nós “homens” estamos trabalhando com elementos e forças da natureza em prol de “nós próprios”. É fazer caridade, sem olhar a quem! É ciência, é religião, é magia, é ritual. Sendo assim, é possível trazer a seguinte reflexão:

Umbanda é um ritual. Sua finalidade é o estudo e consequentemente a prática da magia; Umbanda é o ritual indispensável à ação do homem no conhecimento de si mesmo e, consequentemente, no desbravamento do Universo, pois o Universo é um reflexo seu (informação verbal)¹²

Existem diversos pensamentos a cerca das origens da Umbanda, são muitos os pontos de vista. Há quem diga que esta religião é de origem africana, como exemplo, faço uso da seguinte observação:

Todas as religiões foram trazidas de outros países; a Umbanda, por exemplo, foi trazida da África [...] A Lei de Umbanda, trazida ao Brasil pelos africanos, era professada com os ritos severos da África; podemos mesmo dizer que continham uma série de coisas exóticas e horripilantes. Por exemplo, os médiuns, para receberem o espírito guia, chamado “orixá”, passavam por vários sacrifícios, como raspar totalmente a cabeça, tomar banhos de ervas aromáticas, vestirem-se de branco, e novas deviam ser suas vestes, fazer jejum, ficarem em retiro durante muitos dias em um camarim, e quando daí saíam dançavam sob o som de músicas africanas acompanhadas de palmas batidas pelos assistentes; isso até receber ou dar

¹¹ Mensagem citada por Alexandre Cumino em *História da Umbanda: uma religião brasileira*, recebida de um espírito proveniente do plano da espiritualidade, transcrita pelo médium Elcyr Barbosa.

¹² Texto apresentado pelo Dr. Baptista de Oliveira, no Primeiro Congresso Brasileiro do Espiritismo de Umbanda, com o tema “Umbanda: suas origens, sua natureza e sua forma”, dia 22 de outubro de 1941, citado por Cumino em *História da Umbanda: uma religião brasileira*.

incorporação ao espírito destinado à prática da caridade por seu intermédio. Em ação de graças, pelos benefícios recebidos, sacrificavam animais e ofereciam bebidas, etc.

Isto no Brasil já dista de mais de meio século; e como nada estaciona no mundo, obedecendo à lei imutável do Criador, a Lei de Umbanda também segue seu curso evolutivo, saindo das grotas, das furnas, das matas, abandonando os anciões alquebrados, fugindo dos ignorantes, quebrando as lanças nas mãos dos perversos, vem nessa vertigem louca de progresso, infiltrando-se nas cidades para receber o banho de luz da civilização e em troca nos oferece a sua utilidade, que não é mais do que suas obras de Caridade praticadas pelos espíritos que formais as grandes falanges dos africanos, digo, os que tiveram por berço material a África; [...] (informação verbal).¹³

Tal citação aborda as características presentes no Candomblé da Bahia e não na conhecida Umbanda. Mas, como tudo na vida sofre transformações, as religiões também estão sujeitas a modificações ao longo do tempo. Hoje este mesmo Candomblé Baiano não se configura como aquele de seu início, aquele dos primórdios de sua existência, composto a partir do que fora trazido da África pelos escravos, estes oriundos de várias regiões do continente africano.

Acredito também que exista uma forte influência africana, considerando o rito e os símbolos que compõe tal culto religioso. Segundo Cumino, “a palavra Umbanda já existia na África antes de existir a religião de Umbanda no Brasil” (CUMINO, 2011, p.47), porém não enxergo exatamente dessa forma. As influências são fortes e presentes nos cultos religiosos, não contesto, porém considero uma religião brasileira que possui influências de culturas diversas, como qualquer outra religião.

O território em que habitamos (Terra) é fértil e possui uma diversidade ético-social-cultural muito grande. Não podia ser diferente na época do tráfico de negros, oriundos do continente africano. Estes recebendo a função de escravos dos senhores de terras, nos momentos de “folga” desenvolviam seus rituais religiosos africanos, que louvavam seus ancestrais, os Orixás. É claro que a Umbanda sofreu influências destes rituais, mas com a evolução, a religião Umbandista não apresenta em seus ritos o mesmo desejo, nem a mesma forma ritualística que os negros escravos apresentavam em seus rituais de louvação aos seus Orixás.

A Umbanda não apresenta as mesmas obrigações que o Candomblé da Bahia, que apresenta uma raiz muito forte africana e características mais similares

¹³ Fragmento de um texto apresentado no Primeiro Congresso Brasileiro do Espiritismo de Umbanda, 1941 por Martha Justina. Citação feita por Cumino na mesma obra que está sendo utilizada neste estudo.

ao dos cultos que os africanos (boa parte exportados para Bahia e para Recife) realizavam para louvarem seus ancestrais.

Através de registros, segundo Cumino, com base nos estudos publicados por Nina Rodrigues sobre o negro africano e o negro brasileiro: “depois de vasta e abrangente pesquisa de campo, até a data de 1900 não identificou a Umbanda, apenas algumas de suas ascendências [...]”. continuando, “o jornalista João do Rio, em 1904, empreende pesquisa de campo minuciosa, identificando todas as religiões, seitas, expressões religiosas e/ou espiritualistas no Rio de Janeiro e não encontra a Umbanda (CUMINO, 2011, p. 122).

A Umbanda pode-se dizer que é uma mistura de influências: africana, indígena, espírita, católica, mágica, mítica etc. Conforme trás Cumino: “o que caracteriza a Umbanda é o encontro de diferentes fatores, criando algo único, um amálgama¹⁴ religioso” (CUMINO, 2011, p. 121). Essa diversidade étnico-social-cultural possibilita dar uma forma e um sentido a este ritual religioso, através dos vários símbolos, signos, cantos e manifestações espirituais.

Sua primeira manifestação foi pelo “Caboclo das Sete Encruzilhadas” através do médium Zélio Fernandino de Moraes, em 1908 no Rio de Janeiro, nascendo assim o nome Umbanda. Com base em Corral, há quem não lhe considere como o fundador, mas foi quem estabeleceu o marco zero na história desta religião (CORRAL, 2010). Conforme o que ela trás:

A partir desse marco, alguns historiadores – provenientes ou não da religião – afirmam que a Umbanda nasceu com suas raízes no Catimbó¹⁵, no Candomblé (quer os tradicionais, como os terreiros Nagôs e de Angola¹⁶; formações já genuinamente brasileiras, quer como os Candomblés de Caboclos), influências estas trazidas tanto pelos próprios médiuns quanto pelos espíritos que se manifestam nos trabalhos, até então rejeitados pela Federação Espírita Kardecista por causa do seu “atraso” espiritual (CORRAL, 2010, p.10).

Os símbolos, ritos, mitos oriundos de outras culturas, presentes na Umbanda, foram ressignificados, como já mencionado, “nenhuma religião é pura” e a grande diversidade étnico-social-cultural influencia na “forma” de uma determinada religião.

Este ritual religioso é aberto, tanto no que tange ao abraço de pessoas (frequentadores da casa/terreiro) como na sua essência, pois conforme leituras e

¹⁴ Mistura de pessoas ou coisas heterogêneas, confusão.

¹⁵ Haver com feitiçaria.

¹⁶ Muito presente e característico na Bahia.

escolhas, meu senso crítico identificou várias influências, não somente africana, mas também indígena (os rituais de dança, de cantos, os instrumentos, o xamã ou até mesmo cacique etc.). São muitas as influências, ocorre uma união, um interlace de fatores que formam outra cultura religiosa.

Uma característica africana e ao mesmo tempo indígena que identifico é a correspondência dos Orixás nos Caboclos, conforme Corral, por exemplo: “Respondem como caboclos da linha de Ogum: Arariboia, Beira-mar, Caiçara, Sete Matas, e etc. Respondem como caboclos da linha de Oxóssi: Aimoré, Boiadeiro, Pena Branca, Sete Encruzilhadas e etc.” (CORRAL, 2010, p 39-40). Estes, vistos como Caboclos na Umbanda são entendidos como os enviados, as falanges dos Orixás mencionados. Existem outras linhas, e essas por sua vez, apresentam outros Caboclos que assumem o papel de enviados, pois na Umbanda não se recebe o Orixá, não há ocupação, não há transe. Os médiuns incorporam os enviados dos Orixás.

Existe também uma influência católica, o que se torna visível nos rituais de batismo e de casamento.

Encaminhando-se para o final da descrição deste culto religioso, a magia, a espiritualidade, o misticismo se fazem presentes, pois lidamos com uma energia, com forças superiores, forças estas encontradas na natureza e corporificadas pelo homem. Água, terra, fogo, ar são encontrados na Umbanda através de seus Pretos-Velhos e Caboclos. A doutrina, uma influência de origem Espírita Kardecista, também se faz presente em certa casas, pois, é necessário que os médiuns tenham esclarecimento sobre a prática que vivenciam em seu próprio corpo.

Em suma, influências são encontradas até mesmo na época primitiva através dos Xamãs, que na Umbanda assumem o nome de Caciques, mas que apresentam uma função muito semelhante ao antigo Xamã. Com isso, pode-se identificar um verbo predominante que caracteriza esta religião: agregar. Agrega pessoas, sem distinção de classe, etnia, sexo, orientação sexual.

3.2 Candomblé

Candomblé segundo Júnior, “é o nome genérico que agrupa o culto aos Orixás Jeje-Nagô¹⁷, bem como outras formas que dele derivam, ou que com ele se interpenetram, as quais espraíam-se em diversas nações¹⁸.”

Este culto tem seus próprios rituais e teologia¹⁹, cultua forças que se tornam visíveis nos Orixás, ou seja, forças que se corporificam através destas divindades. Apresenta sua base em tradições religiosas africanas, como as da região do Golfo da Guiné, que se desenvolveu a partir da Bahia (JÚNIOR, 2011).

O Candomblé valoriza a ancestralidade, uma característica herdada dos negros africanos, segundo Júnior, “por razões históricas (antepassados africanos) e espirituais (filiação aos Orixás, cujas características se fazem conhecer por seus mitos e por antepassados históricos ou semi-históricos divinizados)” e não faz proselitismo²⁰ (JÚNIOR, 2011, p. 5). Levando em consideração estes argumentos, vale fazer a seguinte observação:

O Candomblé não é uma religião. É um culto. Culto aos antepassados, às forças da natureza. O Candomblé é moderno. [...] Não exclui opções sexuais. Ao contrário, as acolhe (informação verbal).²¹

Seus cultuadores entram em transe, como se não agisse mais conforme ele próprio, a mente fica vazia de pensamentos próprios, o corpo é ‘ocupado’ por uma força da natureza, pelo seu Orixá. Há também, exigências e uma hierarquia que pode ser visualizada durante os cultos. Existem cargos, saudações, a figura da mãe de santo ou pai de santo (os babalorixás), as próprias nações dentro do Candomblé que caracterizam uma hierarquia. Esta hierarquia conforme Júnior, “é bastante respeitada, designada não apenas pelo mandato mediúnico, mas também pelo

¹⁷ Características oriundas do continente africano, trazidas pelos negros escravos.

¹⁸ Segundo Lopes, Nei diz respeito às “unidades de culto”, caracterizadas pelo conjunto de rituais peculiares aos indivíduos de cada uma das divisões étnicas que compunham, real ou idealizadamente, a massa dos africanos vindos para as Américas”

¹⁹ Estudo da religião e das coisas divinas. A palavra vem do grego theos, que significa Deus, e logos, descrição, e refere-se apenas à interpretação da doutrina de Deus. Mas a teologia moderna abrange o estudo das várias religiões e a relação entre religião e necessidades humanas.

²⁰ Ação ou empenho para se fazer prosélitos; catequese, apostolado ou doutrinação: proselitismo ideológico, religioso, político etc.

²¹ Fala Nizan Guanaes, um cultuador do Candomblé, citada por Júnior, Barbosa Ademir, em *O essencial do Candomblé*.

mandato iniciático, conforme os anos de feitura e o número de obrigações” (JÚNIOR, 2011, p. 78)

Tal culto religioso mesmo com raízes africanas e acreditando na ancestralidade não é realizado da mesma maneira aqui no Brasil, pois o culto aos Orixás na África pode apresentar características diferentes, dessa forma, segundo Júnior “o culto era segmentado por regiões”, sendo assim:

(cada região e, portanto, sua dada família/clã cultuavam determinado Orixá ou apenas alguns). No Brasil, os Orixás tiveram seus cultos reunidos em terreiros, com variações, evidentemente, assim como com interpretações teológicas e litúrgicas das diversas nações (JÚNIOR, 2011, p.5).

Para dar mais detalhes sobre o que deve ser respeitado, o que de certa forma se perdeu dos cultos realizados pelos escravos aqui no Brasil, oriundos do continente africano e como funciona o Candomblé em terras brasileiras, cito Verger:

No Brasil, [...], cada um deve assegurar pessoalmente as minuciosas exigências dos orixás, tenso, porém, a possibilidade de encontrar num terreiro de candomblé um meio onde inserir-se, e um pai ou mãe-de-santo competente, capaz de guiá-lo e ajudá-lo a cumprir corretamente suas obrigações em relação ao seu orixá. Se a pessoa for chamada a tornar-se filho-de-santo, caberá igualmente ao pai ou mãe-de-santo a tarefa de levar a bom termo a sua iniciação, e preparar o “assento” de seu orixá individual (o vaso que contém os seus *ota*²², as *pedras sagradas*, receptáculos²³ da força do deus). Existem, assim, em cada terreiro de candomblé, múltiplos orixás pessoais, reunidos em torno do orixá do terreiro, símbolo do reagrupamento, do que foi dispersado pelo tráfico (VERGER, 1981, p. 33)

Conforme os argumentos acima citados: origem africana sim, com características africanas sim, mas com uma identidade brasileira, pois uma vez o ritual saído da África para o Brasil ou para qualquer outro país, sofre influências culturais locais.

Características, segundo Júnior (2011), como valorizar a experiência pessoal, respeitando o pensamento individual, a ecologia, cuidar do próprio corpo, do meio ambiente, viver saudavelmente e etc., são algumas presentes no Candomblé. Por exemplo, cultuar o Orixá Oxum é, ao mesmo tempo, um convite para se viver amorosamente o cotidiano, de forma compassiva, e utilizar os recursos hídricos de maneira consciente (escovar os dentes com a torneira fechada, não jogar lixo nas

²² Referente à admiração. Que denota ou expressa admiração, surpresa ou espanto

²³ Lugar em que se recolhem coisas de várias procedências; recipiente, abrigo, refúgio; Vasilha.

águas etc.) (JÚNIOR, 2011, p. 7). Tal exemplo mostra atitudes ecológicas para se seguir durante o cotidiano.

O Candomblé tem uma teologia própria, em virtude do forte sincretismo, por vezes é possível vivenciar em certos terreiros pontos doutrinários de outras tradições religiosas e/ou espiritualistas (JÚNIOR, 2011).

Finalizando a descrição deste rito, aponto citações de Ademir Júnior, para que tenha um melhor entendimento sobre a prática do Candomblé e uma visão voltada para ciência, pois religião pode vir a ser encarada como tal:

Allan Kardec, Dalai Lama e outros líderes fazem coro: se a Ciência desbancar algum ponto de fé, sem dúvida, a opção é ficar com a Ciência. O Candomblé possui fundamentos próprios, de trabalhos religiosos, energéticos, magísticos; contudo, eles não devem confundir-se com superstição e obscurantismo. Por outro lado, sua Alta espiritualidade, muitas vezes ensinada de maneira analógica/simbólica, é cotidianamente explicada pela Ciência, na linguagem lógica/racional (JÚNIOR, 2011, p. 7).

Parto da ideia de religião, seja ela qual for, é uma ciência e pode ser estudada. Uma religião comporta fatores além de religiosos, antropológicos, políticos, sociais, ritualísticos, míticos, místicos, mágicos. Com isso, porque não ser vista como uma ciência a ser pesquisada? Sendo assim, faço o seguinte apontamento, com base em Júnior (2011):

Para vivenciar a espiritualidade do Candomblé de maneira plena, é preciso distinguir a letra e o espírito, no tocante, por exemplo, aos mitos e às lendas dos Orixás, aos pontos cantados e riscados etc. Quando se desconsidera esse aspecto, existe a tendência de se desvalorizar o diálogo ecumênico e inter-religioso, assim como a vivência pessoal da fé. O símbolo é um grande instrumento para a reforma íntima, o autoaperfeiçoamento²⁴, a evolução (JÚNIOR, 2011, p. 7).

Dessa forma o desejo da prática desse ritual deve nascer da alma, brotar do coração e o ser deve estar em constante contato com as forças da natureza: água, terra, ar, fogo.

²⁴ Preferência de escrita do autor.

3.3 Nação ou Batuque

Primeiramente “batuque”, como o próprio nome já diz, faz menção a possíveis interpretações: sons de tambores, atabaques, danças e, não deixa de ser, pois são fenômenos predominantes na prática do ritual de origem e influência africana.

Batuque popularmente apresenta um caráter genérico que pode indicar religião, ritmos produzidos pelos negros a base da percussão, danças e etc. Popularmente, as pessoas costumam se referir ao ritual do Candomblé/Nação e ao da Umbanda como “batuque”. Isso se caracteriza como uma expressão cotidiana. Muitas vezes ouvimos pessoas dizerem: “Vou para o batuque ou vou para o sarava”. Essa é a forma popular de se referirem às religiões de ritos africanos. Saravá por exemplo é uma saudação e não uma religião. Em alguns casos, o pronunciamento da palavra “batuque” apresenta um tom pejorativo, debochado e até preconceituoso. Por exemplo: “Seu batuqueiro”. Enfim, o vocábulo “batuque” apresenta um caráter genérico nas falas dos seres que o pronunciam.

Apoiando-se no batuque enquanto religião, ele é um culto aos Orixás de matriz africana, encontrado com essa nomenclatura no estado do Rio Grande do Sul. É fruto de religiões dos povos oriundos do continente africano, destacando-se o Golfo da Guiné e a Nigéria, cada uma com suas respectivas nações: Jeje, Nagô e entre outras.

Existem dois mitos referentes ao batuque no Rio Grande do Sul: um que diz que foi trazido por escrava vinda de Pernambuco e outro voltado às etnias africanas que o estruturaram como espaço de resistência simbólica à escravidão.

O Batuque, também chamado de Nação no Rio Grande do Sul, é um culto afro-brasileiro aos Orixás, tem quem diga que é afro-gaúcha pelo fato de ser cultuada com este nome no estado. Esta religião não é cultuada apenas no RS, mas em Santa Catarina e em países como o Uruguai e a Argentina.

As nações presentes no batuque são: Jeje, Ijexá, Oyó, Cabinda e Nagô (muito parecida com o candomblé tanto nas cerimônias como nas características dos Orixás) e também existem as mistas, mas não descreverei nenhuma delas pelo fato de não considerar primordial para o entendimento do que é Nação/Batuque e também por apresentar nomes de difícil compreensão, pois não tenho conhecimento sobre tais.

Apesar deste culto apresentar diversas nações, pode-se dizer que o mesmo é homogêneo em todas as casas predominando a cultura Ijexá trazida pelos negros escravos de alguns locais da África, que cultua doze orixás (Bará, Ogum Oyá, Xangô, Odé e Otin, Ossanha, Obá, Xapanã, Oxun, Yemanjá e Oxalá), além dos Ibejis²⁵.

O culto aos Ibejis sofre variações de acordo com a nação, sendo que em algumas são associados e considerados como qualidades de Xangô e Oxum. Alguns orixás se dividem em qualidades, chamadas de “classes de orixá” e depois é revelado somente ao filho e ao sacerdote o “sobrenome do orixá” que seria como o orukó/digina no culto do Candomblé.

Há um mito que rege a Nação, a pessoa não deve ficar sabendo que foi possuída ou ocupada como se costuma dizer no Candomblé pelo seu orixá, sob pena de ficar louco. Há também quem diga que não pode ficar comentando sobre as ações que o orixá desenvolveu através do corpo de seu filho. Na verdade, em todos os cultos religiosos aqui citados não se deve comentar sobre a incorporação (Umbanda) ou sobre a ocupação (Candomblé).

O capítulo apresentado a seguir, trará uma descrição geral dos orixás Oxum, Iansã e Iemanjá, no qual compõe as religiões estudadas, abordando suas principais qualidades e características.

²⁵ Representa as crianças.

4 Orixás femininos... e as energias que vêm da natureza

Este capítulo trará à discussão os Orixás: significado, origem, símbolos, representações etc. Menciono também, a preferência de usar o termo “divindades” e não “deuses” quando estiver fazendo referência aos orixás. Diferente de alguns autores estudados durante a pesquisa, não os enxergo como deuses, não se trata de “Apolo”, de “Zeus”, de “Dionísio”, de “Afrodite” e, sim, de “Oxum”, “Iansã” e “Iemanjá”, forças da natureza, que apresentam qualidades próprias, cada qual com suas características.

Orixás são representações das forças da natureza que, pela necessidade do ser humano enxergar concretamente aquilo no qual cultua, foram sincretizadas no Brasil em forma de santos, uma vez que, por causa do sistema escravagista, não podiam cultuar tais divindades do mesmo modo que faziam em África. Suas qualidades, segundo diversos autores, são expressas nas características humanas, na personalidade de cada ser.

Os orixás são representações diretas dos desejos de Olorum²⁶, conforme explica Corral no seguinte apontamento:

Os orixás são divindades que estão pouco abaixo do Deus Supremo; estão ligadas e representam elementos da natureza e interagem com os seres humanos no intuito de manter a evolução de cada indivíduo e sua relação com o planeta em que vivemos. São a representação mais pura da natureza e dos elementos naturais. Possuem traços de personalidade e humanidade e orientam as entidades e guias no trabalho que devem fazer na Umbanda. A partir deles é que surge a concepção das sete linhas, sobre o que falaremos a seguir (CORRAL, 2010, p. 17).

As religiões de matriz africana cultuam os Orixás como ancestrais, característica que se tornou predominante no Candomblé dos rituais africanos realizados pelos negros no Brasil. São referências máximas nos cultos de origem africana e simbologia fundamental para os praticantes dessa cultura religiosa.

Segundo Saraceni: Orixás são divindades-mistérios que provêm de Olorum (Deus) – O Divino Criador, manifestados para dar sustentação a todos. São qualidades que apresentam o caráter divino, que por meio da “personificação” das

²⁶ A divindade da criação.

qualidades de Olorum, irradia essa força e realiza-se na vida de seus cultuadores como uma energia viva e divina capaz de mudanças na vida do ser. É um caminho evolutivo, forte característica nas religiões aqui citadas. São associados a elementos presentes na natureza, ele são em si esse elemento. (SARACENI, 2012). Conforme a observação de Júnior, etimologicamente, e em tradução livre [...]:

Orixá significa “divindade que habita a cabeça” (em ioruba²⁷, “ori” é cabeça, ao passo que “xa”, rei, divindade”), palavra associada comumente ao diversificado panteão africano, e trazida à América pelos escravos negros. Cada Orixá relaciona-se a pontos específicos da natureza, os quais são, também, pontos de força de sua atuação (JÚNIOR, 2011, p. 31).

São vários os conceitos sobre Orixás, mas de certa força todos mencionam as forças da natureza como um fator predominante nos cultos de origem africana.

Os Orixás existem no Brasil porque com o tráfico de negros, durante a escravidão, os hábitos culturais religiosos desse povo foram sendo mantidos e praticados, não apenas como distração, mas como ritual religioso para louvar seus ancestrais. Acreditavam que durante um pequeno momento, seus ancestrais voltavam à vida, mesmo que ocupando o corpo de um de seus descendentes. Seus senhores achavam, segundo Verger: “[...], vendo os seus escravos dançarem de acordo com os seus hábitos e cantarem nas suas próprias línguas, julgavam não haver ali senão divertimentos de negros nostálgicos” (VERGER, 1981, p. 25). Essa cultura foi se disseminando pelo Brasil e evoluindo conforme a cultura local.

Para que seus senhores não descobrissem as características (magias, pajelança, feitiçarias etc.) se viram na necessidade de usar em seus rituais as imagens dos santos que, por diversas vezes protegeram suas viagens, na opinião dos traficantes de escravos, segundo Verger. E também para não serem denunciados aos seus senhores, sobre as práticas que realizavam. Por exemplo, segundo Verger:

As primeiras menções às religiões africanas no Brasil são de 1680, por ocasião das pesquisas do Santo Ofício da Inquisição²⁸, quando “Sebastião

²⁷ Refere-se a um tipo de grupo étnico-africano, que regiões da Nigéria. Também pode significar uma língua falada por africanos no continente da África, mas precisamente, uma língua falada por um grupo chamado benue-congo.

²⁸ Inserida no contexto histórico, a Inquisição e seu aparato jurídico – O Tribunal do Santo Ofício – devem ser entendidos como fenômeno que se articulava com o surgimento do Estado nacional. A Inquisição insere-se a partir do momento em que a crise dos valores medievais apresentou-se também como uma crise da hierarquia feudal.

Barreto denunciava o costume que tinham os negros, na Bahia, de matar animais, quando de luto... para lavar-se no sangue, dizendo que a alma, então, deixava o corpo para subir ao céu”. Por volta de 1780, em documentos relativos a esse mesmo Santo Ofício, há menções sobre “pretas da Costa da Mina que faziam bailes às escondidas, com uma preta mestra e com altar de ídolos, adorando bodes vivos, untando seus corpos com diversos óleos, sangue de gado e dando a comer bolos de milho depois de diversas bênçãos supersticiosas...” (VERGER, 1981, p. 26).

Conforme o que foi apresentado, nasceu a necessidade de “adorar”, durante os cultos, imagens de santos, o que caracteriza o sincretismo²⁹, pois foi a maneira que encontraram para ludibriar seus senhores.

É uma tarefa muito difícil dizer o momento exato que o sincretismo se estabelece. De maneira geral, o sincretismo se deu a partir das divindades africanas ou como Verger traz em seus estudos, “deuses”.

Existem variações no sincretismo, considerando a localidade, pois na Bahia por exemplo, Ogum é representado por Santo Antônio e Iemanjá como Nossa Senhora da Conceição. Em outras localidades, os referidos são representados pelo sincretismo religioso através de São Jorge e Nossa Senhora dos Navegantes, sendo Nossa Senhora da Conceição ou Nossa Senhora Aparecida, Oxum em outros estados. Segundo Verger, por exemplo:

Pode parecer estranho, à primeira vista, que Xangô, deus do trovão, violento e viril, tenha sido comparado a São Jerônimo, representado por um ancião calvo e inclinado sobre velhos livros, mas que é freqüentemente acompanhado, em suas imagens, por um leão docilmente deitado a seus pés. E como o leão é um dos símbolos de realeza entre os iorubás, São Jerônimo foi comparado a Xangô, o terceiro soberano dessa nação. Oiá-Iansã, primeira mulher de Xangô, ligada às tempestades e os relâmpagos, foi identificada como Santa Barbara. Segundo a lenda, o pai dessa santa sacrificou-a devido à sua conversão ao cristianismo, sendo ele próprio, logo em seguida atingindo por um raio e reduzido a cinzas (VERGER, 1981, p. 26).

Com base nos argumentos acima apresentados, cada Orixá apresenta sua maneira de se manifestar e suas características próprias, como o toque, os cantos, as danças, peculiaridades que por sua vez, diferenciam um Orixá do outro, fatores muito presentes no Candomblé da Bahia e no Batuque no Rio Grande do Sul.

Em suma, os Orixás além de serem divindades concebidas por Olorum, são forças, energias da natureza, estão na natureza, são a natureza: os ventos, as

O Estado necessitava controlar a Igreja, ou seja, o poder secular buscou apossar-se e nacionalizar o poder temporal.

²⁹Sistema filosófico ou religioso que tende a fundir numa só várias doutrinas diferentes; ecletismo.

águas, as matas, as pedreiras, os raios, o fogo. Apresentam qualidades e características fortes e próprias e estão presentes em cada ser humano, cada qual com sua qualidade, dando força a sua personalidade.

4.1 Ora yeyê ô!

O orixá Oxum, segundo Verger, é a divindade do rio de mesmo nome, que corre na Nigéria, lugar de onde provém toda a mitologia que envolve os orixás.

Oxum, segundo dizem, foi a segunda mulher de Xangô³⁰, tendo antes já vivido com outros, como Ogum³¹ e Oxossi³².

Segundo Saraceni e outros autores que abordam este tema, é o orixá que está ligado a tudo que envolve o universo feminino: à feminilidade, ao amor, à fertilidade, à vaidade, à sedução, à beleza. É a divindade que representa as águas doces, é a rainha das pequenas marolas, como costumam falar os praticantes da religião de matriz ou influência africana (dos rios, das marolas, das águas quase paradas, das cachoeiras, das lagoas) e, em algumas situações e crenças, também da beira mar. É com esta água doce, por exemplo, que as plantações são irrigadas. O nosso corpo é composto por 70% água, ou seja, representa também a vida e as pequenas nuances do nosso temperamento.

A qualidade da fertilidade, segundo Verger e o povo de santo, está ligada a laços mantidos com Iyami-ajé/Iyámi-Àjé, que, traduzindo, significa “Minha Mãe Feiticeira”, que de acordo com a lenda, reservou a Oxum o controle da fecundidade. Por esse motivo, as pessoas ligadas à religião africana ou o povo baiano, creem, que as mulheres que desejam ter filhos, devem pedir a Oxum que lhes ajudem. Esta qualidade é muito associada a este orixá, além da beleza, da vaidade, da doçura e da sedução, outras fortes qualidades.

Sua beleza é alimentada por perfumes, joias, colares, pulseiras e espelhos. A energia que compõe este orixá é calma, sutil, branda.

Conforme Pierre Verger, Oxum é chamada de Ialodê, uma característica africana, “título conferido à pessoa que ocupa o lugar mais importante entre todas as

³⁰ Orixá masculino que representa a justiça, a força, os trovões, os raios.

³¹ Orixá masculino, guerreiro, divindade responsável pela forja, quem faz os utensílios de ferro. No sincretismo é representado por São Jorge, na cultura gaúcha, na cultura baiana é representado por Santo Antônio.

³² Orixá masculino, caçador, um guerreiro das matas, .

mulheres da cidade” (VERGER, 1981, p. 174). Talvez por isso a ligação com a vida, pois o bem mais valioso, de maior importância para a sobrevivência humana, é a água. Baseado nisso Verger continua: “Além disso, ela é a rainha de todos os rios e exerce seu poder sobre a água doce, sem a qual a vida na terra seria impossível”.

Segundo a mitologia que envolve esse orixá, Oxum é a filha predileta de Oxalá³³ e de Iemanjá³⁴, é a senhora do ouro. Na África, segundo Verger, é do cobre, o metal mais precioso na cultura religiosa africana. É a senhora das riquezas, da fartura, do amor, da doçura e da compaixão. Orixá da fertilidade, da maternidade e do ventre feminino, segundo Saraceni, a ela estão associadas as crianças.

Conforme o que a revista *Orixás e as maravilhosas histórias dos deuses da criação* traz:

Seus filhos e filhas³⁵ são pessoas atrativas, sedutoras, manhosas e insinuantas. Elas sabem como manobrar os seus amores e são boas na feitiçaria e na previsão do futuro. Adoram adivinhar segredos e mistérios. São orgulhosas da beleza que pensam ter por direito natural. Podem ser muito vaidosas, atrevidas e arrogantes. Dizem que sabem tudo do amor, do namoro e do casamento, mas têm muita dificuldade em criar seus filhos adequadamente, muitas vezes até se esquecendo que eles existem. Não gostam da pobreza e nem da solidão.

Segundo Saraceni, no jogo de búzios³⁶, Oxum é quem formula as perguntas, respondidas por Exu³⁷. Os filhos de Oxum costumam ter boa comunicação, inclusive no que tange a presságios e um temperamento infantil. Esta divindade favorece a riqueza espiritual e material, além de estimular sentimentos e qualidades como: o amor - pois passamos a gostar de todos à nossa volta, a fraternidade, a união, a gestação, o carinho, a infância, a bondade, a compaixão, o renascer, as novas oportunidades, a beleza, a vaidade, a sensualidade e a prosperidade.

Na África ela é adorada sob diferentes nomes e características, segundo Verger: “YèyèOdò, perto da nascente do rio; Òsunlùmú, rainha de todas as Oxuns e que, com a que vem a seguir, está em estreita ligação com as bruxas Ìyámi-Àjé; ÒsunÀyála ou Òsunlàyánlá, a Avó, que foi a mulher de Ogum” (VERGER, 1981, p. 175). A saudação a ela no Brasil costuma ser: *Ora yeyê ô!*

³³ Orixá masculino, velho, representa a paz. É considerado o pai dos orixás.

³⁴ Orixá feminino, considerada a mãe dos orixás.

³⁵ Para as religiões de cunho africano, todos os seres humanos apresentam um orixá de cabeça e por sua vez, são guiados por ele.

³⁶ É uma das artes divinatórias. Este “jogo” costuma ser praticado nas religiões de matriz africana.

³⁷ É o orixá que apresenta as características mais humanas: a tentação, a ganância etc.

No Brasil, baseado em Verger:

Os adeptos de Oxum usam colares de contas de vidro de cor amarelo-ouro e numerosos braceletes de latão. O dia da semana consagrado a ela é o sábado e é saudada, como na África, pela expressão “*Ore Yèyé o !!!*” (Chamemos a benevolência da Mãe!!!) (VERGER, 1981, p. 176).

Conforme a necessidade que os escravos oriundos do continente africano tiveram, esta divindade, vista como uma “deusa” no culto aos ancestrais realizado pelos negros africanos foi sincretizada conforme Verger, como “Nossa Senhora das Candeias” na Bahia, como “Nossa Senhora dos Prazeres” em Recife e como “Nossa Senhora Aparecida”, assim conhecida no sul do Brasil.

Com base em Mendell apud Martins: “Arquétipos são imagens de sonhos e fantasias que podem se manifestar através de ações dramáticas do *self*, associados a animais, reis, rainhas, número, nascimento ou morte” (MENDELL apud MARTINS, 2001, p. 51). E conforme os estudos de Verger:

O arquétipo de Oxum é o das mulheres graciosas e elegantes, com paixão pelas jóias, perfumes e vestimentas caras. Das mulheres que são símbolos do charme e da beleza. Voluptuosas e sensuais, porém mais reservadas que Ojá. Elas evitam chocar a opinião pública, à qual dão grande importância. Sob sua aparência graciosa e sedutora escondem uma vontade muito forte e um grande desejo de ascensão social (VERGER, 1981, p. 176).

De acordo com Júnior (2011), os principais símbolos associados a esse orixá são:

- Bebida: champanhe
- Chacra: umbilical
- Comemoração: 8 de dezembro
- Cor: amarelo, azul
- Corpo humano e saúde: coração e órgãos reprodutores femininos
- Dia da semana: sábado
- Elemento: água
- Ervas: colônia, agrião, jasmim, vassourinha, erva de Santa Luzia (as últimas três, não para banho), manjerição, dinheiro em penca
- Essência: lírio e rosa
- Flores: lírio e rosa amarela

- Metal: ouro, porém no livro *Iansã do Balé*: senhoras dos Eguns de Guilherme d'Ogum, o metal de Oxum é o latão
- Pedras: topázio (azul e amarelo)
- Ponto da natureza: rios e cachoeiras
- Saudação: *Ora yeye o! A ieie u! Ora yeyê ô!*
- Símbolos: cachoeira e coração
- Sincretismo: Nossa Senhora Aparecida, Nossa Senhora das Cabeças, Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora de Fátima, Nossa Senhora de Lourdes, Nossa Senhora de Nazaré

Conforme a pesquisa desenvolvida por Martins (2001), em Salvador, nos terreiros de Candomblé, será apresentada a seguir, uma pequena tabela, com base no fenômeno mais comum de acontecer em quem está ocupado³⁸ ou em transe pelo orixá Oxum: alisar e pentear os cabelos. O foco é a gesticulação deste ato:

USO DO ESPAÇO	INTENSIDADE	DINÂMICA
Sem deslocamento, posição no nível abaixo	Leve	Lenta, contínua e tranquila

4.2 Eparrei!

Iansã é uma divindade feminina, é a rainha dos ventos, das tempestades, dos raios e trovões e do rio Níger. Em ioruba, chama-se OdòOya, nome com o qual também é cultuada ou Oiá. É destemida, justiceira e guerreira, não teme a nada. Conforme Júnior, essa força é conhecida também como a senhora dos espíritos desencarnados (Eguns). Com vistas nos apontamentos de Guilhermino, entende-se Egun como: “foram os escravos importados para o Brasil, ou melhor esclarecendo, chegados à Bahia, os responsáveis diretos pela introdução dos cultos de origem africana em nosso solo (GUILHERMINO, 2011, p. 28). Júnior entende, que este

³⁸ No Candomblé o termo usado é “ocupado”, poisos praticantes recebem aquela força, o orixá e não o incorporam, como na Umbanda.

orixá conduz esses espíritos desencarnados para outros planos, ao lado de Obaluaê ou Obaluaiê³⁹.

Iansã para as religiões também significa mãe nove vezes. Na verdade o número nove está ligado a essa divindade, pois é possível encontrar, segundo Verger, a ligação com este número no lugar onde é feito seu culto: em Porto Novo, por exemplo, e os diferentes nomes dados ao mesmo em lugares distintos da África significa “com nove cabeças”, fazendo alusão aos supostos nove braços do delta do Níger⁴⁰. Outro significado da origem do nome, segundo Verger está associado a lenda da criação da roupa de *Egúngún* (considerados ancestrais) por Oiá. Roupas nos quais os mortos de uma família voltam à terra para saudar seus descendentes. Esse orixá é o único, com base em Verger, capaz de enfrentar e dominar os Eguns.

Com base na revista *Orixás e as maravilhosas histórias dos deuses da criação*, essa divindade é sensual e representa o arrebatamento, a paixão. Seus filhos e filhas são mais dotados para a prática do sexo do que para o cultivo do amor e as atitudes são mais feministas. É uma divindade ligada ao erotismo. A energia que está associada a esse Orixá é intensa, forte e às vezes destruidora. As pessoas de Iansã apresentam um temperamento difícil, forte, são brilhantes, conversadeiras, extrovertidas, espalhafatosas, apresentam uma coragem difícil de encontrar e a sensualidade é um de seus atributos. Detestam fazer pequenos serviços em favor dos outros, pois sentem que isso contraria sua figura de imponência, “majestade”. Elas podem dar a sua própria vida pela pessoa amada e desejada, mas não perdoam uma traição.

O orixá Iansã apresenta temperamento forte, intenso, foi mulher de muitos, esposa de Ogum e depois amante apaixonada de Xangô (tornando-se a mais importante esposa), é quem lhe acompanha na guerra. Ambos apresentam como elemento o fogo. Também foi amante de muitos outros, herdando de todos um atributo, uma qualidade. Está ligada ao movimento, as mudanças na vida, apresenta a característica da agilidade, do agitação, da inquietude, da impetuosidade como o vento e as tempestades, por isso, a ligação desta divindade com os ventos, raios e tempestades. Em alguns terreiros é a dona do teto. Nos terreiros de Candomblé, uma das funções atribuídas a esse orixá é trabalhar a consciência dos

³⁹ É o orixá que representa a medicina, a cura e a doença, a transformação.

⁴⁰ É uma região densamente povoada, por vezes denominada Oil Rivers porque já foi um importante produtor de óleo de palma.

desencarnados que estão à margem, para então poder encaminhá-los a uma outra linha de evolução, por isso a qualidade da mudança está associada à divindade.

As características e adjetivos destinados a essa divindade são, segundo Verger: “Oiá, mulher corajosa que, ao acordar, empunhou um sabre⁴¹; Oiá, mulher de Xangô; Oiá, cujo marido é vermelho; Oiá, que embeleza seus pés com pó vermelho; Oiá, vento da morte”. (VERGER, 1981, p. 169). A saudação a ela no Brasil costuma ser: *Eparrei!*

Verger faz a seguinte observação em relação a algumas peculiaridades do orixá Iansã:

As pessoas dedicadas a Iansã, [...] 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. [...] 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. [...] Suas danças são guerreiras e, se Ogum está presente, ela se engaja num duelo com ele, lembrança, sem dúvida, de suas antigas divergências. Ela evoca também, através de seus movimentos sinuosos e rápidos, as tempestades e os ventos enfurecidos. Seus fiéis saúdam-na gritando: “*EpaHeyiOya!*” (VERGER, 1981, p. 170).

Esse orixá, assim como os outros, devido à necessidade dos escravos, foi sincretizado como Santa Bárbara, talvez pelo fato de que a santa é costumeiramente invocada para proteger um fiel de uma tempestade quando os raios estão muito fortes.

Conforme o que já foi abordado, Verger faz o seguinte apontamento a respeito do arquétipo de Iansã:

[...] é o das mulheres audaciosas, poderosas e autoritárias. Mulheres que podem ser fiéis e de lealdade absoluta em certas circunstâncias, mas que, em outros momentos, quando contrariadas em seus projetos e empreendimentos, deixam-se levar a manifestações da mais extrema cólera. Mulheres, enfim, cujo temperamento sensual e voluptuoso pode levá-las a aventuras amorosas extraconjugais múltiplas e frequentes, sem reserva nem decência, o que não as impede de continuarem muito ciumentas dos seus maridos, por elas mesmas enganados (VERGER, 1981, p. 170).

De acordo com Júnior (2011), os principais símbolos associados a esse orixá são:

- Bebida: Champanhe
- Chacra: cardíaco e frontal

⁴¹ Um tipo de espada.

- Comemoração: 4 de dezembro (Santa Bárbara)
- Cor: vermelho, coral
- Corpo humano e saúde: olhos e sistema digestivo
- Dia da semana: quarta-feira
- Elemento: fogo
- Ervas: cana do brejo, espada de lansã, folha de louro (não para banho), folha de fogo, folha de canela, erva de Santa Bárbara, colônia, para-raio
- Essência: patchuli
- Flores: corais ou amarelas
- Metal: cobre
- Pedras: corais, cornalina, granada e rubi
- Ponto da natureza: bambuzal
- Saudação: *Eparrei!*
- Símbolos: raio
- Sincretismo: Santa Bárbara

Conforme o trabalho de investigação desenvolvido por Martins (2001), em Salvador, nos terreiros de Candomblé, será apresentada a seguir, uma pequena tabela, com base no fenômeno mais comum de acontecer em quem está ocupado⁴², ou em transe, pelo orixá lansã: seduzir as pessoas que estão por perto. A autora menciona como focos da gesticulação associada a este orixá as características a seguir:

USO DO ESPAÇO	INTENSIDADE	DINÂMICA
Deslocamento direto do nível alto, para frente e para trás, sem dar as costas à pessoa que quer seduzir (o foco).	Mesclado entre as qualidades leve e forte.	Rápida e contínua.

⁴² No Candomblé o termo usado é “ocupado”, pois os praticantes recebem aquela força, o orixá e não o incorporam, como na Umbanda.

4.3 Odoya!

Com base em Verger, Iemanjá deriva de *Yèyéomoejá* (Mãe cujos filhos são peixes). É considerada a mãe dos Orixás e está ligada ao rio *Yemojá*, na África. Segundo estudos esta divindade foi casada primeiro com Orunmilá, senhor das adivinhações, conforme Verger nos traz. Hoje, conforme as religiões, Iemanjá é casada com Oxalá, o pai dos orixás.

No Brasil, é cultuada como mãe de muitos Oxixás (a grande mãe), é a rainha das águas, dos mares, suas qualidades estão ligadas às ondas, à ressaca, aos maremotos, à pesca, aos pescadores, aos peixes e à família também. Os pescadores em geral são fieis a ela, delegando o posto de protetora dos pescadores e jangadeiros.

Conhecida também como a divindade das pérolas. É o Orixá que apara a cabeça dos bebês na hora do nascimento, talvez por sua qualidade matriarcal, e por sinal, umas das mais intensas deste Orixá. Rege os lares, as casas, as uniões familiares. Frequentemente é representada por uma sereia, sua estátua pode ser vista em quase todas as cidades litorâneas.

No dia 2 de fevereiro, tem uma das festas mais conhecidas não apenas entre os cultuadores das religiões de matriz ou influência africana, mas entre toda a sociedade, e é muito popular no litoral. Essa festa é dedicada a “Mãe” Iemanjá, assim chamada entre o povo de santo. Nessa festa, são oferecidas diversas oferendas, tais como: quindim, pentes, adereços de bijuterias e etc.

Com base na revista *Orixás e as maravilhosas histórias dos deuses da criação*, os filhos de Iemanjá apresentam vocação para maternidade e paternidade, tornam-se bons pais e boas mães. Protegem seus filhos como leões. Falam de mais e são incapazes de guardar segredo. Gostam de trabalhar e de derrotar a pobreza. Fisicamente são pessoas pouco atraentes, mulheres de bustos exagerados e sua presença comparando com outras pessoas não chamam tanto a atenção.

Existem várias saudações associadas à Iemanjá, que fazem referência às características físicas e morais. Segundo Verger: “Ela espera orgulhosamente sentada, diante do rei; Rainha que vive nas profundezas das águas; Nossa mãe de seios chorosos” (VERGER, 1981, p. 191).

Há quem diga, na Bahia por exemplo, que há sete lemanjás, conforme Verger nos traz: *Iemowô* ou *Awoyô*, que na África é a mulher de Oxalá, é a mais velha de todas. Costuma usar trajes mais ricos [...]. Vive distante do mar e repousa na lagoa, talvez venha daí a associação com Oxum. *Iamassê*, mãe de Xangô. Euá (Yewa), rio que na África corre paralelo ao rio *Ògún* e que frequentemente é confundido com lemanjá em certas lendas. *Olossá* ou *Apara* a lagoa africana na qual deságua os rios, vive na água doce, na confluência de dois rios, onde se encontra com sua irmã Oxum. *Ogunté*, casada com Ogum *Alagbedé*, é representada pela cor azul claro e vive nos arrecifes próximos a praia. *Assabá*, manca e está sempre fiando algodão, seu olhar é insustentável. É ativa e escuta apenas virando-se de costas ou de perfil, é perigosa e voluntariosa. E por fim, *Assessu*, muito voluntariosa e respeitável. Vive na água agitada e suja. Costuma ser muito séria. Lydia Cabreta indica sete nomes, porém especifica que apenas uma lemanjá existe.

Verger destaca que lemanjá é uma divindade de grande popularidade no Brasil, e também em Cuba. Segundo este autor:

[...] Seu axé⁴³ é assentado sobre pedras marinhas e conchas, guardadas numa porcelana azul. O sábado é o dia da semana que lhe já consagrado, juntamente com outras divindades femininas. Seus adeptos usam colares de contas de vidro transparentes e vestem-se, de preferência, de azul-claro. [...] Na dança, [...] imitam o movimento das ondas, flexionando o corpo e executando curiosos movimentos com as mãos [...] (VERGER, 1981, p.191).

Essa divindade também foi sincretizada devido a necessidade dos escravos, segundo Verger, como “Nossa Senhora da Imaculada Conceição”, também é ligada a “Nossa Senhora das Candeias”, algo que liga a Oxum. No sul do Brasil, é cultuada como “Nossa Senhora dos Navegantes”.

Há quem diga que ela é cultuada no sincretismo como Nossa Senhora Aparecida e que é a mãe do Brasil, protegendo-o como padroeira. É chamada também de Dona Janaína, Princesa ou Rainha do Mar.

Considerando o arquétipo de lemanjá, Cabreta apud Verger traz a seguinte descrição:

⁴³Ligado às noções de energia, poder e força. No Candomblé, também representa um poder de força sobrenatural; também é comum se referir a Axé para fazer menção a terreiro.

As filhas de Iemanjá são voluntariosas, fortes, rigorosas, protetoras, altivas e, algumas vezes, impetuosas e arrogantes; têm o sentido da hierarquia, fazem-se respeitar e são justas mas formais; põem à prova as amigas que lhes são devotadas, custam muito a perdoar uma ofensa e, se a perdoam, não a esquecem jamais. Preocupam-se com os outros, são maternais e sérias. Sem possuírem a vaidade de Oxum, gostam do luxo, das fazendas azuis e vistosas, das jóias caras. Elas têm tendência à vida suntuosa mesmo se as possibilidades do cotidiano não lhes permitem um tal fausto (CABRETA apud VERGER, 1981, p. 194).

De acordo com Júnior (2011), os principais símbolos associados a esse orixá são:

- Bebida: champanhe e água mineral
- Chacra: frontal
- Comemoração: 2 de fevereiro (mais forte, comum e conhecida), 8 de dezembro na Bahia e 15 de agosto em outros lugares
- Cor: azul claro, branco, rosa claro, verde claro
- Corpo humano e saúde: psiquismo e sistema nervoso
- Dia da semana: sábado
- Elemento: água
- Ervas: colônia, pata de vaca, abebê, rama de leite, embaúba, jarrinha, golfo
- Essência: jasmim, rosa branca, crisântemo e orquídea
- Flores: rosas brancas, palmas brancas, angélicas, orquídeas e crisântemo branco
- Metal: prata
- Pedras: água marinha, calcedônia, lápis-lazúli, pérola e turquesa
- Ponto da natureza: mar
- Saudação: *Odoya! Odofiaba!*
- Símbolos: lua minguante, ondas e peixes
- Sincretismo: Nossa Senhora dos Navegantes, Nossa Senhora das Caldeias, Nossa Senhora da Glória

Tomando como referência a pesquisa desenvolvida por Martins, em Salvador, nos terreiros de Candomblé, trago a seguir uma pequena tabela, com base no

fenômeno mais comum de acontecer em quem está “ocupado”⁴⁴ ou em transe pelo orixá Iemanjá: o mergulho. O foco da gesticulação é:

USO DO ESPAÇO	INTENSIDADE	DINÂMICA
Sem deslocamento, posição no nível médio.	Mesclada entre as qualidades forte e leve.	Lenta e contínua, com acentos.

4.4 Relacionando as energias: a corporeidade associada às divindades

Com base nos livros estudados para esta pesquisa, foi possível levantar as características mais usualmente atribuídas a esses Orixás e fazer uma reflexão mais profunda a cerca da complexidade que suas qualidades exercem na vida dos seres. Dessa forma, foi possível fazer a distinção e compreender as qualidades das divindades pesquisadas.

Pude observar que essas energias femininas apresentam características predominantes à feminilidade e a presença da figura masculina é muito presente, e é vista de maneira forte entre as divindades. Outro fenômeno que pude notar foi a grande proximidade das qualidades e características desses Orixás com as várias personalidades humanas: o desejo, os anseios, a fúria, a ambição, a garra, a força, a determinação, a seriedade, a qualidade matriarcal e entre outros. Por sua vez, essas qualidades são o que proporcionam a grande ligação, elo entre Iansã, Oxum e Iemanjá, pois uma complementa a qualidade da outra.

Com base no que foi mencionado, a qualidade não existente em um, é presente no outro, dessa forma, um completa o outro, tornando a principal qualidade daquele que a possui. Por exemplo, em alguns mitos, o orixá Iansã e Iemanjá apresentam uma dificuldade de engravidar e só engravidam depois de fazer uma oferenda às águas doces acompanhada de crianças, sendo que Oxum apresenta a qualidade da fertilidade e tudo que envolve o universo feminino, e por sua vez, alguns dizem que esta é filha de Iemanjá, outros, que são irmãs. Depois que Oxum nasceu, seu umbigo sangrava muito e nada fazia estancar o sangue, sendo que a

⁴⁴ No Candomblé o termo usado é “ocupado”, pois os praticantes recebem aquela força, o orixá e não o incorporam, como na Umbanda.

mesma está ligada ao ventre feminino, ao sangue da mulher e propicia a fertilidade no ser feminino.

Essas energias femininas estão presentes em cada ação e em cada fenômeno da natureza. São energias vivas e fortes, capazes de influenciar as características humanas. Segundo Saraceni: “Orixá é um poder divino em si mesmo e realiza-se na vida dos seus cultuadores como uma energia viva e divina capaz de realizar ações abrangentes, modificadoras da vida do ser” (SARACENI, 2012, p. 33).

Como necessitamos ver e sentir tudo, os Orixás são manifestados de maneira personificada e também apresentam qualidades assim como nós, qualidades essas, às vezes, não tão favoráveis, mas que os distinguem e os caracterizam.

Para finalizar este capítulo, faço uso de uma tabela para demonstrar de maneira mais clara e objetiva as diferenças entre as divindades aqui pesquisadas, o foco é baseada na característica mais forte:

ORIXÁS	CARACTERÍSTICAS	MOVIMENTO	ELEMENTO	FORÇAS
Oxum	Sensual, vaidosa, doce, sensível: representa o universo feminino.	Sutil, leve, suave, lento, tranquilo.	Água	Águas doces e pequenas marolas: rios, lagos, cachoeiras.
Iansã	Impetuosa, guerreira, forte, corajosa.	Forte, contínuo, decidido.	Fogo	Vento, raios, tempestade.
Iemanjá	Matriarcal, forte, vaidosa.	Leve, forte, lento.	Água	Águas salgadas.

Essa tabela coloca em evidência as diferenças (assim como as semelhanças) entre essas divindades, de maneira que as características apresentadas, influenciam nos possíveis movimentos, o elemento proporciona uma dimensão de que tipo de qualidade o orixá apresenta; as forças por sua vez demonstram de que maneira essas divindades se mostram na grande mãe natureza, como e através do que são representadas.

Podemos analisar esses orixás como sendo forças presentes na natureza e que pela necessidade humana de visualizar de maneira concreta tudo aquilo que por ventura está sendo cultuado, foram personificadas pelo ser humano.

A seguir será apresentado o processo criativo da montagem do trabalho artístico, com base nos estudos realizados. Um experimento prático a partir de três orixás femininos (Oxum, Iansã e Iemanjá), calcado nas suas diferentes energias e características. Todo o processo foi norteado pelo universo característico do Teatro-Ritual.

5 Caminhos de um processo criativo: os orixás na construção do rito em cena

[...] é necessário uma poética que invista nos espaços e fraturas entre os códigos, que seja arejada pela “não forma e pelo não sentido” (QUILICI, 2004, p. 39).

Ao relatar o processo criativo proposto com a realização da investigação que culmina com o presente trabalho de conclusão de curso, gostaria de mencionar inicialmente a minha relação com o tema abordado: Teatro-Ritual. Vislumbro o ritual como algo que envolve magia, encantamento, verdade, respeito, poesia e que, não necessariamente, exige relação com uma determinada crença religiosa ou seita, ou mesmo uma ideologia, mas que apenas deve ser vivido em sua plenitude.

No momento em que entrecruzo minha percepção individual com as diferentes fontes teóricas pesquisadas sobre ritual durante este percurso, reitero a compreensão de que na vida toda ação, por mais cotidiana que seja, pode vir a ser entendida como um ritual. Com base nesta ideologia, menciono Da Matta apud Jesus (2013), que por sua vez, propõe entender o rito como um “fenômeno dotado de certos mecanismos recorrentes (no tempo e no espaço) e também de certo conjunto de significados”, de modo que o principal deles seria o de “realizar uma espécie de costura entre posições e domínios, pois a sociedade é concebida [...] como uma totalidade dividida internamente” (JESUS, 2013, p. 44).

Por exemplo, ao beber água no primeiro instante em que acordo todos os dias (entendendo que isso é de suma importância para o meu dia e que de certa forma não fico bem caso não o faça), assumo a possibilidade de compreender esta ação como um ato ritualístico.

Com base nestes argumentos, trilhei durante minha formação acadêmica caminhos que foram me levando para a prática artística do ritual no Teatro. Desse modo, foi possível fazer o entrecruzamento entre estes diferentes campos (teatro e ritual), possibilitando que este universo fosse enxergado como Teatro-Ritual. Assim, observei que os ritos estão no teatro e que, por sua vez, fazer Teatro evoca-nos a possibilidade de um ritual.

Por outro lado, ao debruçar-me sobre um ritual de outra natureza, como um ritual religioso, por exemplo, vislumbro nele material que pode servir como

substrato para a construção de uma linguagem cênica, ou seja, que possa se tornar Teatro, arte.

Durante todo este trabalho, um dos fatores que me acompanhou e me motivou a pesquisar foi acreditar que esta última hipótese mencionada é possível ser concretizada. Esta possibilidade fez com que eu fosse investigar o universo que tange às religiões de origem e influência africana ou afro-brasileira para levantar assim, características, elementos, símbolos e signos que pudessem contribuir, valorizar e criar significado na cena teatral.

Contudo, a proposta de uma prática como esta necessita de uma larga pesquisa referente não apenas ao tema do Teatro-Ritual, mas também em relação às religiões e as características relativas ao universo dos orixás, considerando diferentes aspectos que devem ser estudados.

O processo artístico contou com a colaboração de outros sujeitos, alguns artistas com formação acadêmica em Teatro, outros ainda na fase de graduação no âmbito das artes cênicas: dança ou teatro. Esta colaboração voluntária contribuiu para que eu pudesse desenvolver a construção do trabalho como um todo, desde a composição de personagem até a cena teatral propriamente dita. Possibilitou também visões estéticas e sugestões de possibilidades corporais que eu não tinha, pois me encontrava muito imersa neste trabalho e inúmeras vezes não conseguia o distanciamento necessário.

Com vistas nos argumentos apresentados, debruço-me nas próximas linhas a descrição em detalhes do processo artístico. Vale ressaltar, neste ínterim, que este trabalho é singular, pois remete-se à uma experiência pessoal, vivida pelo meu corpo em um determinado ambiente e em um contexto único. Dessa forma, talvez, se outra pessoa for explorar as energias aqui estudadas, não obterá as mesmas impressões e sensações vividas durante o meu experimento cênico.

5.1 As energias femininas na construção dos personagens

Com base no estudo referente aos orixás femininos pesquisados para este trabalho (Oxum, Iansã e Iemanjá), foi possível observar as diferenças existentes entre as divindades mencionadas, não apenas durante o processo de criação do espetáculo, mas também durante as leituras que realizei.

Durante o processo criativo, foi possível sentir essas diferenças, enquanto artista-pesquisadora, que foram se construindo no meu corpo. As energias percebidas nos três diferentes orixás são distintas e configuram a oportunidade de experienciar no corpo determinadas nuances que acabam por enriquecer a pesquisa (tanto científica, quanto artística) e possibilitar um maior entendimento do tema. A experiência proveniente do contato com os ritos oriundos destas religiões nutre meu trabalho enquanto atriz.

5.1.1 Iansã... a Divindade do Vento

A primeira energia explorada no processo artístico foi a de Iansã, pela necessidade intrínseca que tive de vivenciar essa energia, talvez pela afinidade com as qualidades a ela vinculada, como a força, por exemplo. Por esse motivo, parecia-me ser mais fácil a construção desta personagem; porém, na prática, não foi o que aconteceu, pois exigiu deveras a minha entrega corporal, de maneira a me obrigar a sair da zona de conforto.

A energia desse arquétipo está associada aos ventos, raios, trovões, tempestades e apresenta uma qualidade ligada a uma força intensa, pois está diretamente representada pelos fenômenos naturais mais devastadores existentes. É um orixá guerreiro, que desbrava o que encontra de obstáculo a sua frente, o que simbolicamente pode ser expressado nas forças da natureza.

Considerando essas características, fui explorando as qualidades que envolvem esse arquétipo para começar o processo de construção de personagem. Com isso, exercícios de respiração foram constantes, permanentes e de suma importância neste laboratório. Tais exercícios de respiração iniciaram com o corpo deitado no chão, pela necessidade de sentir uma base concreta tocando nesse corpo.

Em tal perspectiva, eu, enquanto atriz-pesquisadora, senti a necessidade desse personagem ser construído com os pés fixados fortemente no chão, diferenciando-se, talvez, do que propunha a energia do orixá em questão (permitir que o vento carregue o corpo). Por fim, essa energia trouxe ao personagem uma força muito intensa, quase devastadora, ligando à característica de Iansã de ser impetuosa.

A partir disso, comecei a sentir a respiração de maneira profunda e até dolorosa, deixando nascer essa força em forma de personagem e dando assim, a corporeidade a essa força, da qual meu corpo sentia a necessidade. Sendo assim, uma corporeidade começou a tomar forma, deflagrando-se mediante movimentos entrecortados e não contínuos.

Durante a construção dessa personagem arquetípica, senti inúmeras sensações e frases soltas surgirem como pensamentos que guiavam as ações: “força”, “raiva”, “falta de fôlego”, “dor”, “vontade de gritar”, “de voar”, “de arrasar tudo que está na frente”, “o raio é uma força que destrói e que detenho”.

Meu corpo sentia essa força de maneira realmente dolorosa e muito intensa, provocando a sensação que o vento estava sendo minha força vital, que transformava e destruía. Sendo assim, fui impulsionada a pensar que durante o ato da representação que “eu era o próprio vento!”

Com base no estudo desse orixá, várias características foram levantadas, assim como elementos e acessórios relacionados à lansa. Sendo assim, a espada foi observada através do estudo teórico e da visualização de imagens, como um elemento frequente e comum no arquétipo. Considero a espada como um instrumento que vai cortando e que se livra de obstáculos durante o caminho; é um objeto que desbrava, que detém o poder de retirar tudo que está impedindo de certa forma o percurso.

Com relação aos apontamentos mencionados, foi por esse motivo, que escolhi a espada como elemento essencial e característico da força que lansa representa, além de considerar tal elemento como um objeto de grande potencial cênico e cabível para a proposta do trabalho.

No momento seguinte, realizei um exercício com a espada distante, posta em um lugar onde eu não conseguia alcançá-la. Em seguida, coloquei um tecido em minha cintura, o que impulsionou meu corpo fazer força para tentar pegar a espada. Fui instigada a ir até ela, o que me provocou muito, pois nasceu uma força muito intensa e “eu” queria me apossar da espada de qualquer maneira e não conseguia, pois estava sendo segurada, com intuito de propiciar o nascimento da força que se pensa ao falar de lansa. Um sentimento de raiva tomou conta de meu corpo, pela impotência de não conseguir pegar o objeto desejado. No momento, desejava tocá-la, tê-la em minhas mãos, desejava estar no comando da situação.

Com isso, foi possível sentir que a força desse personagem vinha com a respiração, estava concentrada no diafragma, porém a base estava nos pés. A respiração surge de maneira “inconsciente”, é o que move, é o que fornece a força necessária para andar, para mover tal energia. É uma respiração forte e diafragmática e propicia, dessa forma, um tom de voz grave.

Em relação à voz, foi muito difícil começar deixar o som ser emitido, mas com a ajuda da respiração forte e constante, o som começou a ser projetado, com gritos e grunhidos de raiva e dor. A fala propriamente dita não aconteceu no primeiro experimento, começou a surgir ao longo dos ensaios, mas sempre com muita dificuldade.

Durante a construção desse personagem arquetípico, o cansaço surgiu como uma marca bastante presente, propondo-me a saída da zona de conforto. Constantemente fui provocada. A vontade de chorar esteve presente, uma vez que não estava mais aguentando respirar tão forte pela dor em meu peito. O organismo pedia uma respiração forte e constante, e, dessa forma, o corpo era impelido por uma “força” que nascia no diafragma, mas ao mesmo tempo era conduzido pelos pés, o meio de locomoção e a base desse arquétipo.

Senti que esse orixá estava aliado diretamente a um ponto energético: o diafragma. Se a respiração parasse, a energia esvaía-se. A composição dessa personagem foi guiada constantemente por uma energia forte e intensa. A respiração pôde ser entendida como um fator primordial e indispensável para manter esta força viva, a energia que o arquétipo de Iansã demandava. Uma força impelida pelos ventos, devastadora, destruía o que pudesse e/ou encontrasse à sua frente.

Com relação aos argumentos mencionados, surgiu a necessidade desse personagem se manter no nível médio do espaço cênico, o que se justificou pelo próprio fator da respiração e da intensidade da força que se fez presente. Não consegui construir este arquétipo no plano alto, conforme é apontado nos estudos teóricos, baseados na observação dos rituais que cultuam os orixás, como os terreiros de Candomblé.

Conforme traz Martins (2001) em sua pesquisa referente à gesticulação durante a dança das Iabás⁴⁵, Iansã tem em seus movimentos uma dinâmica rápida e contínua, deslocando-se de maneira direta, para frente e para trás, mesclando a

⁴⁵ Termo usado para fazer referência às orixás femininas. Neste caso: Oxum, Iansã e Iemanjá.

intensidade de seus movimentos entre as qualidades leve e forte, mantendo-se no plano alto (MARTINS, 2001, p. 56). Esta descrição difere do que presenciei no processo de exploração e construção dessa personagem, uma vez que meu corpo pediu durante a experimentação teatral uma movimentação forte, com movimentos entrecortados, exploração do nível médio e uma dinâmica lenta.

Baseado nesta informação e encaminhando para o final da descrição dessa personagem, vale relatar que meu corpo pediu automaticamente que essa força estivesse no plano médio, com as pernas flexionadas e com os pés bem fixos ao chão, mantendo uma respiração forte e constante.

É possível perceber dessa maneira que é através da respiração que eu consigo o apoio e controle necessário para a movimentação. Meu organismo respirava de maneira diferente nessa personagem, mas isso ocorreu de uma maneira natural, pelo fator da força que nascia de dentro e impeliu o corpo inteiro. Sobre a importância da respiração no trabalho do ator, Grotowski explica:

Para o treinamento dos atores, as diversas escolas teatrais ensinam a respiração abdominal, entendida no sentido estatístico. Os instrutores fizeram estudos clínicos sobre a existência de um tipo de respiração que é “correta” ou “normal” e querem aplicar, em geral, esse tipo de respiração a todos. Todavia, existem indivíduos que não podem respirar dessa maneira “normal”, estatística (porque justamente a diversidade é o sintoma da vida). Por fim, todo jovem ator é obrigado a usar um tipo de respiração que não é o seu e aí começam as dificuldades. A respiração é um assunto delicado. Podemos observá-la, examiná-la e inclusive controlá-la, é uma questão de vontade. Mas quando estamos totalmente envolvidos em uma ação, não podemos controlar nossa respiração, é o próprio organismo que respira. Por isso qualquer intervenção cria obstáculos ao processo orgânico (GROTOWSKI, 2010, p. 138-139).

Dessa forma, cabe destacar que a respiração foi e ainda é estudada de maneira sistemática e encarada pelos atores como um fator primordial e indispensável durante uma representação.

Esta preocupação com a respiração, que é o que fornece o apoio para fala e para a própria movimentação durante a prática diária, propicia uma qualidade para a cena teatral, que, com o passar do tempo se torna algo orgânico, necessário e natural.

A relação das imagens a seguir ilustra o início da construção dessa personagem:

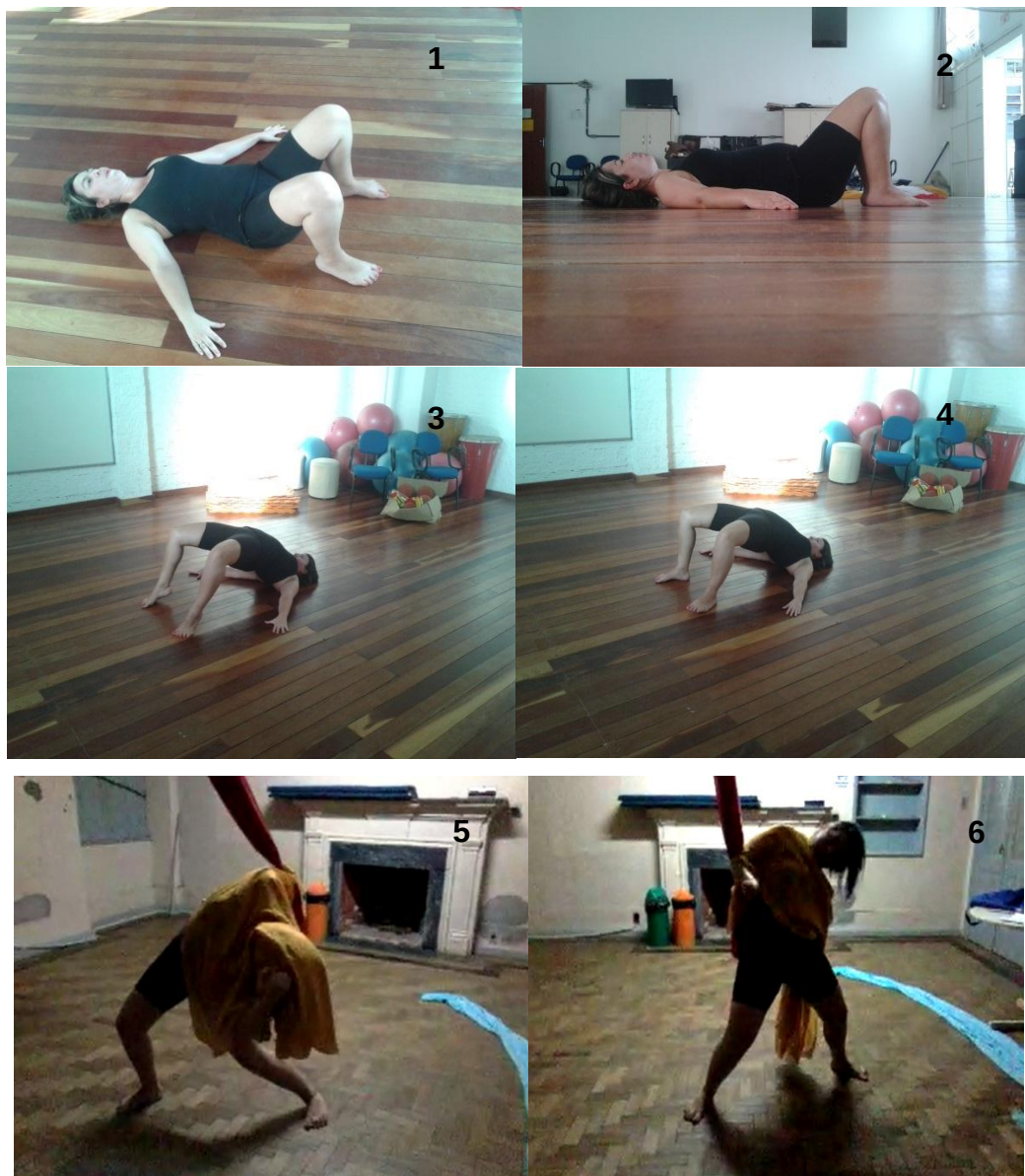


Foto 1 – Início do trabalho de respiração para a construção de personagem inspirado no arquétipo do Orixá Iansã (MALASPINA, 2014).

Foto 2 – Mantendo a respiração nos tempos: de 1 a 5, de 1 a 10, de 1 a 15 e de 1 a 20 (MALASPINA, 2014).

Foto 3 – Mantendo a respiração nos tempos: de 1 a 5, de 1 a 10, de 1 a 15 e de 1 a 20 (MALASPINA, 2014).

Foto 4 – Repetição da respiração nos tempos: de 1 a 5, de 1 a 10, de 1 a 15 e de 1 a 20, realizando a ponte para que eu conseguisse alcançar a energia de Iansã, para que possibilitasse uma sensação de raiva por não alcançar no teto (MALASPINA, 2014).

Foto 5 – Explorando o nível médio para que fosse o nível do personagem (PAIVA, 2014).

Foto 6 – Explorando a envergadura da coluna para observar até onde meu corpo chegava.

5.1.2 É D'Oxum...

A próxima energia explorada foi a de Oxum, por apresentar uma energia mais calma e branda. Esta opção se deu também por desejar deixar que o arquétipo de Iemanjá fosse o último personagem a ser construído, por este representar a “Mãe dos Orixás”. Sendo assim, optei, por uma questão de escolha estética e pelas próprias características que predominam neste arquétipo, por trabalhar na sequência com a divindade Oxum.

A sedução durante a construção do arquétipo foi a característica que mais se fez presente no processo inicial de investigação da personagem, considerando os inúmeros estudos mitológicos e característicos que realizei sobre Oxum.

A projeção da voz durante o desenvolvimento das ações deste orixá surgiu com facilidade, sem muitos problemas; porém, no que tange à movimentação corporal, percebi maior dificuldade que no primeiro caso. É importante ressaltar que a voz foi um mecanismo essencial para que a energia se construísse em meu corpo. A projeção de sons mais agudos e cantarolados se fez presente desde o início da construção desta força.

No que tange à movimentação corporal, foi possível observar que a dificuldade tomou conta do processo. Durante os exercícios, foi necessário que o corpo desenvolvesse ações mais suaves, delicadas, sutis e calmas como as águas doces. Porém, esse importante e valioso instrumento (o corpo), não correspondia com facilidade a essas qualidades. Sendo assim, notei que meu corpo apresentava uma força associada à potência, uma energia de certo modo semelhante à de um “samurai” (similar à de Iansã). Dessa forma, o corpo tardou em soltar-se das suas próprias amarras e, de certa maneira, da sua zona de conforto.

Como já destacado, durante a construção dessa energia, a sedução foi o que impulsionou a criação. Tal qualidade é uma das características mais marcantes do orixá Oxum, de maneira tão forte que causa nos homens uma espécie de transe, pelo encanto deles com sua beleza. Oxum é responsável por uma dança que seduz quem lhe assiste, que enlouquece sem que o foco da sedução perceba, arrebatando paixões, faz com que os homens fiquem totalmente envolvidos por seu poder de sedução, sua vaidade e por sua beleza estonteante.

Sobre esta característica, Prandi ilustra descrevendo a relação de Oxum e Ogum: “[...] Ela dançava, o enlouquecia. Dele se aproximava e com seus dedos

sedutores lambuzava de mel os lábios de Ogum. Ele estava como que em transe. [...] mais dança, mais mel, mais sedução, Ogum não se dava conta [...]” (PRANDI, 2001, p. 322-323).

Esta energia possibilitou ao meu corpo um grande aprendizado corporal, pois tive a oportunidade de experienciar uma força diferente daquela que me move no cotidiano. A suavidade neste caso se fez presente permanentemente. Esta foi uma grande aliada da sedução que se fez presente durante toda a energia deste arquétipo.

A maior dificuldade foi chegar em uma corporeidade que correspondesse à força em questão, pois meu corpo não possui uma delicadeza. Não me considero uma pessoa doce e delicada; por isso, tal etapa do processo de composição se tornou ainda mais difícil. Meus movimentos eram, de certa forma, brutos; não apresentavam a suavidade necessária para que fosse construído o personagem baseado na energia de Oxum.

Com a ajuda dos colegas de cena, consegui fazer com que meu corpo se libertasse de possíveis forças intensas e brincasse com movimentos que eram mais contínuos e circulares, explorando assim inúmeras variações. Foi possível sentir verdadeiramente qual era o estado corporal que esta energia necessitava.

Mesmo que não tivesse chegado à uma corporeidade ideal, o corpo conseguiu sentir a suavidade que é necessária e explorar a sedução e a vaidade, outra característica dessa força, através dos movimentos delicados e sutis.

Uma força impelia o corpo a ser mantido no nível baixo, com movimentos lentos e suaves, assemelhando-se muito com o que Martins (2001) traz em sua pesquisa: “não há deslocamento, a posição do corpo se mantém no nível baixo, com uma intensidade leve e uma dinâmica lenta, contínua e tranqüila” (MARTINS, 2001).

Em relação aos estudos realizados sobre Oxum, é possível observar que o espelho é o objeto mais presente e característico desse orixá, pois simboliza a vaidade, a beleza e também a sedução. Por esse motivo escolhi esse objeto como elemento cênico de trabalho para ajudar a compor a cena teatral do arquétipo em questão.

A presença do elemento escolhido e característico dessa força foi de suma importância para construção do personagem, pois não conseguia sentir a energia completa sem a manipulação do espelho. Foi como se o objeto fizesse parte

integrante da energia. Dessa forma, ajudou a compor as qualidades do orixá: a vaidade, a feminilidade, a sedução, a fertilidade.

Durante a criação da movimentação, surgiram sensações em que a água estava presente, provocando uma vontade de chorar, de gritar suavemente e palavras vinham em forma de pensamentos: “as lágrimas são como uma cachoeira em queda livre que inunda minha morada”; “danço, encanto e seduzo com meus movimentos”; “sou doce e adoço quem é desprovido de doçura”; “meus cabelos são tão belos e brilhantes que quase ofuscam minha própria beleza”.

No que tange à respiração, foi possível observar que diferentemente da energia de Iansã, a de Oxum foi mais branda, não demonstrando tanta intensidade. Sendo assim, meu peito não ficou dolorido como ocorreu no arquétipo associado à Rainha dos Ventos, uma vez que a respiração foi tranquila, suave e quase linear.

A relação das imagens a seguir apresenta o início da construção da personagem:





Foto 7 – Início do trabalho, fazendo um alongamento para começar a explorar a energia do orixá Oxum (RITTA, 2013).

Foto 8 – Movimentação explorando o tecido como forma de sedução (RITTA, 2013).

Foto 9 – Explorando a energia da feminilidade e da sutileza (PAIVA, 2014).

Foto 10 – Explorando a qualidade da fertilidade e sedução (PAIVA, 2014).

Foto 11 - Explorando a qualidade da fertilidade (PAIVA, 2014).

Foto 12 – Trabalhando com a sutileza nos movimentos com o propósito de seduzir (PAIVA, 2014).

5.1.3 É a Rainha do Mar... É Iemanjá

O foco agora segue para Iemanjá, a última energia explorada durante o processo artístico. Deixei essa força por último primeiramente porque meu corpo pedia de certa forma que esse arquétipo não fosse trabalhado logo de início. Em seguida, pela questão deste orixá representar a “Mãe dos Orixás”, conforme já mencionado, e também por uma escolha estética, por acreditar que esta energia envolve de uma maneira mágica quem está em contato com ela. Dessa forma, sendo a última, pensei que poderia explorar uma ideia de fechamento, ou seja, possibilitaria um melhor acabamento considerando sua mitologia.

Tal qual já abordado, além de meu corpo sentir a necessidade dessa força ser deixada para ser explorada por último, durante o processo de investigação das energias já descritas, observei que realmente essa escolha foi extremamente relevante para a cena teatral. Além de possibilitar um espaço entre as divindades associadas à água (Oxum e Iemanjá), a proposta se encaixou perfeitamente como direcionadora do acabamento necessário ao experimento cênico.

As sensações foram inúmeras, mas houve uma dificuldade imensa em transcrever para o papel em forma de palavras, de texto, o que sentia no momento em que estava construindo o personagem.

Percebi que o corpo, mesmo não sendo uma linguagem finalizada em si próprio, ele é o instrumento que possibilita a comunicação de mensagens. A partir daí, uma linguagem se instaura, ocorrendo um diálogo entre o objeto (o corpo) e seu meio (contexto).

Nesta perspectiva, Jesus explica que: “O que se instaura a partir do corpo é sua potência de linguagem, de comunicação, que vem a se efetivar, concretamente, mediante infinitas variantes resultantes dos usos que dele forem feitos em cada contexto (tempo/espço) específico” (JESUS, 2013, p. 92).

Com base na construção desse personagem, a energia associada à lemanjá foi mais difícil de ser construída em meu corpo, talvez por entender que existiam características semelhantes ao arquétipo de Oxum, que por sua vez, também é um orixá da água. Foi uma energia muito semelhante à que Oxum apresentava; porém, existia uma força maior que impelia o corpo e, por sua vez, os movimentos foram mais intensos, não tão suaves, mas também não tão rudes quanto os de Iansã.

Com vistas às características deste arquétipo, foi possível perceber que a característica matriarcal se fez presente e de maneira marcante tomou conta do meu corpo. O corpo se movimentava de uma maneira diferente das outras energias exploradas durante o processo. Movia-me com uma força associada à certa superioridade, simulando alguém que detém o poder e a sabedoria nas mãos (característico da posição de mãe).

Os movimentos explorados se mantiveram no plano alto, com movimentação fluída e contínua, com pequenas nuances no que tange à intensidade, assemelhando-se em alguns aspectos e diferenciando-se em outros, com o que Martins (2001) descreve: “a intensidade mescla entre a forte e a leve, se concentrando no plano médio e com uma dinâmica lenta e contínua”.

No que tange à projeção da voz, não encontrei muitos problemas, pois a emissão do som saiu com espontaneidade. O tom da voz é mais voltado para o grave, mas não como o de Iansã. É uma voz firme, contínua e suave ao mesmo tempo, sem muitas variações de entonação no decorrer da fala.

Nos estudos referentes a este arquétipo, foram levantadas características e símbolos que caracterizam o orixá lemanjá. Objetos como o espelho, uma espécie de leque, uma concha e uma rede de pesca, foram observados como característicos

dessa energia. Considerando essas possibilidades, escolhi usar a concha como elemento cênico dessa força a ser construída em forma de personagem.

A concha representa o ventre feminino, a qualidade matriarcal, já que esta foi a qualidade que mais se destacou em meu corpo. A rede de pesca ajudou na construção do personagem, pela questão de estar aliada à qualidade de “protetora dos pescadores”. O jogo com este elemento, além de atraente esteticamente, foi algo que contribuiu para que a energia se mantivesse viva, propiciando uma leveza aos movimentos.

A seguir imagens do processo com esse arquétipo:

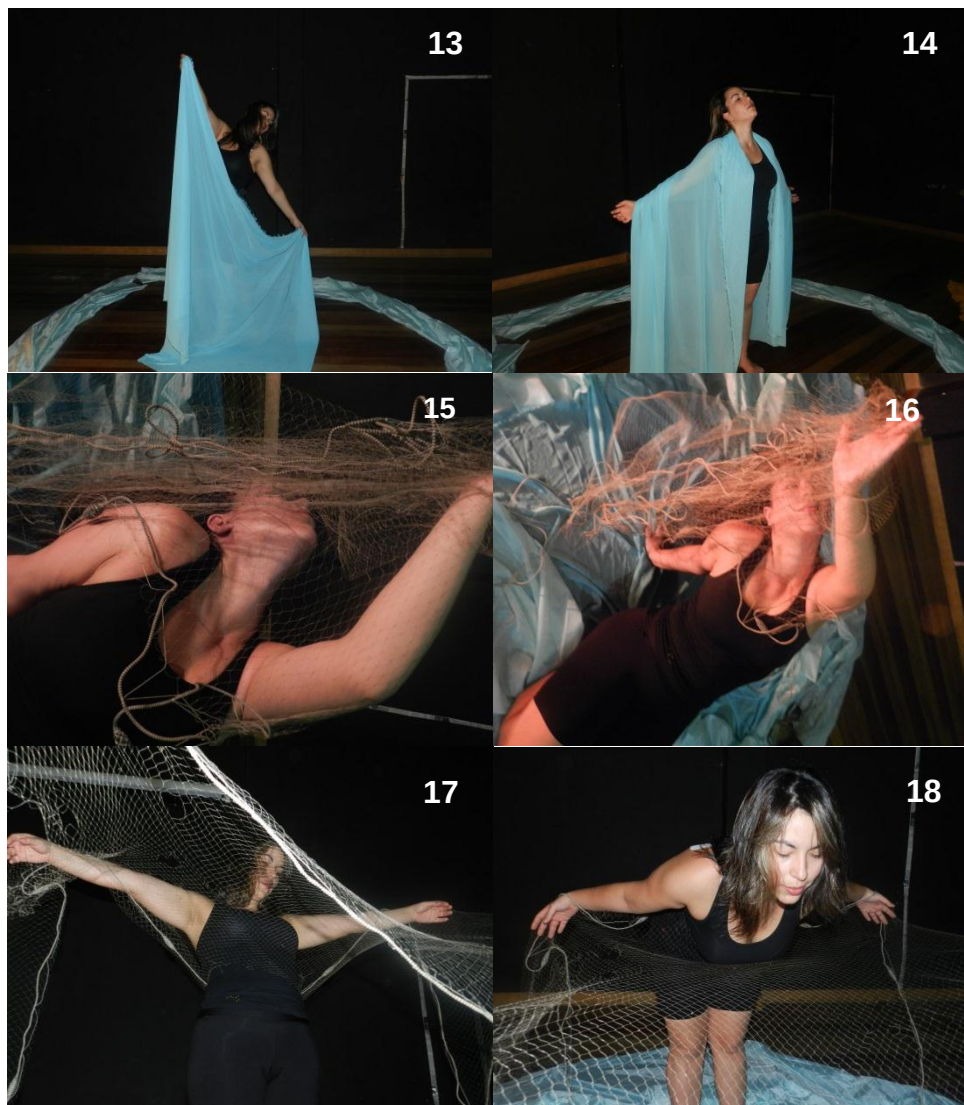


Foto 13 – Início do trabalho com a energia de Iemanjá (PAIVA, 2014).

Foto 14 – Explorando o plano alto e a superioridade que está associada à energia (PAIVA, 2014).

Foto 15 – Experimentando a rede de pesca para ajudar a compor esta energia (PAIVA, 2014).

Foto 16 – Deixando a rede de pesca tomar meu corpo, sendo parte integrante do mesmo (PAIVA, 2014).

Foto 17 – Explorando possibilidades de movimentos com a rede de pesca (PAIVA, 2014).

Foto 18 – Movimento simbolizando um peixe (PAIVA, 2014).

Com base em tudo que foi relatado, irei propor algumas relações entre as características e fatores que se fizeram presentes durante o processo de construção das personagens.

5.2 O diálogo entre as energias arquetípicas

É possível constatar que, durante o processo de construção das personagens, as energias foram distintas. Porém, elas se relacionam de maneira que uma força complementa a outra, de certa forma interferindo na qualidade da outra.

Assim, no que se refere ao nível espacial de representação explorado, à força, à intensidade e a dinâmica dos movimentos que cada uma apresentou durante a montagem das cenas, foi possível perceber o seguinte:

ARQUÉTIPOS	OXUM	IANSÃ	IEMANJÁ
NÍVEL	Baixo	Médio	Alto
FORÇA	Suave	Intensa	Leve
INTENSIDADE	Sutil	Forte	Leve e forte
DINÂMICA	Lenta e contínua	Não tão lenta e Entrecortada	Lenta e contínua

Esse quadro auxilia na visualização das diferenças e semelhanças entre essas energias arquetípicas vinculadas aos orixás femininos. Nesse sentido, cabe destacar também que a diferença de níveis adotados interfere e propicia a essas forças uma aproximação de características em alguns momentos.

Descrever todas essas sensações foi uma tarefa muito árdua e difícil, pois traduzir em palavras o que senti durante o processo de construção destas personagens é praticamente impossível, uma vez que linguisticamente parece que

não se tem a mesma força, comparado às sensações vividas no momento da criação artística e em um contexto único.

Dessa forma, assumo o risco de não estar sendo fiel ao que realmente senti e ao que sei que deveria ser o ideal. Quando cito as possíveis sensações, busco palavras, adjetivos que se comparem e complementem; que façam, de alguma forma, menção ao tipo de energia vivida no momento. Sendo assim, conforme a observação de Jesus:

Os modos de interação que envolvem, por exemplo, a sensibilidade, o sentimento, a exploração dos sentidos, e mesmo a abstração, são modos que podem ser utilizados pelo homem para relacionar-se com o mundo. Tais estratégias interativas não necessitam serem traduzidas ou codificadas linguisticamente, associadas a terminologias específicas, vocabulários, sentenças ou sistemas verbais. Um toque, um olhar, um gesto, um odor, um gosto, um calor, por exemplo, têm sentido em si próprios (JESUS, 2013, p. 38).

Entendo ser muito difícil dar um significado ou associar um adjetivo a uma sensação vivida pelo corpo, pois o mesmo pertence a outro campo de significados. É uma tarefa muito complicada descrever linguisticamente as sensações vivenciadas e as experiências do processo de construção artística.

Considerando o que foi apresentado até o presente momento, entendo que o sujeito deve se enxergar como um corpo, pois é ele que realiza todo e qualquer tipo de ação no mundo. Não temos um corpo, somos um corpo. Um corpo que fala por si só e transmite uma linguagem em movimentos singulares. Sendo assim, levo em consideração o seguinte apontamento:

O corpo constitui-se como o lugar de estabelecimento desta relação direta entre o homem e o mundo (demais sujeitos, animais, natureza, etc.), uma vez que, ao rechaçarmos o corte epistemológico, consideramos que o homem não tem um corpo e, sim, que ele é um corpo e só existe no mundo mediante esta condição corpórea. Não existe fundamento em qualquer compreensão “fora do corpo”, pois mesmo os conhecimentos cognitivos, racionais, emocionais só ocorrem porque o sujeito é, ele próprio, seu corpo (JESUS, 2013, p. 38).

Em suma, o corpo deve ser compreendido e entendido como um meio de expressão único e capaz de codificar sensações através de movimentos e outros modos de linguagem, levando-se em consideração sempre a natureza de quem comunica e o contexto onde ocorre o fenômeno comunicativo.

5.3 Sobre a metodologia da montagem teatral

Os encontros não aconteceram como deveriam acontecer pois o grupo não conseguiu se encontrar regularmente durante o período. Os ensaios estavam programados para ocorrerem pelo menos três vezes por semana, o que, diversas vezes, não foi possível. Os motivos foram vários; desde o acúmulo de tarefas e compromissos dos colaboradores até cansaço físico por estarem realizando outros afazeres.

O processo artístico começou em dezembro de 2013, não havendo ensaios todas as semanas. Tal etapa do processo artístico deveria ter começado paralelamente com o estudo teórico, em outubro do referido ano.

Sendo assim, contou com aproximadamente 20 encontros, porém, sem a presença de todo o grupo em todos os encontros. Sei que não é o ideal, mas foi o possível, diante dos problemas da universidade no que se refere à falta de infraestrutura, uma vez que não era sempre que havia espaços disponíveis para ensaiar.

No que tange aos exercícios propostos, foi possível criar uma atmosfera ritualística desde o início das atividades. Os exercícios foram calcados em experiências anteriores adquiridas durante o meu percurso acadêmico e o percurso dos demais envolvidos. Para ilustrar a rotina de trabalho para a composição do espetáculo, a seguir, são apresentadas algumas fotos do processo:

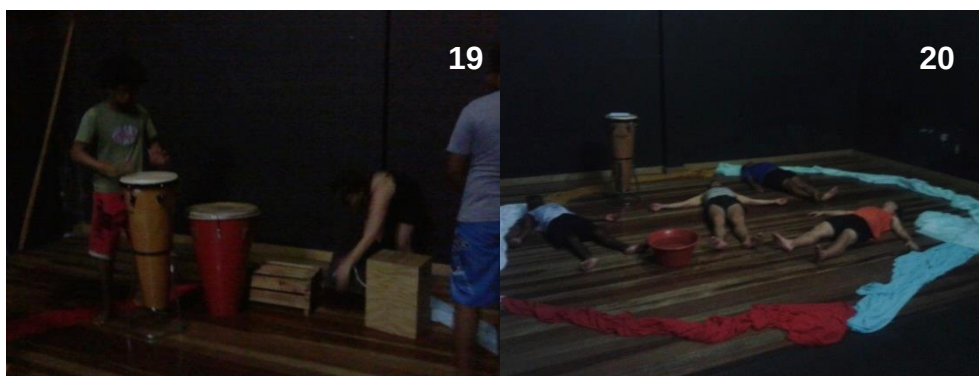




Foto 19 – Arrumando os elementos de cena junto ao grupo (RITTA, 2013).

Foto 20 – Os atores durante exercícios de preparação para iniciar a construção cênica (RITTA, 2013).

Foto 21 – Os atores durante uma das cenas (RITTA, 2013).

Foto 22 – O grupo analisando as possibilidades cênicas (RITTA, 2013).

6 Considerações Finais

Durante a vida, constantemente surgem obstáculos para serem vencidos, por conseguinte, durante o processo de construção cênico não foi diferente. Foram vários os desafios enfrentados durante o processo (teórico/artístico), sobre os quais refletirei aqui de maneira geral e concisa.

Em primeiro lugar, vale destacar a coragem em abordar um desejo pessoal enquanto pesquisa de conclusão de curso; levantando, assim, questões de um assunto que aborda de certa forma uma temática um tanto polêmica no que tange aos conceitos acadêmicos. Logo, transformar todos os dados levantados durante a pesquisa em uma linguagem artística que fosse possível por sua vez, uma característica poética, também incrementaram o desafio.

Em segundo plano, a viabilidade para conseguir espaços para os ensaios foi um outro fator agravante, que influenciou no que diz respeito à qualidade da obra artística. É claro que muitas vezes os horários pessoais não coincidiam com as disponibilidades do espaço físico. Mas, no geral, foi sempre muito difícil conseguir sala para ensaiar. Talvez isso tenha ocorrido pelo vasto número de acadêmicos do curso de Teatro estarem em fase de conclusão de seus processos artísticos (encenações).

Detenho o foco, a partir deste momento, no que tange às dificuldades encontradas durante a construção das personagens. Início a reflexão pela relação corpo-voz, em que o trabalho com a respiração se fez presente durante todo o percurso. Foi difícil aliar a intensidade da respiração com as dinâmicas dos movimentos (no que tange à construção do arquétipo Iansã).

Durante o processo de construção das outras personagens femininas aqui abordadas, o desafio pairou sobre a fluência dos movimentos, principalmente no que tange à energia de Oxum. Na exploração da força de Iemanjá, não tive muitas dificuldades, mas manter um tônus de superioridade acabou sendo um desafio enfrentado.

Posso dizer que o desafio mais presente durante a construção das personagens foi manter a energia viva do arquétipo até o final da cena, considerando as possibilidades que o corpo-voz me forneceram.

Muitas vezes, o texto verbal ficou em segundo plano. O motivo exato não sei responder; talvez, porque o corpo falava por si próprio, fazendo com que a palavra não fosse a prioridade.

Com base nesses argumentos, o corpo sempre foi o instrumento mais relevante e ativo durante o processo, apesar de enfrentar dificuldades, como manter a corporeidade que a energia dos arquétipos pesquisados necessitava. Por exemplo, no que tange à Iansã, um arquétipo de muita força, apresentou uma respiração forte e constante durante a sua construção, o que colocava o corpo sempre à frente de qualquer outro fator.

Tal condição delegava muita disposição e preparo físico, pois além do cansaço, eu não conseguia manter a energia viva por muito tempo. É possível que o desgaste físico tenha colaborado para isso, deflagrando a importância que o trabalho corporal apresentou nesse processo.

No que se refere aos desafios enfrentados, não tenho como apontar um único, pois realmente são inúmeros. Desde o início dos trabalhos, as dificuldades se fizeram presentes.

Ressalto a concepção da cena e ao mesmo tempo a minha posição enquanto atriz, como um fator agravante, no que tange ao trabalho cênico. É muito difícil dirigir o espetáculo e atuar ao mesmo tempo. Hoje, se fosse possível, iria rever a escolha de atuar neste processo artístico, talvez convidando outra atriz para realizar esta tarefa.

Também é possível fazer reflexões acerca do elo entre a teoria e a prática, pois o estudo teórico possibilitou uma larga visão no que tange às características dos orixás estudados e do ritual como um todo. Sem o levantamento de dados teóricos, ação feita durante as leituras sobre dos orixás, não seria possível chegar às corporeidades que foram construídas. Foi de grande utilidade o estudo referente às divindades Oxum, Iansã e Iemanjá, aqui trabalhadas.

No que diz respeito às hipóteses levantadas durante a pesquisa, foi possível perceber que as energias dos orixás associados às forças da natureza em questão foram ressignificadas e desdobradas ao comporem a cena teatral.

Essas forças foram desdobradas à medida que meu corpo foi vivendo as energias arquetípicas. Forças que tiveram a oportunidade de serem expressas em movimentos corporais em um determinado contexto, que falam por si próprios, através de uma linguagem peculiar. O “como” ocorreu a corporeidade das energias em meu corpo, acredito que descrevi quase que minuciosamente no capítulo anterior, em que fiz relatei todo o processo de construção da obra cênica. É importante ressaltar, que dificilmente as sensações descritas assumem um caráter exato e de verdade absoluta. O momento vivido foi singular, único!

Assim, destaco o pensamento de Jesus (2013), quando o mesmo faz referência ao pensamento dos filósofos Wittgenstein e Peirce:

[Estes pensadores] sintetizam três noções que considero essenciais como suporte teórico para o [...] estudo: 1) o entendimento da linguagem a partir do uso que é feito dela; 2) a importância do contexto como determinante da ocorrência comunicativa; e 3) a ideia de inacabamento da comunicação e sua constante possibilidade de transformação, garantindo à linguagem a condição de fazer-se e refazer-se continuamente (JESUS, 2013, p. 37).

Foi possível vislumbrar que as características presentes nos rituais podem servir como base para um processo artístico, e, por sua vez, se tornar uma linguagem poética durante a cena teatral.

Da mesma forma, foi possível perceber que as forças distintas dos arquétipos pesquisados, vinculadas às forças da natureza, provocaram em meu corpo energias muito diferentes uma da outra, pois as nuances corporais ficaram notadamente visíveis. Com isso, acredito que foi possível corporificar as energias até então abstratas, mediante uma relação de comunicação direta no contexto de montagem da composição teatral. Sobre tal aspecto, Jesus (2013) conclui:

Falar em relação direta, aqui, significa não concordar com a noção de que a interação entre os sujeitos participantes [...] é mediada pela linguagem e somente ela permite a relação do homem com o mundo. Por outro lado, considero que os indivíduos que fazem parte do rito têm na linguagem (ou, nas linguagens) uma ferramenta de comunicação direta entre si e com todo o ambiente [...] (JESUS, 2013, p. 38).

Em suma, foi de muita importância pessoal e acadêmica realizar essa pesquisa, que culminou em um processo artístico, transformando-se em uma obra, possibilitando uma investigação a cerca das possíveis corporeidades referentes às energias arquetípicas. Por fim, considero que foi relevante trazer ao meio acadêmico uma visão diferenciada do universo dos rituais religiosos através da arte, da poesia.

REFERÊNCIAS:

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad Ltda, 1981.

BATUQUE: uma religião afro-rio-grandense em oposição à cosmovisão cristã.

Disponível em:

http://amaivos.uol.com.br/amaivos09/noticia/noticia.asp?cod_canal=41&cod_noticia=14135. Acesso em: 05 nov. 2013.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Petrópolis: Vozes Limita, 1970.

CANDOMBLÉ: o mundo dos orixás. Disponível em:

<http://ocandomble.wordpress.com/2011/03/24/o-batuque-do-rs/>. Acesso em: 18 de out. 2013.

Colóquio Internacional de Etnocenologia/ Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas: [Organizado por Armindo Jorge de Carvalho Brião]. Salvador: Fast Design, 2007.

CORRAL, Janaína Azevedo. **As sete linhas da Umbanda**. São Paulo: Universo dos Livros, 2010.

CUMINO, Alexandre. **História da umbanda: uma religião brasileira**. São Paulo: Madras, 2011.

GROTOWSKI, Jerzy. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

HISTORIA DA NAÇÃO BATUQUEIRA - JEJE IJEXÁ. Disponível em:

<https://sites.google.com/site/iledebaraexango/0/historia-da-nacao-batuqueira---jeje-ijexa>. Acesso em: 22 out. 2013.

ILE AGBARA AGANJÚ ATI OXALÁ OLOKUN, Disponível em:

<http://www.iledeaganju.com/HIST%C3%93RICO.php>, Acesso em: 21 out. 2013.

JESUS, Thiago Silva de Amorim. **Corpo, ritual, Pelotas e o carnaval:** uma análise dos desfiles de rua entre 2008 e 2013. Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem

pela Universidade do Sul de Santa Catarina) - Universidade do Sul de Santa Catarina, Palhoça, 2013.

JÚNIOR, Ademir Barbosa. **O essencial do Candomblé**. São Paulo: Universo dos Livros, 2011.

MARTINS, Suzana. O gestual das iabás Iemanjá, Oxum e Inhansã na festa pública do Candomblé da Bahia. Repertório: revista de Teatro e Dança da Universidade Federal da Bahia, Salvador, ano 4, n 5, p. 49-57, 2001.

MELLO, Marco Antônio Lirio de. **Reviras, batuques e carnavais: a cultura de resistência dos escravos em Pelotas**. Editoria Universitária – UFPel, 1994.

NAÇÃO. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Na%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 25 out. 2013.

OMOLUBÁ, Babalorixá. **Orixás: o mito e a religião na vida contemporânea**. São Paulo: Cristális Editora e Livraria, 2003.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo: Annablume, 2004.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

REVISTA ALMANAQUE DE MITOLOGIA, Minuano, ano 1 – Edição nº 2.

REVISTA ORIXÁ E AS MARAVILHAS HISTÓRIAS DOS DEUSES DA CRIAÇÃO, Minuano, ano 2, n. 10.

SARACENI, Rubens. **Os arquétipos da Umbanda: hierarquias espirituais dos Orixás**. São Paulo: Madras, 2012.

SEBASTIÃO, Guilhermino. **Iansã do Balé: senhora dos Eguns**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás: deuses iorubas na África e no novo mundo**. Salvador: Corrupio Comércio Ltda, 1981.

Anexos

ANEXO A – Mito: “Oyá nasce na casa de Oxum”

Um rei tinha uma filha chamada Ala.
Ele queria casá-la com um príncipe poderoso.
No entanto, a princesa tinha um amante
e do amante ela esperava um filho.
Sabedor do fato, o rei resolveu mata-la.
Numa barca, levou a princesa até o meio do rio,
do rio onde vivia Oxum.
Jogou a princesa no meio do rio, a casa de Oxum.
O rei tinha um papagaio que o acompanhava sempre.
O papagaio tudo presenciou.
Tempos depois, alguns pescadores
viram uma caixa boiando no rio.
Foram ver de perto e dentro tinha uma criança.
Assustaram-se com o que viram.
Temerosos, abandonaram seu achado na margem do rio.
Seus ocupantes foram atraídos pelo choro de criança.
Os viajantes recolheram a criança
e levaram como presente ao rei.
O rei ficou feliz com o presente
e resolveu apresentar a criança ao povo como sendo filha sua.
Ele sentia falta da filha que afogara,
sentia-se sozinho
Deu uma festa para apresentar a nova filha que adotara.
Quando todos estavam reunidos
o papagaio contou-lhes acerca de todo o sucedido.
Disse que a menina havia nascido na casa de Oxum.
Portanto, deveriam devolvê-la ao rio.
O rei então se deu conta de que a menina era sua neta
e devolveu-a ao rio onde nascera.
A criança cresceu protegida por Oxum.
Essa menina era Oiá.

ANEXO B – Mito: “Iansã ganha seus atributos de seus amantes”

Iansã usava seus encantos e sedução para adquirir poder.

Por isso entregou-se a vários homens,
deles recebendo sempre algum presente.

Com Ogum, casou-se e teve nove filhos,
adquirindo o direito de usar a espada
em sua defesa e dos demais.

Com Oxaguiã, adquiriu o direito de usar o escudo,
para proteger-se dos inimigos.

Com Exu, adquiriu os direitos de usar o poder do fogo e da magia,
para realizar os seus desejos e os de seus protegidos.

Com Oxóssi, adquiriu o saber da caça,
para suprir-se de carne e a seus filhos.

Aprimorou os ensinamentos que ganhou de Exu
e usou de sua magia para transformar-se em búfalo,
quando ia em defesa de seus filhos.

Com Logum Edé, adquiriu o direito de pescar
e tirar dos rios e cachoeiras os frutos d'água
para a sobrevivência sua e de seus filhos.

Com Obaluaê, Iansã tentou insinuar-se, porém, em vão.
Dele nada conseguiu.

Ao final de suas conquistas e aquisições,
Iansã partiu para o reino de Xangô,
envolvendo-o, apaixonando-se e vivendo com ele para a vida toda.

Com Xangô, adquiriu o poder do encantamento,
o posto da justiça e o domínio dos raios.

ANEXO C – Mito: “Iansã foge ligeira e transforma-se no vento”

Iansã tinha muitas joias, que usava com orgulho.

Uma ocasião resolveu sair de casa,

mas foi interpelada por seus pais.

Disseram que era perigoso sair com tantas joias

e a impediram de satisfazer seu desejo.

Oiá, furiosa, entregou suas joias a Oxum

e fugiu voando, rápida, pelo teto da casa,

arrasando tudo o que atravessasse seu caminho.

Oiá tinha se transformado em vento.

ANEXO D – Mito: “Oxum dança para Ogum na floresta e o traz de volta à forja”

Perante Obatalá, Ogum havia condenado a si mesmo
a trabalhar duro na forja para sempre.
Mas ele estava cansado da cidade e da sua profissão.
Queria voltar a viver na floresta,
Voltar-se a ser o livre caçador que fora antes.
Ogum achava-se muito poderoso,
sentia que nenhum orixá poderia obriga-lo a fazer o que não quisesse.
Ogum estava cansado do trabalho de ferreiro
e partiu para a floresta, abandonando tudo.
Logo que os orixás souberam da fuga de Ogum,
foram a seu encalço para convencê-lo a voltar à cidade e à forja,
pois ninguém podia ficar sem os artigos de ferro de Ogum,
as armas, os utensílios, as ferramentas agrícolas.
Mas Ogum não ouvia ninguém, queria ficar no mato.
Simplesmente os enxotava da floresta com violência.
Todos lá foram, menos Xangô.
E como estava previsto, sem os ferros de Ogum,
o mundo começou ir mal.
Sem instrumentos para plantar, as colheitas escasseavam
e a humanidade já passava fome.
Foi quando uma bela e frágil jovem veio à assembleia dos orixás
e ofereceu-se a convencer Ogum a voltar à forja.
Era Oxum a bela e jovem voluntária.
Os outros orixás escarneceram dela,
tão jovem, tão bela, tão frágil.
Ela seria escoraçada por Ogum
e até temiam por ela, pois Ogum era violento,
poderia machuca-la, até mata-la.
Mas Oxum insistiu, disse que tinha poderes
de que os demais nem suspeitavam.
Obatalá, que tudo escutava mudo,
levantou a mão e impôs silêncio.

Oxum o convencera, ela podia ir à floresta e tentar.
Assim, Oxum entrou no mato
e se aproximou do sítio onde Ogum costumava acampar.
Usava ela tão somente cinco lenços transparentes
presos à cintura em laços, como esvoaçante saia.
Os cabelos soltos, os pés descalços,
Oxum dançava como o vento
e seu corpo desprendia um perfume arrebatador.
Ogum foi imediatamente atraído,
Irremediavelmente conquistado pela visão maravilhosa,
mas se manteve distante.
Ficou à espreita atrás dos arbustos, absorto.
De lá admirava Oxum embevecido.
Oxum o via, mas fazia de conta que não.
O tempo todo ela dançava e se aproximava dele
mas fingia sempre que não dera por sua presença.
A dança e o vento faziam flutuar os cinco lenços da cintura,
Deixando ver por segundos a carne irresistível de Oxum.
Ela dançava, o enlouquecia.
Dele se aproximava e com seus dedos sedutores
Lambuzava de mel os lábios de Ogum.
Ele estava como que em transe.
E ela o atraía para si e ia caminhando pela mata,
Sutilmente tomando a direção da cidade.
Mais dança, mais mel, mais sedução,
Ogum não se dava conta do estratagema da dançarina.
Ela ia na frente, ele a acompanhava inebriado,
louco de tesão.
Quando Ogum se deu conta,
eis que se encontravam ambos na praça da cidade.
Os orixás todos estavam lá
e aclamavam o casal em sua dança do amor.
Ogum estava na cidade, Ogum voltara!
Temendo ser tomado como fraco,

enganado pela sedução de uma mulher bonita,
Ogum deu a entender que voltara por gosto e vontade própria.
E nunca mais abandonaria a cidade.
E nunca mais abandonaria a forja.
E os orixás aplaudiam em aplaudiam a dança de Oxum.
Ogum voltou à forja e os homens votaram a usar seus utensílios
e houve plantações e colheitas
e a fartura baniu a fome e espantou a morte.
Oxum salvara a humanidade com sua dança de amor.

ANEXO E – Mito: “Oxum seduz Iansã”

Uma vez Oxum passou pela casa de Iansã e a viu na porta.

Ela era linda, atraente, elegante.

Oxum então pensou: “Vou me deitar com ela”.

Oxum era muito decidida e muito independente.

Oxum resolveu roubar a coroa de Iansã.

E assim, muitas e muitas vezes, passou na frente daquela casa.

Levava uma quartinha de água na cabeça,

e ia cantando, dançando, provocando.

No começo Iansã não se deu conta do assédio,

mas depois acabou por se entregar.

Mas logo Oxum se dispôs a nova conquista

e Iansã a procurou para castiga-la.

Oxum teve de fugir para dentro do rio,

lá se escondeu e lá vive até hoje.

ANEXO F – Mito: “Oxum faz as mulheres estéreis em represálias aos homens”

Logo que o mundo foi criado,
todos os orixás vieram para a Terra
e começaram a tomar decisões e dividir encargos entre eles,
em conciliábulos nos quais somente os homens podiam participar.
Oxum não se conformava com essa situação.
Ressentida pela exclusão, ela vingou-se dos orixás masculinos.
Condenou todas as mulheres à esterilidade,
de sorte que qualquer iniciativa masculina
no sentido da fertilidade era fadada ao fracasso.
Por isso, os homens foram consultar Olodumare.
Estavam muito alarmados e não sabiam o que fazer
sem filhos para criar nem herdeiros para quem deixar suas posses,
sem novos braços para criar novas riquezas e fazer as guerras
e sem descendentes para não deixar morrer suas memórias.
Olodumare soube, então, que Oxum fora excluída das reuniões.
Ele aconselhou os orixás a convidá-la, e às outras mulheres,
pois sem Oxum e seu poder sobre a fecundidade
nada poderia ir adiante.
Os orixás seguiram os sábios conselhos de Olodumare
e assim suas iniciativas voltaram a ter sucesso.
As mulheres tornaram a gerar filhos
e a vida na Terra prosperou.

ANEXO G – Mito: “Iemanjá ajuda Olodumare na criação do mundo”

Olodumare-Olofin vivia só no Infinito,
cercado apenas de fogo, chamas e vapores,
onde quase nem podia caminhar.
Cansado desse seu universo tenebroso,
cansado de não ter com quem falar,
cansado de não tem com quem brigar,
decidiu pôr fim àquela situação.
Libertou as suas forças e a violência
delas fez jorrar uma tormenta de águas.
As águas debateram-se com rochas que nasciam
e abriram no chão profundas e grandes cavidades.
A água encheu as fendas ocas,
fazendo-se os mares e oceanos,
em cujas profundezas Olocum foi habitar.
Do que sobrou da inundação se fez a terra.
Na superfície do mar, junto à terra,
ali tomou seu reino Iemanjá,
com suas algas e estrelas-do-mar,
peixes, corais, conchas, madrepéloas.
Ali nasceu Iemanjá, a mãe dos orixás,
dominaram o fogo no fundo da Terra
e o entregaram ao poder de Aganju, o mestre dos vulcões,
por onde ainda respira o fogo aprisionado.
O fogo que se consumia na superfície do mundo eles apagaram
e com suas cinzas Orixá Ocô fertilizou os campos,
proporcionando o nascimento das ervas, frutos,
árvores, bosques, florestas,
que foram dados aos cuidados de Ossaim.
Nos lugares onde as cinzas foram escassas,
nasceram os pântanos e nos pântanos, a peste,
que foi doado pela mãe dos orixás ao filho Omulu.

lemanjá encantou-se com a Terra
e a enfeitou com rios, cascatas e lagoas.
Assim surgiu Oxum, dona das águas doces.
Quando tudo estava feito
e cada natureza se encontrava na posse de um dos filhos de lemanjá,
Obatalá, respondendo diretamente às ordens de Olorum,
criou o ser humano.
E o ser humano povoou a Terra.
E os orixás pelos humanos foram celebrados.

ANEXO H – Mito: “Iemanjá dá à luz às estrelas, às nuvens e aos orixás”

Iemanjá vivia sozinha no Orum.

Ali ela vivia, ali ela dormia, ali se alimentava.

Um dia Olodumare decidiu que Iemanjá

precisava ter uma família,

ter com quem comer, conversar, brincar, viver.

Então o estômago de Iemanjá cresceu e cresceu

e dele nasceram todas as estrelas.

Mas as estrelas foram se fixar na distante abóbada celeste.

Iemanjá continuava solitária.

Então de sua barriga crescida nasceram as nuvens.

Mas as nuvens perambulavam pelo céu

Até se precipitarem em chuva sobre a terra.

Iemanjá continuava solitária.

De seu estômago nasceram então os orixás,

nasceram Xangô, Oiá, Ogum, Ossaim, Obaluaê e os Ibejis.

Eles fizeram companhia a Iemanjá.

ANEXO I – Mito: “Iemanjá irrita-se com a sujeira que os homens lançam ao mar”

Logo no princípio do mundo,
Iemanjá já teve motivos para desgostar da humanidade.
Pois desde cedo os homens e as mulheres jogavam no
tudo o que a eles não servia.
Os seres humanos sujavam suas águas com lixo,
com tudo o que não mais prestava, velho ou estragado.
Até mesmo cuspiam em Iemanjá,
quando não faziam coisa muito pior.
Iemanjá foi queixar-se a Olodumare.
Assim não dava para continuar;
Iemanjá Sessu vivia suja,
sua casa estava sempre cheia de porcarias.
Olodumare ouviu seus reclamos
e deu-lhe o dom de devolver à praia
tudo o que os humanos jogassem de ruim em suas águas.
Desde então as ondas surgiram no mar.
As ondas trazem para a terra o que não é do mar.

Apêndices

A - Roteiro do Espetáculo

1ª CENA:

A construção do espaço cênico, onde vai acontecer o rito teatral.

2ª CENA: Entram para o espaço delimitado e dão início à cena ritualística.

No chão em uma corrente falam:

Abrindo nossos trabalhos

Nós pedimos proteção

A Deus Pai todo poderoso

E a Virgem Maria da Conceição!

3ª CENA: O ritual de defumação.

Ao som de tambores, os atores começam a dançar com defumadores nas mãos dando uma atmosfera poética para este ato que se encontra presente no rito religioso de matriz e influência africana.

4ª CENA: Durante a entrada da atriz, os atores colaboradores cantam:

A mesma fala o texto a seguir de forma cantada.

“Oxalá meu Pai somos filhos da Virgem Maria

Oxalá meu Pai somos filhos da Virgem Maria

Uma estrela nos ilumina

Uma estrela nos ilumina

Estrela ééé a nossa guia!

Estrela ééé a nossa guia!

Que os nossos anjos da guarda sejam nossa companhia!

Que os nossos anjos da guarda sejam nossa companhia”!

5ª CENA: O arquétipo de Oxum.

Ao toque de tambores, a atriz adentra no espaço delimitado e começa o nascimento da energia.

O personagem começa seu ritual, no momento em que chega ao chão e neste momento há o contato do mesmo com a água. A seguir o texto da personagem:

“As lágrimas que escorrem são como uma cachoeira em queda livre, inunda minha morada, é como a chuva que deixa o rio volumoso e agitado. A água escorre por minha pele adoçando-a como o mel que adoça a boca, toma conta de meu corpo, me alegra, me acalenta, me fortalece, me dá segurança. É minha morada. Sou Eu”!

Em seguida, os atores entregam o elemento escolhido: o espelho. A personagem começa seu ritual demonstrando sua vaidade e seduzindo. Posteriormente há o contato com o pano vermelho, que por sua vez, simboliza a fertilidade. O texto da personagem será apresentado a seguir:

“A fertilidade está em minhas mãos, assim como a feminilidade está nos seres femininos. Posso permitir a fertilidade ou não”.

“Falando nisso, me lembro de algo: logo que o mundo foi criado, orixás habitaram a terra e começaram a tomar decisões e dividir encargos entre eles, em reuniões que somente os homens podiam participar. Eu nunca aceitei isso, nunca me conformei com essa atitude”.

“Me resenti com isso, mas me vinguei dos orixás masculinos: condenei todas, todas as mulheres à esterilidade. Qualquer tentativa de fertilidade era fracassada”.

“Com isso, os homens foram consultar Olorun o grande criador, quem nos concedeu a vida. Estavam todos aflitos, alarmados e não sabiam o que fazer, sem filhos para criar, sem herdeiros para quem deixar suas posses, sem novos braços para criar novas riquezas e fazer as guerras e sem descendentes para não deixar morrer suas memórias, não sabiam como agir”.

“Olorun soube, a partir daí, que Eu não tinha tido a permissão de participar das reuniões. Então ele aconselhou os orixás a me convidar, e também as outras mulheres, porque sem mim e sem minha força sobre a fecundidade nada poder. adiante”.

“Os orixás seguiram os sábios conselhos de Olorun e assim as mulheres voltaram a serem férteis como uma terra para plantar, tornaram a gerar filhos e assim, a vida na Terra prosperou”.

Por conseguinte, começa o ritual de sedução através de sua dança e acompanhado do toque dos tambores. A seguir, o texto desta cena:

“Danço e seduzo com meus movimentos. A sedução é meu forte. Meu olhar é sedutor e penetrante, que os homens nem se dão conta do que está acontecendo, até parece que entram em transe e cada vez mais, se deixam levar pela sedução”.

“Tive muitos momentos de glória. Me lembro de um fato que ocorreu há muito tempo: um orixá chamado Ogum, certo dia se cansou de seu trabalho como ferreiro e quis voltar a floresta para ser livre, caçar como antes, pois se achava muito poderoso e nenhum orixá poderia obriga-lo a fazer o que não quisesse.

O toque a partir daqui aumenta para dar à cena a intensidade necessária.

“Passei mel em seus lábios, muito mel, isso lhe deixou como que em transe, (os atores começam a se aproximarem da personagem, o toque baixa, e, só volta ser tocado de maneira alta, quando chegarem até ela), cada vez mais mel, mais sedução, mais dança, mais mel, mais sedução, mais dança e assim consegui atraí-lo de volta para cidade”.

“Outra vez, cheguei até seduzir a rainha dos ventos, custei a conquista-la, mas ela não conseguiu resistir aos meus encantamentos. Mas logo me dispus a uma nova conquista, (a partir daqui, o toque aumenta cada vez mais), Iansã ficou enfurecida, impetuosa, tomada de raiva, me procurou para me castigar, sem dó nem piedade, mas eu fugi para dentro do rio, onde me escondi e moro até hoje”.

6ª CENA: O arquétipo de Iansã.

Os atores começam a correr na volta da personagem com leques, provocando uma grande ventania. A seguir, o som dos tambores tomam conta da cena, contribuindo para o nascimento da energia.

Dessa forma, o personagem começa seu ritual, e do chão começa a levantar até atingir o plano médio. A seguir o texto da personagem:

“Força, força, a força está em mim, um desejo de gritar, voar, arrasar tudo cresce cada vez mais dentro de mim”.

“Sou impetuosa, rainha do vento, do raio, do trovão, da tempestade. Venho ventando e arrasando tudo para limpar e transformar. O vento é minha respiração,

minha força, o raio e o trovão são as energias da destruição, da transformação, a tempestade tem a força que limpa.

“Querem saber da minha história, do meu nascimento? Vou contar. Existiu há muito tempo atrás, um rei que tinha uma filha, ela se chamava Ala. Como todo pai, desejava o melhor para ela e o “melhor” naquele tempo era fazer um bom casamento”.

“Este rei queria casá-la com um príncipe, um príncipe muito poderoso, só que como toda boa história que envolve casamento, existia um amante. Ééé, é exatamente isso, a princesa tinha um amante e dele esperava um filho. Um certo dia o rei descobriu o segredo que a filha escondia e resolveu matá-la. Isso mesmo que ouviam: matá-la”.

“O rei pegou sua filha, colocou em uma barca, levou a princesa até o meio do rio e jogou a sua própria filha na água. Para a surpresa de muitos, inclusive do rei, neste rio vivia uma bela mulher: Oxum. Esta água era a casa de Oxum, era sua morada”.

“Um papagaio lhe acompanhava, assim como em tudo que o rei fazia, e mais uma vez, o papagaio presenciou tudo que aconteceu depois que o rei largou sua herdeira”.

“Passado um certo tempo, alguns pescadores em uma embarcação viram uma caixa boiando no rio, logo, foram atraídos por um choro, foram ver de perto e dentro tinha uma criança. Assustaram-se com o que viram. Ficaram um pouco temerosos, mas esses viajantes recolheram a criança e levaram como presente ao rei. O rei é claro, ficou muito feliz com o presente, pois havia “perdido” sua filha e resolveu assim, dar uma festa e apresentar a criança ao povo como sendo sua filha. Ele ainda sentia muita falta da filha que ele mesmo afogou, se sentia sozinho”.

“Quando todos estavam reunidos, o papagaio contou-lhes acerca de tudo que tinha acontecido. Disse que a menina havia nascido no rio, portanto, deveriam devolvê-la a sua verdadeira casa. O rei então se deu conta de que se tratava de sua neta e resolveu devolve-la ao rio onde a menina tinha nascido. Dessa forma, a criança cresceu protegida por Oxum. Essa sou Eu”.

“Hum, meus encantamentos são muitos, tantos que às vezes nem eu mesma sei todos que possuo, mas sei como ganhei todos eles: sempre usei meus encantos e sedução para adquirir poder e com isso consegui muitas vantagens e muitos homens. Me entreguei para muitos e deles sempre algum presente ganhei”.

“Com Xangô, adquiri o posto da justiça, a sua coroa, o domínio dos raios e a vantagem do encantamento”. Com Ogum, casei, tive nove filhos e adquiri o direito de usar a espada em minha defesa e dos demais.

“Os raios das tempestades que crio têm uma força que pode destruir e, é assim que me sinto: forte para destruir, transformar, lavar, limpar toda imundice que se encontra a minha volta”.

A partir daqui, a cena começa a ser encaminhada para o final. Como se estivesse guerreando, a personagem realiza partituras corporais e fala mais sobre suas qualidades. Durante essas partituras faz menção ao corte de possíveis obstáculos encontrados a sua frente. A cena acaba quando a personagem fincar a espada no chão.

“Sou impetuosa quando estou tomada pela fúria, pela raiva e me transformo no vento quando quero arrasar tudo. O vento que tudo leva, tudo destrói, tudo transforma. Detesto que me privem de algo, não gosto que me digam NÃO. Pelo contrário gosto de estar no comando e quando não me agrado, arraso tudo sem dó nem piedade. Sou forte o bastante para conseguir tudo que quero e corajosa para enfrentar o pior. A minha força é tudo, me move, como o ar que respiro e o vento que sopro”.

7ª CENA: O arquétipo de Iemanjá.

Os atores começam a desmontar a personagem que estava sendo interpretada. A seguir, o som como se fosse do mar e logo, os tambores tomam conta da cena, contribuindo para o nascimento da energia.

Dessa forma, o personagem começa seu ritual, e do chão começa a levantar até atingir o plano alto. A seguir o texto da personagem:

“Olodumaré, quem ajudou na criação do mundo, vivia só, cercado apenas de fogo, chamas e vapores, onde quase nem podia caminhar. Um dia ele se cansou desse universo tenebroso, pois não tinha ninguém para falar, brigar e decidiu por um fim a tudo isso. Libertou suas forças e a violência dessas forças fez jorrar uma tormenta de águas”.

“Essas águas chocaram-se com as rochas e abriram no chão profundas e grandes cavidades. A água encheu as fendas e dessa forma criaram-se os mares e os oceanos. O que sobrou da inundação criou-se a terra. E foi assim, que meu reino nasceu. Um reino com estrelas do mar, peixes, corais, conchas”.

“O fogo que se consumia na superfície do mundo foi apagado e suas cinzas fertilizaram os campos, proporcionando o nascimento das ervas, frutos, árvores, bosques, florestas. Nos lugares onde as cinzas foram escassas, nasceu os pântanos e nos pântanos, a peste”.

“Eu me encantei com a Terra e a enfeitei-a com rios, cascatas e lagoas. Quando tudo estava feito e cada força da natureza se encontrava na posse de um dos filhos de Iemanjá, foi criado o ser humano, que povoou a Terra e celebrou, ou melhor, celebram os orixás, que estão presentes em cada personalidade humana”.

“Logo no princípio do mundo, já tive motivos para desgostar da humanidade, desde muito cedo os seres humanos enchiam minha casa de lixo, jogavam no mar tudo que não prestava mais, velho ou estragado. Até mesmo cuspiam em mim, quando não faziam algo pior”.

“Por causa disso, fui me queixar à Olorum. Assim não dava para continuar; Minha casa vivia suja, sempre cheia de porcarias. Com isso, Olorum me concedeu o dom de devolver à praia tudo o que os humanos jogassem de ruim em minhas águas. Desde então as ondas surgiram no mar. As ondas levam para a beira da praia o que não é do mar”.

“Também sou vaidosa, gosto de ficar bonita, mas sou tenho tantas obrigações que muitas vezes não consigo me arrumar, ser mãe não é fácil, dá muito incômodo. Gosto de ter cabelos longos e fascinantes, me acho tão bela, elegante. Mas falando em incômodo, me lembro de um acontecimento muito antigo e que me causou um grande desconforto”.

Encaminhando-se para o final:

“Posso me lembrar quando vivia sozinha e não tinha nada para me preocupar e resolver. Mas isso não era bom, ficava triste, não tinha nada para fazer. Dormia sozinha, me alimentava sozinha, enfim, a solidão era minha eterna companhia. Olorum então chegou à conclusão que eu preciso de uma família, ter com quem comer, conversar, brincar, viver”.

“Então o meu estômago começou crescer, crescer, cresceu tanto que dele nasceram as estrelas, mas as estrelas foram se fixar no céu e eu, continuei solitária. Foi aí, que minha barriga começou a crescer de novo, o que resultou no nascimento das nuvens. Mas as nuvens perambulavam pelo céu, até que chovesse sobre a Terra. Mais uma vez, continuei sozinha e sem preocupação alguma”.

“Depois dessas tentativas frustradas, Olorum me deu uma nova oportunidade. Minha barriga começou a crescer novamente e dele, nasceram todos os orixás, me fazendo companhia e me dando muitas preocupações e tarefas para resolver”.

A personagem vai se retirando do espaço, mas antes, passa entre a corrente, ao som de um canto, finalizando o ritual. Em seguida, o público passa entre a corrente estipulada. O canto que acompanha o encerramento, a seguir:

“Glória Jesus ao mestre redentor,
que na Santa Cruz seu sangue derramou.
A estrela do céu que guiou nosso Pai,
guiai esse filho ao caminho que vai”.