



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES
ANA CLAUDIA MORAES DE CARVALHO

Odô Iyá

Da Espetacularidade do *Yle Ase Oba Okuta Ayra Yntyle*
ao Corpo-Cena

Belém-PA

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES
ANA CLAUDIA MORAES DE CARVALHO

Odô Iyá

Da Espetacularidade do *Yle Ase Oba Okuta Ayra Yntyle*
ao Corpo-Cena

Dissertação apresentada ao Instituto de Ciências da Arte, da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes, sob Orientação da Prof.^a Dra. Giselle Guilhon e Co-orientação do Prof. Dr. Miguel Santa Brígida.

Belém-PA

2014



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos três (03) dias do mês de Junho do ano de dois mil e quatorze (2014), as nove (09) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência da orientadora professora doutora Giselle Guilhon Antunes Camargo ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de **Ana Cláudia Moraes de Carvalho**, intitulada **Odô Iyá: da Espetacularidade do Yle Ase Oba Okuta Ayra Yntyle ao Corpo-Cena**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores Giselle Guilhon Antunes Camargo, Miguel de Santa Brígida Júnior e Sonia Maria Moraes Chada da Universidade Federal do Pará e Jorge Graça Veloso da Universidade de Brasília – UnB. Dando início aos trabalhos, a professora doutora Giselle Guilhon Antunes Camargo, passou a palavra à mestranda, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito Excelente, com distinção, com exigência de ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação integral da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Giselle Guilhon, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, a presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestranda. Belém-Pa, 03 de Junho de 2014.

Profª. Dra. Giselle Guilhon Antunes Camargo

Prof. Dr Miguel de Santa Brígida Júnior

Profª. Dra. Sonia Maria Moraes Chada

Prof. Dr. Jorge Graça Veloso

Ana Cláudia Moraes de Carvalho

A viagem da Pintada Encantada

Lendas que cruzaram além mar
No Olimpo a pintada foi buscar
É da Índia, é da Guiné, É do Egito, d'Angola é
Tem mistério e magia, muito axé
Viajando pelo oriente e por todo o ocidente
Mercados, mercadores fascinou
E chegando ao novo mundo
A mistura de cultura se formou
Holandeses no Brasil ela pintou
A iê iê ô! A iê iê ô!
Emakualê Oxum, Erê
Samborokô, Samborokô, ô ô!
Na cultura Afro-brasileira assim surgiu
Seus costumes, raças, crenças nos uniu
Bicho feito que espanta a morte
Povo de Santo a primeira Iaô
Catulou, raspou, pintou
Canto, dança a esplendor
Oferenda para os Orixás
Saravá, que a sorte quero mais
Vai, meu pombo branco anunciar
Que a Ilha pede a paz
A Ilha tem na viagem sedução
Oxalá criou o mundo, deu ao povo a união

Chico Espinoza

Ao meu amado Pai Lourival Moraes (*In memoriam*) que me ensinou a amá-lo, amar meu próximo e amar a mim mesma.

Ao querido mestre Bião (*In memoriam*) que abrilhantou nossos horizontes com seus pensamentos etnocenológicos e sua eterna alegria de viver.

Aos meus amados filhos Heitor Moraes e João Hermeto que, mesmo sofrendo minhas ausências, aguentaram firme os seus sorrisos de criança.

AGRADECIMENTOS

A Deus, acima de tudo, que me dá a vida para seguir com livre arbítrio os caminhos que trilho.

À minha linda família - Allan Carvalho, Heitor Moraes e João Hermeto -, que me ama incondicionalmente e ajuda-me sempre a galgar meus sonhos.

À minha amada mãe e aos meus irmãos pelo amor e apoio moral, torcendo sempre por mim.

À minha querida orientadora Prof^a Giselle Guilhon, pelas orientações e maravilhosas histórias de vida, livros, mandalas e cartas de tarô.

Ao meu querido amigo Miguel Santa Brígida, professor, diretor e irmão, pelos infinitos conflitos que semeou em meus pensamentos em busca de felicidades epistemológicas.

Aos meus professores do Mestrado que enriqueceram minha vida acadêmica.

Aos novos amigos que fiz na turma de Mestrado, meu apreço e desejo de sucesso.

Aos meus amados amigos do Círculo de Fogo, grupo de estudo do Mestrado: Aninha Costa, Ariane Pimentel, Barbara Dias, Fernanda Sales e Joelson Muzenza.

Ao meu amigo-irmão Jaime Barradas que junto comigo sofreu dias e dias de desequilíbrio intelectual para chegar à acomodação de novos conhecimentos. A você meu amigo, todo o meu amor.

Aos meus amigos atores e atrizes da Cia Atores Contemporâneos que me ajudam a relaxar e a compreender que a arte é o que eu quero para a vida toda.

Aos meus amigos e colaboradores na realização desse trabalho – Primo Wando, Cláudio Dídima, Marcelo Villela, Adriano, Carla, Iyá Jane, Pereira, Aníbal Pacha, Leny Torres, Silvia Moraes, Ana Flávia Mendes e outros amigos que colaboraram direta ou indiretamente com essa realização.

Aos amigos fotógrafos que enriqueceram meu trabalho com suas lindas imagens.

Ao Povo do Santo, especialmente a Marckson de Moraes, Pai Luciano, Mãe Elvira, que me ajudaram com seus ensinamentos a ser uma pessoa melhor.

A todos vocês, o meu muito obrigada!

RESUMO

CARVALHO, Ana Claudia Moraes de. Odô Iyá – Da Espetacularidade do *Yle Ase Oba Okuta Ayra Yntyle* ao Corpo-Cena. 101 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Artes) - Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

Este estudo objetivou construir, a partir da investigação da espetacularidade do ritual de *iniciação* ao Candomblé, um *corpo-cena* pensado na vivência no terreiro de Candomblé-Ketu, *Yle Ase Oba Okuta Ayra Yntyle* em Benevides/Pa, e se estruturou teórico-metodologicamente na Etnocenologia. Para os adeptos do Candomblé, o ritual é a afirmação de sua própria existência na Terra, em seus corpos modificados pela presença dos Orixás, personalizando suas crenças e suas mitologias. As experimentações cênicas que apresentei no espetáculo O Auto do Círio, em 2012 e 2013, já como parte desse processo criativo, demonstraram momentos da festa pública do ritual de *feitura*, a partir do *corpo-templo* da *Yaô de Yemanjá Ogunté*, corpo que dá morada ao sagrado. A *Yaô de Yemanjá Ogunté* e seu corpo festivo são o mote dessa pesquisa sobre o corpo como símbolo religioso, cultural e como inspiração para o processo de criação do *corpo-cena*.

Palavras-Chave: Candomblé-Ketu. Yemanjá Ogunté. Etnocenologia. Processos de Criação Cênica.

ABSTRACT

The present study aimed to create a Body-scene inspired by the experience in the terreiro of Candomblé Ketu-Yle Ase Oba Okuta Ayra Yntyle (Benevides-Pará), based on the investigation of the initiation ritual spectacle of Candomblé, guided by the theory and by the method Ethnoscenology. Candomblé religious believe that this ritual is the assertion of Its own existence on Earth in their bodies altered by the presence of the Orishas, indentifying their beliefs and their mythologies. The scenic experiments performed in the spectatle O Auto do Círio (2012 and 2013 editions), showed moments of the public cerimony by the initiation ritual, based on the Body-temple of the Yaô Yemanjá Ogunté, the same Body that experiences the sacred. Festive Body Yaô Yemanjá Ogunté is the focal point of this research on the Body as religious, cultural and as inspiration for the creation process of the Body-scene symbol.

Keywords: Candomblé-Ketu. Yemanjá Ogunté. Ethnoscenology. Creation Process Scenic.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Metodologia Circular -----	16
Figura 2 - Saída de Yaô do Roncó -----	21
Figura 3 - Rum, rumpi e le -----	25
Figura 4 - Salão das festas públicas -----	32
Figura 5 - Fundamento do terreiro Yle Ase Oba Okuta Ayra Yntyle -----	33
Figura 6 - Convite do ritual de saída de santo -----	34
Figura 7 - A Iniciação -----	40
Figura 8 - A experimentação Flor de Efun - Auto do Círio/ 2012 -----	46
Figura 9 - A Circularidade -----	48
Figura 10 - Yaô de Yemanjá Ogunté -----	52
Figura 11 - 2ª saída do Roncó -----	54
Figura 12 - Circularidade das Preposições -----	57
Figura 13 - O corpo-cena - Flor de Efun -----	59
Figura 14 - 3ª saída do Roncó -----	60
Figura 15 - Corpo-comunidade -----	62
Figura 16 - Yemanjá Ogunté -----	64
Figura 17 - Iyá – Rainha do Mar demonstra sua vaidade no abebê. -----	67
Figura 18 - O corpo modificado de Yemanjá Ogunté -----	68
Figura 19 - Yemanjá Ogunté gira no compartilhamento espiralar com Ogum e mostrar a força da guerreira -----	70
Figura 20 - Yemanjá Ogunté sob a estética da chuva -----	72
Figura 21 - A chuva no Auto do Círio como parte do espetáculo -----	73
Figuras de 22 a 30 - Processo criativo do corpo-cena - 2012 -----	77 e 78
Figura 31 - Figurino estilizado de Iyá – Rainha do Mar, de Aníbal Pacha -----	79
Figuras de 32 a 55 - Processo criativo do corpo-cena - 2013 -----	80 a 84
Figuras 56 e 57 - O corpo-cena da Iyá – Rainha do Mar -----	86 e 87

SUMÁRIO

O XIRÉ - A Roda Ancestral: Apresentação.-----	11
2. A FEITURA - Metodologia circular. -----	15
3. LAROYÊ AO POVO DO SANTO. -----	24
3.1 O Candomblé e sua brasilidade. -----	24
3.2 A mitologia de Yemanjá. -----	27
3.3 O Candomblé do Yle Ase Oba Okuta Ayra Yntyle. -----	31
4. O CORPO-TEMPLO DA YAÔ - Espetacularidade do Ritual de Iniciação. -----	36
4.1. Do Efun ao corpo-templo das Yaôs . -----	36
4.2. Flor de Efun. -----	43
5. DA RODA DOS ORIXÁS AO PROCESSO DE CRIAÇÃO CÊNICA. -----	51
5.1. A noite do Efun. -----	58
5.2. Iyá – Rainha do Mar. -----	65
5.3. Odo Iyá - O processo cênico. -----	75
OBRIGAÇÕES – CIRCULARIDADES POSSÍVEIS. -----	89
REFERÊNCIAS -----	93
ANEXOS -----	97

O XIRÉ - A Roda Ancestral: Apresentação.

A pesquisa que realizei, enquanto artista-pesquisadora, vislumbrou compreender o *ritual de iniciação* do Candomblé-Ketu, no terreiro *Yle Ase Oba Okuta Ayra Yntyle*¹ e suas dimensões simbólicas e espetaculares como mote para a construção de um processo de criação cênica. Este estudo surgiu a partir da intenção de continuar as investigações sobre pintura corporal para cena, que realizei no curso de Especialização em Estudos Contemporâneos do Corpo pelo ICA/UFPA, intitulado *Entre o Imaginário Amazônico e a Performance: um estudo da Body Art do Auto do Círio*. Meu objeto de pesquisa encontra-se no ritual afro-religioso que pinta o corpo de seus adeptos para receber um Orixá, concretizando, assim, a perpetuação de uma prática religiosa circundada de espetacularidade, cujo desenvolvimento concretiza as ações ritualísticas que fundamentam sua crença. A pintura do ritual evidencia a mitologia que as *Yaôs* revelam como símbolo de entrega à sua religião.

No terreiro de Candomblé-Ketu *Yle Ase Oba Okuta Ayra Yntyle*, localizado em Benevides/PA, constatei que as pinturas corporais das *Yaôs* faziam parte de um complexo maior de informações, chamado de *ritual de iniciação* ou festas de *Saída de Santo*.

O estudo que apresento tem como base teórico-metodológica a Etnocologia e iniciou-se com as pesquisas sobre Corpo. Nesse processo encontrei um corpo pleno em sua espetacularidade que me fascinou por suas peculiaridades na vivência religiosa, social e artística. Trata-se de um corpo que, ao mesmo tempo, é templo, individual e comunitário. Por ele se traduz a ancestralidade que move a cosmologia de um povo. Falo do corpo da *Yaô* – filho ou filha de Santo do Candomblé que se inicia para morrer dessa vida e nascer para outra superior a esse plano espiritual.

Como já mencionei, pude conhecer a pintura corporal com o trabalho autoral construído para o espetáculo *O Auto do Círio*, que acontece no mês de outubro, em Belém do Pará, pela festividade do Círio de Nossa Senhora de Nazaré. Nessa pesquisa encontrei a *Body Art* que, para o *Auto do Círio*, intitulei *Body Art Amazônica*. Com a finalização desse trabalho prossegui com as investigações sobre pintura e processos cênicos e encontrei as *Yaôs* no *ritual de iniciação* ao

¹ Casa de Axé do Rei das Pedras.

Candomblé-Ketu do *Yle Ase Oba Okuta Ayra Yntyle*, em Benevides/PA. A chegada a esse terreiro não ocorreu aleatoriamente, pois muitos artistas amigos frequentam o espaço, liderado por Pai Luciano – *Babalorixá Abaytan de Ayra* – e as primeiras informações sobre as *Yaôs* vieram deles. Em março de 2012 assisti ao primeiro ritual *de iniciação*. Foi marcante, extremamente diferente, mágico e espetacular. O corpo modificado pela incorporação lhe proporcionava uma espetacularidade nunca antes vista por mim, fazendo-me render à estesia do corpo da *Yaô*.

Os encaminhamentos com o novo objeto vieram para os estudos acadêmicos e também para minha vida particular. Transformações de visões de mundo foram necessárias para que pudesse me aproximar melhor do objeto e compreender o que pesquisava. Para isso, iniciei a investigação sobre influências afro-religiosas na minha história e frequentei, durante esse período, todos os rituais no terreiro de Benevides, bem como de outros terreiros de Candomblé em Belém. Com isso, pude, pela consulta aos búzios, conhecer meus Orixás de cabeça e descobrir que sou filha de *Yemanjá*, optando, com isso, em pesquisar sobre a *Saída da Yaô de Yemanjá Ogunté*.

As primeiras visitas ao terreiro foram tensas, um sentimento de medo me invadia. Adentrar no desconhecido requer respeito e cuidado, como já haviam me falado os Orixás no jogo de búzios onde pude pedir permissão para as próprias entidades numa íntima conversa na casa de Pai Luciano. Com a permissão concedida pelos Orixás a mim e por Pai Luciano também, prossegui com as investigações, entendendo que o ritual da *Yaô*, na *iniciação*, é um nascimento que perpetua a mitologia que conta a história desse povo. Nesse sentido, como pesquisadora, assumo o compromisso com a ética necessária para a realização da pesquisa.

A pintura utilizada pelas *Yaôs* foi o que primeiro me chamou a atenção. Elas saem pintadas e raspadas do *Roncó*, que é o quarto sagrado que guarda as *Yaôs* durante o ritual. As pintinhas nesses corpos fazem alusão à galinha D'Angola, ave considerada sagrada e primeira *Yaô*. Entretanto, compreendi que o ritual vai muito além da pintura corporal, fazendo com que eu ampliasse o campo de investigação, chegando assim ao estudo da espetacularidade da *Yaô* no ritual *de iniciação* ao Candomblé-ketu.

Esse trabalho está estruturado em apresentação, quatro seções e conclusão.

Para tanto, utilizo a Etnocenologia, pelos autores como Armindo Bião, Adailton Santos, Graça Veloso, Suzana Martins, por visualizar a amplidão do contexto onde reconheço meu objeto de pesquisa. Com isso, exercitei meu olhar para a espetacularidade do cotidiano, inserindo o corpo como eixo fundante dessa pesquisa, contribuindo para a ratificação da importância da disciplina para a produção artística e científica.

A segunda seção discute a Etnocenologia como teoria base para a composição dos processos criativos sobre a *Yaô de Yemanjá Ogunté*. Além disso, utilizo autores que pesquisam sobre ritual, como V. Turner, A. Terrin, V. Genep. E sobre Candomblé, trouxe as contribuições de Armando Vallado, Reginaldo Prandi, P. Verger, R. Bastide, Sabino e Lody, Cabrera. Essas teorias completam a energia necessária para a compreensão do conhecimento gerado pela noção metodológica que proponho, chamada *metodologia circular*, facilitando o fluxo da pesquisa.

A terceira seção, LAROYÊ AO POVO DO SANTO, discute a religião do Candomblé e as interfaces culturais brasileiras - história, vivência e questões sociais -, para que o leitor possa conhecer um pouco mais sobre o povo do santo e suas tradições. Traz também a compreensão sobre a Mitologia dos Orixás experienciada no Candomblé-Ketu, em especial a da *Yemanjá Ogunté*, Orixá pesquisada para meu processo cênico.

Na quarta seção desse trabalho, nomeada de O *CORPO-TEMPLO DA YAÔ - ESPETACULARIDADE DO RITUAL DE INICIAÇÃO*, apresento a noção de *corpo-comunidade* para reflexão, noção esta criada por mim no estudo sobre pintura corporal. A seção é dedicada ao olhar etnocenológico dessa pesquisa, analisando a primeira experimentação cênica realizada no Espetáculo O Auto do Círio, em 2012.

Na última seção, DA RODA DOS ORIXÁS AO PROCESSO DE CRIAÇÃO CÊNICA, aprofundo a análise da *Flor de Efun* e apresento a segunda parte do processo criativo que se iniciou em 2012, chamada *Iyá – Rainha do Mar*, experimentação realizada em 2013, no mesmo espetáculo de rua. Além disso, proponho a noção de *Circularidade das Preposições*, que valoriza a força da coletividade nos rituais do Candomblé. Ainda na seção analiso as *Saídas da Yaô do Roncó*, na *iniciação*, traçando um roteiro de imagens a serem analisadas. Também nessa seção escrevo os passos do processo de criação e produção das cenas.

Com o título OBRIGAÇÕES – CIRCULARIDADES POSSÍVEIS concluo a pesquisa realizada durante dois anos para a construção do processo de criação cênica. As Obrigações são os trabalhos ritualísticos que devem dar continuidade aos ritos já executados, compromisso traçado no aceite ao Candomblé, fazendo parte do ciclo que se iniciou na *Feitura*. Assim, também, assumo um compromisso que tracei no início dessa pesquisa, de ordem social e artística, de contribuir para gerar novas epistemologias. Apresento o resultado desse trabalho e sugiro novas possibilidades de reflexões a respeito do tema para a comunidade artística e acadêmica.

2. A FEITURA - *Metodologia circular*.

Inspirada na dimensão da roda do *Xiré* - roda ancestral do Candomblé -, uma apresentação pública, proponho como metodologia desse trabalho o pensamento circular, direcionando os seguimentos que adotei para produzir reflexões a respeito do corpo da *Yaô*, que representa a fonte para meu processo cênico. A *metodologia circular* envolve as teorias base dessa pesquisa e os teóricos que viabilizaram a compreensão de um objeto rico de possibilidades epistemológicas. Teorias que vão e voltam no círculo, enriquecendo a estrutura da investigação para a experimentação cênica. Para tanto, conceitos e teorias sobre ritual, incorporação, arte, cena e espetacularidade estarão indo e vindo no movimento desse círculo.

Por meio da *metodologia circular*, investiguei o estudo do corpo da *Yaô*² no processo de Iniciação ao Candomblé-ketu, do terreiro *Yle Ase Oba Okuta Ayra Yntyle*, localizado em Benevides/PA. A construção desse objeto ocorreu a partir da busca por um ritual que utilizasse pinturas corporais inseridas no mesmo, já que pesquisei, em nível de Especialização, sobre pinturas corporais do Auto do Círio³, mais especificamente as pinturas corporais criadas exclusivamente para esse espetáculo. Com isso, consegui dar continuidade aos estudos sobre pintura corporal na construção de um processo cênico. As *Yaôs* são filhas ou filhos de Santo que, nesse ritual, recebem, pela primeira vez, seu Orixá de cabeça⁴. Cheguei até elas porque as pinturas corporais sagradas fazem parte de seu Rito de Passagem. No entanto, durante as visitas que fiz às *festas de saída*, como são chamadas, observei que, no ritual processado durante 21 dias até a dança do Orixá, existe uma imensidão de segredos a serem desvendados. Para interpretá-los utilizei alguns autores que me ajudaram a traçar a *metodologia circular* que segui enquanto pesquisadora, que se baseou na Etnocenologia, para colher as preciosidades do campo e construir um processo cênico.

Para compreender melhor a *metodologia circular* e suas dimensões para a construção de uma epistemologia que contempla a criação de um *corpo-cena*, nome

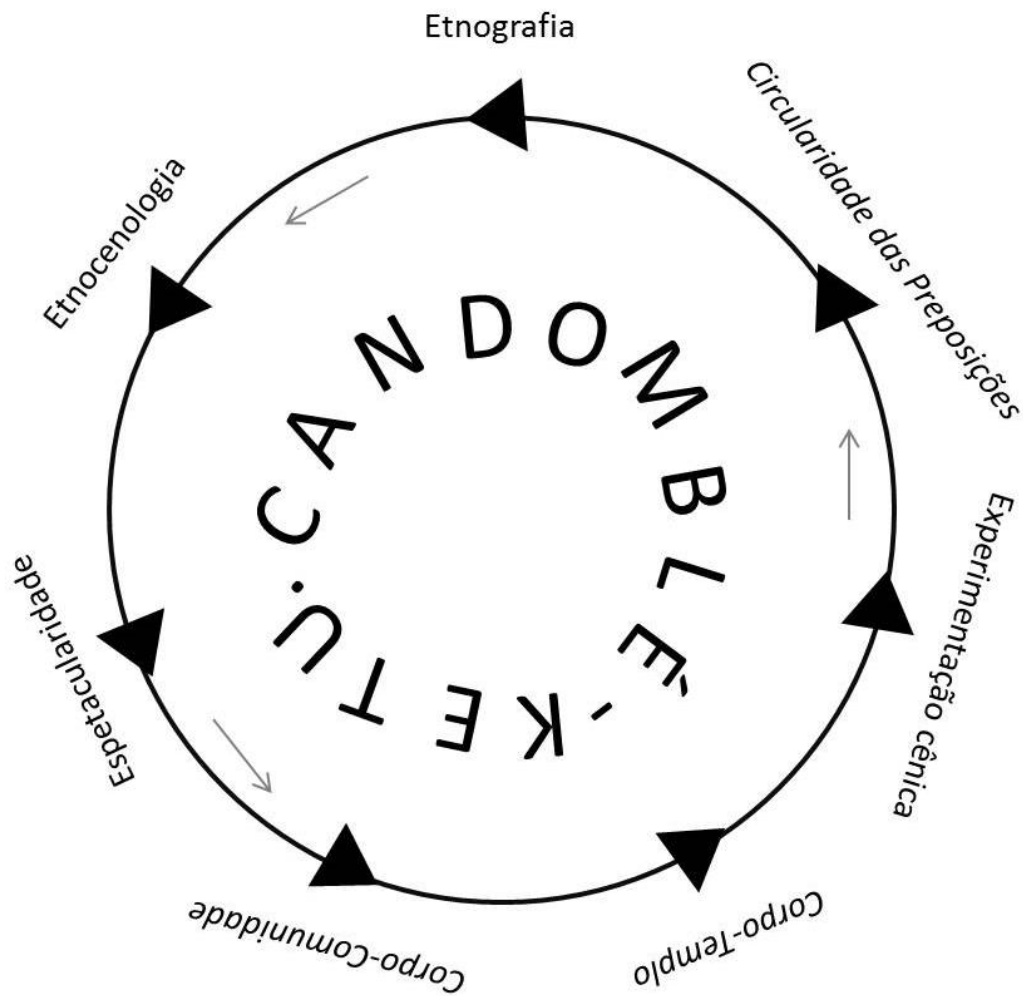
² Utilizo a palavra no feminino devido a origem mitológica da mesma, entretanto, a *Yaô* ou o *Yaô* podem ser do sexo feminino ou masculino, ou seja, uma mulher pode receber um orixá masculino assim como um homem pode receber um Orixá feminino.

³ Espetáculo teatral de rua que acontece todos os anos em Belém do Pará, sendo o mesmo um Projeto de Extensão da Universidade Federal do Pará.

⁴ Cada pessoa Iniciada no Candomblé tem três Orixás de cabeça.

que dou a minha produção cênica, estruturei a seguinte figura representativa de uma proposta metodológica, que se movimenta em sentido anti-horário, como o *Xiré* e os movimentos litúrgicos e ancestrais que são dançados em seus rituais:

Fig. 1 - Metodologia Circular.



Fonte: Elaboração própria

Nota: * Proposições Autorais

1. **Etnografia:** campo de investigação que se aproxima da Etnocenologia pelo reconhecimento da diversidade humana, como meio de interseção metodológica.
2. **Etnocenologia:** base teórico-metodológica e afetiva da pesquisa para a criação cênica, onde o estudo do corpo é a força motriz desse trajeto, situando o campo de investigação estético – sensorial nas artes e formas de espetáculo.
3. **Espetacularidade:** organização de ações e do espaço em função de se atrair e prender a atenção e olhar de parte das pessoas envolvidas. [...] consciência reflexiva. (BIÃO, 2009, p. 35).
4. **Corpo-Comunidade*:** corpo representativo da ancestralidade da comunidade; símbolo social afro – religioso.
5. **Corpo-Templo*:** corpo sagrado, símbolo do Candomblé, um corpo modificado pela força cósmica do Orixá.

6. **Experimentação cênica:** a cena na construção de um trabalho artístico cuja fonte foi a espetacularidade de um corpo festivo, no ritual de *iniciação* ao Candomblé.
7. **Circularidade das Preposições** *: a noção da pesquisa de corpo inteiro, onde tudo gira, na comunidade do Candomblé para as entidades e a perpetuação de sua mitologia.

A figura acima representa um pensamento metodológico que está em constante movimentação, fazendo com que noções teóricas perpassem diversas vezes um pelo outro trocando informações e contribuindo para novas reflexões a respeito do objeto estudado. Para tanto, proponho noções que alinhavam o pensamento sobre a força do corpo enquanto simbologia individual e coletiva, além da potencialidade social e artística.

O Candomblé era para mim uma cultura pouco conhecida, que adentrei para realizar essa pesquisa. Para tanto, tive que me desfazer de diversos entendimentos construídos por uma ideologia de anos de cultura católica em minha formação cristã. Apropriei-me de procedimentos etnográficos para detalhar informações e escutar a voz da comunidade estudada. Lévi-Strauss (1955), em sua pesquisa realizada no Brasil, já nos falava sobre o cuidado que devemos ter sobre nosso olhar enquanto pesquisadores. Para ele, “A exploração é mais uma busca do que um percurso” (op. cit, p. 42), ou seja, essa busca que se desenrola no desconhecido não pode ser dotada de equívocos que são construídos pela falta de conhecimento, gerando preconceito. Esse conhecimento só será adquirido na pesquisa de campo, na prática, na vivência, na visualização dos rituais para que esses sejam revelados de forma sincera e verdadeira, eliminando os equívocos. *Ouvir os ruídos* (STRAUSS,1989) me permite conhecer as manifestações culturais e religiosas nos rituais das comunidades que observo. Para Lévi-Strauss (1989, p. 27) “o papel do etnógrafo é descrever e analisar as diferenças que aparecem na maneira pela qual se manifestam nas diversas sociedades [...]”, não só a descrição e análise, mas nessa pesquisa, a observação da cultura afro-religiosa e sua espetacularidade - noção das ações extracotidianas, do diferente, do surpreendente - para a construção cênica sob meu olhar de pesquisadora. Esse é o mote desse estudo científico. Além disso, busca compreender a essência da comunidade do Candomblé pelo rito de *iniciação* das filhas e filhos de santo, numa prática onde:

[...] além dos dados referentes à vida cotidiana e o comportamento habitual que são, por assim dizer, sua carne e seu sangue, há ainda a registrar-se-lhe o espírito – os pontos de vista, as opiniões, as palavras dos nativos; pois em todo ato da vida tribal existe, primeiro, a rotina estabelecida pela tradição e pelos costumes; em seguida, a maneira como se desenvolve

essa rotina; e, finalmente, o comentário a respeito dela, contido na mente dos nativos. [...] objeto de nosso estudo são os modos estereotipados de pensar e sentir. [...] O terceiro mandamento da pesquisa de campo é, pois, descobrir os modos de pensar e sentir típicos, correspondentes às instituições e à cultura de determinada comunidade, e formular os resultados de maneira vívida e convincente. (MALINOWSKI, 1976, p.32)

O fundamento mais importante para o registro do campo se dá no princípio do respeito ao conhecimento local, da comunidade, que Malinowski (1976) chama de nativo. No Candomblé, muitas informações são repassadas pela oralidade dos *Babalorixás*⁵ e *Iyalorixás*⁶. Portanto, o respeito às tradições orais e aos valores repassados através de seus ritos são informações indispensáveis para a compreensão da diversidade imbricada em seus cultos religiosos. Perceber a preparação para as cerimônias, seus odores, ritmos, o vestuário específico de cada pessoa inserida no ritual, tudo cuidadosamente organizado para o dia de Saída de Orixá, são o espírito da pesquisa, citado acima por Malinowski. Para que eu pudesse, cada vez mais, adentrar no universo do Candomblé, precisei me desprender de valores enraizados no preconceito, e visualizasse meu objeto de pesquisa conseguindo, com isso, resolver melhor os conflitos existentes no campo.

Armando Bião, pesquisador etnocenológico, propõe uma bela maneira de desenvolver a pesquisa:

[...] vale considerar quatro condições desejáveis para o bom, belo e útil desenvolvimento da pesquisa: a serenidade, a humildade, o humor e o amor. Vale também, assumir a necessária implicação do sujeito, responsável generosa construção de um discurso sobre o trajeto que liga objetos a sujeitos, numa busca poética, comprometida e libertária (2007, p. 33).

Para o pleno desenvolvimento da pesquisa além da serenidade, humildade, humor e amor que o pesquisador deve ter, sugeridos por Bião, não se pode esquecer o *diálogo oculto* que, segundo Crapanzano (1991), está presente nas observações e conversas em campo. O *diálogo oculto* é o contexto dentro dos diálogos realizados em campo, pode estar presente em um olhar, no silêncio, numa pausa, revelando os valores, as relações de poder, a hierarquia. O *diálogo oculto* não é um método, contudo sua importância se revela na consciência de se mudar o ritmo da pesquisa a partir do que se observa para, dessa forma, se chegar a uma

⁵ O babalorixá, ou baba (pai), é um sacerdote e líder de um centro de culto de uma das religiões afro-brasileiras. O termo é especialmente, mas não sempre, utilizado pelos líderes de terreiro de Candomblé.

⁶ Iyalorixá ou Iyá (mãe) ou ainda Yalaorixá é uma sacerdotisa e chefe de um terreiro de Candomblé.

pesquisa consistente. É preciso saber ouvir muito mais do que falar, assim apreendemos o conhecimento da comunidade, conhecendo os segredos revelados a poucos.

Na perspectiva de coletar informações, bem como de colaborar, de alguma forma, com a comunidade do Candomblé, uso o círculo como estratégia metodológica de minha pesquisa. O circular como pensamento mítico, ou seja, aquele que tem retorno, onde, a partir desse movimento, eu possa compreender o terreiro como um conjunto de signos. Pensar o círculo como estratégia adveio da percepção do próprio ritual que gira em círculo nas danças das *Yaôs* e de seus *Orixás*, a *dança-círculo* reforça a energia que emana da crença e da arte de seus *corpos-templos* de fé, corpos esses modificados pela força sobrenatural dos deuses africanos:

O círculo é um símbolo universal com muitos significados. Representa noções de totalidade, inteireza, perfeição, o Self, o infinito, eternidade, todo movimento cíclico, Deus [...]. Simboliza a alma e o Si-Mesmo, encontrando-se vinculado ao simbolismo da mandala e da eternidade posto que é o Alfa e o Ômega, o início e o fim da vida humana, é a uroboros e o símbolo da meta a ser alcançada, a conjunctio, a união dos opostos na psique (ALVES, s/d)

O círculo facilita o compartilhamento energético entre as pessoas. Através dele é mais fácil praticar o olhar, o convívio. O círculo no ritual do Candomblé é anti-horário, fazendo com que se desfaçam da consciência do dia a dia, facilitando o envolvimento completo de cada um.

Prieto (s/d) aponta que “Os rituais do Candomblé são sempre realizados através de uma dança Circular. Eles invocam seus deuses dançando em círculo. Os círculos sempre foram considerados os símbolos da ponte que nos leva à divindade, símbolos da comunhão com os deuses”. Pela *dança-círculo*, o Candomblé entra em contato com suas divindades, busca a incorporação e o êxtase, assim como pelo tambor e cantos sagrados.

A partir da dimensão do círculo traço minha pesquisa a fim de conhecer o ritual das *Yaôs* de maneira fértil, para acrescentar aos estudos científicos, a respeito da manifestação pela prática etnocenológica no estudo do corpo, o saber afro-religioso das comunidades negras, brasileiras, paraenses.

A Etnocenologia visualiza a espetacularidade nos “jogos sociais onde o aspecto ritual ultrapassa o aspecto rotina” (BIÃO, 2009, p.163), no fazer popular, na arte elaborada pelo povo na rua, nos mercados ou nos terreiros. Lanço meu olhar para a organização espetacular do ritual e para o corpo da *Yaô*. Nesse sentido, proponho a noção de *corpo-templo* pelo qual as *Yaôs* são reconhecidas em seus corpos, que se encontram modificados pela presença de seus Orixás. A teatralidade, noção da vida cotidiana, também exige treino, muitas vezes, de anos, de uma ação do cotidiano que é repassada na comunidade pela experiência corporal e pela oralidade.

Já a espetacularidade é pensada, é minuciosamente elaborada, detalhadamente ensaiada, não sendo assim uma improvisação qualquer. Ela requer tempo para se construir. A espetacularidade de cerimônias de cultos africanos é repassada hereditariamente. Assim sendo, entendo que os Orixás em suas *Yaôs*, além de interagirem com a comunidade, interagem com seus próprios *cavalos*⁷, numa relação íntima diante da incorporação, extasiando os olhos de quem vê como observamos na imagem a seguir:

⁷ Nome dado a/o médium que recebe o Orixá.

Fig. 2 - Saída de *Yaô* do *Roncó*.



Fonte: Ana Moraes

Nota: A espetacularidade da saída de *Yaô* na festa de *iniciação*. Inspiração na energia sagrada do *corpo-templo* para a construção de um *corpo-cena*. Benevides/PA – 2012.

Levar ao público o ícone de um ritual pouco conhecido pela maioria dos expectadores, apresentando o Candomblé como Rito Espetacular e viver um corpo cênico inspirado no corpo das *Yaôs*, foi um processo muito importante dentro de minha pesquisa, marcando assim a vivência da prática do cotidiano que estudo, experimentando a energia sagrada das *Yaôs* através da arte. Na experimentação que fiz, muitas pessoas pensavam que estava incorporada ou que estava prestes a incorporar. Eu me sentia em êxtase, a energia do corpo alterada, mas, consciente de

tudo o que estava ao meu redor, conseguia sentir a energia das pessoas mesmo com os olhos fechados, conseguia perceber a curiosidade das pessoas diante da cena. Isso tudo porque a figura e corporeidade da *Yaô* causava certo impacto. A sua dança suave traz características tribais em seus movimentos, fazendo com que não consigamos tirar nossa atenção dela. Além da saída do *Roncó*, com essa pintura, as *Yaôs* ainda saem mais três vezes antes do grito do *Orunkó*, ápice do rito de passagem, para finalmente executar a dança de seu Orixá. O estudo do comportamento religioso do culto aos Orixás e suas tradições, é fonte de inspiração para meu processo de criação. Na contemporaneidade, sob a ótica etnocenológica, não podemos perder a oportunidade de abrir discussões sobre temas dentro da diversidade humana como os ritos do Candomblé, o mesmo traz valores que são perpetuados pela comunidade e seus simbolismos.

Integra a metodologia desse trabalho a observação da *Yaô* de *Yemanjá Ogunté*, construindo uma visão circular do pensamento científico, uma visão holística que garanta um ir e vir na construção do conhecimento que segundo Bourdieu (2007, p. 34) “[...] construir um objecto científico é, antes de mais e sobretudo, romper com senso comum, quer dizer, com representações partilhadas por todos”. O pensamento científico vivenciou, por muito tempo, uma visão quadrática de construção de conhecimento. Devemos apresentar, segundo Bourdieu (2007), rigor na pesquisa, mas nunca rigidez, a pesquisa tem o poder de modificar a visão de mundo estabelecida sobre determinado objeto, por isso a importância do rigor da mesma. Entretanto para Bourdieu (2007) é proibido proibir na pesquisa,

<<Livrai-nos dos cães de guarda metodológicos>>. Evidentemente, a liberdade extrema que eu prego, e que me parece ser de bom senso, tem como contrapartida uma extrema vigilância das condições de utilização das técnicas, da sua adequação ao problema posto às condições do seu emprego (op. Cit. p. 26).

A Etnocenologia nos deixa livre para experimentar na pesquisa, seja científica ou artística, dando voz para quem faz e vive o fenômeno estudado, que pelas Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados (PCHEOS), justifica sua existência por si mesmo, não necessitando de explicações acadêmicas para valorizá-lo.

A partir da liberdade metodológica sugerida por Bourdieu (2007) encontro a essência para construir uma pesquisa baseada nas impressões e emoções vivenciadas no campo, a cada cerimônia assistida, a cada ritual contemplado como algo de muita representatividade para mim, pesquisadora que busca novos conhecimentos adquiridos pela experiência encarnada.

A adequada metodologia de uma pesquisa, sob meu olhar e baseada nas leituras sobre Etnocologia e pela pesquisa de campo, está na capacidade de respeitar o ambiente pesquisado, nas suas especificidades, nas suas entrelinhas, nas suas manias, no seu silêncio.

Temas como o Candomblé ainda são discriminados na sociedade, devido fatores históricos que o povo africano vivenciou no Brasil, por exemplo. O fato de adentrar nesse campo para, assim, contribuir com o conhecimento científico, fez com que eu me sentisse mais estimulada para realizar minha pesquisa sobre a *Yaô de Yemanjá Ogunté* em seu processo de *iniciação* ao Candomblé e com isso adquirir material e inspiração para minhas experimentações cênicas.

3. **LAROYÊ AO POVO DO SANTO.**

3.1. O Candomblé e sua brasilidade.

O Candomblé, tal qual conhecemos nos terreiros, com os cultos aos Orixás englobados em um mesmo espaço, é uma prática historicamente brasileira construída pelas consequências da diáspora dos negros africanos para o Brasil. Nela, diversos grupos humanos foram deslocados para esse espaço e misturados em várias nações. Esses grupos eram trazidos, em grande escala, do povo *nagô*, também chamado *yorubá*, e que vieram especialmente para o estado da Bahia, por isso a grande expressão da religião nessa região. Contudo, “na África, são deuses de clãs; são considerados como antepassados que outrora viveram na terra e que foram divinizados depois da morte” (BASTIDE, 2001, p.153). No Candomblé do Brasil, os Orixás foram agrupados em um mesmo espaço onde são evocados conforme os costumes de cada terreiro, resguardando-os cor, músicas, danças, animais, colares, comidas, oferendas, sacrifícios e obrigações.

Na memória e na experiência individualizada trouxeram fragmentos de cultura (PARÉS, 2007), de diversos povos, muitos deles de nações inimigas. Entretanto, esses povos acabavam por obter os mesmos hábitos, se solidarizando uns com os outros. Para evitar que os negros se unissem contra seus senhores, o governo brasileiro estimulava os *batuques* a fim de que cada nação valorizasse as suas tradições e desprezasse as tradições alheias. Todavia, o ritual dos *nagô* influenciou, em grande escala, as outras nações, por serem mais numerosos. Assim, surgiu o Candomblé da Bahia:

Candomblé é o nome dado na Bahia às cerimônias africanas. Ele representa, para seus adeptos, as tradições dos antepassados vindos de um país distante, fora de alcance e quase fabuloso. Trata-se de tradições, mantidas com tenacidade, e que lhes deram a força de continuar sendo eles mesmos, apesar dos preconceitos e do desprezo de que eram objeto suas religiões, além da obrigação de adotar a religião de seus senhores. (VERGER, 2012, p. 24)

Essa irmandade garantia uma segurança espiritual em uma coletividade familiar, onde todos se tornavam irmãos. No início, o aparente sincretismo com os santos católicos era apenas uma máscara, mas com as novas gerações mestiças, crioulas, o sincretismo se tornou mais real, verdadeiro. Nele, “santo” e “*Orisá*” são um só, mudando apenas o nome e, dependendo do momento e lugar, se dirige ao

santo ou Orixá adequadamente (VERGER, 2012). São muitas as tradições na religião do Candomblé. Existem os zeladores das casas, chamadas de terreiros, além de linguagem específica, com cerimônias, cantos que são os orikis, danças e instrumentos musicais herdados da África. Entre eles estão os atabaques, que representam muito mais que simples instrumentos musicais, pois são sagrados e energizados por meio de oferendas e sacrifícios específicos para eles, e só quem pode tocá-los são os *alabês*, designados para exclusiva função. Os tambores são batizados, do maior para o menor, de *rum*, *rumpi* e *le*, deformações da palavras *fon*, *hum* e *humpevi*, para os dois primeiros, e da palavra *nago*, *omele*, para o terceiro (VERGER, 2012). Para os adeptos do Candomblé, os atabaques possuem personalidade. Nas cerimônias, os filhos e filhas saúdam os tambores antes mesmo de saudarem os *Babalorixás* e *Iyalorixás*, pais e mães do terreiro. A seguir imagem de atabaques sagrados:

Fig. 3 - *Rum*, *rumpi* e *le*.



Fonte: Ana Moraes

Nota: Atabaques sagrados e alabês, sacerdotes que tem a função de tocar os ritmos musicais conforme os Orixás que são invocados. Benevides-PA/ 2012.

Diversas simbologias fazem parte do universo do Candomblé, entre elas: os tambores, direcionando as danças sagradas, pois os mesmos chamam as divindades numa espécie de potência sonora; os terreiros são assentados de acordo com o Orixá da casa. Ainda na época das grandes navegações, os Orixás eram chamados, por antigos navegantes, de *fetiche*, palavra de origem portuguesa que se remete a feitiço. A força sagrada do Orixá, sua energia potencial, chama-se *axé*. O Orixá se revitaliza regularmente por banhos com ervas sagradas, sacrifícios de animais, oferendas de comidas, cantos, louvações e *oriki*, que saúdam e contam proezas de seus ancestrais. O culto às entidades está ligado tanto à força da natureza quanto a sua mitologia, ou seja, ao ancestral divinizado.

Existem algumas maneiras de o Orixá se manifestar no humano: ou se entra em transe durante uma cerimônia - e isso se chama no terreiro *bolar no santo* -, ou se tem um sonho revelador, ou uma doença inexplicável. Pela adivinhação sabe-se que o Orixá escolheu determinada pessoa para ser sua *Yaô*. A partir de então, começa um processo ritual chamado de *iniciação, feitura ou saída de santo* para a *Yaô*, que podem ser homens ou mulheres. Para entendermos a relação de incorporação entre Orixá e *Yaô*, Verger (2012, p. 29) aponta que:

Após a iniciação, os *iyaworisa* têm neles, em estado latente, as divindades que, para manifestar-se, aguardam certas condições favoráveis. O ritual das cerimônias de invocação dos *Orisa*, no Brasil, reúne todas essas condições e seu principal objetivo é provocar a vinda dos deuses. Sacrifícios lhes são oferecidos; os *iyawo* tomaram o cuidado de purificar seus corpos através de banhos de decoção de folhas, a assistência aguarda com fervor a chegada dos deuses; a orquestra chama os *Orisa* com insistência; as *iyaworisa* cantam e dançam em círculo, em torno da sala, e são tomadas pelos ritmos familiares. Tudo concorre para determinar o transe, para fazer com que as *iyawo* se identifiquem com os deuses, para provocar nelas o mesmo estado de embriaguez sagrada e de inconsciência em que elas mergulharam no momento de sua iniciação.

A *iniciação* é um momento de aprendizagem, no qual a *Yaô* vai compreender sua nova vida de filha de santo. Nesse processo aprenderá os segredos do Candomblé, que, para Bastide (2001), o termo “segredo” não é muito exato, já que nesse momento lhes ensinam o que deverá saber no estado futuro de *Yaô* e não conhecimentos esotéricos. De fato, a noviça aprende os ensinamentos necessários à sua formação e na figura do *erê*, entidade adjunta do Orixá. Quando incorporados pelo *erê*, os *Yaôs* passam a ser crianças, com identidades e personalidades diferenciadas, garantindo, depois da incorporação do Orixá, um estado vigilante.

Os sacrifícios do ritual são realizados pelo *axogum*, a quem Ihe é dado a função dos cortes dos animais. Esse momento não era propriamente secreto, contudo, para evitar estereótipos recorrentes ao culto afro religioso, o número de pessoas que participam dele é restrito aos filhos do terreiro. O tipo de animal, o corte, sexo desse, dependem para qual Orixá está sendo oferecido. Tudo do animal será aproveitado, nada se perde. Para Júnior (2011, p.6), “Por ser uma religião ecológica, o Candomblé visa ao equilíbrio do trinômio corpo, mente e espírito: a saúde física, o padrão de pensamento e o desenvolvimento espiritual de cada indivíduo”. Com a visão holística, o Candomblé se constrói perpetuando suas tradições que nasceram de fusões retiradas das memórias trazidas para o Brasil, reconfigurando uma religião que guarda ancestralidade africana no corpo brasileiro.

3.2. A mitologia de *Yemanjá*.

Oriki de Yemanjá
 Báálé
 Iyemoja àgbódò dáhùm ire
 là mi.
 Aseperiola.
 Aberìn èye lénu.
 Iwo loko mi.
 Abirìn iyì lésè méjèjì.
 Olówó orí mi.
 Omi owó kò wón nílè wa,
 Omi là bureke.
 Iyemoja a tó fara tì bí òkè.
 O lómi nílè bí egbele.
 Òrisà tí nfi omi tútù wo àrùn.
 A wo àrùn fún olómo má gba èjé.
 Iyemoja a tún orí mi se kalé o.

Báálé
 Iemanjá, de dentro das águas, responde com o bem.
 Minha mãe, que pode ser chamada para trazer prosperidade.
 A que sorri elegantemente.
 Você é minha senhora.
 Louváveis são os passos de seus pés.
 Dona do meu ori.
 A água que traz prosperidade não falta em nossa casa.
 Água em abundância.
 Iemanjá, firme como a montanha, nela podemos nos apoiar.
 Possui casa formada por muitas águas.
 Orixá que cura doenças com água fria.
 Que cura as doenças sem pedir sangue aos familiares do doente.
 Iemanjá, que melhora o mau ori,
 Melhore mais e mais o meu ori, até o fim da minha vida.
 (VALLADO, 2011, p. 230-231)

Yemanjá é a mãe de todos os Orixás. Dona das cabeças. Deusa das águas doces e salgadas. *Yemanjá* ajuda na criação do mundo. *Yemanjá* ajuda o sol a descansar. Esses e outros mitos dão origem aos conhecimentos traçados pela existência do Orixá *Yemanjá*. São mitologias que explicam a cosmologia que perpetua os rituais religiosos do Candomblé. Histórias contadas pela tradição oral para a continuidade dos rituais sagrados, a partir da peculiaridade de cada Orixá. *Yemanjá* é muito popular no Brasil inteiro e ganha duas grandes festas para homenageá-la, em dois de fevereiro e oito de dezembro. Também, no Brasil, ganha uma nova imagem, mais latinizada, com sensualidade, longos cabelos pretos e seios fartos. *Yemanjá* apresenta uma mitologia cheia de nuances, refletindo sentimentos como amor, paixão, ódio, inveja, esperança, solidão e vingança. Muitos desses sentimentos retratam situações que são reproduzidas nas danças do *Xiré*.

Na mitologia sobre o surgimento do Candomblé, Prandi (2001) aponta que *Olorum*, Deus supremo, enfurecido com os mortais, por tocarem, com as mãos impuras, o *Orum*, Céu dos Orixás, separou *Orum* e *Aiê*, Terra dos humanos. Os Orixás se entristeceram com a decisão e foram conversar com *Olorum* sobre a decisão. O Senhor do Céu se compadeceu dos mesmos, mas deu a condição de que teriam que tomar o corpo material dos devotos. A *Oxum* foi encarregada a missão de preparar os humanos para receberem seus Orixás. *Oxum*, primeiro fez oferenda a *Exu* para lhe ajudar na missão, veio ao *Aiê* para preparar as noivas. Banhou seus corpos com ervas sagradas, cortou seus cabelos, raspou suas cabeças e pintou seus corpos e cabeças com pintinhas brancas, como penas da galinha d'angola. Com belíssimos panos e laços vestiu-as, complementou com joias e coroas. O *ori* enfeitou com uma pena de papagaio-da-costa, chamada *ecodidé*. Também na cabeça levaram *oxo*, cone feito com manteiga de *ori*, ervas finas e *obi* mascado, com os condimentos que gostam os Orixás. O *oxo* servia de atrativo para os orixás identificarem seus cavalos. As *Yaôs* estavam prontas:

Os orixás agora tinham seus cavalos, podiam retornar com segurança ao *Aiê*, podiam cavalgar o corpo das devotas. Os humanos faziam oferendas aos orixás, convidando-os à Terra, aos corpos das *iaôs*. Então, os orixás vinham e tomavam seus cavalos. E, enquanto os homens tocavam seus tambores, vibrando os batás e agogôs, soando os xequerês e adjas, enquanto os homens dançavam e davam vivas e aplaudiam, convidando todos os humanos iniciados para a roda do *xirê*, os orixás dançavam e dançavam e dançavam. Os orixás podiam de novo conviver com os mortais. Os orixás estavam felizes. Na roda das feitas, no corpo das *iaôs*, eles dançavam e dançavam e dançavam. Estava inventado o candomblé. (PRANDI, 2001, p. 528)

O mito acima revela o surgimento dos cavalos na figura da *Yaô*, corpo sagrado, templo dos Orixás na Terra, corpo que inspira essa pesquisa como princípio para a construção de um *corpo-cena*. Nessa intenção, em que conheci a mitologia de *Yemanjá*, são apresentadas, pelo menos, oito qualidades (VALLADO, 2011), que seriam os aspectos míticos dos Orixás para retratar suas idades, lutas ou glórias. São elas: *Yemanjá Sabá*; *Yemanjá Sessu*; *Yemanjá Ogunté*; *Yemanjá Aoiô*; *Yemanjá Acurá*; *Yemanjá Ataramabá*; *Yemanjá Maleleo* e *Yemanjá Conlá*. *Yemanjá Ogunté* é a qualidade estudada nessa pesquisa. Ela é companheira de *Ogum* e com ele, ao seu lado, luta nas guerras. Tem espírito guerreiro, é artilosa e ambiciosa.

Os filhos e filhas de *Yemanjá*, de maneira geral, não encaram as pessoas nos olhos. Apresentam estatura mediana. Homens são robustos e mulheres têm os seios fartos e têm um toque leve de mãos. Lutam contra o tempo e têm tendência a sofrer doenças cardíacas. As mulheres podem padecer de disfunções do aparelho reprodutor e são, antes de qualquer outra coisa, mães (VALLADO, 2011). No *Xiré* apresentam postura majestosa e dançam com solenidade, são mais lentos do que os outros e, por vezes, destoam da coreografia.

Os filhos e filhas de *Yemanjá* são muito dedicados, dando o seu melhor para o Orixá. Em dias de festa gostam de está na organização do evento. De maneira geral, com seus pares são fiéis e vingativos. No *Xiré* demonstram a mitologia de suas qualidades. Os mitos a seguir trarão um pouco da história de *Yemanjá* perpetuada pela tradição oral:

Yemanjá – Mãe dos Orixás:
lemanjá dá à luz as estrelas, as nuvens e os orixás
 lemanjá vivia sozinha no Orum.
 Ali ela vivia, ali ela dormia, ali se alimentava.
 Um dia Olodumare decidiu que lemanjá precisava ter uma família,
 Ter com quem comer, conversar, brincar, viver.
 Então o estômago de lemanjá cresceu e cresceu
 E dele nasceram todas as estrelas.
 Mas as estrelas foram se fixar na distante abóboda celeste.
 lemanjá continuava solitária.
 Então de sua barriga crescida nasceram as nuvens.
 Mas as nuvens perambulavam pelo céu
 Até se precipitarem em chuva sobre a terra.
 lemanjá continuava solitária.
 De seu estômago nasceram então os orixás,
 Nasceram Xangô, Oiá, Ogum, Ossaim, Obaluaê e os Ibejis.
 Eles fizeram companhia a lemanjá.
 (PRANDI, 2001, p. 385-386)

Yemanjá – Dona das cabeças
lemanjá é nomeada protetora das cabeças

Dia houve em que os deuses
Deveriam atender ao chamado de Olodumare para uma reunião.
Iemanjá estava em casa matando um carneiro,
Quando Legba chegou para avisá-la do encontro.
Apressada e com medo de atrasar-se
e sem ter nada para levar de presente a Olodumare,
Iemanjá carregou consigo a cabeça do carneiro
Como oferenda para o grande pai.
Ao ver que somente Iemanjá trazia-lhe um presente,
Olodumare declarou:
“*Awoyó ori dorí re*”.
“Cabeça trazes, cabeça serás”
Desde então Iemanjá é a senhora de todas as cabeças.
(PRANDI, 2001, p. 388)

*Yemanjá – mulher-macho
Iemanjá e Ogum*

[...] Iemanjá gostava de caçar, desbatar o mato, manejar o facão. Quando se apresenta com essa qualidade é mulher-macho e se veste de homem. No entanto, em consequência dos maus-tratos que recebia de Ogum na intimidade, Iemanjá, que é indomável e rancorosa, não demorou a ser-lhe infiel. “Um dia, o cachorro de Ogum seguindo seu rastro pela mata, encontrou-a nos braços de seu amante Agróniga (Obaluaiê). O cachorro correu em busca de seu dono, que esse dia não saía de casa e estava na tenda de ferreiro. Levou-o até o lugar onde Iemanjá e Agróniga marcavam seu encontro e os surpreendeu. O cachorro se lançou furioso sobre ela e a mordeu” (este o motivo pelo qual os cachorros inspiram terror a Iemanjá). Ou então, a ruptura se deu quando Ogum descobriu algo que feria profundamente sua vaidade: enquanto ele dormia, Iemanjá se levantava e ia desbastar o mato. No dia seguinte Ogum verificava que alguém tão forte e que desbastava o mato tão bem quanto ele realizara seu trabalho. Pôs-se a vigiar e viu... que era Iemanjá, “que manjava o facão com a mesma destreza e rapidez que ele. O Deus-Facão não suportou semelhante humilhação e separou-se dela”.
(CABRERA, 2004, p. 52-53)

*Yemanjá – Companheira de Ogum
Iemanjá Ogunté*

Iemanjá estava em casa quando apareceu Ogum desesperado. Ele fugia de inimigos que fizera em mais uma briga e queria um lugar seguro para se esconder. Iemanjá escondeu Ogum e, tomando sua roupa vestiu-se com ela. Os inimigos, ao chegarem ali reconheceram naquela pessoa que se punha diante deles, o próprio Ogum. Ficaram satisfeitos, pois acreditaram ter conseguido apanhar seu agressor. Ao agarrarem a presa, os inimigos perceberam, contudo, que não se tratava de Ogum e sim de Iemanjá, vestida sim com as roupas dele. Diante deste fato, os homens desistiram de sua perseguição e partiram. Desde aquele dia, Iemanjá Ogunté usa ferramentas iguais a de Ogum e, vez por outra, junto com ele, executa trabalho de ferreiro e vai as guerras acompanhando o orixá do ferro.
(VALLADO, 2011, p.45)

A partir dessas mitologias, repassadas pela oralidade, as danças dos Orixás são coreografadas no *Xiré*. Das históricas mitológicas conhecemos a ancestralidade das divindades e suas características que são chamadas de qualidades. Portanto,

de acordo com suas histórias, reconhecemos se estamos, no terreiro, diante de *Yemanjá Ogunté*, guerreira, destemida, companheira de *Ogum*, ou diante de *Yemanjá Basá*, mulher mais velha e sábia. As mitologias não são questionadas pelo povo do santo, são respeitadas e vivenciadas através dos *cavalos* e, conseqüentemente, por toda a comunidade do Candomblé. Pelas mitologias, o Candomblé explica a criação do mundo e dos Orixás, os dias, as cores e preferências das divindades. Por elas, exemplifica também a força dos Orixás pelo poder da natureza.

3.3. O Candomblé do *Yle Ase Oba Okuta Ayra Yntyle*.

A pesquisa foi realizada no *Yle Ase Oba Okuta Ayra Yntyle*, terreiro de *Candomblé-Ketu* já citado anteriormente. Casa de gente simples, localizada em uma comunidade carente do município de Benevides, que tem quase 52 mil habitantes, que está a 25 km da capital paraense e integra a Região Metropolitana de Belém. Um lugar onde o asfalto é escasso. Esse espaço é muito frequentado por artistas de Belém. Através de amigos frequentadores consegui entrar em contato com o mesmo e pedir permissão para realizar minha pesquisa. Pai Luciano me foi apresentado por Marcello Villela, artista e *Ogan* do terreiro. A partir de então as idas aos rituais, nesse período de estudo, foram frequentes.

O terreiro é composto por dois ambientes sagrados: na entrada, o de Umbanda, chamado São Sebastião - Cabocla Herondina; atrás, o do Candomblé, com o salão e os quartos sagrados. Além disso, há uma cozinha americana e um banheiro. Está situado em uma vasta área verde, com um riacho correndo entre as árvores, trazendo um contato maior com a natureza. O terreiro ainda está em construção e tem sete anos de existência. Pai Luciano iniciou-se ainda bem jovem e tomou para si uma grande responsabilidade. Em entrevista, relata sua felicidade em poder contribuir com a pesquisa e combater os equívocos construídos historicamente a respeito de sua religião: “fico feliz em poder contribuir e desconstruir o que foi imposto uma vida toda. As pessoas têm pânico, pavor. Como a nossa ancestralidade vem da senzala, do negro, já deixou o estigma de que o negro fazia mal, fazia a tal da macumba”. Pai Luciano acredita que as religiões afro-religiosas não devem ser toleradas pelas outras, mas respeitadas. As cerimônias em

sua casa acontecem, geralmente, aos sábados, com um calendário, mais ou menos, previsto. A seguir imagem de festa pública no terreiro:

Fig. 4 - Salão das festas públicas.



Fonte: Ana Moraes

Nota: salão das festas públicas do terreiro. Festa de Xangô. Julho de 2013. Benevides/PA.

O salão das festas públicas é decorado de acordo com o Orixá homenageado, com tecidos de cetim, chitas floridas, rafias e flores, especialmente se a oferenda for para *Oxum*, Orixá de Pai Luciano. O fundamento do terreiro fica bem ao centro. Ao fundo, os atabaques sagrados, enfeitados com grandes laços de cetim, tendo ao lado as cadeiras de honra para o *Babalorixá* da casa e para os convidados especiais, pais e mães de santo de outros terreiros. As peles dos animais sacrificados no ritual interno da *iniciação* ficam expostas nas paredes do salão, onde a festa pública acontece. Abaixo, o *odubalé*, momento de reverência ao fundamento da casa:

Fig. 5 - Fundamento do terreiro *Yle Ase Oba Okuta Ayra Yntyle*.



Fonte: Ana Moraes

Nota: *Odubalé* das filhas de Santo. Festa de *Oxum*. Março/2012.

O primeiro ritual de *iniciação* que participei foi o de Marckson de Moraes, em um *barco*, como é chamada as saídas de mais de uma *Yaô*. Nesta ocasião saíram o dofono de *Yemanjá Ogunté*, Marckson de Moraes, e dofonitinha de *Nanã Buruque*, Rosane Marques. Também se comemorava nesse dia a festa de *Oxum*, além do *Deka* de Jurandir Oliveira, momento em que se permite que esta pessoa tome seu próprio rumo na religião, podendo até abrir um terreiro. Recebi de Marcelo Villela, o *Ogan*, o convite da primeira festa que fui para assistir a saída de Orixá, em março de 2012:

Fig. 6 - Convite do ritual de *saída* de santo.

Nota: Convite da saída de Orixá de Marckson de Moraes. Março de 2012.

Nunca tinha assistido a um ritual de *iniciação*. Já havia ido a terreiro de Candomblé, mas não em uma *saída*. Pude observar que a primeira ação tomada pelo pai de santo e filhos da casa era o de preparar o ambiente para a vinda dos Orixás. Essa preparação consiste em ambientar o espaço com as folhas sagradas, que são colocadas por todo terreiro. Depois se fez a oferenda a *Exu*, o Orixá que abre os caminhos, Orixá mensageiro. Comidas são oferecidas e, então, abre-se a

roda do *Xiré*, onde, pais, filhos, *Ekedes*, *Ogans* e *Yaôs* seguem uma hierarquia na roda.

O *Xiré* está de acordo com a ordem do Panteão dos Orixás, ou seja, os *orikis*, cantos sagrados tocados pelos *Alabês*, sacerdotes responsáveis pelos tambores e cantos, seguem a seguinte ordem: *Exu*, *Ogum*, *Ossoxi*, *Ossaim*, *Omolu*, *Oxumaré*, *Yroco*, *Xangô*, *Yansã*, *Ewá*, *Oxum*, *Obá*, *Yemanjá*, *Logum Edé*, *Nanã* e *Oxalá*. A cada *oriki* cantado, há as saudações dos filhos para seus Orixás particulares.

Homens, mulheres, crianças, jovens e idosos assistem ao *Xiré*, na festa pública, sentados todos no mesmo espaço para a apreciação do ritual. Alguns terreiros separam homens e mulheres no salão, mas no *Yle Ase Oba Okuta Ayra Yntyle* isso não acontece. Na roda, os filhos reverenciam seus Orixás de acordo com as músicas que anunciam o momento. Assim, os mesmos reverenciam com o *odubalé*, deitando-se no chão e rolando para a direita e para a esquerda.

As festas iniciam no final da tarde e podem terminar na madrugada do outro dia, como já aconteceu. Após o ritual da festa no *Xiré* é servido um banquete para a comunidade participante, com comidas de festas comuns e comida do Orixá homenageado, em um acolhimento muito especial. Além disso, em geral, são distribuídos brindes da festa que consistem em pedrarias, sachês, ímãs de geladeira com imagens dos Orixás. A recepção acontece no barracão onde se realiza os rituais de Umbanda. Após a incorporação, com exceção das *Yaôs*, que normalmente continuam incorporadas com seus *Erês*, o Babalorixá aparece na recepção minutos depois, após o transe do ritual para recepcionar seus convidados. O terreiro *Yle Ase Oba Okuta Ayra Yntyle* é um espaço acolhedor, um convite a quem desejar conhecer o universo do Candomblé.

4. O CORPO-TEMPLO DA YAÔ: ESPETACULARIDADE DO RITUAL DE INICIAÇÃO.

4.1. Do *Efun*⁸ ao *corpo-templo* das *Yaôs*⁹

Procuro realizar estudos comprometidos, não apenas com a produção científica, mas também com o social, com a mudança de velhos paradigmas, nem que seja intimamente, como inevitavelmente acontece. A escolha de meu objeto de pesquisa trilhou esse caminho de mudar significativamente meus valores, enquanto pessoa e enquanto artista-pesquisadora. Falo isso porque adentrei uma comunidade organizada para o culto dos deuses africanos e que valoriza a perpetuação da irmandade, realizando seus preceitos, oferendas e sacrifícios. O estudo do ritual de *saída* das *Yaôs* do Candomblé-Ketu faz de mim uma pessoa melhor, sempre, e a frequência aos seus rituais transforma mais ainda minha maneira de pensar o outro, enquanto ser social, religioso, espiritual e artístico. Digo “artístico” porque foram as formas espetaculares e extracotidianas do Candomblé que me moveram e que me movem, através e além de sua expressividade, possibilitando-me acessar outras esferas interligadas. Nada está isolado. Tudo gira em movimento circular. Assim é a dança no Candomblé: um movimento circular de eterno retorno à ancestralidade.

Para compreender melhor a comunidade-circular do Candomblé-Ketu, sua manifestação religiosa e sua espetacularidade, direcionei meu olhar para o corpo, esse *corpo-comunidade*¹⁰, que é a marca do Candomblé no terreiro, seu espaço afetivo. Ou seja, o mote dessa pesquisa gira em torno do *corpo-circular* como eixo epistemológico, que rege meu olhar etnocenológico quando se encontra em seu ritual, incorporado, transformado e *pavoneado* (MAFFESOLI, 1996). Esse corpo que dá sentido ao coletivo é o condutor de todas as relações e de suas interdependências mútuas, configurando-se como matéria-prima do meu processo criativo. Santa Brígida (2007, p. 201-202), para falar de seu objeto de pesquisa na cena carnavalesca carioca, destaca a relação do corpo em comportamento espetacular com a etimologia da palavra etnocenologia:

⁸ *Efun* é o nome dado ao pó sagrado com o qual se pinta as *Yaôs*, na feitura de Santo. Durante o ritual de *saída*, as *Yaôs* aparecem pintadas com o *Efun* para o público que assiste no terreiro.

⁹ Optei por escrever as categorias nativas – *Yaô*, *Efun*, *Orixá*, *Cavalo*, *Roncó*, *Abiãs* – com letras maiúsculas, com o propósito de creditar maior respeito às tradições afro-brasileiras.

¹⁰ Conceito que criei, na pesquisa sobre pintura corporal do *Auto do Círio* (2011), para designar o corpo que faz parte de uma comunidade que, como tal, representa-se como um signo cultural da mesma.

[...] ETNO destacando o sentido comunal e a diversidade cultural do universo do samba, CENO com destaque especial para a ampliação do modo e do lugar de olhar a cena, entendendo o sentido do corpo de seu praticante em comportamento espetacular no seu espaço de atuação, alargando-o para o sentido do corpo biológico e inter-relacional na constituição do corpo vivo, imaginário e social [...]. LOGIA no sentido de justapor o espírito ao aprendizado [...], privilegiando aquilo que vivemos no seio desta complexa prática espetacular brasileira, utilizando a vivência e a descrição do fenômeno como impulso investigador e criador [...].

Relacionar o corpo à etimologia da Etnocenologia cabe a qualquer manifestação que abranja o espetacular em suas ações, que se organiza para o olhar do outro, do espectador, para o espetáculo feito ao vivo. O corpo, destaque nos estudos etnocenológicos da *Feitura das Yaôs*, também é preparado minuciosamente para a oferenda aos deuses e para o olhar festivo da comunidade que assiste à *saída* da mais nova pessoa que se “batiza” para seguir os valores da irmandade.

Na Etnocenologia, o corpo ganha espaço, é a cena, o que move nosso olhar na diversidade humana. Através dele, e por ele, cheguei ao meu objeto de estudo. O corpo da *Yaô* é um corpo especial, diferente de tudo o que já assisti. Ele se curva diante da superioridade dos Orixás. É transitório. É único. Somente uma vez se passa pela experiência da *saída* de Orixá. Experiência memorizada. Nunca mais se é a mesma pessoa.

A *Yaô* tem um corpo que emana energia, traça gestos de guerreiros – primitivos, fortes, precisos. Ao mesmo tempo reconhece sua inferioridade diante de nossos olhares, sinalizando a hierarquia frente aos Orixás.

O Candomblé apresenta objetivos claros, visualizados na mitologia de seus ritos. O rito apresenta valores que refletem a visão de mundo de determinada sociedade, fazendo com que o estudioso possa adentrar a essência do rito e, assim, compreender melhor o fazer dos indivíduos pertencentes àquela comunidade. O rito explica a existência da comunidade:

O rito, portanto, é uma vivência que tem fundamentalmente duas faces correlacionadas: por um lado, é uma ação não-instrumental com caráter expressivo, e isso liga-se bem com o seu movimento para um mundo “místico”, tendendo a levar para uma compreensão “mística” de toda existência; por outro lado, é um fato concreto que vive na opacidade como qualquer outro fato comunicativo social. (TERRIN, 2004, p. 30)

A partir do rito, ocorrem mudanças temporárias e/ou significativas na comunidade, de acordo com a experiência de cada um. Sempre se pode encontrar

“algo mais” nos ritos, que revele a essência da comunidade. Para TERRIN (2004), os ritos podem ser classificados segundo vários critérios, dentre os quais o *etiológico*, aquele pelo qual existe uma mudança substancial de vida.

Em uma de minhas idas a campo, foi-me revelado, por uma pessoa que convive com uma *Yaô*, que a partir do *ritual de iniciação* ao Candomblé, há uma transformação significativa, não somente para o iniciado, mas também para quem convive direta ou indiretamente com ele. Mudanças espirituais são fortemente observadas, assim como mudanças em seu próprio cotidiano: usar roupas brancas ou de acordo com o dia do santo, não ingerir bebida alcoólica, ou não praticar sexo em determinado período, fazem parte de posturas tomadas a partir da *iniciação*. Isso ocorre para fortalecer o vínculo criado entre o Orixá e seu *Cavalo*¹¹, entre o sagrado e o humano, traçando, com isso, um pacto solidificado nas vivências cosmogônicas do Candomblé.

Existem diversas classificações de ritos de acordo com as intenções de cada comunidade. “Os rituais seriam as expressões de ideias complexas que não podem encontrar um resultado comunicativo a não ser através do mito ou na ação ritual, e no qual o mito é uma metáfora do rito e vice-versa [...]” (TERRIN, 2004, p. 55).

Em geral, os ritos apresentam a narrativa de um mito que os norteia. É o caso dos rituais de Candomblé, em que presenciamos sacrifícios, danças, músicas e toda a ritualística do terreiro pautado em um mito. Podemos dizer que o rito representa a história, a substância de uma espiritualidade, as entrelinhas e todo o modo de vida e visão de mundo de determinada sociedade, fazendo com que o estudioso possa penetrar na essência do rito e assim compreender melhor o fazer dos indivíduos em sua comunidade.

Para compreender o rito é necessário vivenciar o movimento circular da experiência religiosa, em uma espiral, para entender as entrelinhas, o que está por trás dele. Para que não haja qualquer discrepância entre a observação externa do rito e sua real substância. Terrin (2004) lança três definições de rito: o *modelo operativo* e *funcional*, para registrar os movimentos em geral ocultos, de competência do antropólogo; o *modelo consciente*, descrito por aqueles que participam ativamente do mesmo, a comunidade; o *modelo formal*, ou seja, a pesquisa do ritual, pela comunicação sem preocupação com o conteúdo.

¹¹ Nome dado à pessoa que recebe o Orixá no Candomblé.

Para minha pesquisa no Candomblé, buscarei os três modelos definidos por Terrin como procedimento metodológico, a fim de compreender substancialmente o rito de *iniciação* ao Candomblé-Ketu, atribuindo ao meu olhar à ênfase ao *modelo formal*, para, a partir daí, buscar o princípio artístico de meu trabalho de pesquisa.

Antes de abrir a discussão a respeito do rito e de sua espetacularidade, gostaria de chamar atenção, aqui, para a importância da ritualidade religiosa. Existem ações que são frequentemente repetidas a ponto de serem muito significativas, tornando-se rituais. Assim vão surgindo, por exemplo, as procissões, as oferendas e os sacrifícios. De acordo com o autor, a ritualidade religiosa, por mais que não seja mencionada, sempre será paradigma para outros tipos de ritualidade, seja social ou estética. Para Terrin (2004, p. 24), a ritualidade religiosa corresponde aos “‘comportamentos rituais’, são ‘ações’ que adquirem um particular significado dentro da tradição de cada religião, tendo frequentemente mantido um lugar firme e uma linguagem estável durante séculos e milênios, na história da religião, independentemente das teorias e das mudanças linguísticas e culturais”. A partir dessas características a ritualidade ganha seu espaço e importância histórica.

No terreiro de Candomblé outros ritos são frequentemente utilizados nas cerimônias, como as *oferendas primiciais*, que são oferendas de alimentos. Dentro dessas oferendas existem os *ritos sacrificiais*, principalmente sacrifícios de animais. Segundo Terrin (2004, p. 40), os *ritos sacrificiais* talvez “constituam uma das formas mais antigas de ritual, talvez o ritual por excelência [...]”. Além deles, a utilização do fogo é garantida para purificar os membros que participam do ritual.

Na dança de “Xangô¹²”, por exemplo, o fogo é exibido freneticamente sob as luzes apagadas do terreiro, que vibra aos movimentos do Orixá do trovão. A água também apresenta a mesma característica de purificação nos rituais. Sob a proteção das águas, os rituais iniciam e vários Orixás têm íntima ligação com sua força: *Oxum*, *Yemanjá* e *Nanã* são Orixás das águas doces, salgadas e barrentas. As divindades de calmarias e tempestades, ricas em simbolismo, e muito populares no Brasil, trazem toda a energia encontrada nas águas, sejam límpidas ou turvas.

Além dos ritos citados, há como marco do culto ao Candomblé, o Rito de Passagem, foco de minha pesquisa sobre a *iniciação* de pessoas ao Candomblé-Ketu. “A separação social parece, de fato, o primeiro momento de possibilidade

¹² Orixá dos raios, trovões, grandes cargas elétricas e do fogo. É a entidade do poder e o único Orixá que exerce poder sobre os mortos.

religiosa e simbólica do rito. O caráter sociointegrativo e a catártica parecem, ao invés, serem duas dimensões complementares de qualquer Rito de Passagem [...]” (TERRIN, 2004, p. 44). Para a *Yaô*, o Rito de Passagem representa mudança brusca de vida, uma decisão muitas vezes difícil de tomar pela repercussão que esse momento toma na vida do iniciado.

A mudança de vida acontece mesmo antes do isolamento da *Yaô*, com as primeiras sensações corporais reconhecidas com a batida dos tambores sagrados. A partir de então, inicia-se também uma mudança não só no cotidiano da pessoa, mas também de *status*. A *iniciação* exige estrutura que vai desde estrutura emocional e psicológica à estrutura financeira, para cumprir com todas as obrigações que são necessárias. A seguir, a espetacularidade do ritual de *iniciação* revelada na imagem de uma *Yaô*, enquanto símbolo de mudança de vida:

Figura 7 – A Iniciação.



Fonte: Guy Veloso.

Nota: A iniciação é um ritual no Candomblé que revela não só a mudança espiritual, mas também status na comunidade. Benevides – PA/2012.

As mudanças advindas do rito de *iniciação* envolvem toda a irmandade, pela honra que o “nascimento” de mais um membro do Candomblé representa. “Toda sociedade geral contém várias sociedades especiais, que são tanto mais autônomas e possuem contornos tanto mais definidos quanto menor o grau de civilização em que se encontra a sociedade geral”. (GENNEP, 2011, p. 23) Podemos observar, na prática, o que autor afirma sobre alguns grupos, chamando-os de *sociedades especiais*. Em geral, as *sociedades especiais*, que lidam com rituais, relacionam seus cultos às representações da natureza. A sociedade especial do *Candomblé-Ketu* que pesquiso, assim como as outras nações de Candomblé, tem na natureza a morada de seus próprios Orixás. Eles são deuses e deusas da terra, do ar, da água e do fogo, que possuem a força desses elementos que emanam da natureza, formando, assim, as características de cada Orixá. Van Gennep (2011) classifica os ritos de várias formas sem deixar de esclarecer que cada ritual tem sua própria finalidade, chamando de magia as técnicas da religião, atreladas às cerimônias, aos cultos, aos ritos. Do mesmo modo, chamarei as atividades pesquisadas dentro do Candomblé de mágicas para sinalizar a virtuosidade e o encantamento do culto.

Nos ritos do Candomblé encontramos a espetacularidade etnocenológica e com ela o estado de consciência modificado, a incorporação e o êxtase. Na Etnocenologia existem duas noções fundamentais para compreendermos seus objetos: a teatralidade e a espetacularidade. A primeira nos remete ao jogo cotidiano, à rotina, ao reino da pessoa. A espetacularidade, por outro lado, traz a intenção extracotidiana para o olhar do outro. Segundo BIÃO, as dimensões de teatralidade e espetacularidade são encontradas ao mesmo tempo em diversas situações sociais:

A “espetacularidade” (*spectacularité*) seria a colocação em cena extracotidiana de relações sociais que têm lugar nos espaços sociais e públicos. É o reino da grandiosidade, do chocante, do impressionante. Claro que estas categorias não podem ser compreendidas como dois estados distintos e afastados um do outro. Na realidade, os fatos sociais possuem frequentemente as duas dimensões. (BIÃO, 2009, p. 158)

Nos rituais de Candomblé as cerimônias são cuidadosamente organizadas. Grande parte do ritual de *Iniciação* é secreta, privilégio de poucos que são ordenados para essa função, entre eles a *Mãe Pequena*¹³ e o *Ogan*¹⁴ da casa.

¹³ Mãe Pequena é o mesmo que *Iyakekerê*. É a segunda pessoa na casa; na ausência da *Iyalorixá* ou *Babalorixá*, é ela quem assume o comando. Está sempre presente e faz parte de todos os preceitos e obrigações.

Durante o isolamento da *Yaô*, acontecem as obrigações e sacrifícios para os Orixás, além de cantos e banhos. Poucas pessoas presenciaram esse momento especial. O fotojornalista José Medeiros¹⁵ foi privilegiado em participar desse ritual secreto na Bahia, em um terreiro não tradicional, chamado terreiro de *Oxóssi* da Mãe-de-Santo Mãe do Riso, no bairro da Plataforma, década de 1950, publicando imagens sagradas. Muita polêmica foi causada devido ao tratamento atribuído às imagens de Candomblé publicadas na revista *O Cruzeiro*, com o título “As noivas dos deuses sanguinários”, produzindo, com isso, grande revolta por parte da Associação Afro-religiosa da Bahia, que organizou uma audiência pública para discutir a situação. As reportagens com as imagens de Medeiros eram fortes ao olhar do público leigo à religião do Candomblé, provocando grandes problemas aos envolvidos nesse caso:

[...] Segundo Medeiros, a publicação das imagens que mostravam cenas de sacrifício de animais, cenas internas da reclusão e detalhes do processo ritualístico causou muita polêmica no meio do Candomblé na Bahia. Ainda, segundo ele, devido à reportagem, as iaôs não tiveram sua iniciação reconhecida e assim ficaram marginalizadas dentro da religião, com consequências graves para elas, uma suicidou-se anos depois e outra foi internada em um hospital psiquiátrico. Essas informações ele obteve quando esteve outras vezes em Salvador, de pessoas que encontrava e que tinham relações com o mundo religioso. [...]. Segundo ele, a mãe-de-santo teria sido assassinada um ano depois, mas não sabia as causas do fato. Esses dados foram sendo desmontados no decorrer da pesquisa, assim como muitas versões locais, em Salvador, e que repercutiram e foram alimentados no meio religioso sobre a figura de Mãe Riso da Plataforma. (TACCA, 2009, p. 23)

É incontestável a importância das fotografias de Medeiros para a história da fotografia no Brasil, uma vez que revelam imagens nunca antes visualizadas pela sociedade leiga, tornando-as interessantíssimas. Entretanto, esse material registrado pelo fotógrafo foi mal interpretado, ou melhor, mal intencionado pelos jornalistas que o publicaram, estigmatizando ainda mais a religião com o uso do sensacionalismo empregado às fotografias e ao artigo escrito por Arlindo Silva¹⁶. As mesmas fotografias também foram publicadas em um livro chamado *Candomblé*, de 1957, atribuindo, agora, um valor antropológico às imagens. “Entretanto as mesmas imagens de cunho sensacionalista veiculadas por mídias populares, quando

¹⁴ Sacerdote de grande importância e responsabilidade no terreiro de Candomblé. Não incorpora entidades e é escolhido pelos Orixás.

¹⁵ Famoso fotojornalista da Revista *O Cruzeiro*, que fotografou, na década de 1950, as imagens de um ritual de iniciação no Brasil.

¹⁶ Jornalista, parceiro de José Medeiros na publicação da reportagem “As noivas dos deuses sanguinários”.

descoladas do contexto jornalístico, reencontram seu referente vivificado no seu intrínseco valor etnográfico: porém as consequências desastrosas da primeira publicação se mantêm.” (TACCA, 2009, p. 28) Ou seja, mesmo que José Medeiros tenha atribuído novo valor às suas imagens, as consequências do sensacionalismo marcaram a história do Candomblé na Bahia. Muita coisa do que se falou a respeito das *Yaôs* envolvidas no escândalo foi criada pelo imaginário popular, contudo, é inegável o “estrigo” feito na vida dessas pessoas e de sua comunidade. O simbolismo do ritual de sacrifício das *Yaôs* chama atenção até hoje, são cenas impressionantes e pouco compreendidas aos olhares de leigos. Por isso, os rituais são secretos, guardando tradições que são perpetuadas pelos *Babás* e *Iyalorixás* dos terreiros.

2. Flor de Efun

Na *Iniciação* das *Yaôs*, percebemos o transe do *corpo-templo*¹⁷, sagrado, que está sendo preparado para o recebimento do Orixá. No Candomblé, nem todas as pessoas entram em transe¹⁸. Os *Alabês*¹⁹, *Ogans* e *Ekedes* são exemplos de pessoas em funções muito importantes, mas que não entram em transe.

Mais contemporaneamente, a relação entre artes e formas de espetáculo e estados modificados de consciência têm sido ressaltada, levando-nos a sugerir que o treinamento corporal e mental de dançarinos e atores, por exemplo, gera, não apenas estados modificados de corpo – relembrando as reflexões de Marcel Mauss (1985) sobre as técnicas de corpo – mas também estados modificados de consciência. (BIÃO, 2009, p. 36)

O estado de consciência modificado, como mostrado na citação acima, encontra-se em diversas situações. No Candomblé é algo frequente, intrínseco às relações espirituais observadas na rotina dos rituais, nos quais a incorporação extasiada representa o desejo de entrar em intimidade com os Orixás, revelando a mitologia perpetuada ao longo dos anos. No estado de consciência modificado, o corpo fala por suas entranhas, revelando o mistério, a graça, o espetacular. Visando

¹⁷ Noção utilizada por mim para designar o corpo ritualizado da *Yaô*. Representa o próprio templo de axé, que serve de morada ao sagrado, no Candomblé.

¹⁸ A noção de transe, nesse estudo, está ligada à incorporação das entidades pelas (os) filhas (os) de santo.

¹⁹ Pessoas que têm a função de tocar os tambores sagrados.

esse estado modificado, procuro o corpo que guarda a história do Candomblé, construído em território tão diverso como o brasileiro e, em especial, o amazônico. O corpo incorporado das *Yaôs* exibe uma técnica única que revela uma energia grandiosa encontrada essencialmente nesse ambiente. Essa técnica corporal executa a *dança-energizante*²⁰ dos Orixás, em suas festas, transbordando alegria para seus filhos, na comunidade do terreiro.

A incorporação traduz um estado alterado de consciência, um conflito. Marckson de Moraes, *dofono de Yemanjá Ogunté*, fala em entrevista sobre seu processo de incorporação, das dificuldades de se sentir seguro para receber a entidade e de sua evolução enquanto filho de Yemanjá Ogunté:

A sensação vai mudando de pessoa pra pessoa [...], eu digo que meu Orixá parece que vem de baixo, é um negócio que vem assim *vulpt!* Que me toma, parece que eu subo e depois eu desço. É a sensação que eu tenho, é um *loop* que a gente faz assim, parece que eu perco o chão.

Essa entrega de Marckson ao Orixá simboliza a presença personificada de seus deuses na Terra. Observei que o conceito de incorporação, no senso comum, trazia uma carga pejorativa que o disseminou como algo muito negativo, relacionado, na maioria das vezes, à figura do diabo, do mal, assim como o próprio Candomblé. Entretanto, na convivência com os rituais, percebo que o corpo modificado, vivido durante a incorporação pela comunidade do terreiro, está ligado à luz e não à escuridão, fazendo com que possamos sentir o êxtase, induzido pelos sons dos tambores e pelas danças dos Orixás.

O êxtase é vivenciado no terreiro não só por quem está no *xiré*, mas também, pelas pessoas que estão envolvidas emocionalmente com aquele momento peculiar do Candomblé. O êxtase vai tomando conta da casa a partir do momento em que o Orixá começa a dançar e que sua dança vai evoluindo com as batidas dos atabaques. Com isso, a vibração energética existente, da presença sagrada das divindades, aumenta. Para Plotino (apud ABBAGNANO, 2003, p. 420-421), êxtase “é simplificação e doação de si mesmo, desejo de contato, repouso e compreensão de conjunção”. Revela a noção de êxtase vivenciada pelos adeptos da religião do Candomblé, que busca em seus ritos a comunhão com seus Orixás.

²⁰ Categoria utilizada por mim para designar a dança dos Orixás. Produz, geralmente, forte energia contagiante. A dança é construída (coreografada), precisamente, pelas divindades, ao som vibrante dos atabaques.

Também pude experimentar o sentido do êxtase quando apresentei a *Flor de Efun*, no espetáculo *O Auto do Círio*, em outubro de 2012. Na cena, meu corpo se modificou a partir da consciência corporal que tomei por meio da dança e a da espiritualidade agregada ao momento da apresentação, em que saí com os pés descalços no chão das ruas da Cidade Velha²¹, assim como fazem os filhos e filhas de santo com a chegada dos Orixás. No processo de criação, obedeci a um ritual de pedido de permissão a *Exu* – o dono da rua –, Orixá mensageiro, para, a partir de um ritual sagrado, experimentar, artisticamente, um corpo modificado no cortejo sagrado e profano do *Auto do Círio*. A imagem da *Yaô* chamava a atenção das pessoas. Faço essa afirmativa porque era de fácil compreensão o que a cena causava no grande público, que presenciava de forma democrática o espetáculo, já que o mesmo acontece na rua:

²¹ Bairro do centro histórico de Belém, onde toda a história da cidade começou. Apresenta um complexo de igrejas católicas. É onde começa o Círio de Nazaré, em seu cortejo matutino.

Figura 8 - A experimentação Flor de Efun, apresentada no Auto do Círio/2012.



Fonte: Gitano Studio

Nota: Na rua o *corpo-cena* como resultado de pesquisas realizadas no terreiro *Yle Ase Oba Okuta Ayra Yntyle* em Benevides/PA. Auto do Círio – 2012.

A cena *Flor de Efun* surgiu das observações dos rituais que presenciei, especialmente no *Yle Ase Oba Okuta Ayra Yntyle*, lugar onde assisti as primeiras *saídas de Barco*, que são os rituais de *iniciação*. A cena primou pela acentuação do sacrifício das *Yaôs*, mostrando a incorporação e a dança das *saídas* do *Roncô*²², o *Efun* e o simbolismo que envolve o momento de *iniciação* no Candomblé. No trabalho cênico não me preocupei em apresentar algo totalmente igual ao que acontece no terreiro; baseei-me, antes, no ritual e, a partir daí, concebi um trabalho de corpo que me remeteu ao *corpo-templo* que observei nas comunidades, um

²² Quarto sagrado onde o ritual de recolhimento acontece, durante 21 dias. Somente os iniciados têm acesso ao *Roncô*, também chamado de “camarinha”.

corpo sagrado, dotado de representatividade. Como já mencionei, vivi um êxtase na apresentação dessa cena: o corpo modificado pela nova forma adquirida ao me “transformar” em *Yaô*, associado ao ritmo do batuque, fizeram com que eu experimentasse sensações corporais desconhecidas. Apenas sentia meu corpo, a pulsação do sangue correndo pelas veias, apesar de consciente do que ocorria em minha volta, experimentei corpo e mente modificados.

O estado modificado de consciência está interligado a vários fatores que fazem parte de uma manifestação, seja artística ou religiosa. Vejamos o que escreveu o etnocenólogo Armindo Bião sobre esse estado modificado de consciência:

Nessas formas lúdico-sociais, entre ter ou não ter consciência, existe um amplo leque de estados modificados de consciência. Melhor que leque, a figura da esfera dá conta desses estados (entre os quais a hiperconsciência e a subconsciência), pois a gradação é sutil e infinitas são as possibilidades. O transe, o êxtase, a possessão, o estado de orgasmo, a brincadeira infantil do faz de conta, a interpretação teatral de personagens, o estado de graça, o hipnótico, o histérico, o esquizofrênico, e os diversos estados de espírito, além dos estados de consciências dos artistas em cena, interpenetram-se. (BIÃO, 2009, p. 164)

O círculo aproxima as pessoas. A esfera, citada por Bião, facilita a compreensão das formas de estados modificados de consciência e de suas possibilidades de interpenetrarem-se nos rituais religiosos ou artísticos. Uso o círculo como estratégia metodológica para melhor adentrar a comunidade circular do Candomblé. Através dele, sinto-me mais à vontade para participar dos rituais. A partir da simbologia encontrada no terreiro, através da cosmologia e da cosmogonia do Candomblé, construí o *corpo-cena* de *Flor de Efun* e sinalizei a grandiosidade de se ter um *corpo-templo*, fechado, espiritualizado, renovado. A preparação das *Yaôs* e o ritual de *Feitura de Cabeça*²³ começam anteriormente ao ritual de *iniciação*. São as *Abiãs*, como são chamadas as pretendentes a *Yaô*, que passam pelos primeiros momentos do rito. Antes mesmo do recolhimento, as *Abiãs* precisam realizar a

²³ “Fazer a cabeça”, no Candomblé, significa que o Orixá passará a conviver com o ser daquela pessoa, passará a habitar a cabeça daquele iniciado, intimamente, em todos os rituais.

produção de vários materiais para o ritual: o enxoval, os animais para os sacrifícios, o fechamento de corpo para renascer para uma nova vida. Todo o ritual é valorizado com a festa que a comunidade realiza para o nascimento do mais novo membro do Candomblé, marcando assim sua circularidade:

Figura 9 - A Circularidade.



Fonte: Ana Moraes

Nota: O circular movimentando o rito do Candomblé-Ketu – Benevides/PA – 2012.

É através da irmandade criada pelo compartilhamento de um sentimento de cumplicidade que o Candomblé e todo o seu axé são fortalecidos. Nele, como em outras religiões afro-brasileiras, não há distinção de pessoas, apesar das hierarquias, todos podem participar, independentemente da cor da pele, orientação sexual ou nível social. Nesse contexto, verificamos uma identificação cultural, defendida por Armindo Bião, alegando ser a “identidade [...] um conjunto de identificações” (2009, p. 363). Tudo, como já mencionado, está interligado nas representações religiosas e culturais, não só como uma identidade única, mas, principalmente, por diversas referências construídas e adquiridas com as misturas de pensamentos e ideologias dos mundos que são o próprio Candomblé.

Tomo como referência a Etnocenologia porque a mesma possibilita um olhar de corpo inteiro nas pesquisas sobre atos cotidianos e extracotidianos, antes não devidamente valorizados como manifestações merecedoras de investigações sejam científicas e/ou artísticas. Em uma entrevista ao jornal cearense, *O Povo*²⁴, Bião relata a importância da Etnocenologia: “Damos igual importância aos rituais e modos de vida cotidianos, compreendendo que tudo isso é um sistema, se inter-relaciona” (2009, p. 363), ou seja, um sistema de significações históricas e culturais, valorizando a presença do corpo como mote desencadeador de estudos a respeito da espetacularidade nos Comportamentos Humanos Organizados – PCHEOS. A Etnocenologia configura as diversas manifestações como PCHEOS para garantir a diversidade de fenômenos sociais onde se encontram os ritos religiosos, o teatro, o jogo, a dança, as festas, as competições, para o desenvolvimento da alteridade, da sensorialidade e da comunicação. Por isso, é pelo e através do corpo que a Etnocenologia se constrói enquanto proposta epistemológica e metodológica de minha pesquisa.

A *Flor de Efun* propôs marcar a expressão do sacrifício que as *Yaôs* vivenciam. O sangue que escorre do centro de suas cabeças, traduz toda a confiança que as mesmas depositam em seus Orixás, confirmando suas *Feituras*. Para MAUSS (2005, p. 19) “o sacrifício é um ato religioso que mediante a consagração de uma vítima modifica o estado da pessoa moral que o efetua ou de certos objetos pelos quais ela se interessa”. Assim, como o próprio Mauss afirma, o sacrifício é uma consagração, ou seja, [...] “é certo que o sacrifício sempre implica uma consagração: em todo sacrifício um objeto passa do domínio comum ao domínio religioso – ele é consagrado” (2005, p. 15). O *sacrificante* (MAUSS, 2005) recebe os benefícios do sacrifício e pode ser representado, também, por uma coletividade que realiza o cargo ou delega a função a um chefe. No Candomblé, a *Yaô* é o *sacrificante* que receberá os benefícios trazidos pelo sacrifício, onde há um intermediário: o sacerdote. Entretanto, toda a comunidade é beneficiada com o rito. A comunidade se beneficiará pela perpetuação de seus ritos e crenças, dando continuidade às suas experiências orais e pelas vivências de seus *corpos-templos*, sagrados. Com isso, a Etnocenologia costura essa pesquisa porque valoriza o corpo

²⁴ Publicado, originalmente, em *O POVO*, Fortaleza, Ceará, 16 set. 2003. Caderno vida & arte, p. 5.

cotidiano ou espetacularizado, ou seja, ela apresenta uma visão corporal do fenômeno, abandonando uma forma “unidimensional do olhar, perspectiva esta que reduz todas as imagens sensíveis à representação visual, e reafirma o ato de conceber com todos os sentidos do corpo” (SANTOS, 2007, p. 71). A inteireza de olhar o fenômeno garante uma melhor visualização da arte produzida pelas formas humanamente espetacularizadas. A dimensão cênica referida nessa subseção em *Flor de Efun*, corpo-cena, dos processos que experimentei como centro dessa pesquisa, será aprofundada na seção seguinte.

5. DA RODA DOS ORIXÁS AO PROCESSO DE CRIAÇÃO CÊNICA.

Procurei compreender a espetacularidade do ritual de *iniciação* no *Candomblé-Ketu*, no Rito de Passagem, como algo que oferece, sob meu olhar de pesquisadora-atriz-participante, um material particular único. Na festa do ritual do Candomblé aberto à comunidade, visualizo uma estrutura pensada, articulada, ensaiada e planejada para um momento espetacular, efêmero, genuíno. A preparação da *Yaô* inicia-se com seu corpo sendo templo sagrado do Orixá, porque traduz uma simbologia intrínseca em seu estado de corpo modificado. O Rito de Passagem do Candomblé traz uma complexidade nos preceitos realizados que comporta, na sua ritualização, ações minuciosamente pensadas por todos aqueles que realizam o ritual dessa *Saída* primeira e inédita do Orixá. Somente nesse momento a *Yaô* viverá essa passagem, como um nascimento. Outras muitas saídas serão realizadas, mas serão outras festas ou obrigações²⁵, não *Feituras de Santo*.

Para que a *Yaô* possa iniciar-se no Candomblé, necessita passar por um processo de liminaridade²⁶ que marca o início de mudança total de vida. A mudança percorre um processo aceso por toda a comunidade, para a perpetuação da religião que sustenta a prática da hierarquia devidamente entendida e respeitada por todos do terreiro. Não há como receber o Orixá, mesmo sendo médium, sem antes passar por um grande período de liminaridade, vulnerabilidade e transformação íntima e pessoal. O ritual para isso é preparado por todos os filhos do terreiro, enfatizando o que mais adiante conceituarei como *Circularidade das preposições*, fazendo com que eu possa compreender ainda mais essa entrega comunitária.

Depois do processo de liminaridade, a *Yaô* será apresentada à comunidade na festa pública, saindo quatro vezes do *Roncó* - quarto sagrado - durante o ritual, como podemos observar nas fotografias que se seguem:

²⁵ São as cerimônias que os iniciados devem cumprir em oferenda a seus Orixás. Elas acontecem de tempo em tempo, ou seja, de 1 ano, de 7anos, de 14 anos, de 21 anos e assim por diante.

²⁶ Van Gennep classifica três fases de mudanças individuais executadas nos ritos de passagem, são elas: pré-liminar, liminar e pós-liminar.

Fig. 10 - *Yaô de Yemanjá Ogunté.*



Fonte: Ana Moraes

Nota: 1ª saída do Roncô de Markson de Moraes, depois do primeiro processo de liminaridade que ocorreu durante 21 dias de isolamento. Benevides/Pará. 2012

A liminaridade que ocorre na vida da *Yaô* começa antes mesmo da decisão de se iniciar na religião do Candomblé, ou seja, começa a partir da primeira vez que *bola no Santo*, que significa a primeira manifestação da energia cósmica do Orixá no corpo da pessoa que irá se tornar templo. Desse momento, cabe à *Abiã*, tomar a decisão de assumir a responsabilidade de fazer parte da comunidade do Candomblé. Com isso, a *Abiã* começa a fase liminar onde apresenta duas subfases:

O trabalho da fase liminar é duplo: primeiro, reduzir aqueles que adentram no ritual a um estado de vulnerabilidade, de forma que estejam abertos à mudança. As pessoas são despostas de suas antigas identidades e lugares determinados no mundo social; elas entram num tempo-espaco onde não são nem-isto-nem-aquilo, nem aqui nem lá, no meio de uma jornada que vai de um eu social a outro. Durante esse tempo, elas estão inteiramente desprovidas de poder e, muitas vezes, de identidade. Segundo, durante a fase liminar as pessoas internalizam suas novas identidades e iniciam-se em seus novos poderes. Existem várias fontes de realizar a transformação. As pessoas podem fazer juramentos, aprender tradições, vestir roupas novas, performar ações especiais, serem sacralizadas ou circuncidadas. (SCHECHNER, 2012, p. 63)

O ritual de *iniciação* apresenta uma fase liminar extensa porque se inicia no momento em que a *Abiã bola no Santo* e se prolonga por anos de obrigação, em que a noviça, ou também chamada recém-nascida *Yaô*, deverá realizar seus preceitos para que ganhe autonomia e títulos adquiridos com o passar desses anos e, assim, possa dar continuidade aos ensinamentos deixados por seus ancestrais, repassados pelos *Babalorixás* e *Iyalorixás*. Esse corpo sagrado da *Yaô* passa a ser um *corpo-comunidade* que representa a história de um povo e o vínculo social do povo de santo. O *corpo-comunidade* apresenta as marcas da comunidade ainda excluída enquanto minoria que carrega o estigma de práticas pouco aceitáveis na sociedade. Através das *curas*²⁷, *kelês* e da raspagem da cabeça no ritual, as *Yaôs* revelam sua entrega para toda sociedade, evidenciando sua transformação como filhas e filhos de Santo. O *corpo-comunidade* é reconhecido pelo povo de Santo em qualquer lugar, pelos símbolos evidenciados por esse corpo que carrega tradições efetivadas por seus colares, roupas brancas, turbantes e outras atitudes que só são compreendidas para quem é do *axé*, que é a força cósmica que significa paz, divindade, felicidade. Para Bião (2009, p. 126):

A produção de símbolos reúne algo que é de uma dimensão a uma outra dimensão do signo, ou, como diz Durand, “o símbolo é a epifania de um mistério”, é a aparição de algo que liga, que une uma coisa a outra (daí seu amplo uso religioso). [...] Essa é a natureza do símbolo, a concretude em uma dimensão sensorial, predominantemente, mas não exclusivamente visual, de algo que está em outra dimensão.

A dimensão dos símbolos, citada por Bião (2009), está ligada a toda a cosmologia do Candomblé entendida pelo *corpo-comunidade* como sua própria vida perpetuada pelos rituais. Na *iniciação* da *Yaô* se cruzam diversas informações que personalizam a religião como peculiar à mitologia dos deuses da natureza. Nenhuma pesquisa daria conta da grandiosidade do conhecimento gerado pela simbologia do

²⁷ Pequenas incisões no corpo e cabeça das *Yaôs* realizadas no Ritual de Iniciação.

Candomblé, entretanto procuro com essa dissertação partir dessa simbologia como matéria-prima para o meu fazer cênico. Como continuidade da investigação desse processo, segue a 2ª saída do *Roncó*:

Fig. 11 - 2ª saída do *Roncó*.



Fonte - Ana Moraes

Nota - O *corpo-comunidade* traduzindo a renúncia de uma vida antiga para o renascimento de uma nova identidade espiritual e social. Benevides/Pará. 2012.

Como seres liminares em fase de transição, as *Yaôs* não possuem status. No período de recolhimento se trajam com vestes simples, dormem em esteiras e comem sem talheres, pois estão se purificando. Segundo Turner (1974), *O sujeito*

ritual no rito de *iniciação* ao Candomblé, está em uma fase intermediária, entre a vida passada e seu futuro. Essa humildade que revela as *Yaôs* nessa liminaridade perpassa o conceito de *Communitas*²⁸, “É antes uma questão de reconhecer um laço humano essencial e genérico, sem o qual *não* poderia haver sociedade” (TURNER, 1974). Ou seja, antes de ser uma divindade, o *sujeito ritual*, a *Yaô*, necessita passar por momentos de desprendimentos materiais e sociais para se elevar à condição de *corpo-templo* que receberá seu Orixá. Antes de ser *corpo-templo* deve ser o menor, sem nenhum tipo de privilégio mundano, e essa condição dura ainda por um tempo de, pelo menos, um ano a partir do processo de *iniciação*, se submetendo a várias restrições, como comer com as mãos e não tomar banho de mar. Turner traçou todas as fases liminares dos iniciados, chamados por ele de neófitos:

Em muitas espécies de iniciação, nas quais os neófitos são de ambos os sexos, homens e mulheres vestem-se do mesmo modo e são denominados pelo mesmo termo. [...] Simbolicamente, todos os atributos que distinguem categorias e grupos na ordem social estruturada ficam aqui temporariamente suspensos. [...] A sabedoria transmitida na liminaridade sagrada não consiste somente num aglomerado de palavras e sentenças; tem valor ontológico, remodela o ser do neófito. O neófito na liminaridade deve ser uma tábua rasa, uma lousa em branco, na qual se inscreve o conhecimento e a sabedoria do grupo, nos aspectos pertinentes ao novo ‘status’ (TURNER, 1974, p. 126-127)

Para Turner (1974), a *communitas* é considerada marginal e ao mesmo tempo “santificada”, fora dos padrões da estrutura social, situada nas bordas sociais. O Candomblé se caracteriza como uma *communitas* que apresenta seu poder pela experiência vivida no *corpo-comunidade*, que transgride normas sociais instituídas, criando suas próprias normas, status e cosmogonia. A *communitas*, sob o aspecto da liminaridade, experiência vivida pelas *Yaôs*, perpetua por anos seus conhecimentos simbólicos nos rituais de *feitura de santo*, com *orikis*²⁹, banhos, ervas sagradas, sacrifícios, curas e danças eternizando a sua cosmologia sagrada. O simbólico representa toda a vida religiosa da comunidade, traduzindo as mitologias que explicam suas divindades junto aos poderes da natureza.

As manifestações sociais realizadas nas *communitas*, e suas ações específicas como a *iniciação* da *Yaô*, representam o que Geertz (apud LANGDON, 2012) chama de teatro da vida social. Acredito que dentro dessas Práticas e

²⁸ Palavra de origem latina referida por Turner em lugar de comunidade. Força e autonomia coletiva onde todos os membros passam pelas mesmas experiências.

²⁹ Cantos e poesias sagradas que são entoados nas festas de Santo.

Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados - PCHEOS, na ótica etnocenológica, há uma valorização de preposições que enriquecem as festas religiosas por seu contexto coletivo, ou seja, as ações do ritual no Candomblé são todas realizadas *pelos, para e sobre* os Orixás e seus filhos, por isso suas tradições são perpetuadas nas comunidades em seus ritos. Fazendo crescer as proposições da Etnocenologia nesse trabalho pela força da coletividade que desemboca nos rituais. Com isso, enfatizo a importância dos *pelos, para e sobre* na constituição de fenômenos como a *iniciação* do Candomblé, que ganha força na coletividade e na irmandade de seus *corpos-templo*, que se entregam a uma vida nova pelo recolhimento, aprendizagem e humildade em seus preceitos, que são revelados pelo corpo da *Yaô* e pelos Orixás nesse corpo.

Diversas festas e manifestações populares se constroem pela circularidade imanente das preposições *pelos, para e sobre*. Armindo Bião (2009) organizou pedagogicamente os trabalhos de pesquisa em Etnocenologia, nos subconjuntos analisados como Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados (PCHEOS). Sob esta ótica, utilizei elementos gramaticais não para organizar objetos de pesquisa, mas para considerar a relevância da prática pensada para a festa e rituais diante da força das preposições, do coletivo. A *circularidade das preposições* é como denomino a noção que parte da reflexão sobre a força da coletividade, nas festas e rituais e enfatiza que essa força coletiva é pensada para determinada manifestação, seja popular ou religiosa, perpassando a perpetuação das tradições coletivas motivadas por experiências culturais vivenciadas por todos.

Fig. 12 - *Circularidade das Preposições.*



Fonte: Ana Moraes.

Nota: A imagem revela a importância da *circularidade das preposições* onde tudo é preparado pela coletividade para a realização de uma grande festa na comunidade. Benevides/Pará. 2012

O significado espiritual e comunitário para os filhos do Candomblé é revelado na singularidade que o ritual transmite quando todos são envolvidos na preparação da festa de *iniciação*. Por vários dias se dedicam ao nascimento de mais um membro da irmandade, por ser um benefício gerado para todos no *corpo-templo* que se prepara para abrigar o Orixá. No terreiro tudo acontece em função do outro e, conseqüentemente, de todos. Sem esse princípio nada faz sentido. No ritual de *iniciação*, a cumplicidade é uma prática de experiência da irmandade porque a *Yaô* que nasce, nasce para todos e garante a realização espiritual de todos os filhos do Candomblé.

5.1. A noite do *Efun*.

A cena que apresentei sobre o *Efun* trouxe para a rua, em um contexto artístico, um símbolo do sagrado do povo de Santo. A escolha pelo espetáculo O Auto do Círio não se construiu na aleatoriedade, traz um significado traçado por outros voos de pesquisa acadêmica em artes cênicas, por ser um local onde a perspectiva etnocenológica se fundamenta e onde a criatividade cênica acontece de forma especial. Portanto, pela escolha de um espetáculo hiperbólico e de rua, a *Flor de Efun* trouxe um ícone afro-religioso que muitos não conheciam, causando estranhamento aos olhos do público, que mesclava o *corpo-cena* com a realidade, já que ao passar a apresentação da mesma, as pessoas se confundiam entre a cena e a vida. Apesar de retirar o sagrado de seu contexto religioso, ela não deixou de abrigar o simbólico fortemente marcado no corpo da *Yaô* na rua. Nessa perspectiva, compreender a dimensão do corpo sagrado e sua cosmogonia, no espaço cósmico e artístico, foi o meu mote de pesquisa sobre o corpo da *Yaô* no rito. Com isso, a cosmologia do Candomblé foi trazida para o grande público do Auto do Círio, revelando o corpo da *Flor de Efun*, transformado e transbordado de energia que me tomava em êxtase na dança da *Yaô*, transportada para um contexto que não era o seu, mas meu, enquanto artista da cena, como podemos observar na fotografia abaixo:

Fig. 13 - O corpo-cena - Flor de Efun.



Fonte: Manoel Pantoja

Nota: o *corpo-cena* remarcado o simbolismo do Candomblé no ritual de *iniciação*. Auto do Círio/2012.

A visualidade do corpo da *Yaô* é muito marcante pelas diversas etapas que são executadas no momento do ritual de *iniciação*, desde o recolhimento, até a festa pública. O *Efun* é a pintura que cobre o corpo e a cabeça da *Yaô*, com o objetivo de protegê-la de qualquer negatividade. O *Efun* recobre principalmente a cabeça que foi raspada e circuncisada. Nessa fase a *Yaô* está em uma transição que circula entre as duas dimensões de mundo, tornando-a vulnerável, por isso também necessita da proteção do *Efun*. O pó sagrado que pinta o corpo da *Yaô* tem origem mineral e vegetal, com resto de animais que são sacrificados nos rituais do Candomblé. A pintura corporal no ritual varia de terreiro para terreiro; em geral, está relacionada às

divindades e ao Orixá de cabeça da *Yaô*. Na terceira saída do *Roncó*, a *Yaô* aparece com roupas coloridas e pinturas também coloridas, com exceção das *Yaôs* de *Oxalá*, onde predomina a cor branca. Entretanto, no *Yle Ase Oba Okuta Ayra Yntyle*, na segunda saída do *Roncó*, como observamos anteriormente, a *Yaô* já se apresenta com vestes coloridas. Com isso, na terceira saída da *Camarina*³⁰, a *Yaô* vem de branco, com penas brancas de pombo, chamadas de *Íle*, no centro da cabeça:

Fig. 14 - 3ª saída do *Roncó*.



Fonte: Ana Moraes

Nota: Às proximidades do *Orunkó*, momento mais esperado pelos presentes na festa de saída de Santo. Benevides/Pará. 2012.

³⁰ Nome dado também ao *Roncó* – quarto sagrado.

Na terceira saída da *Yaô* acontece o *Orunkó*, que significa o ápice da festa. É nessa hora que o Orixá grita seu nome a toda comunidade. Durante o ritual, um *Babalorixá* ou *Iyalorixá* de outra casa é convidado(a) a realizar esse momento tão importante para o Candomblé: o nascimento e perpetuação de todos os seus preceitos enquanto povo que luta para eternizar a sua cosmogonia. Na *Flor de Efun*, apresentei, principalmente, as primeiras saídas do Roncô, valorizando a mudança de vida, a transformação e o sacrifício no ritual de *iniciação*. A incorporação da *Yaô* é um campo de estudo que perpassa o conhecimento vivenciado pelo povo de Santo, privilégio de poucos. Na cena vivenciei o êxtase do corpo modificado, não só pela alteração física da dança que transformava meu corpo, mas também, pela experiência de reconfigurar um corpo sagrado, *corpo-templo*, que “gira”, transforma, nasce pela estética do transe de incorporação em um *corpo-cena*, revelado no espetáculo de rua, o Auto do Círio. Além disso, o espetáculo está incorporado dentro da Festa do Círio de Nazaré, em um cortejo que não se desvincula da religiosidade, da crença, ou seja, um cortejo que se configura na matriz católica, oportunizando uma troca nesse espaço para a estética de origem africana. Assim, apresentei no espaço democrático e sincrético do Auto do Círio a *Flor de Efun*, que provoca olhares curiosos sobre a persona que, pintada, revela o *corpo-comunidade* do Candomblé e sua simbologia particular:

Fig. 15 - *Corpo-comunidade*.



Fonte: Bob Menezes.

Nota: O *corpo-cena* pela representação do *Efun* reafirma através da pintura sagrada, o *corpo-comunidade* no espetáculo *O Auto do Círio/2012*.

A incorporação e outras formas de contato cósmico, como diz Lewis (1977, p.18), “parecem fornecer provas persuasivas da existência de um mundo transcendente ao da experiência cotidiana comum”. São as *forças ocultas* que movem as práticas de muitas comunidades religiosas. É a força mística regida pela cosmogonia que é revelada pela mitologia dos Orixás, onde se estrutura todos os rituais e festas no terreiro, como as oferendas, comidas e folhas sagradas, sacrifícios de animais, cores, danças e rezas. A última saída do *Roncó*, após o grito do Orunkó, trará a *Yaô* vestida com as roupas e adereços de seu Orixá, para que nesse momento dance mostrando toda a sua força espiritual e graciosidade. A dança da *Yemanjá* que pesquiso é a de *Yemanjá Ogunté*, que apresenta uma qualidade que mistura características de *Yemanjá* - senhora das águas doces e salgadas - e de *Ogum* - deus da guerra, da metalurgia, da tecnologia. Segundo Suzana Martins (2001), pesquisadora que realizou um estudo sobre *Yemanjá Ogunté*, essa Orixá

apresenta mistura entre água e terra e um temperamento controverso, oscilando entre ser severa, violenta, e ser doce e maternal.

Yemanjá Ogunté dança de maneira suave, se banha nas águas salgadas, trazendo consigo um espelho prateado. Além disso, com sua espada, apresenta também uma dança vigorosa que remete aos movimentos de um guerreiro, representando força e a vitalidade de *Ogum*. A última saída da *Yaô do Roncó* me inspirou a realizar a segunda parte da cena iniciada no Auto do Círio 2012, sem deixar a pintura corporal como processo que sempre incita meu trabalho. Demonstrei a experimentação parte II, chamada *Iyá – Rainha do Mar*, trazendo para o público uma *Yemanjá* estilizada, com seus adereços e dança da *Ogunté*. Essa cena aconteceu no Auto do Círio 2013, cujo tema foi “Maria de todas as flores”. Com esse tema, o Auto do Círio evidenciou os deuses e deusas do mundo inteiro.

Fig. 16 - Yemanjá Ogunté.



Fonte: Ana Moraes.

Nota: o *corpo-templo* que marca arquétipos de Yemanjá e de Ogum, trazendo traços de suavidade da Rainha do Mar, bem como da força do guerreiro – Yemanjá Ogunté de Marckson de Moraes. Março/2012.

O *corpo-cena* da *Iyá – Rainha do Mar* foi pensado desde o primeiro experimento que realizei em 2012, pelo Mestrado, para que pudesse completar o ciclo que, no ritual, se inicia no recolhimento da *Yaô* no *Roncó* e termina com a festa pública com a vinda do Orixá, mostrando seu vestuário litúrgico e adereços sagrados, como podemos observar na imagem acima. Para a realização da segunda experimentação, procurei manter alguns elementos sagrados nos adereços, como o espelho, a espada, e marcar pela pintura corporal o teor artístico de meu *corpo-cena*, para efetivar uma releitura sobre o sagrado em um ambiente etnocenológico,

como o cortejo do Auto do Círio. Assim, busquei ampliar um trajeto afetivo iniciado nesse espetáculo, desde a edição de 2007, quando desenvolvi o meu primeiro trabalho com pintura corporal, chamado de Mulher Argila, potencializado posteriormente em uma segunda experimentação, em 2008, com um *corpo-cena* intitulado Senhora das águas do Marajó, ancestral de Nossa Senhora de Nazaré. Os trabalhos eram resultados de processos em criação cênica com pinturas corporais.

5.2. *Iyá – Rainha do Mar.*

A segunda parte da cena que apresentei no Auto do Círio 2012 aconteceu um ano depois, no mesmo espetáculo e na mesma festividade do Círio de Nazaré. Nela, trouxe a experimentação da *Yemanjá Ogunté* para continuar a demonstração de um ciclo que se iniciou no ritual de feitura. Essa pesquisa se inspirou a partir da incorporação de Marckson de Moraes, *Yaô de Yemanjá Ogunté*, e também pela observação de outros filhos de santo de *Yemanjá*, já que a *Yaô* iniciada no terreiro que pesquisa só dança em outros terreiros se for convidada, o que limitava o meu olhar para a composição do meu *corpo-cena*. Com isso, visualizei a incorporação de *Yemanjá Ogunté* também em outros corpos, em outras festas públicas, inclusive em outros terreiros para que pudesse compreender sua dinâmica e estética.

A *Yemanjá Ogunté* está sempre acompanhada pela energia de *Ogum* e traz arquétipos dos dois *Orixás*. Na dança retrata a suavidade das águas mansas de *Yemanjá* e a força frenética do guerreiro *Ogum*. Sua vestimenta litúrgica é composta de branco, prata e azul, marcando em sua roupa traços da influência europeia/portuguesa (MARTINS, 2008). Na cena, *Yemanjá Ogunté* traz em uma das mãos o *abebê* - espécie de espelho com detalhes marinhos - na outra mão, segura o *alfanje*, uma espada feita com metal prateado representando *Ogum*. A pesquisadora Suzana Martins estudou a dança da *Yemanjá Ogunté* e a estética de seu corpo. Para ela o arquétipo:

[...] se refere às associações de imagens com traços psicológicos desenvolvidas no imaginário das pessoas e podem ser encontradas em diferentes culturas, inseridas no coletivo da comunidade. O arquétipo dos *Orixás* é caracterizado pela ênfase das qualidades personificadas nos elementos naturais, em vez de ser caracterizado pelo seu aspecto físico. A partir desse ponto de vista, o arquétipo dos *Orixás* passa a ser assimilado pelos(as) filhos(as) de santo. (op. Cit. p. 67)

Os filhos de santo estão intimamente ligados aos arquétipos de seus *Orixás* remarcando o temperamento, comportamento e preferências dos mesmos. A admiração dos filhos de santo por suas entidades é muito grande, levando-os a abdicarem de vários pertencimentos em virtude de seu crescimento espiritual. Em entrevista, o *Babalorixá Abaytan* retrata sua entrega para o Candomblé, que iniciou aos 12 anos de idade, passando por vários ensinamentos até construir seu próprio terreiro e assim perpetuar os ensinamentos para seus filhos e filhas adeptos da religião.

Para mostrar o estudo do arquétipo de *Yemanjá Ogunté* no *corpo-cena*, que experimentei no Auto do Círio 2013, apresentei *Yemanjá Ogunté* toda de branco e prata, com detalhes em azul, e procurei enfatizar, assim como na *Flor de Efun*, o corpo modificado pela personificação do Orixá, trazendo para o público a dança que oscila em um espiral entre *Yemanjá* e *Ogum*, revelado no ritual da festa pública do *Candomblé-Ketu*. Suavidade da mãe, vaidade da mulher e atitude da guerreira eram os eixos que cruzavam as mudanças em meu corpo que dançou no cortejo do espetáculo, que trouxe o tema – Maria de todas as Flores (ver anexo).

Intitulei minha cena de *Iyá – Rainha do Mar*. Esse fazer artístico, construído pelas pesquisas de campo nos terreiros que visitei, trouxe para o espetáculo O Auto do Círio, um corpo diferenciado, modificado e concentrado, traduzindo a união entre o ser humano e a entidade. Nesse *corpo-cena* apresentei a corporificação do Orixá na dança suave de *Yemanjá*, remarcando sua feminilidade, quando se olha no espelho afirmando sua vaidade e beleza, e o banho nas águas do mar. Entretanto, adaptei-o na construção da cena que caminha pelas ruas históricas, fazendo o banho de *Yemanjá* acontecer de forma circular e em movimentos executados no nível alto, se adequando ao espetáculo.

Na dança da *Iyá – Rainha do Mar*, os movimentos se transformavam deixando a suavidade e feminilidade de *Yemanjá* para dar lugar aos movimentos firmes de *Ogum*, traçando no chão das ruas do bairro da Cidade Velha, onde aconteceu o espetáculo, a luta da guerreira que salta, gira e ataca com sua *alfanje*. Tudo foi importante para a apresentação e construção da cena: a marcante interação com o público que o espetáculo O Auto do Círio traz; a energia do espetáculo, da rua, do público e do corpo ali modificado, à memória que vivi na

pesquisa de campo nas festas de Candomblé. A seguir o *corpo-cena* da *Iyá – Rainha do Mar*, no cortejo do Auto do Círio:

Fig. 17 - *Iyá – Rainha do Mar* demonstra sua vaidade no *abebê*.



Fonte: Gisele Martins.

Nota: O estereótipo de *Yemanjá* está ligado a tudo que se relaciona ao mar, por isso, podemos observar os detalhes em motivos marinhos do figurino criado para a *Iyá – Rainha do Mar*. O Auto do Círio 2013.

A cena da *Iyá*, marcada pelo estado de consciência e corpo alterados, representa o diferencial em meu processo criativo. Traz para o público do Auto do Círio os ícones da ligação transcendental entre o ser humano e o sagrado. É uma simbologia que está presente no universo afro-religioso do Candomblé e apresenta, junto com outros ícones, um rito espetacular muito particular. O corpo é a primeira instância da mudança realizada pela energia cósmica do Orixá, perceptível no ritual das festas públicas e na cena da *Iyá – Rainha do Mar*. A energia emanada para o *corpo cavalo*, morada do Orixá, altera efetivamente esse corpo com vibrações evidenciadas pelo *jiká*³¹, movimento vibratório dos ombros que expressa o

³¹ Movimento que o filho de santo faz quando sente a energia cósmica de seu orixá estremecendo todo o seu corpo.

reconhecimento do Orixá no corpo do indivíduo (MARTINS, 2008, p. 47). O *jiká* anuncia a presença viva do Orixá entre os filhos.

O corpo que transcende algo inexplicável pela incorporação no *xiré* é a representação da maior simbologia que poderia abrigar em minhas investigações para um trabalho que desafia meu corpo enquanto atriz, para desenvolver sensações antes tão distantes da realidade vivida por mim. Para atuar representando o *jiká* acompanhei muitas festas públicas do Candomblé tentando compreender o poder da energia cósmica que toma conta do filho de santo, fazendo-o estremecer da cabeça aos pés. A força da energia representada por esse movimento contagia a todos os *yaôs* e *abiãs* que se preparam para a feitura. Além dos movimentos também ouvimos gritos de manifestações das entidades em seus filhos.

Fig. 18 - O corpo modificado de *Yemanjá Ogunté*.



Fonte: Vladimir Koenig.

Nota: Na incorporação do Orixá a energia da entidade transforma o corpo dos filhos de santo atribuindo-lhes uma nova expressão facial, postura, um *corpo-cena* transformado.

Yemanjá Ogunté comanda o ritmo, as mudanças no *xiré* e toda sua estada entre seus filhos, sua vinda à roda ancestral traz felicidade a toda comunidade. O momento da corporificação é muito esperado pelos filhos de santo, ratificando o pacto holístico, onde a energia cósmica evolui em movimento espiral para ancestralidade que sustenta as religiões afrodescendentes. Trazer para o público aberto e heterogêneo do Auto do Círio um corpo espetacularizado, a partir do Candomblé e suas entidades, inspiração para o meu trabalho artístico, fez com que confirmasse a inteireza que esse processo criativo me possibilitou como pessoa e pesquisadora. Haja vista que houve mudança no meu mundo enquanto pessoa também, não só como pesquisadora. Para isso, a Etnocenologia garante que possamos adentrar de corpo inteiro em nossas pesquisas. Assim, reestruturei minha visão de mundo, que antes sustentava um conceito preconceituoso, por falta de conhecimento, para uma visão que respeita o outro e seu fazer religioso.

Apesar da descrição feita por mim, sobre a dança de *Ogunté* neste trabalho, gostaria de esclarecer que não tive a intenção de detalhar em meu trabalho artístico a técnica da dança dessa *Yabá*, mas de demonstrar um *corpo-templo*, modificado pela corporificação do *Orixá*. Pela observação do corpo dos filhos de santo, apresento meu *corpo-cena* à energia que se sente pela presença do sagrado, traduzindo uma estética singular e comungada. No Auto do Círio a experimentação apresentou o corpo concentrado, transformado e energizado da *Iyá – Rainha do Mar*, como podemos observar na imagem que se segue:

Fig. 19 - *Yemanjá Ogunté* gira no compartilhamento espiralar com *Ogum* e mostrar a força da guerreira.



Fonte: Iza Rodrigues.

Nota: Com a energia de *Ogum*, *Ogunté* dança para mostrar a ancestralidade que traduz o rito espetacular da tradição do Candomblé.

Quando vivenciei *Ogunté* dançar no *xiré*, senti emoção e atração por algo que me era desconhecido e encantador. Quando ela dança atrai olhares e euforia de toda comunidade, domina o espaço e o tempo no terreiro, pois sua dança aumenta as vibrações pela progressão de seus movimentos. O corpo da *Iyá – Rainha do Mar*, pela simbologia do Candomblé e corporificação do *Orixá*, trouxe para a cena a espetacularidade que estudo. Pudemos observar pelos olhares atentos das pessoas que a imagem artística de *Yemanjá Ogunté* chamou atenção do público do espetáculo, não só pelo figurino e adereços, mas também pelo trabalho técnico do corpo que trouxe a simbologia espiritual reconfigurada em um espetáculo de rua. A dança de *Ogunté* traz complexidade nos movimentos, flexibilidade, resistência e concentração.

Durante o Auto do Círio 2013 choveu como nunca havia chovido em outras edições do espetáculo. Foi um momento no cortejo inesperado para todos, apesar

de ter acontecido em Belém, cidade amazônica onde a chuva é comum. A tempestade que caiu sobre o elenco e o público mudou a trajetória do cortejo que se rendeu à chuva. Fez parte do espetáculo para *Yemanjá*, que tem como elemento representativo da natureza a ÁGUA. Esse elemento frequentemente marca a coreografia apresentada por *Yemanjá*. Suzana Martins (2008) retrata alguns elementos que compõem a dinâmica da dança desse *Orixá*:

Embora existam certas matrizes estéticas padronizadas no sentido global da coreografia, a dinâmica entre os elementos que compõe o arquétipo de *Yemanjá Ogunté* (como divindade da água e da terra) e os elementos masculino e feminino é guiada por propriedades sutis, intuitivas, emocionais e orgânicas; essa dualidade é a principal característica da dança de *Yemanjá Ogunté* [...] (idem, p.114).

Na perspectiva da dinâmica intuitiva, emocional e orgânica de *Yemanjá Ogunté* em sua dança, a *Iyá – Rainha do Mar* - dançou sob a chuva torrencial que caiu em Belém, na noite do Auto do Círio, me fazendo acreditar que nada foi por acaso, tornando a chuva um diferencial para o espetáculo, apresentando a força desse elemento, complementando o *corpo-cena* e reafirmando a mitologia que sustenta o *Orixá* e seu estereótipo. O corpo da *Iyá – Rainha do Mar* - teve sua presença aumentada com a chuva, pois os povos, na tradição africana, assim como a indígena, criam a partir da natureza, ou seja, a partir da harmonia com a natureza. Assim, fiz na chuva a arte da dança de um *Orixá* que vem das águas, e das águas mostra a sua força. Como podemos observar na imagem a seguir:

Fig. 20 - *Yemanjá Ogunté* sob a estética da chuva.



Fonte: Cláudio de Melo.

Nota: A força do *Orixá* diante da chuva torrencial que caía no centro histórico de Belém.

A noite do Auto do Círio 2013 nos lavou com a energia dessa chuva que é conhecida em Belém, iluminando-a com uma luz prateada. Esse momento tornou-se noticiário de jornal (ver anexo), mudou as expectativas do espetáculo que, por estar na rua, precisou se render as intempéries da natureza. Sem ter como evitá-la, o elenco assimilou-a como parte do espetáculo e dançou, se divertiu e se emocionou com a chuva que surgiu inesperadamente; assim, o elenco continuou suas cenas por todo o percurso. Em Belém, temos uma relação muito íntima com a chuva ela nos é muito presente, configurando-se em uma cidade única. Contudo, o período em que acontece o Auto do Círio nunca choveu assim, fazendo-me acreditar que essa noite foi especial, abençoada por mamãe *Yemanjá*, mãe das águas. A seguir uma imagem do elenco no Auto 2013:

Fig. 21 - A chuva no Auto do Círio como parte do espetáculo.



Fonte: Gitano Studio.

Nota: O elenco se emocionou com a chuva forte que caiu sobre o Espetáculo O Auto do Círio.

A pintura que utilizei na produção dessa cena não foi prejudicada pela chuva, submeti-me aos imprevistos que podem ocorrer sobre um espetáculo de rua. Apesar da chuva, a estrutura da cena foi mantida, assim como o público que permaneceu no espetáculo com olhares atentos. Como já mencionado, a utilização da pintura corporal traz um trajeto que revela minhas escolhas enquanto artista, que cresceu e tomou dimensões que não couberam nos meus processos criativos iniciais, se expandindo. Segundo VELOSO (2007, p. 297), “O processo criativo, portanto, tem o tamanho da vida, medida da imaginação do criador”, meu processo criativo tomou uma medida muito além de minhas expectativas e no momento que estava na rua sob a proteção dos espíritos que regem a rua e a mim, importava que eu estivesse na inteireza da cena. Além disso, o outro, o público, também estava ali completando este ciclo, a partir de então, as cenas no corpo modificado *Flor de Efun* e *Iyá – Rainha do Mar* aconteceram.

O corpo em estado alterado de consciência que encontramos nos rituais de possessão, interesse constante de muitos estudiosos, contribuiu como noção epistemológica para a Etnocnologia que considera que o estudo desse corpo, pela

pesquisa e preparação do mesmo, configure para o atuante um estado de corpo e de mente modificados. Assim, nos solos que realizei, procurei desenvolver esse corpo e mente modificados pela força do meu objeto, técnicas corporais e envolvimento com a pesquisa que está dentro de um espaço único de identificações e cosmologia singulares. Refletindo a realidade de um grupo social e as noções norteadoras da Etnocenologia, escreveu BIÃO (2007, p. 34):

Alteridade, identidade, identificações, diversidade, pluralidade e reflexibilidade – conjunto de noções que remete à consciência das semelhanças e diferenças entre indivíduos, grupos sociais e sociedades, por um lado e, por outro, à capacidade humana de refletir a realidade e sobre ela, de modo consciente, experimentando e exprimindo sensibilidade, sensorialidade, opções de prazer, beleza, desejo e conforto; nesse primeiro conjunto de noções, vale ressaltar a emergência da noção de “identificação”, como uma construção temporária, existencialista e dinâmica, contraposta à de “identidade”, como uma categoria definitiva, essencialista e estática, que se encontraria em crise na contemporaneidade.

Essas noções epistemológicas ressaltadas por Bião são base para pesquisas que, como a minha, buscam um campo particular de investigação. Nos terreiros experimentei a sensibilidade, sensorialidade, prazer, beleza, desejo e conforto citados acima, de modo que procurei viver em meu corpo nas cenas na rua o que consegui compreender enquanto artista-pesquisadora-participante. A Etnocenologia traz uma linguagem diferenciada, porque valoriza o pesquisador-artista “detalhes relativos à expressão corporal e vocal, movimentação e caracterização dos integrantes de seu objeto de estudo, invisíveis para pesquisadores com experiência restrita às ciências humanas” (BIÃO, 2007, p. 37). Essa prática etnocenológica se encontra no conjunto metodológico de técnicas e instrumentos que tem como diferencial maior a experiência de seu processo de criação.

Na *Iyá – Rainha do Mar* trouxe a representação do *corpo-templo* em meu *corpo-cena* que, incorporado pela força do *Orixá*, revela uma cena exclusiva da comunidade afro-religiosa e reforça o olhar da Etnocenologia de propor epistemologias construídas com o corpo inteiro, com todos os sentidos, em uma postura própria do fazer artístico. No corpo que pesquisei, desde a saída da *Yaô* até a dança de *Yemanjá Ogunté*, tudo fez parte para que eu obtivesse as informações necessárias para a construção do processo criativo dos solos que criei: a incorporação, o *corpo-templo*, a curvatura do *corpo-cena*, o *corpo-comunidade*, o movimento circular, a *dança-círculo*, a *circularidade das preposições*, as pinturas, os odores de incensos, de perfumes, de comida, de vela, de fogo, a expressão facial,

os gritos, os orikis, a música, os tambores, as pessoas, as vozes, as pausas, a dança, o giro, as vestimentas sagradas, e todo o ritual.

Para SANTOS (2007, p. 71):

A Etnocenologia procura fugir da perspectiva unidimensional do olhar, perspectiva esta que reduz todas as imagens sensíveis à representação visual, e reafirma o ato de conceber com todos os sentidos do corpo. Ao fazer isso, a Etnocenologia reafirma a importância de desvelar a percepção em sua inteireza. Pois, ao “olhar” do sujeito de conhecimento é incorporada toda a sua historicidade, explicitando o processo de constituição deste “olhar” que olha.

Por isso a escolha da Etnocenologia como metodologia desse trabalho para completar a inteireza que ela garante pelo respeito à história, ao fazer, ao sentido, a visão de mundo do seu sujeito, aquele que detém o conhecimento e que é fonte do estudo do corpo, da cena que foi feita com muito apreço e respeito pela prática e conhecimento da comunidade afro-religiosa paraense.

A alteridade como noção epistemológica da Etnocenologia é um dos eixos principais para a construção do *corpo-cena* no Auto do Círio, em 2012 e 2013. Colocar-se no mundo do outro, no fazer do outro e, a partir disso, colher as informações para a construção de um corpo criativo foi ponto de partida para todo o meu estudo sobre o corpo da *Yaô de Yemanjá Ogunté*. Na alteridade sempre li a intenção de mudança. Vivenciar a experiência do outro traz empatia e transformação. O Candomblé faz um convite para seus adeptos, pelo jogo dos búzios, para uma grande mudança de vida que começa com o ritual de *iniciação* e que perdura para o resto da vida de seus filhos. A alteridade é pontuada como diferencial na Etnocenologia que respeita a voz e o fazer de quem pratica o fenômeno enquanto comportamento espetacular organizado e que também acredita na importância de que vê o fenômeno enquanto espectador.

5.3. *Odo Iyá* - O processo cênico.

Os dois processos de criação artística dessa pesquisa, que tem como base metodológica a Etnocenologia, contaram com pinturas corporais para compor meu corpo, enquanto atriz que traz um trajeto artístico, horizonte indispensável dentro do trabalho etnocenológico, em que a pintura corporal tem um espaço de apreciação

importante. Para tanto, iniciei essa pesquisa sobre a utilização de pintura desde 2007, ano em que apresentei minha primeira cena com o corpo pintado no Auto do Círio. Posteriormente, fiz nova pesquisa em 2008, sempre com fundamentos etnocenológicos.

O processo criativo das investigações que realizei ocorreu sobre o ritual de *feitura* do Candomblé visto por nós, pesquisadores da Etnocenologia, como fenômeno inserido nos Ritos Espetaculares, resultado da composição de um trabalho que revelou a representação de corpos modificados pela incorporação de forças transcendentais, como a dos *Orixás*. A Etnocenologia apresenta duas fundamentações ideológicas básicas, a negação do etnocentrismo e a afirmação da diversidade (VELOSO, 2008). A partir desse compromisso ideológico compreendo todo o meu processo de criação artística construído na primeira e segunda experimentações apresentadas no espetáculo O Auto do Círio, dos anos 2012 e 2013, no *corpo-cena* que demonstrou a diversidade que encontramos em fenômenos culturais, como o Candomblé e seus rituais. Para MARTINS (2008, p. 149):

O Candomblé é uma religião de participação coletiva, tendo como função básica evocar a força vital e espiritual (o axé) dos Orixás divinizados, mas também é uma religião que tem função social de entreter e integrar, de unir a comunidade, através da festa, da alegria e da paz.

Sob o estudo de Candomblé de MARTINS, desenvolvi meu projeto de criação das cenas, na ótica da comunidade festiva que recebe o *axé* e cultiva a alegria e a paz entre as pessoas. Assim, produzi nessa perspectiva a *Flor de Efun* e a *Iyá – Rainha do Mar*. A *Flor de Efun* demonstrou, como já dito, um momento da saída do *Roncó* pela *pedagogia do sagrado* (SABINO; LODY, 2011), na qual a *Yaô* torna pública sua aprendizagem espiritual. Esse momento é de grande emoção, entretanto é mais denso, misterioso e transformador. A *Iyá – Rainha do Mar* mostrou o momento da força do *Orixá*, que com sua vestimenta litúrgica configura a mitologia e ancestralidade vivenciada pela comunidade em seus rituais.

Na primeira experimentação, construí a pintura corporal referente ao *Efun*. Essa experimentação contou com a colaboração do professor de maquiagem e artista da cena, Cláudio Dídima, também frequentador do terreiro de Pai Luciano. A produção das pinturas, cabeça de argila e do sangue escorrendo da “circuncisão” foram criações desse profissional. Na *Flor de Efun*, utilizei argila, tinta guache,

penas, palhas da costa, espada de São Jorge, cordões, pérolas e sangue artificial feito com mel e anilina, como podemos observar na sequência abaixo, as imagens da composição do *corpo-cena*:

Fig. 22 – 30 - Processo criativo do *corpo-cena* - 2012.



22



23



24



25



26



27



28



29



30

Fonte: Silvia Moraes e Leny Torres.

Nessa produção realizada para o espetáculo O Auto do Círio, trouxe para o público um ícone da religiosidade e tradição do Candomblé, que me revelou uma emoção nunca antes vivenciada por mim: um corpo modificado pela experimentação de um símbolo sagrado que é a *Yaô* - começo de tudo. O corpo no Candomblé é poder que se constrói pela coletividade, na experiência vivenciada por ele para a perpetuação da memória de um povo. Sob essa perspectiva, a segunda experimentação deu continuidade ao ritual, onde a *Yaô* sai do *Roncó* com a vestimenta litúrgica como forma de comunicar sua história através do corpo do *cavalo* que dança. Na *Iyá - Rainha do Mar* utilizei figurino desenhado por Aníbal Pacha, professor e cenógrafo da Escola de Teatro e Dança da UFPA, com acentuação no simbolismo que vem das águas do mar, afirmando o reinado de Yemanjá sobre as águas:

Fig. 31 - Figurino estilizado de *Iyá - Rainha do Mar*, de Aníbal Pacha.



Fonte: Aníbal Pacha

Mais uma vez, Cláudio Dídima, parceiro na cena e também no Grupo de Pesquisa em Carnaval e Etnocologia – TAMBOR colaborou na criação da pintura feita com pancake, criado por ele que apresentava a cor ameixa, mas que se transformou com a textura da minha pele deixando-a com uma tonalidade mesclada. Utilizamos também: glitter nacarado, purpurina, maquiagem, pérolas, argila e gel. A seguir, a sequência da produção da *Ogunté* artística:

Fig. 32 a 55 - Processo criativo do corpo-cena - 2013.



32



33



34



35



36



37



38



39



40



41



42



43



44



45



46



47



48



49



50



51



52



53



54



55

A sensação que tive nessa produção é de que estava me vestindo de noiva, com toda cerimônia que o momento exige. Produção minuciosamente trabalhada para o evento, como em um casamento. A maquiagem, a pintura corporal, as pedrarias, o brilho, as pérolas e toda a produção foram observadas e reconstruídas artisticamente para a cena. Lá vivenciei um estado alterado de consciência, alternando entre a consciência e a inconsciência. Sobre essa alternância escreve BIÃO (2009, p. 163):

[...] O mesmo ocorre com o ator em cena: ele não age inconscientemente (como os radicais stanislavskinianos podem até querer), nem completamente consciente (como os brechtianos extremados parecem sugerir). O ator de teatro, no palco, vive uma espécie de estado alterado de consciência, semelhante, mas diferente, do estado de uma pessoa da teatralidade cotidiana.

Além do palco, na rua, o corpo da atuante ganha energia ampliada, captada pelas ações desenvolvidas nesse ambiente macro, onde os corpos se dilatam. Na espetacularidade do corpo, das cenas que apresentei, as ações extracotidianas exigiram movimentos específicos, pesquisados, com plena consciência da festa, da cerimônia realizada na rua, para o público ver:

Fig. 56 - O corpo-cena da Iyá – Rainha do Mar.



Fonte: Gitano Studios.

Nota: A energia ampliada do *corpo-cena* de Iyá – Rainha do Mar.

Fig. 57 - O corpo-cena da Iyá – Rainha do Mar.



Fonte: Gitano Studios.

Nota: A energia ampliada do *corpo-cena* de Iyá – Rainha do Mar.

A pintura corporal apresenta uma magia, como uma máscara que me transforma e a partir dela posso fazer o que quiser - potencializar meu corpo, modificar, transformar, criar, tornar-me estranha. Ganho forças, inspiração artística e alteração de corpo e mente. A pintura no Candomblé representa uma simbologia sagrada de um *corpo-comunidade* que se pinta no preparo de uma nova vida, um noviciado. Ligando espiritualmente homens e entidades.

OBRIGAÇÕES – CIRCULARIDADES POSSÍVEIS

A partir do meu trajeto, enquanto artista-pesquisadora-participante, objetivei estudos para a construção de novas epistemologias no campo dos Ritos Espetaculares. Para tanto, investiguei um objeto no qual manifestação afro-religiosa é dotada de simbolismo e dimensão transcendental. Essa manifestação encontrada no Candomblé, de nação *Ketu*, apresenta como ponto de partida para a perpetuação de sua ancestralidade, a *Yaô*, noiva dos Orixás. Pelas *Yaôs* as entidades cavalgam seus *cavalos* na estada ao *Aiê*, Terra dos humanos.

Meu trajeto para chegar ao *Candomblé-Ketu* não foi pela religiosidade, mas pela arte, pois tive o conhecimento de que as *Yaôs* pintavam os corpos com o *Efun*, pintura sagrada, em oferenda a seus deuses, no ritual que pesquisei - a *Iniciação*. Para compreender todo esse processo, apropriei-me da Etnocenologia como base teórico-metodológica e de suas noções moles – espetacularidade; estados de corpo e mente modificados - analisando os elementos do Candomblé, em um tripé de construção do conhecimento para esse estudo:

corpo-templo ↔ espetacularidade ↔ *corpo-cena*

A partir de então, objetivei pelo *corpo-templo*, corpo que revela a vivência cósmica na preparação do recebimento aos Orixás, encontrado no ritual de *Feitura*, construir meu *corpo-cena*, modificado e apresentado na rua no Espetáculo O Auto do Círio.

Assim como BIÃO (2009, p. 116) diz, “nosso objetivo é trazer para nós o que possamos encontrar de belo, bom e útil em cada pessoa [...]”, assim também eu trouxe para o meu *corpo-cena* o que pude abstrair do corpo da *Yaô*, como matriz para uma criação cênica, onde o estado de corpo e consciência traduzem sua Espetacularidade. Adjetivamente, o ritual de *iniciação*, como objeto de pesquisa, admite interfaces e avanço de limites nas fronteiras entre a Teatralidade e a Espetacularidade.

Odo Iyá! Da Espetacularidade do Yle Ase Oba Okuta Ayra Yntyle ao Corpo-Cena trouxe como princípio para esse estudo o reconhecimento da pesquisa em meu próprio corpo, enquanto atriz, garantindo processos de análises da criação cênica construída a partir de uma manifestação caracterizada como Práticas e Comportamentos Humanos Organizados – PCHEOS.

Para organizar metodologicamente esse trabalho, pela compreensão espiralar do *Candomblé-Ketu*, propus a *Metodologia Circular*, consistindo em agrupar holisticamente noções, proposições, teorias e experimentações cênicas que circulam entre si para adensar a discussão epistemológica. O *corpo-comunidade*, símbolo social da comunidade afro-religiosa do Candomblé, traz as marcas de uma escolha, fruto da entrega do corpo da *Yaô* para os Orixás. Entretanto, esse *corpo-comunidade* não se restringe somente ao Candomblé; ele representa todo e qualquer corpo que apresenta a função social de anunciar um grupo humano, na marca de uma comunidade, seja a mesma indígena, tribal ou afro-religiosa. Ele traduz a cultura impregnada essencialmente no corpo de seus adeptos, perpetuando suas tradições.

Para garantir a continuidade desse corpo social, pela *circularidade das preposições*, a comunidade se organiza em função dos rituais para que tudo possa acontecer harmoniosamente. No caso do Candomblé, pelo, para e sobre os Orixás são organizadas a continuidade de suas crenças nos deuses mitológicos africanos. A *circularidade das preposições* consiste na organização do ritual pela força da coletividade tão importante à sociedade contemporânea.

Esse estudo do ritual de *iniciação* ao Candomblé, e toda a sua composição circular e holística, viabilizou a construção de duas investigações cênicas a partir da *Yaô* de *Yemanjá-Ogunté*, chamadas de *Flor de Efun* e *Iyá – Rainha do Mar*. As experimentações estavam pautadas no estado de corpo modificado e no estado de consciência apresentados na incorporação da *Yaô*. O *corpo-cena*, como foi conceituado meu corpo, enquanto atriz na cena, representou um ícone do Candomblé pela composição artística, em que a pintura corporal tinha espaço na montagem dessa criação cênica. Assim, corpo e mente modificados foram construídos pela técnica corporal empregada nas cenas, pintura corporal, figurinos, adereços e, principalmente, pelo envolvimento desse corpo com os preceitos

assimilados na pesquisa de campo, corpo este que recebe o Orixá emana a força transcendental no ritual.

Nas experimentações vivenciei um estado de corpo que só poderia sentir na ligação com os preceitos espirituais. O fato de pesquisar em um terreiro de Candomblé mudou minha vida, não só artística, mas também, espiritualmente, tornando-me uma pessoa melhor pautada em um princípio ímpar da Etnocenologia – a Alteridade. A partir dela, a Etnocenologia se fundamenta para respeitar a manifestação do outro em todas as dimensões, sejam sociais, históricas, espirituais ou artísticas.

Assim, compartilhar valores diferenciados dos meus, a atração pelo desconhecido na alteridade, motivou a apetência desse estudo. Entretanto, compreender o Candomblé como Rito Espetacular, onde o mesmo apresenta explicações próprias e intransferíveis, foi o primeiro passo para realizar todo o trabalho na ótica da Etnocenologia.

Dois pontos foram essenciais nas experimentações do *corpo-cena*, o corpo representativo através da pintura e a rua. O primeiro trouxe um trajeto construído desde 2007, como máscara transformadora. A rua trouxe a dimensão macro, espetacular, hiperbólica. A pintura corporal e o espírito da rua foram pontos de grande relevância para o estado de consciência alterado, realizando as cenas, frutos das pesquisas, para o público ver.

Nesse contexto, construindo uma proposta cênica, apresentei como contribuição artística o estudo do corpo retirando sua inspiração do *corpo-templo* da *Yaô*, na alteridade com o Candomblé. Esse trabalho participou do 7º Colóquio Internacional de Etnocenologia, em Paris, em maio de 2013, como comunicação, apresentando o estudo de um corpo afro-religioso da Amazônia brasileira, garantindo o adensamento de uma discussão mundial sobre as noções etnocenológicas. Também participou do Fórum Bienal de Artes, encontro internacional realizado pelo Programa de Pós-graduação em Artes/PPGARTES, Instituto Ciências da Arte/UFPA.

O termo OBRIGAÇÕES, que intitula essas considerações finais, tem como finalidade, no Candomblé, continuar com os preceitos e oferendas rituais, a fim de

perpetuar a aliança entre humanos e entidades. Assim também, com a intenção de dar continuidade aos estudos sobre o corpo, a partir de novos desdobramentos no processo de criação cênica, dentro do conjunto de objetos dos Ritos Espetaculares, aspiro horizontes de pesquisa em nível de doutorado, como:

1) pesquisar a composição da tríade afro-religiosa dos Orixás de cabeça e suas qualidades em meu *corpo-cena*, bem como da influência que essa tríade tem sobre a construção da minha personalidade, levando em consideração os aspectos da vida contemporânea e as inter-relações do cotidiano para a montagem de espetáculo como experimentação cênica;

2) analisar a influência do *corpo-templo* e do *corpo-comunidade* e sua ancestralidade na tradição popular, para as manifestações espetaculares hiperbólicas, como o carnaval brasileiro.

Como direcionamento do *Babalorixá* do terreiro que pesquisei, Pai Luciano, vou difundir o conhecimento ancestral do *Candomblé-ketu* em minha arte, não como adensamento da tolerância para com a religião afro, mas como respeito que a mesma deve receber enquanto religião praticada por cidadãos brasileiros, com linguagem e pensamentos próprios. O grande desafio da Etnocenologia é contribuir para um melhor conhecimento do homem (SANTOS, 2012) e, a partir desse conhecimento, reconhecer alteridade.

O ritual de *iniciação* ao *Candomblé-ketu* se caracteriza pelo aprendizado, em que a *Yaô* aprende a ser uma pessoa que caminha junto com seu Orixá, nele aprende a se comportar, comer, andar, dormir, contemplar, cantar e dançar no Xiré. Tudo é aprendizado, ou seja, a *Yaô* é uma aprendiz, uma noviça. Assim, também eu sou uma aprendiz, amadurecendo meus estudos com as novas sensações, novos aprendizados, novos preceitos, nova vida.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BASTIDE, Roger. **O Candomblé da Bahia: rito nagô**. Tradução – Maria Isaura Pereira de Queiroz. Revisão técnica – Reginaldo Prandi. São Paulo: Companhia das Letras. 2001.
- BIÃO, Armindo. Um trajeto, muitos projetos. In: BIÃO, Armindo (org.). **Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia**. Salvador: P&A editora, 2007.
- BIÃO, Armindo. A metáfora teatral e a arte de viver em sociedade. In: **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.
- _____. Etnocenologia na serra. In: **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.
- _____. Teatralidade e espetacularidade. In: **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.
- BRÍGIDA, Miguel Santa. **O Auto do Círio – Drama, Fé e Carnaval em Belém do Pará**. 2003.139f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.
- _____. A Etnocenologia como desígnio de um novo caminho para a pesquisa acadêmica – Ampliação do modo e do lugar de olhar a cena contemporânea. In: **V Colóquio Internacional de Etnocenologia**. Anais/ UFBA. Salvador/ Bahia, 2007:201-202.
- BOURDIEU, Pierre. “Introdução a uma sociologia reflexiva”. In: **O poder simbólico**. RJ: Bertand Brasil, 2007: 17-58.
- CABRERA, Lydia. **Iemanjá e Oxum: Iniciações, lalorixás e Olorixás**. Tradução – Carlos Eugênio Marcondes. São Paulo: Edusp, 2004.
- CRAPANZANO, Vicente. Diálogo. In: **Anuário Antropológico/88**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991.
- GEERTZ, Clifford. A arte como um sistema cultural. In: **O Saber Local**. Novos Ensaios em Antropologia Interpretativa. Petrópolis, 2008: 142-181
- GENNEP. Arnold Van. Classificação dos ritos. In: **Os Ritos de Passagem**. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 2011. Coleção Antropologia.

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

LANGDON, Esther Jean; PEREIRA, Éverton Luís. Introdução: do ritual à performance. In: LANGDON, Esther Jean; PEREIRA, Éverton Luís (orgs.). **Rituais e Performances. Iniciações em pesquisa de campo**. Florianópolis: UFSC/Departamento de Antropologia, 2012.

LEWIS, Ioan M. **Êxtase Religioso**: um estudo antropológico da possessão por espírito e do xamanismo. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MAFFESOLI, Michel. **No tempo das tribos** – O declínio do individualismo nas sociedades de massa. - 4ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Tema, método e objetivo desta pesquisa**. Argonautas do Pacífico Ocidental. SP: Ed. Abril (Os Pensadores), 1976: 17 – 34.

MARTINS, Suzana. O gestual das labás – Iemanjá, Oxum e Iansã na festa pública do Candomblé da Bahia. In: **REPERTÓRIO** – Revista de Teatro e Dança. Ano 4 – Nº 5 – 2001.

_____. **A Dança de Yemanjá Ogunté**. Sob a perspectiva estética do corpo. Salvador: EGBS, 2008.

MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. **Sobre o sacrifício**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MORAES, Ana. **Entre o Imaginário Amazônico e a Performance**: um estudo da *Body Art* do Auto do Círio. 2011. 91 f. Monografia (Especialização em Estudos Contemporâneos do Corpo: criação, transmissão e recepção) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2011.

PARÉS, Luis Nicolau. **A Formação do Candomblé**. História e ritual da nação jeje na Bahia. – 2 ed. Ver. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. Ilustrações – Pedro Rafael. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SABINO, Jorge e LODY, Raul. **Danças de Matriz Africana**. Antropologia do Movimento. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SAHLINS, Marshall David. Introdução: história e teoria estrutural. In: **Metáforas históricas e realidades míticas**: estrutura nos primórdios da história do reino das Ilhas Sandwich. Tradução e apresentação, Fraya Frehse. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

SANTOS, Adailton. O desmascaramento categorial do sujeito. In: BIÃO, Armindo (org.). **Artes do corpo e do espetáculo**: questões de etnocenologia. Salvador: P&A Editora, 2007.

SCHECHNER, Richard. Jogo. In: LIGIÉRO, Zeca (org.). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

SCHECHNER, Richard. O que é Performance?. In: PERCEVEJO, O: **Estudos da Performance** – Revista de teatro, Crítica e Estética da UNIRIO: Ano II – Nº 12 - 2003.

STRAUSS, Claude Lévi. Introdução: História e Etnologia. In: **Antropologia Estrutural**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

_____. Um copinho de rum in: **Tristes Trópicos**. (tradução de Jorge Constante Pereira). Lisboa, Edições 70, 1955.

TACCA, Fernando Cury de. **Imagens do sagrado**: entre *Paris Mach* e *O Cruzeiro* – Campinas, SP: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

TERRIN, Aldo Natale. O rito: definição e classificação. In: **O rito**: antropologia e fenomenologia da ritualidade. Tradução: José Maria de Almeida. São Paulo: Paulus, 2004. (Coleção estudos antropológicos).

TURNER, Victor W. A “Communitas”. Modelo e Processo. In: **O Processo Ritual** - Estrutura e Anti – Estrutura. Coleção Antropologia 7. Petrópolis: Vozes, 1974: 117-159.

VALLADO, Armando. **Iemanjá, a grande mãe africana do Brasil**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

VELOSO, Jorge das Graças. **Benedito**: imaginário e tradição no interior de Goiás e o teatro gestual da Cia dos Homens. Brasília: Thesaurus, 2008.

VELOSO, Jorge das Graças. Voto, Festa e Espetáculo. In: BIÃO, Armindo (org.). **Artes do corpo e do espetáculo**: questões de etnocenologia. Salvador: P&A editora, 2007.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns na Bahia de todos os Santos, no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos, na África**. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. - 2ed., 1 reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

SITES PESQUISADOS

ALVES, Sérgio Pereira. Círculo. s/d. Disponível em: <http://www.salves.com.br/dicsimb/dicsimbolon/circulo.htm>. Acesso em: 30/12/2012.

Candomblé. Disponível em <http://solascriptura-tt.org/Seitas/Candomble-SiteGomorra.htm>. Acesso em 07/01/2013.

Círculo. Disponível em <http://www.salves.com.br/dicsimb/dicsimbolon/circulo.htm>. Acesso em: 30/12/2012.

Êxtase. Disponível em www.wikipedia.org/wiki/êxtase. Acesso: 11/02/13.

lans. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/lans%C3%A3>. Acesso em 07/01/2013.

Iniciação. Um rito de passagem. Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Inicia%C3%A7%C3%A3o_%C3%A9_um_rito_de_passagem.JPG. Acesso em: 30/01/13.

Ketu. Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Inicia%C3%A7%C3%A3o_Ketu. Acesso em: 24/06/13.

Magia. Disponível em <http://www.casadobruxo.com.br/textos/magia76.htm>. Acesso em: 03/01/2013.

Mundo Afro. Disponível em <http://mundoafro.atarde.uol.com.br/>. Acesso em: 30/01/13.

Pequena. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A3e-pequena>. Acesso em: 30/01/13.

PRIETO, Claudiney. “Culto circular”. In. Wiccax Camdoblé. Disponível em: <http://www.casadobruxo.com.br/textos/magia76.htm>. Acesso em 03/12/2013.

Transe. Disponível em www.dicio.com.br/transe. Acesso em: 11/02/13.

Transe. Disponível em www.wikipedia.org/wiki/transe. Acesso em: 11/02/13.

Xang. Disponível <http://pt.wikipedia.org/wiki/Xang%C3%B4>. Acesso em: 25/01/13.

ANEXOS

Anexo 1– Jornal Amazônia.

BELÉM, SÁBADO, 12 DE OUTUBRO DE 2013

CHUVA BANHA O

TEMPORAL NÃO ATRAPALHOU O TRADICIONAL CORTEJO NA CIDADE VELHA

AUTO DO CÍRIO

Os cerca de 15 mil brincantes do 19º Auto do Círio não se intimidaram com a chuva forte da noite de ontem. Figuras míticas, brilhantes e coloridas desfilaram sob o aguaceiro, sem perder o pique da festa e contagiaram a plateia. O público menor acabou tornando o espetáculo ainda mais tranquilo e espontâneo, que teve sua apoteose na praça Dom Pedro II, com música, dança e as bênçãos da Virgem.

O cortejo dramático saiu da praça do Carmo, na Cidade Velha, por volta das 19h30. Diversas performances teatrais, de dança e de música foram encenadas pelas ruas do bairro. Naquele momento, a chuva já ameaçava cair, mas o público lotava as ruas por onde a festa passava. “Sinto que este ano está bem mais tranquilo, talvez por causa da chuva, mas acabou ficando melhor, menos sufoco. Tanto o público quanto o cortejo têm mais espaço”, observou o assistente de direção da



CRISTINO MARTINS/AMAZÔNIA



■ **Artistas** atuaram debaixo do temporal na Cidade Velha

festa, Cláudio Melo.

O banho nos participantes começou com os esguichos de água de cheiro, feitos da sacada de um dos prédios da avenida Doutor Assis. Poucos minutos depois, a chuva caiu, mas não desanimou o público. “Belém é isso! É chuva, é devoção e festa. Saudamos a Virgem de Nazaré”, disse animada a aposentada Eli-

sa Maués, de 64 anos.

A presença de famílias, aliás, era massiva. A universitária Leila Gomes, de 26 anos, levou Lucas, de 4 anos, para curtir o seu primeiro Auto do Círio. “Ele viu pela televisão o que era a festa e quis ver. Ficou muito impressionado com o colorido das fantasias”, disse. Há dez anos não se via chuva durante a realização do Auto do Círio.

Anexo 2 – Encartes do Auto 2012.



Ô Auto do Círio

O corpo e o manto dos artistas de Nazaré

Dia 12 de outubro a partir das 19hs.

Concentração: Praça do Carmo - Cidade Velha.

Acompanhe o espetáculo itinerante e a céu aberto que há 18 anos é festa e ritual, reflexão e carnaval. Não perca o cortejo que celebra a congregação de artistas pelas ruas da cidade velha em homenagem ao Círio de Nazaré.

Direção: Beto Benone.

Realização



Apoio



TV LIBERAL
AFILIADA REDE GLOBO

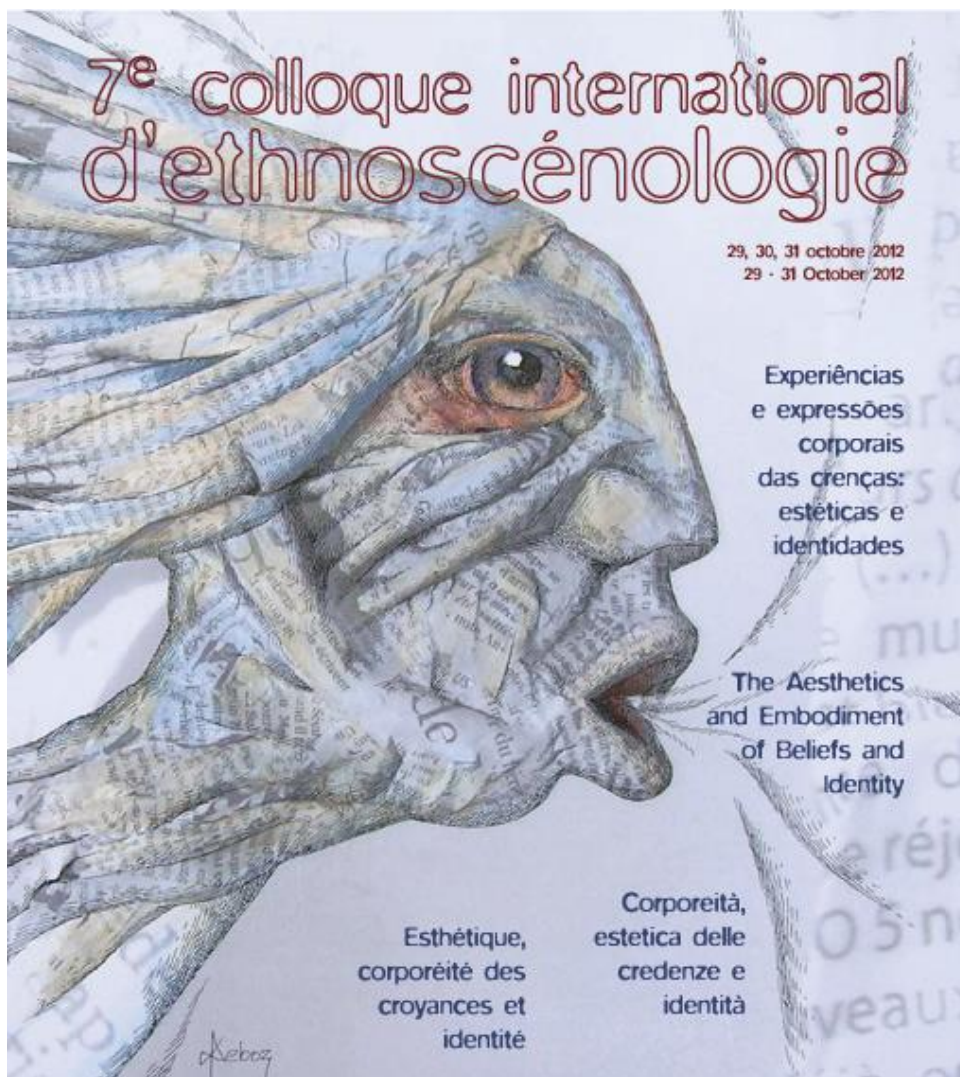
Anexo 3 – Encartes do Auto 2013.



11 de outubro de 2013
Saída do cortejo às 19h



Anexo 4: 7º Encontro Internacional de Etnocénologia.



Anexo 5: Bienal de Artes.



Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CPI),
Biblioteca do ICA/ PPGARTES, Belém – PA.

Carvalho, Ana Claudia Moraes, 1977.

Odo Iya: da espetacularidade do Yle Ase oba okuta Ayra Yntyle ao corpo-cena /
Ana Claudia Moraes Carvalho, 2014.

Orientador: Professora. Dr^a. Giselle Guilhon; Co-Orientador: Prof. Dr. Miguel de
Santa Brígida Júnior.
101 f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências
da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, Belém, 2014.

1. Teatro – Encenações Religiosas 2. Encenações Passionais 3. Teatro – Rituais
4. Candomblé I. Título.

CDD. 23. Ed. 792.16
