
LITERATURA AFRO- BRASILEIRA E TEATRO: A DRAMATURGIA DOS ORIXÁS EM CENA*

Paulo Petronílio**

Resumo: estuda-se, aqui, a relação existente entre a literatura afro-brasileira e o teatro. A mitologia dos Orixás encenada e dramatizada nas religiões africanas, como Candomblé e Umbanda, como forma de pensamento teatralmente e religiosamente dramatizada no cotidiano e no imaginário do Povo do santo.

Palavras-chave: *Performance. Teatro. Cultura. Literatura afro.*

ENTRANDO EM CENA...

É preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro, onde o homem impavidamente torna-se o senhor daquilo que ainda não é, e o faz nascer. E tudo o que não nasceu pode vir a nascer, contanto que não nos contemos em permanecer simples órgãos de registro.

Antonin Artaud

A palavra dramaturgia é de origem grega “dramatourgía” e significa representação de uma peça de teatro, assim como o significado da palavra performatividade. O teatro, como arte performativa exige o palco, o espectador e os atores

* Recebido em 12.01.2013. Aprovado em: 25.01.2013.

** Doutor em Filosofia da Educação. Professor Ajunto de Filosofia da UNB/FUP. Este texto foi apresentado em uma Mesa Redonda na UNB/ Campus de Planaltina com o Professor Dr. André Luís Gomes para os alunos da LEDOC (Licenciatura em Educação do Campo) do professor Dr. Rafael Litvin Villas Bôas, na Disciplina Teatro II. ppetronilio@uol.com.br.

para que se efetive e se consagre o drama, a ação. A ação corporal dos atores provoca na plateia uma confluência de sensações uma vez que é no palco, espaço sagrado do artista que o ator emite prodigiosos signos artísticos, estéticos, plásticos, visuais e sonoros. O palco se transforma na própria arte uma vez que une a representação, o texto e a transfiguração do artista em pura obra de arte. Desse modo, tentarei cartografar e estabelecer as principais zonas de vizinhanças entre o Teatro, a Cultura e a Literatura afro brasileira uma vez que é o Terreiro o palco por excelência onde os deuses, juntamente com os homens encenam, representam e dramatizam o complexo yorubá. A noção de dramaturgia pensada aqui é o drama enquanto plasticidade ético-estético e existencial em que os Orixás dramatizam a estória e a História vivida pela Mitologia dos Orixás e partilhada entre os homens na vertigem do sagrado. Uma dramaturgia que surge na encruzilhada cênica e artística. Uma dramaturgia que não se resume à representação teatral, mas uma dramaturgia que se consolida a partir de uma ética da estética da convivência festiva, espiritual e humana. Um drama que é vital, orgástico, dionisíaco e trágico. A dramaturgia como traço vital não é separado dos pequenos instantes de vivemos juntos. Eternizamos instantes porque somos capazes de viver e conviver no seio dessa viscosidade social. Tal como a vida, a arte é esse *lócus*, em que as pessoas (personas) se transfiguram e esses Outros que pululam em nós em estado de êxtase e de transe.

O objetivo deste texto, no entanto, é problematizar o Terreiro de Candomblé, bem como a *Mitologia dos Orixás* como um espaço cênico, festivo e religioso por excelência. Desse modo, o sagrado, a cultura, a representação e a estética formam uma trança inseparável quando se tenta mapear e cartografar o complexo *yorubá*. Para tal empreitada devemos fazer uma grande pergunta. O que é um Terreiro? Como os duplos se revelam? Em que sentido a cultura afro-brasileira como cultura popular pode ser pensada em termos teatrais? Não irei responder, certamente essas perguntas, e sim, incitar, excitar, provocar e criar condições e possibilidades para pensarmos a dramaturgia dos Orixás no Terreiro e ampliarmos, com isso a nossa visão de teatralização, encarando desse modo, a cultura intimamente ligada à Arte. Isso pode nos levar a pensar não somente a religião que se aproxima da teatralização, mas podemos pensar a partir de nós, da nossa cultura, começando assim a indagar a nossa comunidade, pois podemos evidenciar ali, rastros e “pegadas” estéticas que contornam e desenham a nossa cultura. As comunidades quilombolas, por exemplo, são recheadas dessas múltiplas estéticas, desde os causos trazidos pelos antigos, a maneira de vestir, de pentear o cabelo, de cultivar a Folia dos deuses, a cultura popular, a dança da Sussa, a preparação da farinha para a festança, os “comes e bebes” na hora da festa que propicia, por exemplo, um tipo de socialidade jocosa. É a festa o espaço em que as pessoas namoram, brigam, harmonizam-se, paqueram, recebem cantadas e intensificam a teia de relações humanas. Somos desenhados pela nossa cultura. As pessoas se arrumam, se aprontam, se enfeitam e gostam de estarem bonitos “odara” para aparecerem publicamente e gozarem da vida festiva e social.

Na comunidade Kalunga, por exemplo, a presença das tradições e atos que compõem o cenário kalungueiro como a fabricação da farinha que faz parte do cotidiano da comunidade além de socar arroz no pilão, usar o abano para abanar o arroz, acender o fogão à lenha, a disposição das vasilhas na prateleira e depois organizá-las na grande bacia para colocar na cabeça em cima de uma rodilha e equilibrar o pote para tomar água e saciar a sede dos filhos. Enfim, todo esse cenário serviria de base para a construção de uma Peça, uma vez que a comunidade como uma Arte viva, transforma-se em um verdadeiro e autêntico cenário onde o povo vive e convive na comunidade que se nutre da própria cultura vivida e experimentada junto. A comunidade Kalunga é todo um espetáculo vital, ético e estético. É ainda mais: o cenário da cultura brasileira e da identidade nacional.

Uma coisa é certa: experimentamos o cotidiano e intensificamos nossas relações a partir desses instantes vividos e partilhados uns-com-os-outros. Trocamos afetos, afectos e perceptos. Afetamos a somos afetados pelo Outro. O olhar é algo que se constrói na relação que estabeleço com o Outro. É uma construção que se dá em um “nós” fusional ou confusional. Trata-se de uma nova ética acoplada sempre a uma nova estética: a estética da criação e da recriação da vida. Um olhar sensível diante dos signos da cultura que aprendeu a olhar a vida pela ótica da arte e a arte pela ótica da vida. O cotidiano é feito desses fragmentos, retalhos, instantes vividos e experimentados em comum. Há uma mesma sinergia que me conecta ao outro, me faz estranhar e, ao mesmo tempo me reconhecer nesse Outro que é complexo. É complexo porque, a cultura, como uma teia, se prende o todo com as partes. Cada cultura emite suas verdades, seus signos secretos e complexos. Cabe a nós decifrá-los, interpretá-los. A cultura, como pensou Roland Barthes, é um texto e, à maneira de um Teatro, é encenada todos os dias como a vida, cotidianamente é tecida por uma multidão anônima. O cotidiano é teatral, pois usamos máscaras, representamos papéis sociais e mudamos a cada instante de cenários.

A arte não imita a vida, mas a vida se transformou numa verdadeira obra de arte. A riqueza de nossos atos, nossos dramas existenciais são fontes fecundas de compreensão de nosso complicado modo-de-ser no mundo da vida. Através da linguagem o homem cria para si, condições melhores de existência, atualiza suas capacidades e potencialidades. “Lugar de mim, vibra e me faz vibrar. Vibramos ouvindo acordes únicos, estruturados de maneira única” (BOAL, 2009, p. 111). É assim que percebo as cenas do Cotidiano no Terreiro: um espaço cênico de vibração, de sinergia e energia que faz do Terreiro um palco por excelência dos deuses. O palco é o espaço da vibração, da transmutação e da transfiguração estética, onde as máscaras revelam esse duplo monstruoso do homem. Tal duplo estranho a si mesmo, aproxima e distancia de si na medida. Estranho a si mesmo, cada ator se reconhece e se estranha nesse duplo que, no fundo é a si mesmo. Seu ser e seu não ser, o eu e o não eu se fundem e se confundem nessa estética das máscaras confusional. O homem que vem no seu devir-animal em cena. Como Oxumarê é a cobra e o devir vegetal, na forma do deus Ossanha, deus

das plantas. O corpo do médium, é um corpo múltiplo, como um ator que “recebe” uma entidade, uma segunda vida que faz parte de si mesmo. Quem atua, quem está em cena, está aberto  uma multiplicidade. Como o homem que vive e convive com outros seres no cotidiano. Permite-se às máscaras. Atuar é permitir,  se lançar no mundo das possibilidades de ser ou de não ser. Cada ator é um depósito e um caldeirão fervendo de mundos e de máscaras. Atuar  desafiar a si mesmo diante das máscaras que germinam dentro de cada ator. Conhecer os mundos é o começo de quem faz da vida um processo intenso de atuao.

Daí a importância de se conhecer a cultura, pois “o conhecimento da cultura de outros povos e outras épocas é importante. Moças e moços de uma comunidade que aprendam a dançar valsa com rigor austríaco ou minueto com elegância francesa, algo aprendem mesmo que a “nobreza e o equilíbrio dos movimentos” destas danças nada tenham a ver com suas vidas: comparam e gozam” (BOAL, 2009, p. 170). Desse modo, Boal reconhece a importância de se compreender e se comunicar com diferentes tribos, diferentes povos e diferentes culturas. A cultura é o que serve de cimento, de chão para a construo artística em qualquer dimensão. A riqueza e o valor estético da dança dos Orixás ajudam na construo arquetipal dos personagens quando se coloca em cena o drama dos Orixás. Com isso, a Estética do oprimido é uma proposta, diz Boal, que trata de ajudar os oprimidos a descobrir a Arte descobrindo a sua arte; nela, descobrindo-se a si mesmos; a descobrir o mundo, descobrindo o seu mundo; nele, se descobrindo. O aprendizado é uma descoberta constante de si, do Outro e do mundo. Tal aprendizado se d diante de um constante processo de sensibilidade. Quem atua deve ser sensível aos signos mundanos. O mundo emite sinais e esses devem ser decifrados, interpretados, pois o ator sobrevive dessas cenas do cotidiano. São esses vividos que servem de substância para vida pessoal e cnica do ator e de grão para o moinho interpretativo. Cada artista deve ser um vivenciador. Mais que isso, um experimentar de mundos e um criador de mundos possíveis. Cada cenário, cada personagem é um acontecimento, um evento. Cada personagem é um bloco de sensaes. Daí a importância de criar sempre. Criar, recriar, experimentar, viver, dar sim à vida, eis tnica de quem aspira a Arte e reduplica no palco. Cultura, Teatro e Vida formam uma tríade inseparável.

O TERREIRO DE CANDOMBLÉ E O DUPLO: TEATRO, CULTURA E VIDA

A verdade de cada sociedade humana, ou de cada um dos seus segmentos,  determinada por sua cultura, que  a soma ativa de todas as coisas produzidas por qualquer grupo humano em um mesmo tempo e lugar, em relao com a natureza e com outros grupos sociais.

Augusto Boal

O Candomblé é uma religião de origem africana que se formou e se consolidou no Brasil no final do século XIX, no final do período escravista. Como bem nos ensinou Vagner Gonçalves da Silva (2005), tentar reconstituir o processo histórico de formação das religiões afro-brasileiras não é uma tarefa fácil. Isso se dá, em primeiro momento, pelo fato de ser uma religião marginalizada e perseguida durante muito tempo assim como os negros, índios, homossexuais e pobres em geral. Esse tipo de preconceito foi se alargando na sociedade brasileira de tal modo que a presença da polícia era constante em Terreiros, obrigando-os a serem fechados por praticarem curandeirismo e charlatanismo.

De qualquer forma chamou e chama a atenção até hoje de vários estudiosos dentro e fora do Brasil pela sua riqueza e complexidade. É bem verdade que a Bahia se transformou em um potente palco dos Orixás, mas, hoje em dia, as religiões afro-brasileiras se propagaram em todo território nacional. Dessa propagação, resultou o surgimento de várias Nações e ritos como o rito jeje-nagô que abrange a Nação Keto que, hoje, na Bahia passou a pertencer às Casas mais tradicionais como o Engenho Velho, Gantois, Axé Opô Afonjá.

O Terreiro de Candomblé, dentro de suas complexidades existenciais e ontológicas, revela-se como um espaço que se ocupa com as cabeças. Elbein dos Santos assinala que o “terreiro é um espaço onde se organiza uma comunidade - cujos integrantes podem ou não habitá-lo permanentemente” (SANTOS, 1986, p. 37). Assim, a comunidade-terreiro é o espaço onde se celebram as “Festas” dos Orixás. É o espaço onde acontece todo princípio dinâmico, portanto complexo, onde os rituais acontecem e as relações se intensificam entre o Povo do Santo. É no Terreiro que acontece o processo de aprendizagem. Mais ainda, o terreiro como espaço dinâmico é o cenário sagrado dos orixás em que se celebram a vida, os deuses contam suas histórias através da dança e do gesto. Como espaço cênico, o Terreiro é o espaço do movimento, do Devir e da complexidade. É no Terreiro que os duplos do homem se revela.

“Nunca como neste momento, quando é a própria vida que se vai, se falou tanto em civilização e cultura” (ARTAUD, 2006, p.1). Com essas palavras Artaud abre caminhos para uma complexa discussão em torno da relação entre o teatro e a cultura. Para ele, a cultura é feita para reger a vida. Mais que isso: a vida é feita para reger a vida. O interessante, diz ele, hoje em dia, não é defender uma cultura cuja existência nunca defendeu o ser humano de ter fome e de viver melhor, e sim diz Artaud, extrair, daquilo que se chama cultura, ideias, cuja força é idêntica à da fome.

Desse modo, “precisamos viver e acreditar no que nos faz viver e em que alguma coisa nos faz viver – e aquilo que sai do interior misterioso de nós mesmos”. É nesse espírito de marcha e contramarcha de apelo à vida, que Artaud nos ilumina a buscar a cultura como se busca saciar a fome. É essa crença que nos faz acreditar que devemos buscar no interior misterioso de nós mesmos em busca daquilo que nos faz viver e afirmar a vida. Sou daqueles que protesta diante dos que separam a cultura da vida, pois para Artaud (2006, p. 4), “Protesto contra a ideia separada que se faz da cultura, como

se de um lado estivesse a cultura e do outro a vida; e como se a verdadeira cultura não fosse um meio refinado de compreender e de exercer a vida.” Este protesto de Artaud tem uma força política, pois para ele cultura e vida se prendem dinamicamente, pois a cultura  um meio refinado para compreender e exercer a vida com todos os duplos que ela permite. Todos nos, nesse grande e complexo cenário vital, revelamos nossos duplos e lutamos à luz do dia com eles. Na dramaturgia da vida em que representamos papeis e nos desdobramos, somos a própria metamorfose. Agimos e interagimos uns com os outros nesse grande cenário que  a vida. O mundo dos Orixás no Candomblé não foge à regra, pois os atores atuam uns com os outros e intensificam, com isso, a s cenas do cotidiano que intensificam, por sua vez, o lan vital entre os homens na terra. O homem, em todas as suas dimensões é feito de máscaras que se desdobram e ao mesmo tempo dramatizam o mundo da vida, vivido e experimentado uns-com-os-outros. Para Artaud, “O teatro que não está em nada mas que se serve de todas as linguagens-gestos, sons, palavras, fogo, gritos- encontra-se exatamente no ponto em que o espírito precisa de uma linguagem para produzir suas manifestaes. (ARTAUD, 2006, p. 7) Desse modo, para o autor de O Teatro e seu Duplo, o Teatro se serve de todo um complexo de signos como gestos, sons, palavras, fogo e gritos. Tais signos podemos perceber na cultura popular, seja através da dança, dos sons produzidos pela música e movimenta os corpos, dramatizando a cultura e a vida. Tornando, com isso, mundo possíveis através do processo de invenção e reinvenção da vida com o arte e como cultura. No Candomblé, os Orixás dançam e contam, através da dança as suas estórias, seus amores, seus conflitos e intensidades. Através dos sons dos atabaques, os Orixás dançam e celebram a vida. Cada toque revela um tipo diferente de dança e conta uma ou várias estórias do Orixá. Cada dança é um signo a ser decifrado, interpretado.

XIRE, DANÇA, PERFORAMCE, TRANSE E MITO DOS ORIXAS

O mito exprime plástica e dramaticamente o que a metafísica e a teologia definem dialeticamente.

Mircea Eliade

O Mito sempre esteve presente na vida humana. No universo mitológico dos deuses gregos, se desenrolava a mito de Apolo como o deus da beleza e o de Dionísio, o Baco, deus da embriaguez. ramos transportados para um mundo, onde, para entendermos o Cosmos, necessvamos compreender a physis, a natureza. Ensinar-nos um mundo onde tudo estava irmanado de deuses. Se o mito foi a forma que encontraram para compreender a realidade, os gregos, certamente optaram em nos mostrar que tudo, na verdade, começou com o Mito. E, sabemos, que ficou entregue ao homem conhecer o Mito da Caverna no sétimo Livro da República de Platão para percebermos que o mundo  pura alegoria. Dessa forma, o princípio, aquilo que os gregos resolve-

ram denominar arché (princípio) esteve dado a cada Pré-socrático a possibilidade de nos testemunhar que tudo surgiu dos elementos da natureza. O ar, o fogo, a terra e a água foram as formas que encontraram para dizer o mundo em seu eterno vir-a-ser. Para Tales de Mileto, o princípio era a água. É ela a origem e a matriz de todas as coisas. Elemento essencial para percebermos que o movimento é o começo de tudo.

No Candomblé o Mito dos Orixás assume um papel fundamental, inclusive para se compreender o Terreiro como espaço vital e estético, pois testemunham as mais belas e trágicas histórias dos deuses que representam, por sua vez, os elementos da natureza, assim como Iemanjá é a água e Iansã é o fogo. É o princípio que mantém o mundo vivo e ativo, pois apagar e ascender na medida revela o equilíbrio da natureza. Adverte-nos Mircea Eliade: “a função mestra do mito é a de fixar os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as ações humanas significativas, como, aliás, já foi constatado por inúmeros etnólogos” (ELIADE, 1998, p. 334). Para Mircea Eliade, os mitos cosmogônicos servem de modelos arquetípicos para toda criação, seja no plano biológico, espiritual ou psicológico, pois eles são, na “festa”, o fundamento em que os atores aparecem mascarados.

Nos Terreiros de Candomblé o sagrado ganha uma dimensão estética. Na parede do “barracão” existem signos sagrados que contornam o universo da crença e da fé. Nas casas de Nações Keto é comum vermos um berrante e um par de chifres na entrada. A cadeira onde o Orixá senta é sagrada. “Recebeu” Axé, força espiritual. No entanto, os objetos sagrados fazem parte do sistema dinâmico e cosmológico do sistema religioso. Os símbolos sagrados exprimem a essência vital, a força da religião. “A espécie de símbolos (ou complexos de símbolos) que os povos vêem como sagrados varia muito amplamente” (GEERTZ, 1989, p. 97). Assim, o Candomblé, dentro de seus contornos antropológicos, é formado por esse complexo simbólico que ganha uma força e um contorno sagrado. No entanto, a força de uma religião está na maneira como ela desenha o símbolo sagrado. O ofá de Odé em forma de arco e flecha desenha o homem que caça e persegue o animal. Assim como o espelho que Oxum usa na mão (abebé) para olhar sua beleza.

Para Juana Elbein dos Santos (1986, p. 49), “A manifestação do sagrado se expressa por uma simbologia formal de conteúdo estético”. Desse modo, o sagrado tem uma estreita relação com a estética, pois cada objeto, sendo pertence do Orixá ou não, passa a ter um caráter sagrado. O corpo passa a ser sagrado na medida em que se passa pelos rituais de iniciação e, a partir daí, o iniciado é submetido ao transe ou à posse. Assim, complementa Elbein dos Santos (1986, p. 37), “os objetos que reúnem as condições estéticas e materiais requeridas para o culto [...] carecem de fundamento. Nesse sentido, os objetos sagrados que compõem o cenário religioso não estão dispostos arbitrariamente nas paredes ou nos cantos dos Terreiros e muito menos servem de enfeites e sim, passaram por fundamentos religiosos que fizeram deles, objetos sagrados. Assim, esses objetos são revitalizados e consagrados, sendo portadores de “Axé” e mantenedores da dinâmica dos Terreiros.

No Candomblé, o transe ou a possessão tem seu momento áureo uma vez que os deuses descem na terra através dos Filhos de Santo, em seus corpos. Assim, “os cultos de possessão insistem na construção desse corpo múltiplo” (MAFFESOLI, 1996, p. 314). O corpo revela-se enquanto multiplicidade na medida em que os deuses se manifestam. Para Prandi, “os primeiros momentos do aprendizado do transe são aqueles em que a abiã, candidata à iniciação, é incentivada a experimentar os sentimentos religiosos mais profundos e, nessa etapa, mais desordenados ou inexpressivos” (PRANDI, 2001, p. 176).

Assim, o Abiã passa a frequentar os Terreiros, aprender a etiqueta do Orixá, suas cantigas, comidas, maneiras de saudá-los e aprende a respeitar e se posicionar na hierarquia da “Casa”. Ele começa a ter contato com o segredo e com o sagrado da religião, mas de forma bem lenta, pois para ter acesso de fato aos “fundamentos”, terá que passar pelos rituais de iniciação.

Em que sentido podemos falar em sagrado no Candomblé? Podemos falar na medida em que em cada espaço se configura na força que é o coração vital da religião traduzida em Axé. Na cadeira onde os deuses sentam, nos adornos do barracão. Reitera Lody, “a arte é o veículo da comunicação e determina os estabelecimentos dos vínculos e alianças entre os planos sagrado e humano” (LODY, 1995, p. 16). No entanto, a arte transforma-se no meio de comunicação que fortalece por sua vez, as alianças entre os homens e o sagrado, mantendo assim, a eterna aliança entre os deuses e os homens, o Orun e o Aiyê.

O transe é a maneira mais forte que o homem tem ao manter uma religação com os deuses, pois é no transe a experimentação estética por excelência. É em transe no corpo do Filho de Santo que os deuses dançam, vestem e ficam “odara” para a festa. Existe uma estética no transe quando os deuses chegam em terra fazendo jincá (cumprimento ou saudação do Orixá) e dando o ilá (o “grito” do Orixá) anunciando a sua chegada na convivência entre os homens e com outros deuses. O jincá é uma espécie de saudação em forma de agradecimento, geralmente os Orixás se curvam até os joelhos e alguns inclusive tremem os braços. As iabás (deusas) fazem a reverência tremendo os ombros mostrando certa sensualidade. O Ilá varia de acordo com o Orixá. É uma espécie de “grito”, a voz emblemática do Orixá. O ilá de Oxosse imita o som ou o ruído de algum animal, geralmente um pássaro. O ilá de Iansã é um berro, como se estivesse chamando para a guerra.

O ilá de Oxum, com sua meiguice, aproxima de um choro para dentro, se confunde com um gemido, pois mostra a serenidade das águas doces. Enfim, o transe é algo mágico em que muitos adeptos do Candomblé dizem não lembrar de nada. Márcio Goldman, ao dar uma concepção verdadeiramente antropológica do transe, esclarece: “A possessão é um fenômeno complexo, situado como que no cruzamento de um duplo eixo, um de origem nitidamente sociológica, o outro ligado a níveis mais “individuais” (GOLDMAN, 1996, p. 31). Na ótica de Goldman, a possessão tem suas complexidades que povoam o nível individual. Cada pessoa tem uma sensação.

Desse modo, a “noção de pessoa” torna evidente nessa construção antropológica do transe, pois “o transe opera sobre o indivíduo humano” (GOLDMAN, 1996, p. 31). Assim, percebo que o transe é a comunicação mais próxima com os deuses e com o duplo do próprio homem. Esse “duplo monstruoso” que falou Girard (1990). Dentro dessa compreensão antropológica podemos ainda estender para o plano ontológico e existencial do transe. É a comunicação entre a imanência e a transcendência. Assim, o transe, dentro dessa estrutura cosmológica, faz da pessoa, no terreiro uma verdadeira obra de arte, pois a pessoa, ao se fundir com o deus, é “pintada” com os pós sagrados, é vestida e paramentada, recebendo todos os seus adornos e insígnias que lhes são próprias. Bastide, ao analisar o transe como uma espécie de êxtase, afirma:

O transe religioso está regulado segundo modelos míticos; não passa de repetição de mitos. [...] O que designamos como fenômeno de possessão seria, pois, mais bem definido um fenômeno de metamorfose da personalidade; o rosto se transforma, o corpo inteiro se torna um simulacro da divindade (BASTIDE, 2001, p.189).

Assim, para Bastide, o transe tem uma forte relação com os modelos míticos na medida em que, por exemplo, o mito de Ogum diz que é um Orixá da guerra, o filho “passa por” guerreiro, portanto, homem bravo e forte. Da mesma maneira o êxtase de uma filha de Oxum carrega em seu arquétipo a doçura, a meiguice e a feminidade da deusa das águas doces. Assim, a possessão seria, para Bastide, um processo de metamorfose, onde o corpo se metamorfoseia, se transforma e toda corporeidade é tomada por esses “outros” “que poderá ser Deus, a família, a tribo, o grupo de amigos e, é, claro, como já disse, esse outros que pululam em mim” (MAFFESOLI, 1996, p. 306). Ora, vendo o transe a partir desse ponto de vista, podemos perceber que o corpo, como receptáculo desse duplo que é a sombra ou a dobra do médium, existe todo um aspecto pedagógico em torno da corporeidade, pois o corpo é o lugar do pluralismo pessoal, onde os duplos ou as máscaras (personas) do homem aparecem e desaparecem. O transe, dentro de sua complexidade pedagógica, ontológica e existencial, revela-se no movimento e no devir, pois é necessário que os Orixás venham em terra nos corpos dos Filhos de Santo para que a “Festa” comece. Sem Orixá não há Candomblé. O Orixá, ao se manifestar no corpo do Filho, é motivo de Axé, pois é uma resposta dos deuses a toda a corrente espiritual que acontece entre o “orun” e o “aiyê.”

O processo pedagógico e estético do transe se dá desde quando os Filhos de Santo “viram no santo”, pois “virar” já é revelar o avesso, a dobra. Daí toda uma educação diante do corpo, como colocar as mãos para trás, não ficar de olhos abertos, aprender a dançar para que o Orixá possa aprender através do Filho de Santo esses aprendizados do transe. O aspecto estético é transportado para outro universo que é o universo dos deuses. Os homens em transe não lembram mais que estão partilhando o universo dos homens, mas que estão entre os deuses. Portanto, eles agem como deuses. É um per-

sonagem que, ao som dos atabaques, o barulho do adjá, a saudação das pessoas que o cultua, “onde a dança torna-se uma “ópera fabulosa” (BASTIDE, 2001, p. 189). É toda essa ópera que faz do Candomblé um espaço festivo e do transe um aspecto estético.

No entanto, o aprendizado do transe acontece quando o Orixá sabe quando deve vir e quando deve subir. O Orixá aprende que, em certos momentos dos rituais, deve aparecer. Esse aparecimento se dá mediante o toque, pois a música possui o poder de provocar o transe nos Filhos de Santo. Esclareceu-nos a etnomusicóloga Ângela Lühning: “ela ultrapassa o momento da cerimônia religiosa, liga o ritual sagrado com ao profano e expressa emoções muito fortes em momentos agradáveis e desagradáveis” (LÜHNING, 1990, p. 115). Assim, o transe passa a ter um efeito estético, pois, afetado pela música, o Orixá começa a provocar no Filho de Santo várias sensações, ligando o sagrado ao profano, provocando fortes emoções até sua manifestação no corpo do Filho.

Em outras palavras, é na etapa da iniciação pedagógica do Iaô que “o iniciante aprende a lidar com o transe, assumindo os papéis rituais que ele implica” (PRANDI, 2001, p.177). Assim, o transe deve ser encarado como um processo de aprendizagem constante onde o médium deve aprender primeiramente a coordenar seu corpo. Daí, podemos pensar uma concepção pedagógica do transe na medida em que, aos poucos o Filho de Santo vai aprendendo a lidar com essa energia. Por isso que quanto mais o Filho de Santo “roda” ou “vira no santo”, mais ele exercita a energia do Orixá, mais seu corpo fica mais pedagogicamente educado para dançar, enfim, para “agir como” o orixá, no Orixá.

Outro olhar cuidadoso acerca da possessão foi de Laura Segato (1995). Em seu livro Santos e Daimones: o politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetipal, Segato faz uma densa abordagem acerca do culto Xangô de Recife. A autora faz um trabalho voltado para a relação entre o Orixá e a pessoa, onde segundo ela, a unidade da pessoa é um momento transitório: “Uma vez “manifestada”, a pessoa não é considerada mais ela própria, mas seu santo encarnado” (SEGATO, 1995, p. 99). No entanto, a pessoa deixa de ser o que é quando está manifestada pelo Orixá. É essa relação santo e pessoa que se funde nos Terreiros, que podemos pensar o processo de transfiguração do transe, pois a pessoa se transfigura no sentido forte do termo, passando por uma transmutação ou metamorfose.

Dessa forma, para Segato (1995), a partir de uma visão Junguiana, o eu e o santo, o santo e a pessoa na possessão, transformam-se em uma multiplicidade. Desse modo, para Segato, existem no interior de nosso pensamento, dobras, incosistências, descontinuidades que nos leva um estranhamento de nós mesmos. É uma espécie de “eus” que saem da unidade do eu. Assim, a pessoa é pura multiplicidade. Faz-nos recordar o pensamento da diferença de Deleuze (2003) que encara o pensamento como uma multiplicidade. Por esse viés, o Terreiro não deixa de ser a diferença pura, onde “receber” o Santo significa entrar em devires. Devir-guerreira ao “receber” Iansã, Devir-amor ao “receber” Oxum, devir-justiça ao “receber” Xangô. Assim, é esse bloco de devires que faz do Terreiro o espaço da diferença e da produção de subjetivida-

de, que é plural. Há assim, um processo de identificação da identidade ou a identidade na identificação, pois o Filho se reconhece, se “identifica” com essa identidade. É comum dizerem nos Terreiros que Filhos de Oxosse são sensíveis e carinhosos e os filhos desse Orixá se reconhecem e se identificam com esse arquétipo.

Para Maffesoli (1996), a identidade tem máscaras. Receber o Orixá é revelar as várias máscaras da identidade. Esse múltiplo pode se desdobrar de várias maneiras como uma dobra que se desdobra ao infinito. O médium se sente pertencendo a esse universo da multiplicidade de deuses. Dessa maneira, o Terreiro não deixa de ser o espaço do puro devir ou do vir-a-ser. Nessa perspectiva, o transe é o ápice da transmutação e transfiguração no Terreiro onde o ser e o não ser se fundem, se mostrando e se escondendo ao mesmo tempo. É o transe o momento por excelência de revelação do *homo stheticus*, pois é em transe que o corpo é adornado, enfeitado, arrumando e “aprontado” para receber o “rum” no Terreiro e festejar em meio a toda essa beleza com os homens.

Dessa maneira, a corporalidade tem uma dimensão estética na medida em que o enfeite, o adorno, a roupa que é ajustada no corpo desenha toda expressividade sagrada dos deuses. Daí a expressão “vestir o santo” que é colocar nele a máscara, a roupagem que vai dando fisionomia arquetipal e contorno à identidade das máscaras (personas) e vai individualizando o Orixá de cada um, pois cada um tem seu Orixá próprio e sua energia que faz transfigurar a pessoa no Orixá, onde o eu revela o não eu. O ser revela o não ser, o avesso de si mesmo. É esse avesso, essa dobra, esse não ser que, de uma certa forma é, que é o sagrado, a “pessoa” metamorfoseada no Orixá. O Filho de Santo em transe entra em um Devir-Deus. É o devir-Orixá de cada um. Quando a Filha de santo “recebe” Iansã, ela entre em devir-guerreira, devir-fogo, devir-mulher mesmo sendo um homem quem a “recebe”. Quando a Filha de Santo “recebe” Iemanjá, é um devir-mulher-água, pois a força, o “axé” de Iemanjá é o mar. Assim, há um constante devir no médium onde ele passa a todo instante por um devir intenso que é revelado no cotidiano que se transfigura no Terreiro. Dessa forma, diz Rosamaria Bárbara: “O corpo pode ser comparado a uma orquestra que, tocando vários instrumentos, harmonizam-os numa única sinfonia” (BARBARA, 2000, p.152). Assim, quando os Orixás estão dançando nos Terreiros desenha-se a cada “Festa” uma nova orquestra. O corpo sagrado, em transe do Orixá jorra a todo instante a energia da natureza, pois o Orixá é a representação viva dos elementos da natureza.

O TEATRO DO OPRIMIDO NA ESTÉTICA ODARA DOS ORIXAS.

O teatro que não está em nada mas que se serve de todas as linguagens- gestos, sons, palavras, fogo, gritos- encontra-se exatamente no ponto em que o espírito precisa de uma linguagem para produzir suas manifestações.

Antonin Artaud

É em *Estética do Oprimido* que Augusto Boal sinaliza sua nova estética. Para ele, “O Belo não é só o que nos alegra e agrada, mas também o que nos assusta e consterna, como a beleza de uma catástrofe natural, como um tsunami, ou a bomba atômica, que explode em cogumelo” (BOAL, 2009, p. 31). É assim que Boal articula suas ideias em torno da noção de Belo. Para ele, O Belo está na coisa e no olhar. Olhar e coisa formam a sintonia do belo. Dessa maneira o belo é arrastado para a compreensão da cultura, ao ser interpretada, lida e decifrada. Cada cultura cria sua beleza. No Candomblé isso não foge à regra, uma vez que o Terreiro vive e sobrevive da beleza “odara” que compõe e embeleza o Terreiro, fazendo do mesmo uma verdadeira obra de arte. Não é à toa que Oxum é a deusa da beleza, da feminilidade, é o signo da riqueza e o lado apolíneo de todos nós.

As roupas (axós) e fios de contas (ileques) e as paramentas dos Orixás fazem parte do adorno e da joalheria afro religiosa. As roupas, as vestimentas de modo geral, as rendas, os ricos detalhes dos bordados fazem do Terreiro um cenário perfeito que dinamiza e dá plasticidade à beleza Yorubá. Assim como nas procissões, nas rodas de foliões, a riqueza das fitas e das cores que desenham e contornam a geografia e a história de cada cultura. Como no Teatro, a roupa e o adereço na cultura têm uma grande importância uma vez que compõe o personagem que o integra, desse modo ao seio da cultura. No candomblé, a beleza é condição de possibilidade, uma vez que beleza se põe em mesa. Estar belo e bonito, “odara” são móveis que fazem parte do complexo yorubá. A roupa bem engomada e bem passada, o turbante bem desenhado na cabeça dos Pais de santo, são marcas da verdade da cultura. Para Augusto Boal, cada cultura produz suas verdades. E explica: “Escrevo a palavra verdade em itálico porque tem, aqui, diversos significados que se complementam: virtude, meta, caminho...” (BOAL, 2009, p. 34) Segundo Boal, a noção de verdade é aporética, pois guarda em si diversos significados. Tais verdades designam o caminho e meta de cada um. Desse modo, a verdade, tem uma forte relação com a ética e com a estética. “Culturas se harmonizam ou extrema diferenças, constroem e transgredem a moral, sonham ética” (BOAL, 2009, p. 36). É dessa forma que Boal vai fazendo um contorno acerca da verdade produzida por cada cultura, passando a mesma por constante e contínua mutação temporal. Assim, para Boal, cultura é palavra-caminhão para explicar o que pensamos. É assim que a arte transforma-se numa forma de conhecimento: A Arte é forma de conhecer, e é conhecimento, subjetivo, sensorial, não científico” (BOAL, 2009, p. 111). A arte afro, desse modo, é uma forma de conhecimento capaz de expressar os conflitos e os dramas que não são somente dos Orixás, mas do próprio homem no mundo da vida.

É assim que o Teatro passa a ser o espaço da multiplicidade de linguagens, pois abarca toda uma complexidade estética, política e filosófica. O Teatro é a única arte que suporta todas as linguagens, mexendo diretamente com todos os sentidos e condensa as demais artes: “Como o Teatro é o encontro de todas as artes”, diz Boal, a *Estética do Oprimido* existe no som, na palavra e na imagem. É a seiva da sua árvore- a árvore viva [...]. O espaço físico, o espaço estético e o espaço cênico já são estética mesmo antes

que entre em cena o primeiro ator. Quando entra, seu corpo é pintura, escultura e dança. Quando pronuncia sua primeira frase, suas palavras são poesia, ideia e emoção. Sua voz é música. Seus atos são atos estetizados de um cidadão” (BOAL, 2009, p. 164).

O Teatro, ao fazer encontrar todas as Artes, se desenha como uma potência de devires. O ator em cena entra em Devir. Devir-animal, devir criança, devir sombra, devir luz. É todo um bloco de devires que povoa o Teatro. O Teatro, tal como o rizoma, é o signo da multiplicidade. Não começa e não termina, só existe o meio, a criação. O corpo do Ator é a potência de metamorfoses onde poesia, dança, escultura, pintura, enfim, é a confusão e a explosão de forças cósmicas, éticas e estéticas. O Terreiro, como espaço da dramatização do sagrado, é o a potência do Devir. É o fluxo e o corte permanente da natureza. A fusão entre o dizível e o indizível. É a encruzilhada estética do imaginário que povoa o mundo cênico dos Orixás. É no palco-terreiro que os deuses dançam e celebram a vida.

CARTOGRAFIA DAS MÁSCARAS: FUSÃO PESSOA-PERSONAGEM

A pessoa, em contrapartida, Não É senão uma máscara (persona). Pontual, representa seu papel, sem dúvida tributário de um conjunto, mas do qual poderá, amanhã, escapar para expressar e assumir outra figura.

Michel Maffesoli

O Candomblé é o espaço religioso por excelência onde se revela a riqueza pedagógica das máscaras que enfeitam e dão um tom colorido aos Deuses. Mais que isso, as máscaras desenham a pessoa do Orixá. “Inicialmente, encontram-se entre eles vestígios definidos de instituições congêneres das cerimônias de clãs – máscaras e pinturas com os quais os atores enfeitam, conforme os nomes que apresentam” (MAUSS, 1974, p. 228).

A pessoa ou a persona alcança um grau de complexidade para Mauss porque o personagem se funde e se confunde com a pessoa. Dentro da categoria antropológica do espírito humano, o indivíduo, segundo Mauss, é identificado no seu clã pela máscara que carrega seu título, sua posição, seu papel, sua propriedade. Diz Lody “a passagem da pessoa para o personagem é clara e definitiva na ação ocupadora do corpo, dos sentidos, da personalidade mudada pelo caráter do deus, pelas vontades e desígnios deste mesmo deus”. (LODY, 1995, p. 105). No entanto, a pessoa transforma-se em um personagem na medida em que o Orixá ocupa o seu corpo e o sentido do médium, pois a partir do transe ele tem sua personalidade mudada pelo deus que ocupa seu ori. De sorte que o transe é o momento de transfiguração do sujeito, pois a partir do momento em que o “santo baixa”, todo um comportamento visual e gestual é revelado não mais pelas vontades da pessoa, mas pelas vontades dos Deuses. Uma pessoa pode ter uma fisionomia muito meiga e, quando está em “estado de santo” (LODY, 1995, p. 102), há um processo de individuação onde o Orixá revela seu modo-de-ser. Daí o ethos e a esté-

tica individual e performativo de cada Orixá devido também ao modo-de ser da pessoa. Por isso, é comum às vezes o Orixá transformar a pessoa, fazer bico e até franzir a testa dando um caráter sério ao personagem por ser um Deus.

Assim, os Filhos de Santo, quando estão em transe, usam uma máscara que se distancia, por sua vez, da pessoa, do médium ou do “cavalo” que “recebe” o Santo. São as cores das máscaras, as roupas, os adereços que vão dando vida e identidade aos deuses. As cores vão variar de acordo com a Nação.

Cada Orixá com sua riqueza indumentária carrega seus adereços que são representações vitais dos deuses. O *adê* é usado no Candomblé por Orixás femininos. É uma espécie de coroa com um *filá* que lembra bem uma espécie de véu que as deusas carregam dando a eles um ar de mistério. No entanto, Vagner Gonçalves nos mostra o valor estético dos adês e capacetes: “O adê, coroa, chapéu ou capacete é outro importante item desta vestimenta e pode representar diferentes técnicas de confecção segundo o material do qual é feito” (SILVA, 2008, p. 102). Dito de outro modo, para Vagner Gonçalves, não existe uma forma única de confecção dos paramentos dos Orixás. São várias as técnicas e as possibilidades que existem para se explorar a criatividade para a confecção dos adereços dos Orixás. O *adê* é uma espécie de coroa que é usada pelas *ia-bás* ou *aiabás* e cada um pode explorar seu potencial criativo e lançar nesse adereço o brilho e as cores dos Orixás. Geralmente os *adês* de Iemanjá e Oxum são feitos de latão que podem ser encontrados nas casas que vendem essas coisas de Orixás ou podem ser confeccionados pelos próprios religiosos com tecido, pedrarias, detalhes de conchas, estrelas do mar, pérolas, lantejoulas e outros enfeites. O *adê* de Iansã geralmente é de cobre ou às vezes são feitos de tecido em forma de espada ou com algum detalhe que ganha o contorno e a identidade desse Orixá. Os *adês* trabalhados com palha da costa geralmente são usados por Nanã. Omolu usa o *azé* que é uma espécie de capacete com palhas da costa. É o orixá que veste todo seu corpo com essas palhas, dando-lhe um efeito estético e afirma a identidade de um Orixá que se cobriu por causa da lepra. Oxosse usa-se chapéu, geralmente coberto por algumas peles de animais e, são muitas das vezes os animais que formam sacrificados, como peles de coelho que dão um adorno tátil pela tessitura da pele. Mas usam-se também os capacetes que são modelados de acordo com a cabeça do Filho de Santo. Nesses enfeites, todos abusam das cores do Orixá, das penas, dos dentes de animais que enfeitam e ornamentam as cabeças dos deuses. Nos faz recordar a riqueza colorida e visual das escolas de samba, o mundo colorido que faz dos carnavais momentos expressivos e vitais.

Esses objetos sagrados dos deuses geralmente são feitos pelos próprios adeptos do Candomblé que dão um tom estético e colorido aos Orixás. Mas são objetos encontrados também em lojas especializadas em paramentos de Orixás. Um dos mercados mais famosos é o Mercado Madureira (LODY, 2001),¹ no Rio de Janeiro. Em Goiás, não há muitas opções de compras de coisas de santo. Geralmente as pessoas optam em comprar em Brasília que, apesar de mais caros, é mais perto da capital goiana. Alguns se aventuram em ir ao Rio de Janeiro porque encontram uma variedade de coisas de

Orixás. Em Goiânia há uma casa que vende essas coisas de santo que é o Mercado de seu Araújo que fica em Campinas, em Bairro comercial, mas o Povo do Santo contesta que, como ele não tem muita concorrência, tudo é mais caro. Existem outras casas menores, as “Floras”, como Flora Pai José, situado no centro de Goiânia, mas pouco se tem sobre Candomblé. O que mais se encontra são coisas de Umbanda como defumadores, incensos, imagens de santos, alguns adês feitos de latão, sem muito bom gosto e geralmente não agradam o Povo do Santo no Candomblé porque são muito vaidosos. Mas, dentro desse universo das máscaras, as coroas ou *adês* ganham uma proporção na medida em que se coloca na cabeça e forma a identidade do Orixá. O santo está na cabeça. É a cabeça, os adereços, os *axós*, as penas que dão identidade aos Orixás no corpo dos Filhos de Santo. Assim é construída a noção de pessoa no candomblé. Márcio Goldman esclarece:

O orixá é antes de tudo uma força natural cósmica, e não uma individualidade de qualquer espécie; também o filho-de-santo, conforme veremos é encarado como uma multiplicidade, que o orixá ajuda a construir e não simplesmente modificar ou à qual ele se agrega depois de acabada (GOLDMAN, 1996, p. 32).

Goldman, ao revelar que o Orixá não é uma individualidade de qualquer espécie, encara o Filho de Santo como uma multiplicidade. Essa multiplicidade é revelada dentro de um ritmo pedagógico que está encadeado à construção ritual da pessoa. Assim, para ele, colocar-se à caminho dessas discussões sobre a noção de pessoa nos Terreiros, é perguntar pela possessão no Candomblé. No entanto, é necessário, ao perguntarmos pela pedagogia das máscaras, colocarmos em evidência uma explicação antropológica do transe e dos vários “eus” que formam uma conjunção misteriosa com a “unidade do eu”. Essa análise do transe, em seu contorno antropológico, será trabalhada mais adiante.

De sorte que o Candomblé, como cenário das máscaras dos deuses que produzem um efeito trágico-estético-vital e pedagógico na vida do Povo do Santo. Mas as máscaras dos deuses encontram na festa a maneira de brilhar e revelar a identidade dos Orixás em um jogo interminável de velamento e desvelamento, pois as máscaras velam e desvelam ao mesmo tempo a identidade de cada Orixá. René Girard nos mostra:

Como na festa, onde desempenha freqüentemente um papel relevante, a máscara apresenta combinações de cores incompatíveis com uma ordem diferenciada, que não é primordialmente a da natureza, mas a da própria cultura (GIRARD, 1990, p. 209).

Destarte, para René Girard, a máscara, dentro de suas variedades de cores e riquezas simbólicas que revela por sua vez a cor e o saber mimético da cultura, funde e

confunde com o “duplo monstruoso” que cada um carrega. A máscara tem um estatuto pedagógico e estético na medida em “une o homem e o animal, o deus e o objeto inerte” (GIRARD, 1990, p. 209). O homem e o animal, o deus e o objeto formam uma complexidade e uma fusão intensificando um “véu de maia” que, ao mesmo tempo em que mostra, se esconde. Enfim, é o eterno jogo das máscaras.

Assim, o Candomblé transforma-se no espaço por excelência da multiplicidade, onde “a multiplicidade da pessoa é certamente a primeira característica desses cultos” (MAFFESOLI, 1996, p. 314). A pessoa passa a ser múltipla na medida em que eles se transformam em porta vozes dos deuses. É a pessoa e o Orixá se fundindo na unidade e na multiplicidade. O Orixá é o signo da pessoa e a pessoa o signo do Orixá. Ambos se vendo e se reconhecendo nesse duplo e construindo com isso a sua identidade arquetipal. O Orixá é extensão do Filho de santo. É algo fabricado, construído como a nossa identidade. À maneira de uma personagem que é criada e enfeitada com adornos e tudo que vai dando identidade e fisionomia ao Orixá.

Ora, qual o estatuto das máscaras nessa estética afro? Para Bastide (2001, p. 224), “O próprio candomblé como grupo humano é uma imagem da sociedade divina. As relações que nele se tecem entre os membros refletem as relações existentes entre os orixás” Em O Candomblé na Bahia Roger Bastide nos fala do homem como reflexo dos deuses. Nesse jogo mitológico, o Candomblé transforma-se em um grupo essencialmente humano, onde as relações são reveladas através da natureza dos Orixás. É muito comum ouvirmos falar nos terreiros que “filhas de Oxum são falsas”. Essa expressão revela toda uma multiplicidade de máscara que os membros da comunidade religiosa revelam. O Filho passa a ter características dos seus Pais. Os Filhos de Oxalá são verdadeiros e jós. Às vezes uma pessoa depara com um filho de Oxalá e diz: “sai daqui e jó” e isso porque o filho é visto como o pai. Ou o filho é uma dobra ou um “duplo” do pai. Assim, revelamos o cotidiano do Povo do Santo em sua tragicidade e alegria dionisíaca de viver. Tal alegria foi revelada por Raul Lody ao nos lançar em toda uma ética do entusiasmo ao fazer a introdução de seu Povo do Santo:

O trânsito da alegria, da alegria compartilhada seja numa comida, num copo de cerveja, numa dança, nos passos do Gexá, nos desfiles dos afoxés, nos baques dos maracatus, no fumar os cachimbos pelos voduns [...]. Alegria e sagrado andam inseparáveis nesse mundo visões dos terreiros e em outras organizações afro-brasileiras (LODY, 1995, p. 5).

No entanto, para Lody, é esse “trânsito da alegria” que dá dinamismo e intensidade ao Povo do Santo. São todos tomados pelo frenesi dionisíaco e cada estar-junto-com é uma forma de afirmar a vida. Desde quando os parentes de santo se cumprimentam, ouvimos de sua boca, “Axé”. Essa é a força, a potência e a essência da alegria que se esparrama no seio societal e é compartilhada uns com os outros. É para essas festividades que todos são conduzidos e intensificam as festas, as relações e a convivência do

Povo de santo. Foi Raul Lody que focalizou cuidadosamente a Joalheria afro-brasileira, acentuando o poder estético dos fios de contas, das máscaras e outros adornos que embelezam e dão vida aos terreiros.

É dessa forma que unimos Arte Teatral e Cultura afro-brasileira, pois é no cotidiano do Povo do santo que se teatraliza e se dramatiza a mitológica yorubá. É no palco dos Orixás que os deuses e os homens encenam, dramatizam e celebram a vida. É na corte que os orixás brilham junto com os humanos que entram em cena na hora do Xirê (brincar). É na roda, na brincadeira que todos se permitem fortalecer o *élan* vital e intensificar com isso as relações humanas e espirituais. À maneira de uma representação teatral os homens saem transfigurados assim como um ator se sente um “cavalo” de suas personagens, o médium se sente o “cavalo” de seu Orixá, sua máscara desenhada e criada pela cultura que é o maior testemunho do duplo de si mesmo.

AFRO-BRAZILIAN LITERATURE AND THE THEATRE: THE PLAY-ACTING OF THE ORIXÁS DRAMATURGY

Abstract: It is proposed in this paper to articulate the strong relationship between african-Brazilian Literature and Theatre. It is true that the mythology of the Orishas is staged and dramatized in African religions like Candomblé and Umbanda, but little has been seen to african-Brazilian Literature as a way of thinking and religiously theatrically dramatized in daily life and in the imagination of the people of the saint.

Keywords: Performance. Theatre. Culture. African literature.

Nota

- 1 O autor aborda nos últimos capítulos “Um Shopping Nagô. O Grande Mercado Madureira”

Referências

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. Revisão da tradução Monica Stahel. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARBARA, Rosamaria S. A dança Sagrada do Vento. In: *Faraimará, o caçador traz alegria: Mãe Stella, 60 anos de iniciação/ Cléo Martins e Raul lody 9 org).*- Rio de Janeiro: Pallas, 2000, p.150-166.
- BASTIDE, Roger. *O Candomblé da Bahia; rito nagô/Bastide*; tradução de Maria Isaura Pereira de Queiroz; revisão técnica de Reginaldo Prandi. São Paulo; Companhia das Letras, 2001.
- BOAL, Augusto. *Jogos para Atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, F. *L’Ati-Edipo. Capitalismo e Schizofrenia*. Torino: Einaudi, 2003.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. Tradução Fernando Tomaz e Natália Nunes. 2a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*, Rio de Janeiro: Editora LTC 1989.

GIRARD, René. *A Violência e o Sagrado*. Tradução de Martha Conceição Gambini; revisão técnica Edgard de Assis Carvalho. - São Paulo: editora Universidade Estadual Paulista; 1990.

GOLDMAN, Marcio. Uma categoria do pensamento antropológico: a noção de Pessoa. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 1996, v. 39, No. 1, p.83-109.

LODY, Raul. O Povo do santo: religião, história e cultura dos Orixás, voduns, inquices e caboclos. - Rio de Janeiro: Pallas, 1995.

LÜHNING, Ângela. *Música: o coração do candomblé*. Revista USP, São Paulo. No. 7, p. 97-115, 1990.

MAFFESOLI, Michel. *No Fundo das aparências*. Tradução de Bertha Halpern Gurovitz.- Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. tradução Rogério de Almeida, Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia, com uma introdução à obra de Marcel mauss, de Claude Lévi-Strauss*; tradução de Lamberto Puccinelli. São Paulo, EPU, 1974.

PRANDI, Reginaldo. Os Candomblés de São Paulo: a velha magia na metrópole nova. São Paulo: Hucitec: Ed. da Universidade de São Paulo, 1991.

_____. *Mitologia dos Orixás; ilustrações de Pedro Rafael*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SANTOS, JUANA Elbein dos. Os Nagô e a morte: Padê, asese e o culto Égun na Bahia; traduzido pela Universidade Federal da Bahia. Petrópolis, Vozes, 1986.

SEGATO, Rita Laura. *Santos e daimones: o politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetipal*. 2 ed. Brasília: Editora da universidade de Brasília, 1995.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Arte religiosa afro-brasileira: as múltiplas estéticas da devoção brasileira*. Debates do NER, Porto Alegre, Ano 9, n. 13, p. 97-113, jan.-jun. 2008.

SILVA, Vagner Gonçalves. *Candomblé e umbanda: caminhos da devoção brasileira*. 2. ed. São Paulo: Selo Negro, 2005.