

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**



**AGRINEZ DIANA DE MELO**

**A POÉTICA MATRICIAL DOS  
ORIXÁS E ENCANTADOS:  
O ARA RITUAL MULHER  
PRETA NO TEATRO  
ANCESTRAL**



**NATAL/RN**

**2023**



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS



**AGRINEZ DIANA DE MELO**

**A POÉTICA MATRICIAL DOS ORIXÁS E ENCANTADOS:  
O ARA RITUAL MULHER PRETA NO TEATRO ANCESTRAL**

Dissertação de Mestrado apresentada à Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) como requisito final para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas. Linha de Pesquisa: Interfaces da Cena: Política, Performance, Cultura e Espaço.

Orientador: Prof. Dr. Robson Carlos Haderchpek

NATAL/RN  
2023



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS



## FOLHA DE APRESENTAÇÃO

A defesa da Dissertação intitulada A POÉTICA MATRICIAL DOS ORIXÁS E ENCANTADOS: O ARA RITUAL MULHER PRETA NO TEATRO ANCESTRAL do Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN, apresentada por Agrinez Diana de Melo contou com a participação da seguinte banca examinadora:

---

Prof. Dr. Robson Carlos Haderchpek  
(Orientador – PPGArC/UFRN)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lara Rodrigues Machado  
(Professora convidada – membro interno PPGArC/UFRN)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Fernanda Júlia Barbosa (Onisajé)  
(Professora convidada – membro externo UFBA)

Natal, abril de 2023.

## FICHA CATALOGRÁFICA

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN

Sistema de Bibliotecas - SISBI

Catálogo de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Departamento de Artes –

DEART

Melo, Agrinez Diana de.

A poética matricial dos Orixás e encantados: o Ara ritual mulher preta no teatro ancestral / Agrinez Diana de Melo. - Natal, 2023.

101 f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Robson Carlos Haderchpek.

1. Teatro contemporâneo - Decolonização - Matriz Africana - Candomblé. 2. Teatro - Criação Cênica - Ancestralidade - Mulher negra. I. Haderchpek, Professor Dr. Robson Carlos. II. Título.

## **DEDICATÓRIA**

Dedico estes escritos à ritualidade sagrada que abriga minhas ligações com a ancestralidade, especialmente às mulheres de minha vida: vó Maria, vó Nina, Mainha Lia e Heloísa Melo por serem a fortaleza ancestral e as sucessoras de meu legado. Axé!

## AGRADECIMENTOS

Eu agradeço a Exu por me mostrar os elekuns abertos para que eu possa passar.

À minha mãe Oxum que está aguando os caminhos de prosperidade e permitindo cachoeirar em meu ventre, olhos, ara e fala.

A todos os Orixás, entidades de rua e pretas velhas que me mostram a cada letra os caminhos possíveis de realimentar meu ara e orientar meu ori com sabedoria para o caminho de cruzos que escolhi com o teatro.

Às mulheres de minha vida, vó Maria, vó Nina e Jacira que se encontram na espiritualidade e me ensinaram a sorrir, gritar e guerrear na mesma medida que chorar para festejar a ocupação de espaços de representatividade.

Aos meus avôs José e Sebastião, que já estão em outro plano, mas que me ensinaram a beleza de saborear um pão doce e contar e ouvir histórias dos antepassados. “Eu sempre serei o ancestral de alguém!”

À minha mãe Lia, meu pai Otávio e minhas irmãs Nane e Jule, que me ensinam todos os dias a não desistir, a pegar as pedras do meio do caminho e transformar em moradia e jardim para as flores.

Às minhas crias Helô e Léo que são meu legado mais valioso e é por eles que crio espaços possíveis de equidade.

Ao meu marido Talles Ribeiro que é meu colo nas horas de amor e dor. Obrigada por não soltar minha mão e acreditar nos meus projetos.

À dona Kátia Ribeiro, minha sogra, mulher preta e sábia que muito me ajudou de forma feliz a cuidar dos meus e por ser sempre minha rede de apoio e força nesta caminhada

À minha irmã de alma Naná Sodré, por seguirmos juntas ouvindo nossos corações neste caminho de ancestralidade e teatro mulher.

À Mãe Amara(Awo) que do Orun segue meus passos guiando com amor e axé.

À minha Yalorixá Mãe Helena, meu Ilê Oba Aganju Okoloyá e todas as casas de axé que me abrigam com meus anseios, medos e desejos, me permitindo adentrar com os sonhos de pesquisas teatrais fincadas na matriz afropindorâmica.

Ao meu orientador Robson Carlos Haderchpek que além de professor é amigo, irmão e com muita sabedoria reconhece seus privilégios e abre os caminhos para pesquisas decoloniais dentro da academia.

À Professora Doutora Danielle Perin Rocha Pitta por me abrigar em sua casa, ceder sua biblioteca e me inserir no *Grupo do Imaginário* para que eu pudesse conhecer mais sobre mim.

Aos professores Marco Camarotti (*In memoriam*) e Roberto Lúcio por serem minhas fortalezas no ambiente de hostilidade da academia. Sem vocês eu teria desistido. Obrigada!

À minha turma de mestrado, que trouxe possibilidades diversas de pesquisa e juntas conseguimos ampliar o universo de estudos acadêmicos que incluem projetos ancestrais. Agradeço pela partilha e pelos abraços através da tela e além mar.

Ao meu grupo *O Poste Soluções Luminosas*, onde juntos exercemos o direito de sermos artistas pretos e seguimos unidos para revelar mais jovens pretes nos palcos do teatro e da vida.

A todo elenco do espetáculo *Aldeias: Um Experimento Ancestral*. Eu sou porque nós somos! Juntas acreditamos em formas possíveis de fazer um teatro de ancestralidades.

Ao ator Everson Melo que se permite doar seu ara nos processos de descoberta de um teatro ancestral de ritualidades.

Ao ator e produtor Jorge Féo por abrigar meus sonhos em suas produções e caminharmos juntos na frequência de nossa mãe Oxum abrindo espaços teatrais para a *Poética Matricial de Aldeias*.

À Fernanda Spíndola por se permitir e me permitir moldar seu ara com minhas mãos de Yá da cena teatral.

Aos meus colaboradores/artistas/alunos das vivências com a *Poética Matricial dos Orixás e Encantados*. Vocês são parte importante para a criação de outras possibilidades de interpretação para a cena contemporânea.

Ao meu compadre Vinicius Vieira, pelas palavras de força e amor na etapa de ingresso no curso de pós graduação, e por ser parte de minha rede de apoio com meus filhos neste processo de estudos.

Aos amigos Alessandro Silva, Igor de Almeida por colaborarem nas orientações de escrita no início deste processo.

Às mulheres da rede Afrocentradas de minha vida, que juntas seguimos trocando e realimentando nosso ser mulher preta.

E aos leitores que fazem destes escritos caminhos de escoamento da *Poética Matricial dos Orixás e Encantados*.

## LISTA DE FIGURAS

**Figura.1** - Foto do espetáculo *Ombela*, 2017. Foto: Fernando Azevedo.

**Figura 2** - Ritual de lavagem de cabeça no candomblé, 2021. Foto: Luiza Durand.

**Figura 3** - Ritual de lavagem de cabeça no candomblé. Foto: Acervo Pessoal.

**Figura 4** - Imagem de minha vó materna e tia Lô, 1990. Foto: Acervo Pessoal.

**Figura 5** - Registro da minha mãe e irmãs na casa de minha vó materna, 1988. Foto: Acervo Pessoal.

**Figura 6** - Eu aos cinco anos no colo de minha mãe. 1986. Foto: Acervo Pessoal.

**Figura 7** - Imagem com meu filho Leandro Melo, 2005. Foto: acervo Pessoal.

**Figura 8** - Foto com minha filha Heloísa, *live* sobre o dia da criança de terreiro, 2021. Foto: Acervo Pessoa.

**Figura 9** - Espetáculo *Aldeias: Um Experimento Ancestral* com atores ativando Xangô. Foto: Tales Pedrosa.

**Figura 10.** Caderno de bordo sobre o movimento de Ogum. Acervo pessoal.

**Figura 11.** Desenho caderno de bordo estudo da metalização pontiaguda cabeças e braços de Ogum. Foto: Acervo Pessoal.

**Figura 12.** Treinamento pesquisa Agbara Ara. Movimento Ogum. 2023. Foto: Acervo Pessoal.

**Figuras 13** - Ativação do ara com a energia de Ogum pesquisa Agbara Ara. 2023. Foto: acervo pessoal.

**Figura 14** - Espetáculo *Histórias Bordadas em Mim*. Personagem com ativação Orixá Oxum. Foto Rubens Henrique.

**Figura 15** - As três Oxuns, espetáculo *Aldeias: Um experimento ancestral*, 2019. Foto Tales Pedrosa.

**Figura 16** - Oxum que acolhe, espetáculo *Aldeias: Um experimento ancestral*, 2019. Foto Tales Pedrosa.

**Figura 17** - Ritualidade em Oxum. Performance *Aldeias*. 2022. Foto: Talles Pedrosa.

**Figura 18** - Desenho dos estudos da evolução circular e flutuante no ara da energia de Oxum. Foto acervo pessoal.

**Figura 19** - Everson Melo em processo de ativação energia de Oxum, pesquisa Agbara Ara, 2023. Foto acervo pessoal.

**Figura 20** - Atriz Rayssa Barros no espetáculo *Aldeias* em expansão com energia de Oxum. Foto Tales Pedrosa.

**Figura 21** - Desenho caderno de bordo estudo dos sete movimentos das saias da Pombagira. Foto: Acervo Pessoal.

**Figura 22** - Ativação energia da Pombagira, espetáculo *Aldeias*, 2022. Tales Pedrosa.

**Figura 23** - Espetáculo *Aldeias*, o ara na ativado em energia em um dos sete movimento pombagira. Foto: Tales Pedrosa.

**Figura 24** - Ativação energia das 7 saias Pombagira, Espetáculo *Aldeias*, 2022. Tales Pedrosa.

**Figura 25** - Desenhos dos estudos da formação do ara de Vó Maria, 2022. Acervo Pessoal.

**Figura 26** - Vivência com corpo de preta velha vó Maria no III Seminário Internacional de Pesquisa do Grupo Arkhétypos. Foto: Wisla Ferreira.

**Figura 27** - Ara ativado energia vó Maria. Foto: acervo pessoal.

**Figura 28** - Corpo tonificado após ativação de energia Vó Maria. Foto: Acervo Pessoal.

**Figuras 29-** Cenas do espetáculo *Ombela* parindo e dançando, 2018. Foto: Fernando Azevedo.

**Figuras 30 e 31** - Espetáculo *Histórias Bordadas em Mim*, ativação vetor Pombagira: Cena remete poder e ancestralidade, 2020. Foto: Lana Lacet.

**Figura 32** - Espetáculo *Histórias Bordadas em Mim*, 2020. Foto: Lana Lacet.

**Figura 33** - Agrinez Melo em cena com a ativação energia de Oxum, espetáculo *Ombela*. Foto: Fernando Azevedo.

## RESUMO

O trabalho reflete sobre as potencialidades do ara (corpo) de mulher preta em representação para criação de um caminho de protagonismo e autonomia artística a partir do reconhecimento ancestral. Partindo da necessidade em encontrar referências de representatividade de mulher negra na academia e nos palcos, a ancestralidade, o candomblé e o teatro, surgem como fonte e meio para criação de uma dramaturgia corporal centrada na energia dos Orixás e Encantados. Estas ações de poder refletem na construção de novas narrativas, evidenciadas através dos espetáculos teatrais: *Ombela*, *Histórias Bordadas em Mim* e de uma vivência formativa centrada na *Poética Matricial dos Orixás*. O objetivo da escrita é criar possibilidades de diálogos entre a valorização da ancestralidade, de matriz africana e suas influências no teatro contemporâneo, interligando o teatro físico e o ritualístico na construção cênica. A escrita leva em consideração os caminhos de aprendizado através do acolhimento e respeito à matriz originária africana e indígena. Os escritos contribuem para apontar caminhos de decolonização do ara de mulher preta no teatro.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ara, Ancestralidade, Poéticas, Teatro, Mulher Negra, Candomblé.

## ABSTRACT

The work reflects on the potential of the *ara* (body) of a black woman in representation for the creation of a path of protagonism and artistic autonomy based on ancestral recognition. Based on the need to find references to the representation of black women in academia and on stage, ancestry, *candomblé* and theater emerge as a source and means for creating a body dramaturgy centered on the energy of the *Orixás* and *Encantados*. These actions of power reflect in the construction of new narratives, evidenced through the theatrical shows: *Ombela*, *Histórias Bordadas em Mim* and a formative experience centered on the *Matrix Poetics of the Orixás*. The purpose of the writing is to create possibilities for dialogue between the appreciation of ancestry, of African origin and its influences on contemporary theater, linking physical and ritual theater in the scenic construction. Writing takes into account the learning paths through welcoming and respecting the African and indigenous origins. The writings contribute to point out ways of decolonization of the *ara* of a black woman in the theater.

**KEYWORDS:** *Ara*, Ancestry, Poetics, Theater, Black Woman, *Candomblé*.

## SUMÁRIO

RITUALIZO A ABERTURA DO ILE KUN	14
INÍCIO DA GIRA	15
1. A PRIMEIRA PORTA: COM A VELA CONSIGO VER O CAMINHO	21
1.1 O ARA MULHER: CORPO LIVRE, CANDOMBLÉ E CRIAÇÃO CENICA NEGRA	24
1.2 OBÍ OROBÔ: LAVAGEM DE CABEÇA NO MEU SER OMORIXÁ, MÃE, ARTISTA E APRENDIZ CANDOMBLÉ	34
1.3 RECONHECIMENTO ANCESTRAL PARA UMA FORMAÇÃO DE PODER	39
2. MÉTODO, METODOLOGIA OU SABEDORIA ANCESTRAL?	47
A POÉTICA MATRICIAL DOS ORIXÁS E ENCANTADOS NA PREPARAÇÃO DA DA/DO/DE ATRIZ/ATOR/ATORXS	47
2.1 OGUN - O ESCUDO DO CORPO, O CONSTRUTOR DE CAMINHOS, A LÂMINA CORTANTE	55
2.2 OXUM - O MEU ARA ÁGUA	61
2.3 POMBAGIRA: AS SETE SAIAS DA MULHER DAS ENCRUZILHADAS	58
2.4 O ENCONTRO COM A MESTRA	63
3. COMO EU ASSUMO SER A YA DE MEU PROCESSO?	82
3.1 ESPETÁCULO <i>HISTÓRIAS BORDADAS EM MIM E OMBELA</i> NA CONSTRUÇÃO DE NOVAS NARRATIVAS	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	99

## RITUALIZO A ABERTURA DO ILE KUN<sup>1</sup>

*Exú lonan, Exú lonan  
Modilê lodê elegbara  
Legbara mirè Exu ona kewa  
ô Baraô Exu! Laroiê Exu!  
Mojubá, ô!<sup>2</sup>*

Saudações ao dono da chave do Ile kun!

Neste momento estou com os pés fincados no chão, mentalizo seu ogó<sup>3</sup>, e te vejo na porteira de ligação entre os mundos. Como és majestoso! Um Deus poderoso a quem muitos temem e criam histórias ridicularizando sua figura, maldizendo sua força...

Já eu? Eu cubro o meu ori e com o corpo em expansão envio minha mensagem de pedido de permissão.

Te peço ajuda para guiar meus dedos nestas teclas,

Peço permissão para abertura dos portais, para guiar meus caminhos e me fazer comunicação.

Sinto tua energia e estou arrepiada com teu olho que me penetra, tua boca que sorri e as mãos poderosas que vão abrindo uma a uma as portas deste trabalho.

É estrada, é mata, é terra, é água, é fogo, é ar,...é ancestralidade, religiosidade, fé, resistência, amor e alegria. Tu és a natureza, eu sou a natureza, nós somos a natureza.

Me sinto pronta, posso seguir? Escuto uma batida do ogó, vejo um balançar de cabeça afirmativamente...é um SIM!

Exu te agradeço. Axé!

---

<sup>1</sup> Porta no idioma Yorubá.

<sup>2</sup>Toada de Exu cantando no início do Xirê.

<sup>3</sup> Ogò é o cajado fálico de Exu.

## INÍCIO DA GIRA

Esta escrita tem muitas giras. A ritualidade dessa roda expõe como será desenhado este caminho. Ao incluir a escrita venho antes reconhecer uma memória que na minha construção como mulher preta está no ara<sup>4</sup>. O meu, de forma concreta, é constituído de uma estrutura longilínea com 1,80 de comprimento, que compreende base e cabeça. A cabeça/ori abriga uma abertura. Ela filtra a consciência. Essa estrutura corpórea saltitante era inadequada para o padrão social estabelecido nas localidades por onde passava. O padrão tinha cor preferida, valor vigorante e tamanhos adequados. Apesar de ori amplo e ouvinte, o meu ara possuía cor preterida e não pretendida, sem valor vigorante, já que vinha de uma ancestralidade sem posses e de operários escravizados, e um tamanho fora do padrão largo e quadrado... Eu seguia mutilada.

A opção de ser artista não era um talento espantoso, mas estratégico. No palco eu poderia falar e gesticular o que sentia. Amortecer as dores do racismo criando histórias felizes. Com consciência, mas sem força e coragem suficientes, eu ia me tornando Yá de minhas ações. Optando em assumir meu ara, seguia sem padrão. Eu era o espelho do meu avô, as risadas e loucuras de minhas avós, a rebeldia de minha mãe e a passividade/sábia de meu pai. Lembro do corpo do meu avô Sebastião, que muito se parecia com o meu. Chamavam ele de cabeça de marmicoque, até hoje não sei bem o que isso significa. Ele tinha uma cabeça pequena para seu corpo grande e uma grande astúcia, era rápido com os metais e doce como um algodão doce. Era analfabeto e sem falar bem o português, seguia trocando as palavras, por gestos. Com agilidade abria caminhos nas matas com um facão. Trazia sempre algo para casa de suas andanças. Eu, igual a meu avô, abria caminhos nos lugares sociais com um jeito estranho e desengonçado e um corpo em corte. O corte do silêncio, mas da agilidade na fala laminada, da dança desengonçada...

O meu corpo como se apresenta continua não cabendo nas formas sociais dos caminhos por onde passo, eu continuo sem embalagem. Era e é preciso pedir permissão ao senhor das portas e se laminar, na voz e no ara, para criar estradas e poder aguar em abundância. Este foi o caminho percorrido enquanto atriz para criar uma *poética* inclusiva e preta: desenvolvi muitas habilidades como sobrevivência, uma escuta intensa e um determinado poder de abstração, isso me transformou em uma multi artista. As grandes atitudes que criaram portas e caminhos que

---

<sup>4</sup> A palavra ara em yorubá significa *corpo* e neste trabalho, o ara em ritual vai além do corpo físico, ele é dramaturgia e memória ancestral.

se entrecruzam até o momento vieram da potencialidade simbólica trazida pelos meus ancestrais. Eram faladas através de códigos, às vezes verdadeiros dialetos entre os familiares mais antigos. Hoje ousou chamar essas expressões orais, de contemporâneos dos orikis<sup>5</sup>. A oralidade em minha construção sempre foi seguida de ritualidade. A faca que corta o alimento, a mesa farta, o fogo de lenha, o facão e a água, sempre estiveram presentes em todas as histórias: “A faca corta menina, abre o coco e você pode tomar a água. Sem água você morre”. “A cacimba é funda mas tem a água limpa dentro dela. Não é todo mundo que pode pegar e beber dessa água. É preciso cavar o buraco e limpar os caminhos.”, “Dança neguinha! remexe esse esqueleto e sorri. Sorrir vai fazer raiva a alguns, mas vai dar vida a você!”. Aos 4, 5, 6, 7 anos eu achava lindo a forma como falavam. Hoje entendo que eram estratégias de sobrevivência trazidas por meus avôs e avós.

Dançar a palavra, cantar o gesto, fazer ressoar em todo movimento um desenho da voz, um prisma de dicções, uma caligrafia rítmica, uma cadência. Assim se realiza a emissão da textualidade oral, nos diversos dispositivos pelos quais e nos quais se compõe. (MARTINS, 2021, p.47)

Nestes escritos de Leda Maria Martins a memória está situada no lugar de reconhecimento através do ara, da voz, no movimento solfejado da vocalidade, do desenho dançado no campo da performance e da oralidade, das práticas rituais. O ara e a voz são portais de inscrição de saberes, o ser é um portal de saber. Nesta constatação apresento a pesquisa da *Poética Matricial dos Orixás e Encantados*, que ousou de forma tranquila conceituar. A *Poética* aqui descrita, é o estudo da estrutura que organiza a função da linguagem do ara. Esteticamente parte dos pressupostos de novas ideias conceituais que decolonizam o ara e o direcionam para lugares da cena onde o indivíduo é um ser único, indissociável. A palavra *Matricial* traz o conceito agrupado de matriz/mãe/fecunda, ela é a condutora que compõe uma ação inicial de pensamento, onde a existência me leva a perceber a importância da germinação de saberes que não precisam de uma semente externa/eurocentrada para existir e florescer; eles estão dentro do indivíduo e afloram de acordo com sua consciência. A consciência está ligada às potencialidades do ara e à ligação com os Orixás e Encantados. De forma prática, percebe-se a voz acompanhada dos grafismos do ara<sup>6</sup>, trazendo para a cena a potência entre as energias em

---

<sup>5</sup> Linguagem oral yourubá, usada pelos mais velhos e ancestrais para saudar os Orixás e evocar a força espiritual. Era utilizado também como meio de repasse de conhecimento. Com a colonização dos povos africanos, os escravizados passaram a utilizar os orikis para comunicação e estratégias de libertação (informação obtida nas rodas de conhecimento nos terreiros de matriz africana e conversas com Yalorixás e Babalorixás).

<sup>6</sup> Nesta dissertação a palavra corpo será substituída por ara, esta palavra de origem Yorubá abriga um complexo significado que une corpo, mente e transcendência ancestral. O ara é ritual e é amplo, indo além das definições biológicas da palavra corpo.

cruzo do Orun (mundo espiritual) e do Ayê (mundo terrestre), potencializada em cena através de um ara poderoso e único. A individualidade desse ser protagonista cria códigos gestuais e orais através de uma identidade que ressalta a cultura ancestral em forma de ritual criando espaços de resistência/existência.

Ao lado do desenvolvimento da pesquisa sentida diariamente, constato que a força preta está na alegria, no jogo vocal trazido pelos *orikis* e adaptado por minhas ancestrais, que me direcionam para o caminho do argumento. Falo da dança natural, do eu líquido – é importante frisar que não me refiro à dança coreografada convencionada nas escolas tradicionais colonizadas – falo da dança do caminhar cotidiano e da ativação corporal. Explicarei isso com mais nitidez nos capítulos que seguem – pois ela não se integra aos moldes quadrados da caixa social. Sigo ogunhêizando (palavra criada ao longo desta escrita, que significa cortar, objetivar, pontiagudar movimentos e ações...) e construindo caminhos para abrigar a água Oxunisíaca<sup>7</sup> de vida e prosperidade, contida nas profundezas da cacimba que habita em mim e em minha arte. Essa relação é potencializada quando alio e assumo o teatro ritualizado no candomblé.

Foi necessário e doloroso assumir que a ancestralidade e o candomblé eram as veias arteriais do teatro que estavam em mim. Criar *elekuns* de interpretação, onde o ara mulher preta, artista/atriz e mãe pudesse circular, era e é algo ousado. Ser o foco que protagoniza e não criar luz para outra protagonista fugia às regras. Estes cruzamentos identitários foram a base para o encontro de uma textualidade ara, que me levaram aos preceitos metodológicos e de interpretação para a cena. Este caminho fez-me perceber outras possibilidades de um protagonismo negro.

Os rituais de iniciação iam sendo realizados ao mesmo tempo. O contato com o *obi orobó* que abria meu ori em uma lavagem de cabeça para um chamamento religioso, acontecia ao mesmo tempo da criação de um espetáculo teatral que evidenciava as dores de se assumir atriz. Sete anos depois um outro ritual se inicia, o *Yawô* ritualiza um casamento com o Orixá e a abertura do ori para os preceitos teatrais que vão além de um preceito textual do corpo cena. *A Poética Matricial dos Orixás* é uma pesquisa de vida. Assumir isso deixa de ser doloroso para ser gozo. A cada dia que me conecto com meu Orixá estou em um ritual e as vivências práticas e cotidianas no candomblé, como ritualizar um *amaci* (banho de ervas) me fazem criadora de preceitos teatrais. As práticas estão interligadas, são ritualizadas mas não são a

---

<sup>7</sup> O Termo é uma proposição minha, criado para ampliar a perspectiva de interpretação placentária dentro da *Poética Matricial dos Orixás e Encantados*, a palavra está inclusa em uma estética decolonial de retomada de escritas e pertencimento. Foi inspirado a partir das escritas da professora doutora, Joyce Aglae que traz o termo Exunisíaco.

mesma coisa. Uma está situada na ritualidade sagrada religiosa de segredos guardados, já o teatro ritualizado pode beber da fonte energética dos Orixás e encantados, mas constrói seu próprio lugar de transcendência. Este sentir e agir me fez refletir quem sou eu, Agrinez artista. Não é só uma questão de se reconhecer preta, mulher, mãe, artista, mas de escrever e refletir sobre o percurso.

A paixão pelo palco vem de muito antes de crescer, vem das brincadeiras e histórias contadas por minha mãe onde ela fazia questão de me colocar no lugar de protagonismo. O encantamento pela criação cênica, vem da possibilidade de transcender o ara, vem de aguçar perspectivas de criação artística, vem do jogo de improviso, vem da vida gerada nos palcos que faz o olho brilhar de encantamento, igual como acontece em uma gira de candomblé, ou das histórias contadas por minha mãe e avós, vem da comunhão entre os iguais e diferentes, vem da irmandade, vem da possibilidade de curar de forma interina, coisa que só a arte permite.

Nesta encruza de encantamento, iniciei no teatro aos 12 anos, interpretando uma retirante, na encenação de *Morte e Vida Severina*, texto de João Cabral de Melo Neto. Depois resolvi ser modelo e nas passarelas a visibilidade era pouca, e de carácter excludente, adoeci. Levando em consideração a ideia de cavar a cacimba para colher a melhor água, resolvi entrar na Universidade para cursar Artes Cênicas. Na academia o racismo, a exclusão e o não lugar era mais visível, lá percebi que os palcos não me cabiam, fazer parte de grupos de estudo, de peças universitárias e realizar contatos com grupos de teatro da cidade, não era suficiente para a ação de inclusão a qual buscava.

Em 2006 comecei a fazer parte do grupo *O Poste Soluções Luminosas* (falarei um pouco mais do grupo ao longo da dissertação) e em 2008, após anos na iluminação cênica de espetáculos da cidade de Recife, finalmente estava em cena, com o espetáculo *Cordel do amor sem Fim*, escrito por Claudia Barral e dirigido por Samuel Santos. Com este espetáculo ganhei prêmios como atriz e percebi que era possível estar nos palcos. Mas, foi em 2014 com o nascimento do espetáculo *Ombela*, do escritor Manuel Rui e em 2016, com a estreia do espetáculo *Histórias Bordadas em Mim*, espetáculo de minha autoria, que pude ancorar/coroar e parir o meu ara Yá. A Yá nasce com os filhos e o meu eu Yá nasceu junto a dor e o prazer de realizar os espetáculos de teatro, sobretudo *Histórias Bordadas em Mim* e *Ombela*. Creio ser importante introduzir essa descrição rápida de trajetória para o leitor, pois isso o ajudará a percorrer comigo as encruzas que apresento nos próximos capítulos.

Tendo consciência de qual caminho seguir neste momento, será feito um mapeamento que buscará responder as seguintes questões: Como o ara mulher preta pode ser ritualizado

nesta poética? Como a *Poética Matricial dos Orixás e Encantados* pode contribuir para um processo de criação cênica? De que modo a singularidade de cada ara se manifesta em cena? E por fim como construir uma poética cênica a partir de saberes ancestrais? Nesta dissertação seguiremos abrindo as portas. Os caminhos serão capinados com as lâminas, enxadas e facões, a terra será arada até as margens dos rios onde encontraremos as águas, cacimbas e as ancestrais e mulheres dos caminhos. De forma mais direta, a escrita traz a trajetória da construção de uma *Poética* que é matriz tendo como base de criação as energias dos Orixás concentradas em regiões específicas do ara. Aqui seguiremos cantando para Exu e ativando a energia metalizada, objetiva e cortante de Ogun, que faz do ara, um ser expandido, em prontidão e com agilidade. Em contraponto a pesquisa trará também a flutuação de Oxum, hidratando e fertilizando a cena, ativando a energia da pélvis, ritualizando a ciclicidade dos gozos e expandindo o ara em alegria. Para um ara em encantamento e arqueado serão escritos os percursos do ar sábio alicerçado na encantaria da preta velha, vó Maria, com ativação da coluna e membros inferiores e o enfrentamento trazido pelas mulheres dos caminhos na figura da Pombagira, que deixa o ara em deboche.

O objetivo deste recorte é percorrer as encruzilhadas interpretativas que apontem um teatro contemporâneo preto englobando preceitos de interpretação e que olhem o corpo afrocentrado com suas especificidades na atuação cênica. Essas investigações são evidenciadas em meu espetáculo solo *Histórias Bordadas em Mim*, no espetáculo *Ombela* (nome em umbundo que significa chuva) e nos cursos de formação artística ministrados por mim. Tomo como base o retorno às raízes ancestrais, a valorização da oralidade e a ativação de articulações dos aras. Neste sentido, a pesquisa em voga dialoga com as investigações da Doutora em teatro pela UFBA Fernanda Julia (Onisajé). As reflexões aqui propostas são atravessadas também por pensamentos de Abdias Nascimento, Frantz Fanon, Conceição Evaristo, Leda Maria Martins, Inaicyrá Falcão, Tsumbe Maria Mussundza, Luiz Rufino, entre outros.

Dentro destes encontros acima citados a escrita se estrutura em caminhos que se conectam. A estrutura atual desta escrita é formada por três capítulos de cruzos e chegam nos preceitos ritualísticos da *Poética Matricial dos Orixás e Encantados*. O primeiro capítulo traz o encontro com a ritualidade, com o sonho e com a construção do imaginário que aponta a necessidade de assumir o ara preto feminino. Neste capítulo será apresentado o encontro com o ara mulher e o candomblé trazendo a percepção do lugar ao qual pertencem e os cruzos que o formam. Este é um capítulo que vai além do pertencimento, ele traz as influências da base matricial matriarcal, para uma formação de poder. Nesta etapa eu reflito sobre a concepção do meu ara que vai além de ocupar um lugar e recheá-lo com a massa e seus órgãos, o meu é

identidade, é cultura, é arte, é arma, é meio de expressão, é dança, é movimento, porque eu sou tudo isso. É a gira, onde o ritual me fortalece em cena. A performatividade deste ara transpassa os portões colonizados e traz minhas próprias *escrevivências* (EVARISTO, 2017). Este é um capítulo de costura dos retalhos históricos da identidade negra e a partir dele a *Poética Matricial* vai tomando forma.

No segundo capítulo trago a construção da *Poética Matricial*, onde inicio questionando as nomenclaturas que engessam a forma de fazer teatro. Trago e assumo o teatro de candomblé e o preceito do ritual que crio para a cena, vejo a ancestralidade contida em mim e a deixo evidenciar nesta dissertação. Trago a construção do ara em representação a partir das energias dos Orixás Ogum e Oxum, e a partir dos Encantados: Vó Maria, uma preta velha encantadora, e da Pombagira, entidade que traz consigo um enfrentamento e um ara performatividade com energia vibrante de poder. Dentro da pesquisa que desenvolvo eu poderia falar ainda de outros Orixás e outros Encantados, mas para este momento decidi fazer um recorte. Estas ações fortaleceram a minha *Poética* voltada para a cena e me ajudam a ritualizar o meu fazer cênico.

No capítulo três, eu trago as influências desta ritualidade e me pergunto: como eu assumo ser a *Yá* de meu processo? Buscando responder essa questão eu apresento a construção de personagens evidenciadas no espetáculo *Histórias Bordadas em Mim e Ombela* e compartilho as vivências teatrais criadas a partir de inquietações que se originaram ao observar o cenário teatral da cidade de Recife e as formas estagnadas de interpretação. Neste sentido a *Poética Matricial dos Orixás e Encantados* também se transforma numa vivência artística teatral com foco na formação de um(a) ator/atriz em processo de decolonização.

No final do texto, eu fecho a escrita não com uma conclusão, mas com o Xirê final que leva a confabulações de outras giras. Neste momento eu retomo as perguntas lançadas no início deste trabalho e proponho algumas reflexões sobre o meu fazer artístico, sobre a *Poética Matricial dos Orixás e Encantados* e sobre a minha maneira de dialogar com a minha ancestralidade.

## 1. A PRIMEIRA PORTA: COM A VELA CONSIGO VER O CAMINHO

*Estou no meio de algum lugar, olhos arregalados, não vejo nada. Ouço muito, tudo. Fecho o olho e consigo ver dentro. Vejo uma moça, cumprida, a chorar sozinha. Correndo de algo. Era um ponto final. Chega no meio de um círculo feito por várias portas, todas fechadas. Está ora nua, ora vestida. Ao longe um homem nu com um cajado na mão(mais tarde descobri que o cajado se chamava Ogó). Um tom forte na voz “ todas as portas são suas e todas se abrem, tem que saber pedir”. Ela fecha ainda mais os olhos, a luz de uma vela, o som de um tambor e uma senhora de branco. Pronto! descobriu a primeira chave.*



**Figura 1:** foto do espetáculo *Ombela*, 2017. Foto: Fernando Azevedo

Esta é uma breve descrição de um sonho. Ele retorna para mim quando não consigo enxergar de olho aberto. Acho significativo iniciar esta escrita com esta lembrança, que ora é sonho, ora penso ver a cena real e ora acho que está recheada de ficção. É a construção do imaginário desse caminhar. Na escrita de meu trabalho de pesquisa preciso sempre fechar o olho para enxergar por dentro. O meu ori (cabeça) se abre para as letras energizadas que conduzem o meu ara. Ele está em prontidão e meus pensamentos em um ritual de respeito. Esta é a primeira porta e será a única a ser escancarada. Os escritos trazem uma ação/reflexão a respeito da construção corporal como instrumento de libertação e protagonismo. Este estudo se dá através de um preceito ritualizado na criação cênica, que utiliza a energia dos orixás, entidades e encantados, preparando o ara para a cena, criando personagens, fazendo ecoar as vozes de quem pensa estar calado. Esta travessia se chama *Poética Matricial dos Orixás e*

*Encantados*<sup>8</sup>. É importante retomar a definição do termo *Poética Matricial* enquanto criação individual e de agrupamento. Aqui reafirmo a *Poética Matricial* enquanto estética de criação cênica. O estudo da estrutura que organiza a função da linguagem do ara e o conceito de agrupamento que valoriza a matriz/mãe/fecunda, possibilita a germinação de saberes oricentrados<sup>9</sup> e ritualidades conscientes. Tal poética traz à cena aras únicos em constante irmandade com as diferenças tão respeitadas nos terreiros matriciais africanos e indígenas. Nesta pesquisa, Exu guia, Ogum abre os caminhos, Oxum abraça, os Encantados me conectam, e eu agradeço à ancestralidade e sigo.

Seguir construindo os caminhos é uma tarefa dura. Este caminho é marcado a ferro, água, fogo e ar para evitar que sejam apagados. O não lugar é um risco eminente e para combater é preciso plantar sementes e evocar as folhas, muitas folhas, sem elas não tem Orixá. A ótica será a de uma pesquisadora mulher preta, candomblecista e artista que precisou acolher seu corpo em contração e expandi-lo em ara, precisou abrir as estradas, foguear o olho, eruaxinhar<sup>10</sup> e afastar com ferro e água os medos causados por uma estrutura racista e machista, que apaga todos os dias, histórias de mulheres pretas e as empurra para a não existência.

Mulheres negras tem sido, portanto, incluídas em diversos discursos que mal interpretam nossa própria realidade: um debate sobre racismo no qual o sujeito é um homem negro; um discurso genderizado no qual o sujeito é a mulher branca; e um discurso de classe no qual “raça” não tem nem lugar... as mulheres negras habitam um espaço vazio, um espaço que se sobrepõe às margens da raça e do gênero, o chamado “terceiro espaço”. Habitamos uma espécie de vácuo de apagamento e contradição (KILOMBA, 2020, p. 97-98)

Como criar espaços de representatividade e um lugar para exercer a existência? Essa pergunta é tão séria que já conduz para um âmbito de reivindicação. Aguar a terra seca e abraçar em ara, ser semente plantada em palco e crescer artista/árvore/iroko/jurema. Semear outras artistas/ árvores... Para combater o não lugar, foi necessário me reconhecer e assumir a minha identidade afropindorâmica<sup>11</sup>, trazida por minhas ancestrais e imbuídas em minha existência. Estes cruzamentos identitários foram a base para o encontro de uma dramaturgia do ara como possibilidade de um protagonismo negro na cena. No livro *Pele Negra Mascaras Brancas*, Franz Fanon escreve sobre a necessidade do negro se observar negro, se apropriar de suas

<sup>8</sup> Escrita em caixa alta porque propõe uma nomenclatura própria.

<sup>9</sup> Oricentrados é um termo criado no decorrer desta pesquisa como possibilidade de criação de novas grafias decoloniais e de um modo geral significa ori-cabeça centrada-consciente de suas ações transcendentais.

<sup>10</sup> Termo criado a partir da palavra Eurixim, um elemento do Orixá Oyá.

<sup>11</sup> Nomenclatura trazida pelo escritor e quilombola Antônio Bispo. Ele evidencia o nome pindorâmico como originário dos povos tupis, em substituição à palavra indígena, uma palavra trazida pelo colonizador.

crenças e culturas como meio de afirmação: “O negro é um homem negro; isto quer dizer que, devido a uma série de aberrações afetivas, ele se estabeleceu no seio de um universo de onde será preciso retirá-lo.” (FANON, 2008, p. 26). O incômodo ao não pertencimento do meu ara de mulher preta nos espetáculos coloca-me a necessidade de enxergar minha negritude e assim viabilizar possibilidades teatrais, que apontam para um protagonismo revelado através da ancestralidade: “Há uma zona de não-ser, uma região extraordinariamente estéril e árida, uma rampa essencialmente despojada, onde um autêntico ressurgimento pode acontecer” (FANON, 2008, p.26). Era necessário sair da esterilidade do não lugar para criar vida artisticamente. O sonho que me visita é a fuga do ponto final. Os meios criativos apareceriam com o reconhecimento do afeto, o aprendizado potencializado na escuta, as brincadeiras de interpretação e a ligação com os rituais de matriz africana. Volto à imagem da senhora de branco (fig. 1) e sua vela iluminando o caminho. Para mim essa senhora é a essência da minha lucidez, a sabedoria do saber pisar e que estrada criar, ela é uma preta velha que traz em sua fala a experiência de dias vividos, aqui eu abraço um teatro de ancestralidades. Quando ela aparece para mim, eu paro, olho escuto e sigo. É esta escuta que me orienta para um teatro ancestral, preto, de candomblé que até meados de 2004 a academia não reconhecia.

Era preciso evidenciar o teatro negro e suas raízes religiosas como estratégia de libertação de padrões opressores. As constatações me conduziam à fé e à crença na religião de matriz africana, era pisar no terreiro de candomblé. Defender um teatro ancestral que em minha concepção é constituído de costumes, crenças e ritualidade negra e indígena. Estas ações foram desembocar nas minhas práticas teatrais que aqui serão evidenciadas em meu espetáculo solo *Histórias Bordadas em Mim*<sup>12</sup>, no espetáculo *Ombela*<sup>13</sup> e vivências de formação artística que venho oferecendo. Após a porta introdutória sigo agora na criação dos caminhos. Às vezes encruzilhadas, às vezes circular, às vezes objetivo, pontiagudo. Exu guiará esta encruzilhada. Chegarei em mim, na ancestralidade, no candomblé, nos omorixás<sup>14</sup>, na academia... As vivências com minhas ancestrais são trazidas ao longo deste texto como reflexão direta de minha prática. Posicionada no palco como neta, filha, mãe e artista preta, aponto possibilidades de preceitos metodológicos em uma perspectiva decolonizadora.

<sup>12</sup> Espetáculo estreou no ano de 2016 e traz a cena as minhas histórias pessoais.

<sup>13</sup> *Ombela* significa chuva na língua umbundu e foi escrita por Manuel Rui. Em 2014 o grupo teatral *O Poste* transformou o texto épico em espetáculo.

<sup>14</sup> *Omorixá* são filhos de Orixás que não possuem cargos nos terreiros de candomblé. Filhos de Orixás que aprendem através da escuta. Os estudantes serão chamados assim em alguns momentos no texto.

## 1.1 O ARA MULHER: CORPO LIVRE, CANDOMBLÉ E CRIAÇÃO CÊNICA NEGRA

Não tem como escrever sobre esta pesquisa sem fazer uma reflexão sobre o meu ara ritualizado de candomblé e direcionado à cena. Este é o primeiro apontamento que defino sobre os cruzos que venho escrevendo. O ara ritual deixa de ser apenas um corpo quando transcende sua massa corpórea e foge das definições apenas científicas de corpo. Aqui trago para o leitor uma breve definição sobre o corpo cênico, o ara cênico, suas diferenças e onde está o meu ara de mulher preta nestes apontamentos. Falar de corpo é imaginar sua estrutura, e o seu conteúdo. Neste viés apenas fisiológico, vejo o corpo em meu imaginário como um elemento que se concretiza através de uma massa recheada de órgãos. Estes órgãos funcionam como engrenagens separadas e a forma como funcionam o tornam particular de indivíduo para indivíduo.

[...] O corpo é material. Fica à parte. Distingue-se dos outros corpos. Um corpo começa e termina contra outro corpo. Até o vazio é uma espécie muito sutil de corpo. 3. Um corpo não é vazio. Está cheio de outros corpos, pedaços, órgãos, peças, tecidos, rótulas, anéis, tubos, alavancas e foles. Também está cheio de si mesmo: é tudo o que é. 4. Um corpo é longo, largo, alto e profundo: tudo isso em tamanho maior ou menor. Um corpo se estende. Cada lado seu toca outros corpos. Um corpo é corpulento, mesmo se for magro. (ALMEIDA, 2016, p.42)

O ara é algo maior que a massa corpórea acima definida, mesmo reconhecendo nesta uma boa definição, retomo aqui a especificidade do ara. Em algumas nações é chamada por ará e em outras por ara. Recorro a palavra sem o acento ortográfico no seu segundo “a”, porque foi assim que ela chegou para mim por minhas ancestrais. O ara transcende a materialidade de uma estrutura cientificamente definida, que implicaria estudá-lo em partes separadas. O ara é o conjunto de significados que engloba o corpo íntegro, sem dividi-lo em grau de importância. É o conjunto de cosmos que funciona junto. O emocional, espiritual, psicológico, etc., fazem parte deste todo. Na cultura Yorubá o ara foi criado da lama de Olorum<sup>15</sup> e recebeu o sopro do emi(vida) do próprio Olorum. A diferença entre ara e corpo está justamente na sua concepção. O Ara não vai apenas ocupar um lugar e recheá-lo com a massa e seus órgãos, ele é ser supremo, poder, identidade, cultura, arte, arma. É meio de expressão, é dança, é movimento. É um ajuntamento.

---

<sup>15</sup> *Olorum* é o Orixá supremo na cultura Yorubá o senhor Orun. O que criou todos os outros a partir de sua própria natureza. O que não precisa de oferenda porque é o detentor de tudo.

Após diferenciar brevemente o ara, do corpo já conhecido na cultura eurocentrada, se faz necessário situar meu ara de mulher preta, artista e de candomblé. O meu ara não está entre uma definição e outra, meu ara é único e ocupa um lugar próprio. O meu ara veio ao mundo fruto de um casamento, planejado, mas em fuga. Minha mãe queria fugir da escravidão de uma vida de empregada doméstica e se enamorou de um primeiro homem que surgiu em sua vida. O meu pai era esse homem. Um homem pobre e de pouco estudo, mas que tinha uma casa. Aprenderam a conviver em harmonia e se amar. A minha vinda logo após o casamento fez a relação ser direcionada para a sobrevivência de um casal com uma filha para ser sustentada. O foco passou a ser, garantir o nascimento da filha de corpo sadio. A poesia ritual de vida soprada por *Olorum*, moldável, de cor marrom e cintilante, não estava em evidência, na realidade de vida do casal. Só após o meu nascimento é que conseguiam enxergar o meu ara.

A tradição ritual dos cuidados e unguentos de minhas avós trouxeram meus pais para esta conexão. É necessário descrever que esta conexão ritual trouxe a percepção que o meu ara possui texturas, sons, sabores e cheiros. E que ao nascer o meu ara já tinha um grau de importância em relação ao gênero. “Menina dá mais trabalho”, “é mais delicada”, “sofre mais”. Ouvia isto sempre e não repito estes dizeres para minha filha. Existe um peso atribuído às meninas pretas. O de estudar mais que as outras crianças, a conscientização de que a vida é feita de poucas oportunidades para mulheres pretas, que elas são as que mais sofrem violências, segundo os dados estatísticos brasileiro, as que não são as pretendidas... O meu ara foi construído e moldado dentro desta realidade. Mas também tive outras percepções de existência. As minhas ancestrais ajudaram a construir meu ara, mudando e criando outras realidades.

Na infância as histórias tinham protagonistas pretas e indígenas. A comadre fulorzinha<sup>16</sup> era a menina das matas que dava nó em rabo de cavalo e atacava os caçadores, por seu desrespeito com ela e com a natureza. Suas características físicas eram muito parecidas com as minhas e com as crianças de minha família. Preta, cabelos ora ondulados, ora crespos, ora lisos. Eu não via desenhos infantis da comadre fulorzinha, mas minha vó Nina costurava à mão a boneca. Mais tarde estudando sobre o desenvolvimento infantil, entendi que as crianças pequenas constroem a aprendizagem através de ações e objetos concretos. O pai Francisco<sup>17</sup> sempre saía da prisão rápido e era ovacionado como herói, indo direto tocar o violão. Na minha infância ninguém tocava violão, mas tocávamos latas, panelas, pedras... Essas eram mesmo que

---

<sup>16</sup> Comadre fulorzinha é uma personagem do folclore brasileiro. Ela vive nas matas e protege os animais e as florestas e pune com muita traquinagem os caçadores.

<sup>17</sup> Personagem preto das cantigas infantis que recebe um castigo e vai para a prisão. Lá sofre agressão corporal e quando sai da cadeia sai se desmanchando. Nas histórias cantadas por meus pais na infância ele mesmo se soltava e era ovacionado como herói.

de forma inconsciente as possibilidades de criação de novas narrativas para meu ara de mulher preta. Essas vivências infantis se repetiam diariamente. As gargalhadas pombagiradas<sup>18</sup>, a alegria nas pequenas coisas, a conexão com os encantados, os Exus, a leitura da natureza com suas encantarias e feitiçarias, e o ara que dança, a dança que não é coreografada. Nesta perspectiva foi a minha criança que ajudou a construir o meu ara mulher preta.

Essas ações me diziam que eu era uma mulher além do que ditava a sociedade, ao mesmo tempo que trazia e trago ainda hoje as percepções sobre a preta enquadrada historicamente como nunca pretendida, suja ou revolta e pronta para ser exterminada. O meu ara traz essa mistura materializada em estrutura óssea para comportar extremidades, tronco, articulações... movidas por energia. Não consigo simbolizar apenas o ara como um corpo<sup>19</sup>, este ara apenas recheado de órgãos não existe na natureza que habito. O ara a que pertença vem de muitos cruzamentos. Os cruzos de mulher que rememoram os caminhos infantis para afirmar os atuais. Os cruzos do ara cênico, fortalecidos pelos rituais de candomblé, pela valorização da espiritualidade, da conexão com os encantados. O ara que precisa de um espaço na cena onde possa se movimentar com liberdade para criar. O ara afroncentrado, político e social que reivindica espaços de representatividade.

O termo cruzos e encruzilhadas, não foi cunhado nesta pesquisa e vem sendo abordado por autores importantes dentro de um pensamento decolonial. Antes de trazer de forma resumida o que alguns autores falam sobre a encruzilhada é importante dizer que as encruzilhadas e cruzos desta dissertação tem relação com as experiências vividas e compartilhadas aqui como mulher preta, artista, professora e pesquisadora da cena. Ela se inicia no próprio sonho que trago no capítulo I, onde a fuga do ponto final já traz um percurso que se fortalece no encontro e desencontro com a possibilidade de seguir ou desistir da arte. Estas encruzilhadas partem da construção da imagem da memória e a ligação com os ensinamentos ancestrais, que foram construídos através da cultura afropindorâmica; passa pelas práticas de preceitos rituais do candomblé; passeiam pela absorção destes ensinamentos no meu ara, através das práticas em sala de ensaio que são ativadas pela energia dos Orixás; chegam à cena através de espetáculos e performances; e encontram preceitos metodológicos levados para sala de aula, e experimentados por participantes das várias vivências oferecidas através da *Poética*

---

<sup>18</sup> Pombagiradas é um termo criado no decorrer da escrita para definir, gargalhadas em deboche, de permanência de enfrentamento, e de diversão. Os giros de mudança de chave para outras realidades é parecido com o giro de saia da pombagira.

<sup>19</sup> A palavra corpo volta para justificar que a palavra sendo só ela é colocada em um lugar simplório.

*Matricial dos Orixás e Encantados*. Este percurso não é reto, limiar e translucido. Ele de fato faz caminhos que se cruzam e culminam em novas estradas poéticas e epistemológicas.

Confesso que encontrar autores que dialoguem sobre temas próximos, partiu à *priori*, de uma necessidade de resposta quanto à abordagem das ações preceituais em cena. Me sentia ousada e insegura para definir a encruzilhada enquanto caminho e descaminho, que vinha vivenciando por conta própria. Com o andamento da pesquisa, constatei que as encruzilhadas, nos trazem isto. Assim como diz seu Tranca Rua<sup>20</sup>: “é um mostrar, mexer com tudo e observar”, este é um caminho do equilíbrio desequilibrado do caos de Exu. A relação de cruzamentos incluem ancestralidade, candomblé, e criação cênica, que me levam aos preceitos metodológicos. Lendo escritos e vendo as entrevistas de Leda Maria Martins, constatei que as encruzilhadas que ela apresenta bebem da construção de cruzamentos culturais das culturas negras na construção de epistemologias do movimento. É o que ela chama de “*clave teórico metodológica*”<sup>21</sup>, vejamos: “Eu proponho encruzilhadas como chave teórica para se pensar de dentro das culturas negras epistemologicamente. Aí vai ser a primeira vez também que alguém vai utilizar Exu como chave, como princípio *epistemológico do movimento*”<sup>22</sup> .

Já para Luiz Rufino o termo encruzilhada traz a possibilidade de propostas pedagógicas incompletas, como potência de reconstrução de novas epistemologias. Ele a chama de traçado, e a divide em três pontos para a construção de novas pedagogias decoloniais: “O primeiro traçado reivindica a noção de que o conhecimento é diverso e corresponde a pluralidade de formas de ser no Mundo”(RUFINO, 2009, p.41); “O segundo ponto é a noção de que as experiências transatlânticas... tecem uma esteira de saberes que forjam um assentamento comum nos processos de ressignificação do ser” (RUFINO, 2009, p.42); No terceiro ponto ele fala sobre a fragilidade do modelo pedagógico e epistemológico que está em vigor e ressalta a importância da criação de outro modelo com necessidade de evidenciar outras práticas de saberes.

As encruzilhadas nos apontam múltiplos caminhos, outras possibilidades. Assim a compreensão acerca da política emerge também como um saber na fronteira, angariando os espaços vazios, praticando as dobras da linguagem e escapando dos limites propostos por razões totalitárias. Por aqui, a poética é política, emergem outras formas de dizer que reivindicam outro senso. Revela-se a dimensão lúdica da vida e o carácter cruzado das invenções praticadas nas encruzadas das travessias transatlântica. (RUFINO, 2019, p.82)

<sup>20</sup> Entidade que trabalha na linha dos Exus, no ritual religioso da umbanda

<sup>21</sup> Fala de Leda Maria Martins obtidas através do canal Ipeafro, no evento da expo Abdias Nascimento e o Museu de Arte Negra no Inhotim (Youtube, 31 de agosto de 2022). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EQq779TfN38>>.

<sup>22</sup> Idem item 2.

Lendo sobre essas encruzilhadas percebo que as vivências ancestrais, artísticas, culturais, poéticas e políticas, estão dentro de uma visão circular, descentralizada e em busca de perspectivas novas que nos libertem dos padrões esmagadores eurocentrados. Sinto em meu ara a urgência por criação de epistemologias que considerem o conhecimento trazido pelos povos originários e afropindorâmicos. Vivenciando os cruzos eu ampliei a concepção do ara que vai além de ocupar um lugar e recheá-lo de corpo. O ara negro é acima de tudo resistência para a existência, e esta construção é feita junto: “Ninguém dança sozinho! Dança com, dança para, dança junto... Dança é encantamento, é resistência, é movimento de dentro anunciado no corpo, esse parceiro que nos permite dizer quem somos.”(LOPES, SIMAS, 2021, p.9). Trago esta citação para pensar como o ajuntamento de aras criou parcerias e estratégia de sobrevivência, forjando espaços de representação se utilizando de expressões artísticas.

Nas leituras realizadas sobre as estratégias de sobrevivência do povo da diáspora negra no Brasil, percebo que o teatro teve uma importante contribuição. Sem adentrar em grandes aprofundamentos farei uma breve reflexão sobre a história do teatro negro no Brasil. O teatro foi introduzido no Brasil pelos padres Jesuítas e sua função era catequizar os povos indígenas e o povo preto que chegava no país para ser escravizado. O que os europeus não estavam prevendo é que o teatro e as artes cênicas tinham poder revolucionário. A Professora Doutora Evani Tavares Lima explana em sua tese de doutorado, sobre a história do teatro negro no Brasil. Ela, explica que a introdução do teatro no Brasil se deu através dos Jesuítas e já neste apontamento eu percebo que o teatro era uma importância ferramenta de dominação utilizada pelo Europeu sobre os povos originários e os escravizados. Evani não afirma isso em sua tese, mas, presumo estas ações pelo caminho como se deu o processo. O que para mim permanece nesta introdução do teatro na história do Brasil é que o teatro existe enquanto possibilidade de unir as culturas, e para mim o teatro é a junção de todas as artes.

Evani, em sua tese, explica que a tentativa era de transformar o teatro em algo genuinamente brasileiro, o que chama de “plano ideal” unindo as três raças (indígena, preto e o branco)” (LIMA, 2010, p.25). Essa tentativa não aconteceu naquele período, nem acontece nos dias de hoje, graças às grandes desigualdades que colocam o negro em situação de inferioridade.

Esse “plano ideal”, ou seja, essa ideia primeira de explorar referenciais das nossas três matrizes raciais como uma maneira de se realizar um teatro que fale a todos os elementos desse triângulo, ainda está por ser satisfatoriamente atingido pelo nosso teatro, pois até agora se dá de modo bastante desigual. Desigualdade essa que, de

modo geral, menospreza ou se limita a re-interpretar os referenciais negros e indígenas sob a perspectiva branco-européia. (LIMA,2010, p.23)

A citação da professora Evani, ajuda a embasar o que já sabemos: que a subalternização e invisibilidade da negritude no Brasil é histórica. Estruturalmente o país foi erguido pela força da diáspora negra, mas a passividade não era comum. Os negros resistiam e articulavam ações de liberdade. Muitas revoltas aconteciam e com elas, negros juntavam-se e estruturavam grupos organizados politicamente conscientes de seus direitos<sup>23</sup>. O ara fazia parte das estratégias de liberdade em todos os movimentos. Existiam centenas de quilombos dos mais variados tipos e tamanhos. Eram estruturados com a junção de vários povos de África e suas multiculturas e crenças. Aras que dançavam, gesticulavam e adoravam seus Deuses<sup>24</sup> em rituais.

Na nação Nagô (Africanos escravizados, que vieram de aldeias da costa africana) a dança era a principal forma de expressão. Ao calar a voz, o ara texto estava ativo. Falo da nação nagô porque faço parte de sua filosofia, mas é importante frisar que eram muitos os negros que aqui chegavam e cada um trazia uma identidade, um recorte de ancestralidade como uma forma de cultivar e desenvolver seu cotidiano; as nações religiosas eram variadas e é dessa união de várias comunidades étnicas africanas que nasce o Candomblé: “Africanos de diversas nações passaram por cima de suas diferenças étnicas, religiosas, econômicas, filosóficas, intelectuais, políticas e se aliaram com negros nascidos durante o regime escravista para encontrar formas de resistência” (BARBOSA, 2016, p.34). Logo percebo que o candomblé existe para afirmar a ancestralidade que regulamenta os princípios e valores do povo de santo, na concepção de civilização dos povos de África, chegados aqui no Brasil. No candomblé todos os filhos da casa são irmãos e não necessariamente por uma ligação familiar e consanguínea, mas a irmandade pela cosmovisão africana.

Ancestralidade é o princípio que organiza o candomblé e arregimenta todos os princípios e valores caros ao povo-de-santo na dinâmica civilizatória africana. Ela não é, como no início do século XX, uma relação de parentesco consanguíneo, mas o principal elemento da cosmovisão africana no Brasil. Ela já não se refere às linhagens de africanos e seus descendentes; a ancestralidade é um princípio regulador das práticas e representações do povo-de-santo. Devido a isso afirmo que a ancestralidade tornou-se o principal fundamento do candomblé. (OLIVEIRA, 2012, p.25)

Nos dois últimos parágrafos eu disserto sobre a história do teatro no Brasil e a criação do candomblé como ação de resistência. Neste trecho sinto necessidade de retomar um pouco

---

<sup>23</sup> Informações obtidas através do livro História da Escravidão em Pernambuco, escrito pelo historiador, Flávio Cabral.

<sup>24</sup> Palavras em maiúsculo pois fazem referência a Deuses, seres supremos.

mais da história do teatro brasileiro, para valorizar a existência do TEN (Teatro Experimental do Negro), pois as ações criadas por deste grupo foram importantes para a presente pesquisa. Se no penúltimo capítulo eu trago como se deu a criação do teatro no Brasil, bem resumidamente, no parágrafo seguinte reflito sobre a influência da ancestralidade na criação do candomblé, pois ambos são importantes ferramentas de embasamento para a criação desta pesquisa. Mas é com a criação do TEN, que trago uma reflexão de forma prática: a implementação do teatro negro no Brasil. Existem evidências de várias ações organizadas por grupos e artistas ao longo da história do Brasil, estas ações vão desde a participação de negros nas plateias e nos palcos muitas vezes de forma camuflada, a reconhecidas companhias de teatro organizadas e formadas por artistas negros.

Discorremos a respeito dos vários usos e formas que têm sido atribuídas ao negro e seus referenciais nesse universo. Num levantamento inicial verificamos que o negro no teatro brasileiro pode ser examinado a partir de distintas dimensões: utilização de formas, fundadas em princípios negro-descendentes (como fizeram os jesuítas, por exemplo); participação, seja em manifestações espetaculares populares, seja nos palcos, de modo camuflado (usando maquiagem para esconder a negrura); como tema e argumento dramaturgico; como autor e/ou colaborador na criação das obras. (LIMA, 2010, p.25)

Ainda sobre as companhias e artistas pretos a professora Evani cita:

Dentre essas companhias, duas merecem destaque: a do Padre Ventura e a de Manuel Luís. Apelidado por Cacciaglia (1986, 81) como o “precursor da ópera brasileira”, o mulato Padre Ventura tornou-se popular no Rio de Janeiro (por volta do século XVIII), por montar clássicos como Moliere e Voltaire com a magnificência de cenário e figurino bem acabados e luxuosos. O também mulato Manuel Luís, dono de uma das primeiras companhias permanentes da época, trazia um elenco de maioria mulata e do mesmo modo chamava a atenção pelos espetáculos envoltos em luxo e beleza. Entre seus espectadores constava nada menos que a realeza brasileira. Alguns artistas negros e mulatos (atores, diretores e administradores de companhias), desse período, fizeram sucesso também individualmente. Dentre eles, estão: a atriz, Chica da Silva; os atores Vitoriano, Xisto Bahia, Caetano Lopes dos Santos, Maria Joaquina, José Inácio da Costa (o capacho) e o palhaço Benjamim. (LIMA,2010, p.25)

Aqui destaco a importância do TEN (Teatro Experimental do Negro). O TEN surgiu no ano de 1944, no Rio de Janeiro, e foi idealizado por Abdias Nascimento com intuito de mobilizar homens e mulheres pretas através da educação e a arte. O objetivo era de mobilizar politicamente a população preta e apresentar uma estética própria nos palcos onde o negro não estivesse estereotipado e pudesse exercer seu protagonismo. Com o TEN Abdias alfabetizou e instruiu politicamente muitos negros operários e negras domésticas (NASCIMENTO, 1978). Com o TEN foram construídas ações que viabilizaram grandes atrizes, atores, filósofos e

pensadores, entre eles: Lélia Gonzalez, Léa Garcia, Ruth de Souza, Haroldo Costa, e tantos outros. Abdias tinha uma visão bem ampla dos direitos e deveres do povo preto e pelos seus escritos é possível perceber sua insatisfação em relação a situação do negro no mundo e sobretudo em seu país. Pesquisando sobre a origem do TEN, encontrei uma escrita de Abdias em relação aos vários questionamentos que fazia em relação a invisibilidade do ator preto nos palcos:

[...] num país em que havia negros também, que era o Peru, uma peça que era para ter ator negro, sendo feita por branco. [...]. Percebi por que eu nunca pude atuar em teatro, por que eu nunca vi ator negro, por que eu nunca vi uma peça para negros, nunca vi a cultura negra representada no palco: é porque os brancos não deixam. [...] ali mesmo, no teatro, antes que a peça O imperador Jones terminasse, a chama mais nova de um fogo anunciador se acendia dentro de mim. De forma límpida e definitiva, eu decidi ali mesmo: vou para o Brasil e vou fazer teatro negro. E mais, vou começar com essa peça. (NASCIMENTO, 2014, p. 146).

A ação de Abdias ao assistir ao espetáculo, foi o de ocupar os lugares de direito da negritude e viabilizar caminhos para a percepção de reconhecimento e fortalecimento individual e coletivo. É neste cenário contemporâneo, no processo de desvendamento histórico de meus antepassados que reflito sobre a ação do TEN e como ela impulsionou e impulsiona meu trabalho. As minhas ações se inspiram nas ações do Teatro Experimental do Negro e nesta escrita criativa da cena e das ruas que percorro enquanto atriz e incluo o meu ara de mulher preta. O processo de inclusão através do teatro negro vai além de apresentação artística, engloba uma criação cênica, que olha o ara afrocentrado com suas especificidades na movimentação e sua maneira de expressão, tendo como base o retorno às raízes ancestrais, valorização da oralidade e a ativação de articulação energéticas da matriz africana e indígena.

O ara negro se movimenta em cena de forma mais ampliada, os pés estão fincados no chão como base, as articulações tornam-se pontiagudas ou aquosa. Essa base possibilita saltos e voos mentais. Essa construção é reflexo da compreensão de como se deu alguns processos de escravização nos aras, de lutas e conquistas da negritude, que culminam em seres ampliados, fluidos e alicerçados. Esta Oriciência<sup>25</sup> é fundamental para mobilizar ações com novas narrativas, construídas através do preceito com o fundamento energético, que apresento.

Preciso dividir com vocês que sinto necessidade de criar outras nomenclaturas que melhor se aproximem do que venho pesquisando. Eu visualizo e até sinto no ara um teatro de

---

<sup>25</sup> Esta palavra me veio durante a escrita. Ela me fez visualizar com mais nitidez a importância da consciência do ara através da grandiosidade da abertura do ori(cabeça) que engloba uma gama de consciência ampliada. A Oriciência transcende o entendimento das potencialidades corpóreas através da junção espiritual, ancestral e ritual do corpo, testemunhada em performance artística.

cor, cheiros e movimentos pretos. Talvez seja inserido no Terceiro Teatro, que Eugenio Barba traz em suas escritas recentes<sup>26</sup>, mas percebo e sinto que o teatro que vivencio e conduzo está em outro lugar talvez sem necessidade de classificação. Ouso escrever que o teatro negro contemporâneo no qual estou inserida, agrupa, acolhe e evidencia os arcos em sua forma totalizada, levando em conta as especificidades de cada artista dentro de sua individualidade. Percebo com alegria, o pensamento e a ação de criação cênica que engloba uma dramaturgia preta com foco nas realidades sociais e culturais de seu povo. No palco, percebo os elementos da encenação como luz, maquiagem e figurino que valorizam desde o tom de pele, o cabelo, às especificidades energéticas dos arcos, levando aos caminhos de construção que incluem o preto em sua subjetividade. Vejo uma visibilidade seletiva e estética que ressalta o teatro afropindórico e suas dimensões simbólicas. Os espaços físicos e ideológicos vêm sendo construídos. A permanência deles ainda é algo difícil de manter, mas pegando como exemplo as ações do TEN, as formações e estudos sobre teatro são oferecidos para o artista que foi obrigado a se proletariar para sobreviver, assim como no palco, os protagonistas estão sendo negros. Evidenciando isto é necessário dizer, sem floreios, que o teatro e outras ações artísticas estão criando as estradas de forma estratégica e furando a bolha da estrutura racista e colonizadora, mesmo ainda sendo grande o entrave da visibilidade positiva das ações.

Aqui faço uma breve reflexão a respeito do lugar da mulher artista e preta. Vejo e sinto que o não lugar citado no decorrer desta escrita, do meu ser mulher e ara preto nas artes ainda teima em existir. Entendo o não lugar como um lugar de pessoas sem personalidade, sem histórias, de inexistência, das pessoas que transitam sem seu espaço, invisíveis de seu ser. Utilizo acima vários adjetivos para explicar duas palavras curtas que trazem juntas uma enorme crueldade em sua junção. “Não sendo nem branca, nem homem, a mulher negra exerce a função de o ‘outro’ do outro” (Kilomba, 2020, p.59). O termo “não lugar” poderia ser facilmente substituído pelo “outro do outro” que Grada Kilomba traz em seu livro, ou por muitas outras palavras que indiquem a invisibilidade, ou uma insistência em colocar a mulher negra no lugar de subalternização.

Pode a Subalterna falar? É impossível para a subalterna falar ou recuperar a sua voz e, mesmo que ela tivesse tentado com toda a sua força e violência, sua voz ainda não seria escutada ou compreendida pelos que estão no poder. Neste caso a subalterna não pode, de fato, falar. Ela está sempre confinada a posição de marginalidade e silêncio que o pós-colonialismo prescreve. (KILOMBA, 2020, p.47)

---

<sup>26</sup>Questionamentos do fazer teatral trazido por Eugenio Barba a partir da reflexão de uma frase de Louis Jouvet “Existe uma herança de nós para nós mesmos”, que transporta o espetáculo para públicos não tradicionais, criando seus próprios espectadores.

Falo da escuta do meu ara preto, que já precisou gritar, cortar, inundar. O patriarcado e o racismo ainda teimam em calar a minha voz: “No racismo, corpos negros são construídos como corpos impróprios, como corpos que estão “*fora do lugar*” e por esta razão corpos que não podem pertencer”. (KILOMBA,2020,p.56). Esta pesquisa é uma das facas que cortam sem pestanejar, das águas que inundam sem hesitar, e abrem caminhos e as portas para oportunidades que me tornam Visível e Ativa<sup>27</sup> no caminho que escolhi seguir e pertencer. Visível e Ativa são princípios criados por mim, nestas escritas e os assumo como *ara agbara* (corpo poderoso) de mulher preta que sou e que me coloco no xirê<sup>28</sup> celebração<sup>29</sup> da criação cênica. Visível e Ativa é como ação e reação, é mobilidade e intensidade, é Oferenda e Assentamento<sup>30</sup>. Me ponho aqui, no centro da gira a abrir este portal, assumo estas ações, não enquanto “guerreira”, não gosto deste termo e da romantização atribuída a ele pela visão eurocentrada. Esta nefasta visão me atribui a ideia da mulher que batalha e coloca meu ara em evidência por carregar as pedras do mundo branco, patriarcal e racista em minhas costas, para perceber até onde aguento chegar nestes caminhos de sacrifício. Eu, enquanto mulher preta e artista, opto em assumir a descrição de minhas ações perante a ótica que reconhece as particularidades de minha realidade e age em detrimento delas e do bem comum de minha comunidade. Não digo com isto que escrevo este trabalho para algumas pessoas, escrevo para todas as pessoas porque esta é mais uma ação revolucionária, que me tira do não lugar.

Dito isto, reservo nas próximas linhas o caminho aberto por *Exu*, preparado por *Ogum* ao encontro de *Oxum* e as águas circulares que me levaram a esse estado de revolução e de encontro com a *Poética Matricial dos Orixás e Encantados*.

---

<sup>27</sup>O termo estar em caixa alta pois traz uma função e estudos de conceitos próprios em relação ao combate do não lugar, inclusas dentro da pesquisa em questão.

<sup>28</sup> Círculo realizado em um ritual de candomblé que indicando o início da celebração.

<sup>29</sup> Palavra indica celebrar a ação. Festejar a tomada de ação própria.

<sup>30</sup> Estes termos estão sendo lançados nesta escrita e sendo objetos de pesquisa em projetos que estão acontecendo no momento e serão lançados em escritos futuros dentro e fora da academia.

## 1.2 OBÍ OROBÔ: LAVAGEM DE CABEÇA NO MEU SER OMORIXÁ, MÃE, ARTISTA E APRENDIZ CANDOMBLÉ



**Figura 2** - Ritual de lavagem de cabeça no candomblé, 2021. Foto: Luiza Duran.

Esta é uma das imagens mais sagradas e representativas que pode ser oferecida neste capítulo. É a lavagem de cabeça da minha filha. Ela tem 05 anos e neste momento ela tinha 4 anos. Neste dia dançou para Oyá de forma majestosa. Um ser minúsculo que se orgulhava em dançar para o vento. Ela não tem ideia o que é um obi e um orobô<sup>31</sup>, e o poder sagrado dessas sementes, mas ritualiza à sua maneira para a Deusa sagrada originária de suas ancestrais. A vela trazida como luz no início desta escrita se transformou em sol neste dia. A estrada era larga e ampla. As árvores e suas raízes eram os nossos pés. “Eu enfiei o pé no chão, mamãe. Oyá me deu forças para pular” e assim ela brincava, cantava e dançava no seu ritual sagrado.

---

<sup>31</sup>Obí e Orobó são sementes sagradas utilizadas nos rituais de candomblé.



**Figura 3** - Ritual de lavagem de cabeça no candomblé. Foto acervo pessoal.

Esta segunda imagem também representa um ritual de batismo, neste dia eu entendi que sem folha não tem Orixá, que ela é a identidade do axé e que ter semente plantada no ori é importante para seguir de forma respeitosa os preceitos de uma religião que abraça e fortalece. Este é o ritual de batismo de meu filho. Neste dia vi um Xangô e um ara nascer. As lágrimas também inundaram as vestes. O aflorar de um ara é uma das coisas mais sagradas que testemunhei no ritual de matriz africana. Neste dia, além de ter um filho nascido de meu ventre, ganhei um irmão de santo. Percebi como se dá às relações e suas diferenças da lida cotidiana. O ritual do *obi*, *orobó* direciona para outros caminhos de expansão e contração. Aqui vi um jovem desnortado aterrar, firmar e estruturar um ara. Percebi também que nem sempre enquanto mulher e mãe conduzimos os filhos, eles criam suas encruzilhadas e a observação é a única ação possível. Esta reflexão também está na lida diária da Yalorixá da casa e na lida diária de professora e atriz. Ora sou a filha desnortado, ora sou a mãe que observa. O mais bonito é saber ativar a escuta enquanto testemunha o nascimento de um ara de Orixá.

Nas casas de Candomblé quando uma criança é anunciada, um ritual é feito. Acredita-se que esta criança é um mestre que escolheu determinada família, e a família abre as portas da espiritualidade para sua chegada. Os Orixás se apresentam no jogo de búzios e já anunciam como protegerão o ser que está para chegar. No seu nascimento é oferecido flores e frutas para *Oxum*<sup>32</sup>, a orixá da maternidade e da prosperidade, e doces para os *Ibejis*<sup>33</sup>, os irmãos que simbolizam as crianças. O nascimento deve ser de amor. Canta-se para que o ser se sinta acolhido e aterre. Mesmo que esse mestre seja um *abiku*<sup>34</sup> e tenha feito pacto para retornar ao *Orun*<sup>35</sup>, ele será seduzido a permanecer na terra. Um mestre é acima de tudo um sábio que retorna para cumprir sua jornada, ele irá ensinar e aprender. Aos três meses esta criança, recém-chegada ao *Ayé*<sup>36</sup>, é levada para o terreiro e no *Peji*<sup>37</sup>, ela é apresentada aos Orixás. Os pais se banham de ervas e acendem velas e estas, iluminarão o caminho de suas andanças. Uma cesta com oferendas é depositada aos pés dos Orixás. É emocionante presenciar o ritual que em certa medida não é só do novo mestre, mas de todos os filhos que fazem parte do *Ilê* (casa).

A obrigação de zelar pelas crianças na comunidade do Candomblé não é só dos pais, mas de todos, assim como a chegada de um novo irmão à casa de Candomblé. Os ensinamentos de mãe Amara (Awô)<sup>38</sup>, do terreiro *Ilê Obá Aganjú Okoloyá* (Terreiro nação nagô situado em Recife) são repassados por Helayne Sampaio, a *Yalaxé*<sup>39</sup> da casa, a sabedoria ancestral é repassada através de histórias, vivências cotidianas nos cultos religiosos e na dança. As crianças do terreiro e os filhos ativam os ouvidos para essa escuta e o corpo para o sentir da Oriciência. No terreiro todos são acolhidos pelo amor, a sabedoria e a fé na escuta. “A sabedoria ancestral é ter, receber e zelar. Os Orixás, estão no corpo de todos e sua apresentação se dá pela natureza” falas de mãe Amara. “As divindades são ancestrais míticas, ancestrais primordiais que geraram todos os outros ancestrais. Essas nações, tão caras aos africanos, foram a única riqueza não retirada pela escravidão” (BARBOSA, 2017, p.33)

As falas de mãe Amara e o texto de Fernanda Júlia Barbosa (Onisajé), traduzem a importância dos valores repassados pelos mais velhos e traduzidos nos cultos de candomblé, e significam um modo de resistência e proteção ancestral dos antepassados. O ambiente

---

<sup>32</sup> Orixá que no Brasil rege os rios e cachoeiras. Orixá da prosperidade, da fecundidade, da beleza e da maternidade.

<sup>33</sup> Divindade gêmeas africanas.

<sup>34</sup> Crianças que terão passagens breves sobre a terra, segundo a cultura yourubá.

<sup>35</sup> Mundo espiritual.

<sup>36</sup> Mundo terreno.

<sup>37</sup> Local onde ficam assentados os Orixás.

<sup>38</sup> Esta palavra em Yoruba indica que a pessoa mencionada deixou sua matéria e retornou para o Orun.

<sup>39</sup> Yalaxé é a que transmite conhecimento.

preparado com cuidado conduz ao fortalecimento do povo negro para ocupar todos os espaços em que vivem no meio social. As rodas de aprendizagem são uma abertura de consciência para a percepção do que é existência, e (re) existência.

A força do conhecimento que é transmitido através da oralidade tem uma proporção diferente das palavras escritas. A intenção aqui não é negar a importância dos registros escritos, mas valorizar o conhecimento ancestral, passado pelos mais velhos, como uma possibilidade de criar novas narrativas de vida. A palavra falada nas rodas de ensinamentos não são só palavras, elas são acompanhadas de gestualidade, um grandioso ara flutuante, saltitante,... essas atmosferas são encontradas na energia de *Oxum*, *Yemanjá*, *Ossaim* ou um ara bloqueado, pontiagudo, avassalador, quando se fala em *Xangô*, *Ogum*, *Iansã*... Além dos cantos, dos batuques, das comidas...



**Figura 3** - Ritual de assentamento da Orixá Oxum. Foto Luiza Durand

Esta foto também é bastante emocionante, marca o ritual em que a minha Orixá Oxum é assentada. Um ritual regado a muito choro, pois foi neste ritual em que a Oxum chegou em mim de forma intensa e festiva. Até então observar os Orixás chegando era mais comum que a frequência da chegada de minha Orixá em mim. Neste dia meu corpo recebeu Oxum de forma intensa, uma leve flutuação e de repente uma inundação placentária. E lá não estava eu, mas as Oxuns todas que habitam em mim. Após sua passagem pelo meu ara, a consciência e a fortaleza

dele estava ativo e essa sensação foi aprimorada em vários rituais. Foi neste momento que o ara foi aberto para compreender a importância da permanência da energia do Orixá que vai além do ritual. A partir deste ritual foi possível entender os caminhos que se entrecruzam entre vivência religiosa e suas influências na vida cotidiana de mulher preta e artista de teatro de forma mais efetiva.

O ritual em si tem muito a ensinar ao teatro, pois é seu ancestral, e quando pensamos num teatro que engloba o princípio do ritual estamos pensando num teatro que reverencia seus antepassados, que aprende com eles, que é grato a eles e que incorpora os conhecimentos do ritual ao teatro realizado na contemporaneidade. E não estamos falando de uma atualização do ritual, estamos falando de uma reativação, pois o teatro contém o ritual, tal como nós contemos os genes dos nossos antepassados. (HADERCHPEK, 2021, p.17)

Compreendi que existem rituais de segredo que permanecem no Ilê, guardados no *peji* e a energia que permanece fecunda e circundante a partir das vivências na matriz ancestral segue no ara para a criação de outros rituais. Após o dia do assentamento de minha Oxum existiu em meu ser a necessidade de vivenciar a ritualidade em minha arte e assumir isso na oralidade e na ação. “Faço um teatro ancestral, fortalecido com a energia de candomblé, com referências aos orixás e encantados e é dessa maneira que me potencializo no palco e fora dele” (falas minhas). São essas vivências que perduram e fortalecem os caminhos aguados desta pesquisa, na construção de uma poética própria de identificação e construção de lugar de representatividade na cena enquanto artista.

Outra etapa fundamental para a construção desta poética era compreender o texto ara das energias neste momento atual na cena. Nas giras as histórias se apresentam através da força dos Orixás, quando eles chegam à terra é perceptível tal como os pontos de energia de cada um desses seres. Quando isto acontece eu consigo sentir isto em mim e no ara de outros omorixás. O Orixá não fala como estamos acostumados a ouvir, se faz outro som que vem de dentro, outra língua traduzida em movimentos rápidos, lentos e cadenciados. Esse texto que nasce das energias espirituais e ressoa em nós, através das forças da natureza e sua conexão com o sagrado, é um caminho a ser seguido para descortinar outras narrativas e possibilidades de uma criação para a cena. Essa energia pode chegar aos palcos em forma de performance, de espetáculo ou até mesmo através dos elementos da encenação (figurino, maquiagem, cenário e iluminação). O candomblé é uma forma de agrupamento solidário (PARES, 2006) e “por isso deve ser visto para além da expressão religiosa, o que não minimizaria sua ação, pois a religião para o povo africano está contida em todas as instâncias da vida” (BARBOSA, 2016, p.??)

Mesmo respeitando o ritual sagrado e o segredo contido em suas cerimônias, a força dos Orixás chega no palco em forma de preceito ritualizado na criação da cena, que é conduzido através da energia dos ancestrais míticos, e suas potências. A necessidade de um estudo que alicerce a criação cênica através dos rituais e da energia dos Orixás se faz urgente. O ara para o povo negro é antes de tudo a escuta da respiração. Levar estes estudos para o teatro é o encontro com um teatro de poder que possibilita novas realizações artísticas. Esta descoberta era muito grandiosa para esta artista, mas faltava o preenchimento de algo que ORIENTASSE<sup>40</sup> os caminhos construídos por Ogum. Quem eu era e de onde vim? Essas perguntas são profundas, e para respondê-las seria necessário adentrar em feridas profundas trazidas pela colonização e pelo patriarcado que deformam o povo negro até os dias atuais. Eu precisava traçar a rota do meu reconhecimento ancestral e viver minha formação de poder.

### 1.3 RECONHECIMENTO ANCESTRAL PARA UMA FORMAÇÃO DE PODER<sup>41</sup>

*Dale tondé, sua mãe  
bem que me disse!  
Dale Tondé, que um  
bicho te comia.  
Dale Tondé!*

*“Cuidado pelos caminhos, Ney. Não receba doces de estranhos”*

Aqui está o trecho de uma cantiga cantada por minha mãe na minha infância e a frase recorrente que ouvia dela para traçar rotas em segurança. Esta era a referência recriada por minha mãe e avó materna do bicho papão e o inegável medo das minhas ancestrais em perder uma de suas filhas para abusadores. Eu na infância, vivia traçando caminhos no chão, ao mesmo tempo e com quase a mesma frequência que não gostava de comer. Minha mãe que passou muita fome tinha medo que eu morresse desnutrida e sempre temia algum bicho papão no meio do caminho a nos surpreender. Me ensinava através do medo a comer, “criar um dedo de carne”, como ela costumava falar e criar caminhos de fuga ou outras saídas mais felizes. Para ela, o meu ara infantil, era frágil e precisava se fortalecer para crescer saudável e fugir dos bichos papão. O *Dale Tondé* era sua estratégia para minha sobrevivência. O grande desafio de saber

<sup>40</sup> A palavra ORI nesta frase está em caixa alta para valorizar a palavra ORI(cabeça) e a orientação que vem da maneira oricentrada nas escrita desta pesquisa de proposta decolonial.

<sup>41</sup> Está em maiúsculo para grifar a importância do poder no sentido de autonomia.

quem eu era e de onde vim, era justamente lidar com as ações dolorosas para viver. Eu confesso que choro ao escrever essas linhas. Hoje percebo a angústia de minha mãe em não saber como oferecer melhores condições de vida e rotas de fuga para as filhas. O patriarcado afunilava as saídas de rotas nos anos 1985, e ela se via sem possibilidades de nos oferecer novos caminhos. Restava nos treinar para sermos sábias.

Saber quem eu era, me forçava a reviver dores que muitas vezes nem eram minhas, eram das minhas ancestrais. Narrativas de fome e violência eram recorrentes na construção histórica de minha mãe, minha avó e meu avô. A minha infância foi doce e feliz, mas eu era observadora e acabava trazendo para meu ser infantil as dores e responsabilidades do que ouvia. Eu aprendia pela escuta e a contação de histórias era a forma que meus pais encontraram para ensinar. Neste ponto a pesquisa entra na crise do seguir ou parar. Ou pega o facão e continua desbravando os caminhos ou aguarda a chegada do ponto final. Como mãe, filha e neta de mulheres de Oyá, não ia aguardar o ponto final, resolvi seguir.

Após esse breve relato/desabafo aponto para as vivências acadêmicas. Esse corte pontiagudo e cirúrgico nos delimita os caminhos de minha absorção de conhecimento e a formação de poder construída sobre a orientação das mulheres de minha linhagem. Aqui delimito alguns questionamentos para esta formação. A palavra formação nesta pesquisa está ligada ao ato de constituir criações no campo das artes cênicas e germinar saberes adquiridos de forma autônoma, através de experiências vivenciadas nos rituais de matriz africana e na sala de aula, oferecendo e recebendo saberes.

Esta formação está diretamente ligada ao poder, o que em yorubá significa *agbara* (o corpo poderoso), e que chega para mim a partir do reconhecimento de minha construção ancestral, física, social, cultural, religiosa e principalmente de mulher artista preta. No prólogo do livro de Muniz Sodré, *Pensar Nagô*, ele reflete sobre a aplicação metodológica do que chamamos *comunicação transcultural* (SODRÉ, 2017) e vai apontando, dados que irmanam ao meu quanto à percepção de construção de um preceito de poder. Acho prudente assumir as formas de construção de poder que para mim estão alicerçadas em práticas ancestrais da matriz africana e indígena, percebo e assumo a importância do pensar em uma criação cênica que parte destas matrizes originárias.

[...] chamamos comunicação transcultural –, tomando como ponto de partida o sistema simbólico dos nagôs, último grupo étnico imigrado à força pelos escravistas brasileiros. As abordagens etnológicas de sua presença extensiva entre nós evoluíram, desde ns do século XIX, de juízos francamente depreciativos – fonte dos preconceitos que alimentaram tanto o racismo de segregação quanto o de dominação, pós-abolicionista – para juízos lenientes à medida que os formadores de uma bibliografia

especializada foram dando-se conta da complexidade de seus rituais e da estabilidade de suas formas institucionais. A liturgia dos africanos e de seus descendentes prestou-se a objeto de ciência (antropológica, sociológica, psiquiátrica, psicanalítica) no panorama dos estudos brasileiros. Nenhum deles deu a palavra ao negro (SODRÉ, 2017, p.13)

Este pensamento chega neste ponto da escrita como foco na valorização de significados que estão diretamente ligados à construção de epistemes. Na pesquisa a episteme é construída dentro da ideia de ancestralidade, com recorte na ancestralidade que faz parte do meu ser mulher preta. Então ela caminha dentro dos cruzos da cultura africana, inclusa no Brasil através dos negros escravizados da África e que chega a mim através do candomblé e pela herança cultural dos povos originários indígenas. Se faz necessário definir ancestralidade, neste trabalho. Esta palavra é bastante complexa e exige que se estabeleça o recorte que abordo nestas investigações. Se formos para o simbologia da palavra vamos encontrar significados genéricos que não irão direcionar os aprofundamentos necessários para a compreensão do que está sendo dito aqui. A escrita de alguns autores ajuda a embasar, e dentro desta conjuntura acredito ser interessante a reflexão filosófica a respeito do significado da ancestralidade a partir de uma ótica afrodiáspórica, feita por Eduardo David Oliveira:

A Filosofia da Ancestralidade está na encruzilhada do pensamento contemporâneo. No âmbito dos estudos pós-coloniais ela dialoga com o pensamento negro-africano (antropologia, filosofia e literatura), com a filosofia latino-americana da libertação e com o pensamento social negro no Brasil. (OLIVEIRA, 2012, p.28)

Em um outro artigo do mesmo autor ele traz para a ancestralidade a importante função de construir epistemologias e diz que a ancestralidade “converte-se em conceito-chave para compreender uma epistemologia que interpreta seu próprio regime de significados a partir do território que produz seus signos de cultura” (OLIVEIRA, 2010, p.3)

Seguindo esta linha de raciocínio eu penso que a minha pesquisa está contribuindo para a construção de uma epistemologia capaz de ajudar na estruturação social, cultural e artística da cena contemporânea. Na *Poética Matricial dos Orixás e Encantados* eu me alimento das experiências de minhas ancestrais para entender as múltiplas experiências sob um conceito único, sem restringir seu significado. Nesta compreensão é possível perceber o meio em que está inserido e entender ou aceitar que as várias concepções de ancestralidade trazem consigo significados e rupturas sociais. Novamente o Eduardo David traz uma análise cirúrgica sobre as interferências ancestrais na sociedade:

Para driblar a dupla armadilha do universalismo dogmático e do relativismo exacerbado, parto da filosofia latino-americana, especialmente em relação ao contato entre os africanos e seus descendentes na sociedade brasileira e os desdobramentos na produção de uma filosofia intercultural como subsídio para compreender a educação das relações étnico-raciais no Brasil, particularmente, e na América Latina, em geral, pois aqui as experiências diaspóricas de África, em contato/conflito com as experiências indígenas e europeias, ganharam outros contornos e geraram novos problemas. A polaridade continuidade-ruptura sintetiza muito bem essa problemática que atravessa os séculos, desafiando o pensamento na América Latina, a não negar a permanência da cultura africana entre os latino-americanos e, concomitantemente, a não manter a ideologia ingênua de que a cultura africana tenha deitado suas raízes na América de maneira atávica. Diáspora é signo de movimentos complexos, de reveses e avanços, de afirmação e negação, de criação e mimese, de cultura local e global, de estruturas e singularidades, de rompimento e reparação. ( OLIVEIRA, 2012, p.29)

Tal reflexão nos ajuda a entender a artista negra em sua individualidade, no coletivo e na contemporaneidade, inclusive enquanto participante de rupturas e incluso em toda problemática social que o termo ancestralidade anuncia. Adentrar os portões das universidades é fundamental para criar representatividade nos meios acadêmicos. Era necessário ser a pesquisadora e não o objeto pesquisado. O poder aqui citado tem relação com o entendimento de como eu construí individualmente minha autonomia, e neste caso, a autonomia artística que assume ser criadora de epistemes através da investigação de estudos da ancestralidade. Esta concepção me coloca em um lugar de singularidade e vai ser concebida diferenciada para cada indivíduo negro, pois leva em consideração sua subjetividade. A minha singularidade é construída através da ressignificação da ancestralidade das mulheres de minha linhagem. A Inaycira Falcão diz que a Ancestralidade é:

A procura pela essência, pelas raízes ritualísticas que carregamos como seres humanos e, num segundo momento, a procura pelas narrativas míticas, a razão de ser das tradições. Momento este que envolve a construção de imagens, a percepção de sentimentos; possibilita abertura para um corpo criativo e imaginativo que articule as matrizes corporais, a memória e a sua expressividade. É o momento que se instaura, pela obra, o elo da tradição e da contemporaneidade na diversidade das culturas. (SANTOS, 2002, p.1)

É destas percepções autônomas e experimentais e absorvendo o que alguns autores trazem enquanto diálogo que vou tateando, nesta pesquisa para dividir com o leitor o que reconheço como construção de poder. Os traços, ações, pensamentos... abro meu ara em criação e meu Oriciência em percepção. As imagens abaixo trazem um pouco da ideia do percurso de onde venho me nutrindo da água contida nesta cacimba.



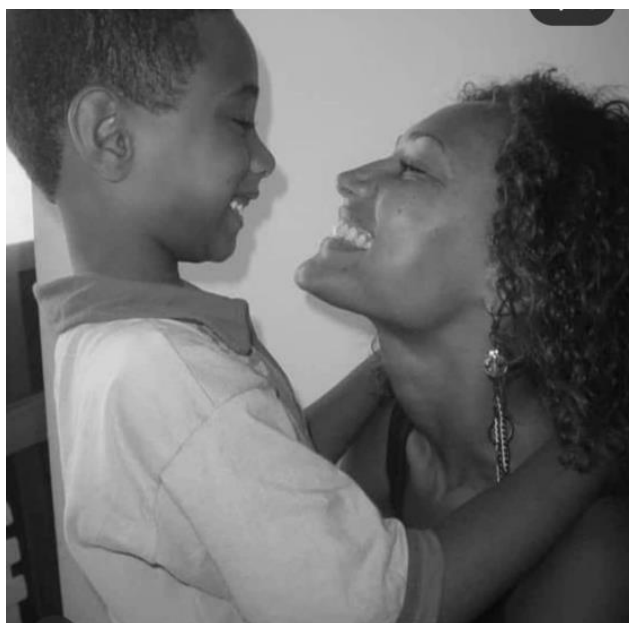
**Figura 4** - Imagem de minha vó materna, vó Maria e tia Lô, 1990. Foto: Acervo Pessoal.



**Figura 5** - Registro das mulheres de minha família. Da esquerda para a direita: Minha tia Severina, minha mãe Lia, tia Raminha, tia Amara e tia Lô na casa de minha vó materna, vó Maria, 1988. Foto: Acervo Pessoal.



**Figura 6** - Eu aos cinco anos do lado de minha mãe Lia que estava com minha irmã Nane no colo, 1986.  
Foto: Acervo Pessoal



**Figura 7** - Imagem com meu filho Leandro, 2005. Foto: acervo Pessoal



**Figura 8** - Foto com minha filha Heloísa, live sobre o dia da criança de terreiro, 2021.  
Foto: Acervo Pessoal

Minha escrita é feita nesta mistura de *escrevivências* (EVARISTO, 2017). Desde muito nova ouvia minha avó paterna, dona Belarmina, contar sua vida difícil, através de histórias e versos rimados. Ela era uma mulher preta, mas nunca assumiu. Casou com meu avô José que era bem mais velho e branco. Com ele teve cinco filhos. Ela sempre foi tida como uma mulher dura e sem emoções, mas comigo ela dançava, enquanto pilava o café, contava os segredos de sentir os mortos e se maquiava com pó de arroz. Ela era benzedeira e rezava com galhos de pião roxo, possuía uma grande mediunidade, falava com os mortos e escondida acendia velas para as almas. Os vizinhos diziam que ela curava com sua reza. Ela contava muitas histórias e tinha o dom de repassar o conhecimento. Não sei sua escolaridade, mas ela alfabetizava muitas crianças. Esta ação resultou na construção de uma escola para alfabetizar as crianças da redondeza.

Já a mãe de minha mãe, minha avó Maria, era indígena, em sua narrativa dizia que fugiu com meu avô Sebastião de sua casa e foi morar em uma tapera no meio do mato, não aguentava mais passar fome. Meu avô era caçador e segundo ela quem caça não passa fome. Era uma grande cientista das ervas, falava com plantas e dançava com elas. Era um devaneio que beirava a loucura para muitos, mas para mim ressoava como verdadeiro encantamento. Ela era rezadeira, assim como vó Nina e muitas vezes me ensinava a rezar com as ervas. Eu nunca entendi direito o que falava, mas sempre tinha uma Ave Maria no meio de suas falas e um “se arretire isprito”. Vira e mexe, seu corpo franzino recebia um caboclo da mata que a fazia engrossar a voz, esticar o corpo e dançar as músicas que ninguém conhecia. Acredito que o

*Dale Tondé* surgiu na vinda desse caboclo no ara de minha vó. Lembro que em uma das visitas à casa de vó Maria, ela estava bastante irritada e recebeu esse caboclo. Minhas tias já adultas, sentiam vergonha e desmentiam qualquer comentário a respeito da espiritualidade de minha avó. Mas ela era braba e fazia questão de validar a vinda da entidade em seu ara. Hoje percebo que esta ação era a forma que minha avó Maria possuía em marcar sua existência.

Minha mãe fugiu e fuge dessas lembranças até hoje. Ela é filha de Iansã e para ela esse fato justifica a sua luta diária. Mas, fala com grande orgulho de como vencer as adversidades era sinônimo de força. Para ela, uma das grandes conquistas foi aprender a costurar sozinha. Eu e minhas irmãs testemunhamos esse sacrifício e a conquista dela. De forma intuitiva ela criava e adequava a vestimenta ao ara dela e das filhas. Levava de forma empírica as especificidades do ara gordo, preto, magro, as cores dos tecidos que valorizam os traços... Desde a infância achava triste a vida de minha mãe. Muito trabalho, e tudo dentro de muito sofrimento. Ela também sabia e vira e mexe criava um evento para comemorar, a mesa farta. Sempre inventava uma brincadeira e as danças eram coisas cotidianas em minha infância. Os ensinamentos de minha mãe e avós foram sendo documentados em minha prática artística e se transformando em escrita do ara.

Eu, uma mulher preta, candomblecista, atriz, professora e pesquisadora, levei em consideração muito do que me foi transmitido por minhas antepassadas para minha construção individual. Esses ensinamentos se cruzam e permanecem em minha formação como pessoa: a matriz afro-brasileira latente, a espiritualidade, a arte, o respeito à natureza, o afeto, a escola e a alegria como base de enfrentamento. A descoberta da ancestralidade atravessa a minha construção e favorece a minha formação cultural. É esta a estrutura e meu teatro de ancestral.

Esta descoberta me atravessa e chega em meus filhos e isso é construção de poder. Para refazer esse caminho na criação cênica, foi e continua sendo necessário a apropriação de critérios. Eles fortalecem a construção que vem desde a origem de costumes e ideologias primárias da população negra do Brasil. Na criação da cena, o percurso escolhido se consolidava com a junção deste caminhar que integra, o ser mulher preta, assumindo a natureza ancestral que habito fortalecida pela ritualidade e agrupamento no Candomblé. É através desta vivência que consigo unir as estradas entrecruzadas de uma poética nutrida pelo texto ara, pelo solfejo produzido pelas articulações com as forças da ancestralidade. Esse é o meu respiro de existência imbricado na arte. Desta maneira assumo o teatro ancestral movido por ritualidades, me vejo nele e construo outras narrativas positivas possíveis.

## 2. MÉTODO, METODOLOGIA OU SABEDORIA ANCESTRAL? A POÉTICA MATRICIAL DOS ORIXÁS E ENCANTADOS NA PREPARAÇÃO DA DA/DO/DE ATRIZ/ATOR/ATORXS

Oxum mo puéôô! No pué o siku eni kankan, mô pué o si nini omô  
 mo pué o si nini alafia  
 mô pe o si  
 oro ki awa má rijá omi  
 o, odoodun ni a nri  
 aragbo  
 odoodun ni a nri omo obi lori ate  
 o odoodun ni ki won moí ri  
 wa ô!  
 Bi axé xodun ré  
 yii, ki a tun xe eyi to ju bayi ló,ni  
 amodun.  
 Oxum xo wa,ki ó máa si wahala larin awa omo ré,  
 ki ilé má já  
 wa. ki onã má ná  
 wa o.  
 fun wa ô. Eni  
 nxé amodi ara. fun  
 ni alafia ô.  
 Oko obá ada obá ki o ma xá wá lesé ô.  
 Ki awa má ri ogun  
 idilé.

Oxum eu te chamo!  
 Não te chamo por causa da  
 morte não te chamo por causa da doença de  
 alguém, eu te chamo para que tenhamos  
 dinheiro  
 te chamo para que tenhamos filhos  
 te chamo para que tenhamos saúde  
 para que não sejamos vitimadas pela ira das  
 águas  
 dizem que anualmente há orobó novos na feira,  
 dizem que anualmente há obi novos na feira.  
 Do mesmo tempo que fizemos tua  
 festa, façamos outra, ainda maior, no  
 próximo ano.  
 Oxum nos proteja para que não haja problemas entre nós, teu filhos.  
 Para que sempre haja paz em nosso lar.  
 Que nossos objetivos não se voltem  
 contra nós.  
 Dá-nos axé!  
 A quem estiver doente, dê  
 saúde! Que as leis do homem não sejam infringidas  
 por nós. Que não haja problemas em nossa  
 família.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Oriki da Orixá Oxum em yorubá e traduzida para o português. Oriki é uma palavra com vários significados, mas que geralmente são repassados oralmente como forma de conhecimento. O oriki de Oxum escrito no texto é uma oração a Orixá das águas fecundas como agradecimento e pedidos de orientação.

Refletindo em como poderia iniciar a escrita deste capítulo que arremata esta dissertação, de imediato veio a imagem dos versos em orikis, palavras que trazem uma história imagética que nos levam a outras dimensões. Este meio de comunicação dos povos de origem yorubá me conecta ao teatro ancestral ritual que presenteio como ebó. Os orikis são a forma encontrada para transformar a linguagem oral em literatura. Esta é uma definição rasteira dentro da grandiosidade simbólica e poderosa contida na energia do som de uma palavra. A escrita não traduz o poder delegado a esta ação, os orikis nomeiam oris. É a energia do som que indica uma imagem e está vem carregada de simbologia construída por meus ancestrais. Ancestrais, tempo, natureza, homem, fogo... Trago os orikis para fortalecer as próximas linhas de fundamento<sup>43</sup>. A Poética aqui descrita não cabe em duas palavras engessadas que egoicamente tentam enquadrar uma prática artística, que nasce no encontro de si com a ancestralidade, em um único lugar. O modo de ensinar e aprender pode ser pelo sentir. *A Poética Matricial dos Orixás e Encantados*, não é nem método e nem metodologia. Germina da ação de criar, é acionada pela necessidade de evidenciar uma força matriz fecunda. Ela ritualiza o assentamento do ori e o faz ciência da cena na guiança das energias dos Orixás e Encantados. Logo, *A Poética Matricial* é um preceito ancestral ritualístico uterinamente fecundado pela energia dos Orixás e encantados. Ativa através de movimentos da energia dos Orixás, um ritual que banha e limpa o ara impregnado de teoria colonizante que diminui as potencialidades dos artistas nas cenas teatrais.

*A Poética Matricial*, só faz sentido quando assumo a escrita de mim. É importante ressaltar, como me foi questionado e ainda será em boa parte desta trajetória de pesquisa: Qual o teórico que ampara a pesquisa? De imediato respondo que são as minhas ancestrais, minha Yalorixá e a minha percepção de ser mulher preta na criação cênica ritualizando um teatro ancestral e de candomblé. É esta a natureza desta pesquisa. Vem sendo desenvolvida, antes de teorias e enquadramentos. O preceito aqui descrito possui uma forma singular de estímulo artístico e performático para a cena. Não existe um teórico acadêmico que a conduza como base, não tem um método padrão descrito para seu alicerce, não existe um estado de arte e nem é inspirado em treinamentos para o ator que bebem de fontes eurocêtricas. A Pesquisa parte do princípio de ritualidade fincada na matriz africana, fortalecida pelas lições de vidas ancestrais, presentificadas pelas incorporações dos Orixás e encantados. Estes moveres estimulam o meu ara através da energia central de cada Orixá ou entidade pesquisada. Nesta perspectiva conduzo essas energias de unguento(cura) para os aras. Eles são construídos por

---

<sup>43</sup> Fundamento tem a função de ritualizar e não de provar uma teoria.

imagens particulares, logo os estímulos centrais produzidos a partir da energia matricial resultará em formas únicas de criação cênica. Não trago modelo, trago a matriz. Aqui o espaço da cena é terreiro, eu, diretora/professora/pesquisadora, assumo a função de conduzir e rabiscar a gira, muitas vezes desvelando o desenho no chão, por cima ou embaixo das folhas. Em muitos momentos assumo a função de uma Yá, no terreiro cênico matricial. É importante frisar que a Yá aqui posta diz respeito ao criação cênica, a Yá do ritual sagrado das religiões de matriz africana, do candomblé, umbanda, jurema,... está no terreiro sagrado dos cultos das divindades, e neste terreiro eu sou apenas uma Omorixá em formação.

Está *Matricial* para a cena aqui descrita deixará de ter sentido se estiver enquadrada em algo que não fecunda e frutifique, pois energia não se aprisiona, se sente. A matricial desta poética cria laços e diálogos com a dança, as artes plásticas, a cultura popular, a oralidade... Ao longo deste percurso sou indagada a enquadrar a Poética em alguma “categoria”, para melhor entendimento do academicismo eurocêntrico. Mas ela não se enquadra, também não faz equivalências corpóreas de teatro contemporâneos que colonizaram meu povo. A poética Matricial não é a dança dos Orixás com outra nomenclatura. Ambas se encontram em alguns cruzos de ação ritualística, e a dança contribui também para a libertação dos aras. Mas a dança está diretamente ligada aos mitos dos Orixás e cria códigos coreografados, que identificam sua gestualidade nas festas ou movimentos culturais com foco na cultura de matriz africana. A *Poética Matricial dos Orixás e Encantados* não têm esta ação como base, e se reproduz através da energia dos Deuses e entidades dos aras na cena. Muitas vezes um estímulo único, germina vários aras, que transcende de forma consciente, Ou seja, não existe um modelo e sim uma diferença. O ara é flutuante, constante...

Este ara pode ser o meu, que está em constante experimentação e pesquisa, o do ator que cria personagem e descobre o seu próprio ritual para a chegada de uma representação, ou do observador que a partir de uma obra artística pode criar possibilidades de novas identidades pessoais, potencializando assim a criação de uma dramaturgia própria a partir do ara. Desta maneira não existe uma coreografia e códigos estabelecidos para serem seguidos, cada ara traz seus códigos e sua ativação é estimulada pela construção de sua *Poética Yá* ou seja, da sua matriz ancestral (poética mãe, a do ovo, semente, fecundado, do que vem antes...). Esta apropriação leva à criação de uma ação de libertação e enfrentamento no palco.



**Figura 9** - Espetáculo Aldeias: Um Experimento Ancestral com atores ativando Xangô.  
Foto: Tales Pedrosa

Dito isto, a *Poética Matricial dos Orixás e Encantados* apresenta em sua essência energia própria de interpretação para a cena. Ela representa o texto dramático que parte diretamente do ara para a cena e bebe em um teatro/performance/dança ritualizado que valoriza a natureza e o indivíduo, como ser fundamental para a existência coletiva. Atravessa o palco e transcende memórias trazendo os antepassados para integrar o momento contemporâneo. Neste sentido, pode-se dizer que a pesquisa passou por períodos de adaptação e vem encontrando o caminho de novas perspectivas de interpretação. Inicialmente era chamada de *Dramaturgia dos Orixás*, mas as investigações de sí, mostraram caminhos anteriores ao texto ara, como bem traduz a essência dos orikis. A dúvida inicial era sobre o termo dramaturgia, texto para ser encenado, que remete diretamente ao teatro branco que excluiu e teima em exterminar aras pretos. A maneira como produz as dramaturgias aras, fazem-me reconhecer e assumir o incômodo do não enquadramento, daí a necessidade de descortinar nomes nas pesquisas acadêmicas e cotidianas. As práticas organizadas que aqui são apresentadas trazem uma pesquisa, diaspórica e inclusiva do ara feminino afrocentrado na cena, ocupando vários lugares de poder. As *Matrizes Poéticas dos Orixás e Encantados* estão no caminho entrecruzado da atriz, da mulher, da diretora e da criação cênica ancestral em um país estruturalmente racista.

A compreensão da interpretação com base na *Poética Matricial dos Orixás*, só se transforma em evidência, quando o entendimento da movimentação da estrutura física e a necessidade de expansão perpassa por aras ancestrais. Para entender a necessidade de incluir novos preceitos metodológicos de criação cênica, era necessário entender as minhas "Escrevivências" (EVARISTO,2017). Para tal, tomei como foco o meu eu e a ligação com as histórias de minhas antepassadas. Este entendimento foi importante para compreender a expansão através de meu corpo/ara texto. De forma prática, era o reflexo da gestualidade

teatralizada, através da construção genética e cultural de minha mãe, avós e do candomblé. Para o entendimento de uma nova possibilidade de criação cênica, foi necessário reconhecer essas influências na gestualidade e criar novas possibilidades de texto cênicos. Assumindo esse ara dilatado era possível criar espaços de representatividade da negritude na cena. Para me posicionar e criar possibilidades de escoamento do meu trabalho, era fundamental retornar às raízes, reescrevê-las teatralmente. Desde a cor, passando pelas evidências de heranças genéticas, a religiosidade, até chegar nos posicionamentos sociais e artísticos. Segundo Conceição Evaristo: “(...) nós não escrevemos para adormecer os da casa-grande, pelo contrário, para acordá-los dos seus sonos injustos (...)” (EVARISTO, 2017)<sup>44</sup>

Enquanto na caixa cênica tradicional a ideia de dramaturgia está atrelada à escrita de um texto para ser encenado, na *Poética Matricial dos Orixás e Encantados*, o texto vem antes da escrita, sendo apresentado através, do ara em conexão com o oriciência. A filosofia do trabalho favorece o entendimento da gestualidade a partir do imaginário dos Orixás. A aplicabilidade do preceito estrutural é importante para o trabalho artístico, pois traz a compreensão de uma cena a partir da ação de circularidade<sup>45</sup> contida na matriz africana e afropindorâmica, relacionada ao jogo ritualístico teatral.

Esta encruzilhada nos mostra uma proposta de decolonização através das ações oricentradas, sendo possível se aproximar da matricial africana “[...] origem, fonte, conjunto de saberes [...]” (LIGIERO, 2011, p.133). Esta aproximação possibilita a desconstrução de conceitos equivocados sobre a negritude, combatendo a invisibilidade mostrada ao longo da história do Brasil. A *Dramaturgia dos Orixás* iniciou o seu processo de criação com intuito de libertação e reconhecimento de mim e do meu ara preto, oprimida nos palcos, depois se transformou em curso de formação cênica para artistas interessados em vivenciar outras possibilidades de criação cênica.

É importante frisar que assim como eu, outras artistas e escritoras pretas vêm contribuindo no campo das artes cênicas para a decolonização de ações e pensamentos. Por exemplo: a encenadora Fernanda Júlia Barbosa<sup>46</sup>, traz nas suas encenações a influência de seu terreiro de candomblé e suas encenações são alicerçadas na energia dos Orixás; Danielle Beny<sup>47</sup>, por exemplo, vem escrevendo sobre pesquisas que refletem as influências do ritual da

<sup>44</sup>Entrevista concedida por Conceição evaristo a TV Brasil, disponibilizada no canal do youtube através do link: <[https://www.youtube.com/watch?v=6pCq9E-d8\\_o](https://www.youtube.com/watch?v=6pCq9E-d8_o)>.

<sup>45</sup> Todos os rituais de matriz africana acontecem em roda, pois entende-se que todos precisam se ver de forma igualitária, nesta proposta o teatro se aproxima e está contida neste ritual.

<sup>46</sup> Assina artisticamente como Onisajé, é Yakekere, encenadora, Mestra e Doutora em Artes Cênicas, professora da Escola de Teatro da UFBA, e fundadora do Núcleo Afro brasileiro de Teatro de Alagoinhas – NATA.

<sup>47</sup> Mestra e Doutoranda em artes cênicas desenvolve pesquisas alicerçadas ao teatro e religião umbandista.

umbanda no teatro e na dança; a referenciada Inaicyrá Falcão traz uma proposta pedagógica de dança-arte-educação e situa os conteúdos em uma perspectiva histórico-religiosa, mítico-simbólica, de tradição africano-brasileira (FALCÃO, 2002). Grada Kilomba a partir dos estudos psiquiátricos e psicológicos, analisa a partir de relatos cotidianos o racismo inculcado estruturalmente na vidas das mulheres pretas; Lelia Gonzales traz em suas práticas e estudos a importância política e cultural de um feminismo negro de front; Leda Maria Martins traz uma dimensão simbólica potente de estudos afro-brasileiros sobre a compreensão do tempo espiralar e propõe práticas decoloniais. No campo das artes cênicas posso citar ainda minha sócia, a atriz preta Naná Sodré<sup>48</sup>, que vem assim como eu, abrindo caminhos para a realização de mais espetáculos cênicos com temáticas de visibilidade e equidade para a cena, além de empreendimentos culturais e gestão de espaços pretos, como o espaço *O Poste*<sup>49</sup>. Cabe mencionar Evani Tavares, que fez um importante resgate de escrita sobre a história do teatro negro brasileiro e através de seu trabalho tornou-se possível conhecer detalhes sobre a construção das artes da cena por pessoas pretas. Sugiro ao leitor interessado no tema ler estas mulheres e ampliar esse legado que vem crescendo entre mulheres pretas. Estas ações apontam para uma construção de novas narrativas.

Como escrevi logo no início deste capítulo a pesquisa vem antes da estrutura academicista. Nasce com as vivências e ensinamentos da minha mãe, avós, avôs... aglutinando as heranças genéticas e rituais religiosos, segundo os ensinamentos de mãe Amara, *Ialorixá* (Mãe de Santo) do terreiro *Ilê Obá Aganjú Okoloyá*<sup>50</sup> nas rodas de aprendizagem. Neste percurso eu visualizo a *Yakekerê* (Mãe pequena) cantando e gesticulando, os corpos imbuídos de histórias ancestrais se tornam grandes e fluídos, assim também eram os corpos de minhas avós. Estas atmosferas também podem ser encontradas na energia de *Oxum*, *Yemanjá*, *Ossaim*, *Naná*, *Xangô*, *Ogum*, *Iansã*<sup>51</sup>. Além dos cantos, dos batuques, das comidas... .vem das investigações com minha pesquisas sobre o imaginário de Oxum e dos elementos da natureza, desenvolvidas no grupo do imaginário em Antropologia, coordenados pela professora Doutora Danielle Perin Rocha Pitta<sup>52</sup>, vem das provocações levadas ao meu grupo de teatro *O Poste*

---

<sup>48</sup> Naná Sodré é uma mulher preta, nascida no Rio de Janeiro e com residência fixa em Recife há mais de 30 anos. É atriz, produtora cultural, professora. Formada no curso de Artes Cênicas pela UFPE. Fundou em 2004 o grupo de teatro Negro *O Poste Soluções Luminosas* na cidade de Recife-PE.

<sup>49</sup> Espaço cultural alternativo preto situado na cidade de Recife que fomenta formação artísticas, apresentações teatrais e afroempreendimentos.

<sup>50</sup> Terreiro de Candomblé da nação nagô, situado em Recife-PE.

<sup>51</sup> Orixás da nação nagô estudados na *Poética Matricial dos Orixás*.

<sup>52</sup> Danielle Perin Rocha Pitta é doutora em antropologia e uma importante referência na criação dos estudos sobre o imaginário, desenvolvidos na UFPE, dentro do núcleo CFCH (Centro de Filosofia e Ciências Humanas).

*Soluções Luminosas*, á cerca dos questionamentos de visibilidade de uma cena preta na cidade de Recife.

O grupo *O Poste* é meu terreiro artístico, meu Ilê/teatro. Nasceu no ano de 2004 como grupo de iluminação cênica. Foi criado por Naná Sodré que estava cansada das dificuldades que enfrentava enquanto mulher preta, para atuar no universo da iluminação cênica na cidade de Recife. Criou o grupo com o objetivo de trabalhar em coletivo para fortalecimento das ações raciais no campo das artes visuais. Em 2006 eu, Agrinez Melo, entrei no grupo e juntas eu e Naná atuamos durante mais ou menos 3 anos unicamente com iluminação cênica. O grupo durante a sua trajetória com iluminação cênica assessorou tecnicamente companhias e grupos de todo o Brasil. No ano de 2009 com a montagem do espetáculo *Cordel do Amor sem Fim*, texto da baiana Claudia Barral, o grupo ampliou seu campo de atuação, tornou-se também um grupo de produção artística, onde as pesquisas teatrais calcadas no resgate antropológico aliado ao teatro físico passaram a nortear as ações dos seus componentes. Já com esse perfil o grupo vem há 14 anos, em uma atividade de pesquisa centrada na matriz africana e essa tem como base uma ancestralidade corporal e vocal que se dá pelo viés artístico teatral, descolonizando suas ações.

Em 2014 o grupo estreou com a Lei de incentivo as Artes Cênicas de Pernambuco o espetáculo *Anjo Negro* de Nelson Rodrigues, participou do 20º Festival Internacional Janeiro de Grandes Espetáculos e as atrizes Agrinez Melo e Naná Sodré ganharam juntas os prêmios de melhores atrizes coadjuvantes de 2014. Após a temporada do espetáculo *Anjo Negro* o grupo inaugurou o seu espaço cultural na capital pernambucana, o *Espaço O Poste*. A inauguração do espaço foi palco para o solo *A Receita*, escrita por Samuel Santos<sup>53</sup> e interpretado por Naná Sodré. Neste mesmo ano estreou o espetáculo *Ombela*, texto escrito pelo angolano Manuel Ruy e ganhador do Prêmio Myriam Muniz 2012 na categoria Montagem de Espetáculos, o qual é parte desta pesquisa. Este espetáculo foi um divisor de águas para o grupo, pois através dele foi possível perceber a necessidade urgente da criação de uma pesquisa centrada no Corpo Ancestral dentro da Cena Contemporânea. Esta pesquisa marcou o início com os trabalhos metodológicos fincados na matriz africana. Neste sentido, o grupo vem criando alicerces de fortalecimento na visibilidade do teatro negro na cidade de Recife e possui em seu repertório os espetáculos *Cordel do Amor Sem Fim*; *A Receita*; *Ombela* e *Iroko A Pedra e o Sol*, todos

---

<sup>53</sup> Samuel Santos é homem afropindorâmico, possui uma extensa carreira de mais de 30 anos no teatro. É diretor teatral, ator e dramaturgo, e desde 2009 faz parte do grupo de teatro *O Poste Soluções Luminosas*.

dentro de uma estética preta. Os componentes do grupo são Agrinez Melo, Naná Sodré e Samuel Santos.

Voltando às reflexões acerca da criação cênica que utiliza a *Poética Matricial dos Orixás*, essa energia pode chegar aos palcos em forma de movimentação, de voz ampliada de artistas, ou até mesmo através de seus elementos da encenação (figurino, maquiagem, cenário e iluminação). A percepção do não enquadramento aos padrões estabelecidos criou espaço para essas novas metodologias inclusivas que compreendem as particularidades e as pluralidades do ara. Elas são oriundas de um teatro/dança/performance... que une, reconhecimento ancestral do ara e oriciência. Por isto nesta dissertação o foco será no ara cênico, influenciados pela energia de Oxum, Ogum, da entidade pombagira e na preta velha vó Maria. Como veremos a seguir.

## 2.1 OGUN - O ESCUDO DO CORPO, O CONSTRUTOR DE CAMINHOS, A LÂMINA CORTANTE

Ògún pèlé o !  
 Ògún alákáyé,  
 Osìn ímolè.  
 Ògún alada méjì.  
 O fi òkan sán oko.  
 O fi òkan ye ona.  
 Ojó Ògún ntòkè bò.  
 Aso iná ló mu bora,  
 Ewu ejè lówò.  
 Ògún edun olú irin.  
 Awònye òrìsà tíí bura re sán wònyìnwònyìn.  
 Ògún onire alagbara.  
 A mu wodò,  
 Ògún si la omi Logboogba.  
 Ògún lo ni aja oun ni a pa aja fun.  
 Onílí ikú,  
 Olódèdè màrìwò.  
 Ògún olónà ola.  
 Ògún a gbeni ju oko riro lo,  
 Ògún gbemi o  
 Bi o se gbe Akinoro

Ògún, eu te saúdo!  
 Ògún, senhor do universo,  
 líder dos orixás.  
 Ògún, dono de dois facões,  
 Usou um deles para preparar a horta  
 e o outro para abrir caminho.  
 No dia em que Ògún vinha da montanha  
 ao invés de roupa usou fogo para se cobrir.  
 E vestiu roupa de sangue.  
 Ògún, a divindade do ferro  
 Òrìsà poderoso, que se morde inúmeras vezes.  
 Ògún Onire, o poderoso.  
 O levamos para dentro do rio  
 e ele, com seu facão, partiu as águas em duas partes iguais.  
 Ògún é o dono dos cães e para ele sacrificamos.  
 Ògún, senhor da morada da morte.  
 o interior de sua casa é enfeitado com màrìwò.  
 Ògún, senhor do caminho da prosperidade.  
 Ògún, é mais proveitoso ao homem cultuá-lo do que sair para plantar  
 Ògún, apoie-me do mesmo modo que apoiou Akinoro.

Este é um dos Orikis mais famosos de Ogum. Nele encontramos a essência do Orixá que chegou aqui no Brasil trazido pelos escravizados que o cultuavam. Ele é o Deus guerreiro, que abre caminhos com seu facão e ao mesmo tempo prepara as ferramentas para semear e plantar alimentos, vejo muita poesia nesta narrativa. Não vou nessa escrita falar sobre as mitologias de Ogum, vou direcionar a atenção para sua energia refletida nas incorporações e redimensionada para o corpo da cena. A primeira vez que vi um Ogum em terra, o que mais me marcou foi seu corpo amplo e reto, seu olhar desafiador e o apontar de braços sempre para frente, parecia abrir caminhos. A sensação que eu tive ao observar era a de seguir e de brigar. O Orixá me parecia não ter medo e estava sempre desafiando.

Tempos depois fui com meu grupo, O Poste Soluções Luminosas, no terreiro de candomblé que faço parte e juntos fomos identificando de onde nascia a energia de Ogum e como isso poderia refletir na construção do ara do ator.

Retomando sobre a investigação que trouxe à tona a energia de Ogum, ela vem da parte superior do corpo, das extremidades dos dedos, mãos... continuei os estudos individuais e fui para outros terreiros participar das festividades e observar a chegada dos Orixás. Para mim o foco das observações era a ritualidade da chegada destes Orixás à terra. Ogum em todos os ilês que visitei chegava em terra com esse corpo aguerrido e pontiagudo, nem sempre reto, sempre em prontidão, mexendo inicialmente os braços e abrindo caminhos. Quando fecho o olho e visualizo a figura de Ogum a sensação é do homem com facão na mão, abrindo os caminhos e estufando o peito como guerreiro.

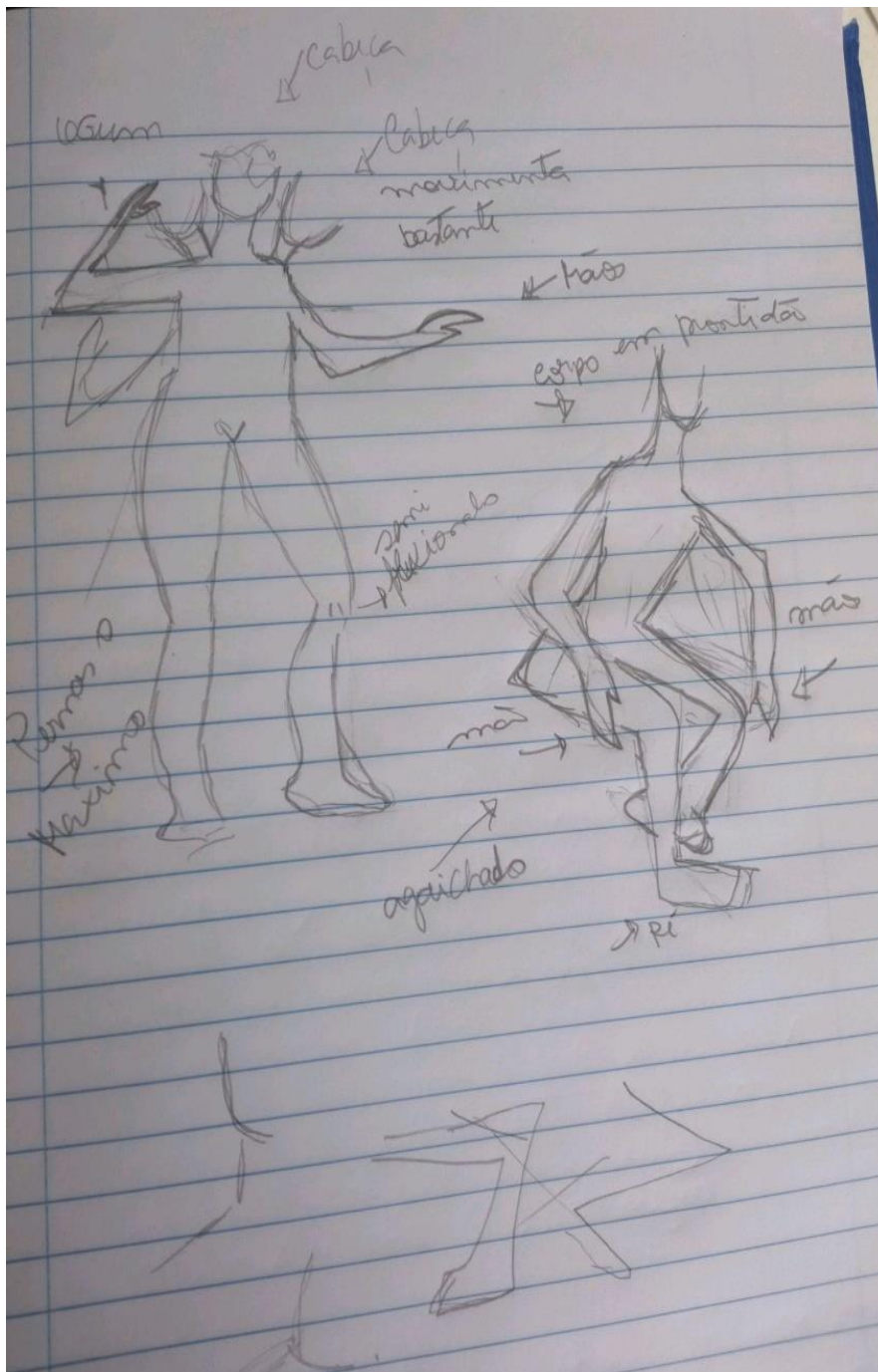
Ogum é um Deus direto e reto, e eu levei isso para meu ara cotidiano e para sala de ensaio; neste eu experimentava as sensações de um *ara texto* laminado sendo tomada por um poder imenso e ao mesmo tempo uma necessidade de ataque. Nas aulas que lecionava onde utilizava o recurso de ativação corporal para a cena, os participantes ativavam o corpo de forma imediata, mas todos traziam um mover diferenciado, via em cena muitas qualidades de Ogum. Assim como no culto aos Orixás observado em diferentes terreiros, o Ogum pode ser o beiramar, o mejê, o xoroquê, ... na sala de ensaio do teatro, onde o corpo estava consciente dos movimentos, a energia de Ogum povoava os aras em suas singularidades, em diferentes ancestralidades. Essas observações viraram desenhos e escritas rascunhadas em cadernos de bordos. Vi muitos aras pequenos se agigantarem com Ogum. Com o ara ativado a voz também se ativava, tudo confluía na construção da imagem de personagens e as expressões seguiam ritmos metalizados.

Optei em trazer Ogum nesta parte da escrita, pois sua energia na cena ajudou a construção da apropriação preceitual deste arcabouço cênico. Sua energia de fato foi abrindo caminhos neste percurso interpretativo. Cada pessoa reagia à sua energia de forma diferente e nas vivências era e é possível observar várias possibilidades de ara metálicos, respeitando suas limitações e transcendendo-as.

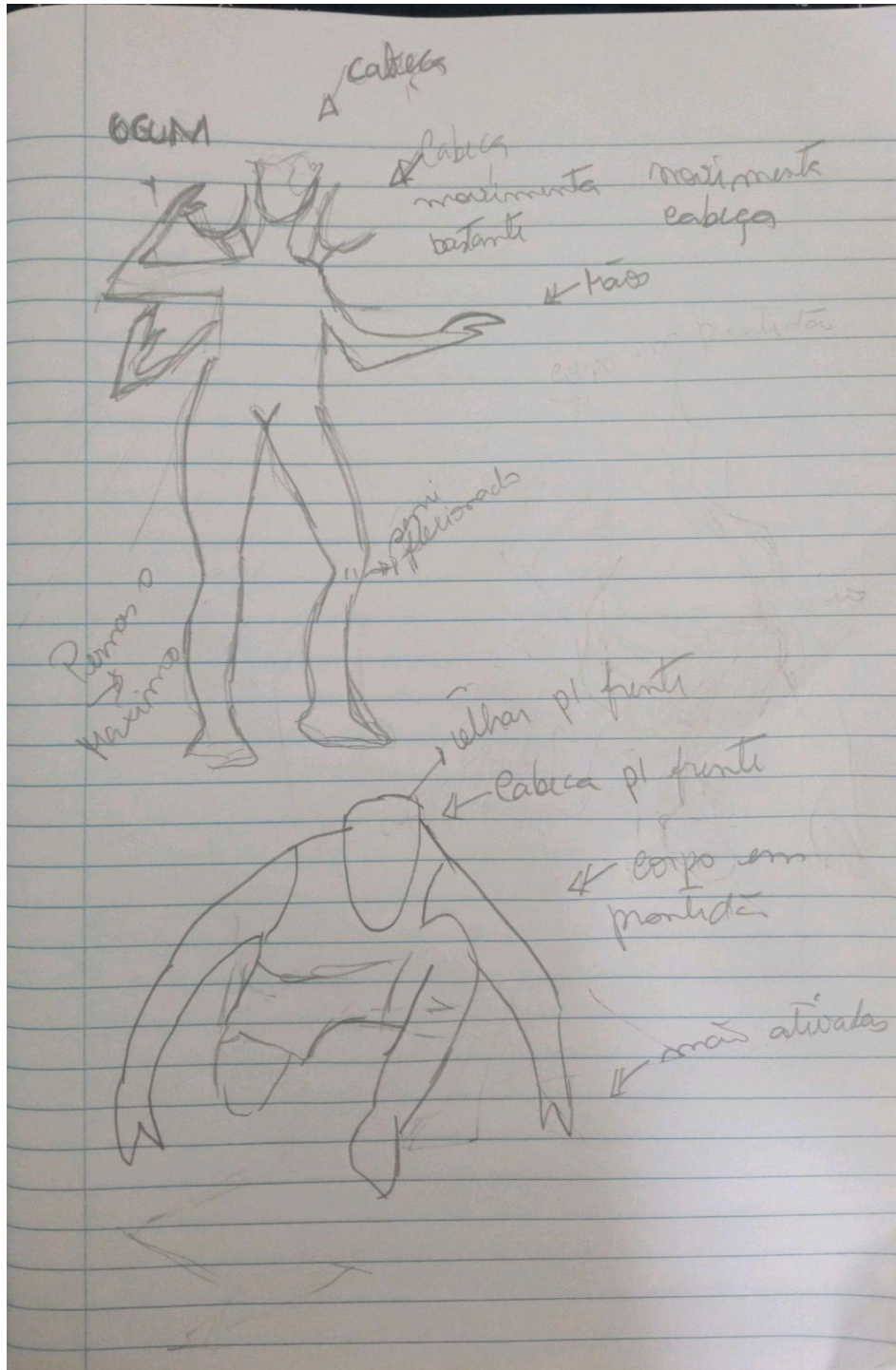
Observações de caderno de bordo: A energia de Ogum está nas extremidades superiores do ara. Mas, assim como cada filho do Orixá, essa energia reage de forma diferente. Tem pessoas que mexem primeiro os dedos e isso vai tomando o ara. Outros ativam a mão em lâmina, de forma pontiaguda e imediatamente levam o olhar para a frente. Alguns atores ativam as mãos e agacham-se de imediato em posição de prontidão. Everson Melo<sup>54</sup> (Fig.12 e 13) é o ator que traz um Ogum mais amarujado, é o ator que traz um Ogum mais amarujado. Tem um balanço, como se estivesse em barco. Seu ara está atento e sua mão está sempre em movimentos cortantes diretamente ligados ao olhar. Está sempre reto e o ara acompanha sem muitas nuances sua movimentação. Ao pedir para neutralizar, ele ainda caminha reto e as pernas ainda semiflexionadas. O olhar é duro e objetivo. No espetáculo *Aldeias*, alguns atores trazem um Ogum mais reto. Os braços são ativados junto com a mão, as pernas flexionam menos que a do Everson e o olhar fixo no horizonte leva o pescoço um pouco à frente. Eles são mais pontiagudos e utilizam sempre o plano alto para realizar as ações. Tanto no Everson como em alguns atores do *Aldeias*, os aras permanecem ativados e expandidos na cena, mesmo no meio da busca da neutralidade. Abaixo trago desenhos (figura 10 e 11) relativos ao processo com Everson Melo e com os atores do *Aldeias*.

---

<sup>54</sup> Everson é um ator preto e umbandista que mora na cidade de Arcoverde/PE. Faz parte de um grupo teatral com mais de 20 anos de existência, a Tropa do Balacobaco e está participando da pesquisa *Agabara Ara: Dramaturgia dos Orixás como possibilidade de novas narrativas para a cena*. Este projeto foi proposto por mim e visa ampliar a investigação com a *Poética Matricial dos Orixás* em um intercâmbio com atores e terreiros de umbanda em algumas cidades do interior de Pernambuco. Este projeto é patrocinado pelo FUNCULTURA/PE.



**Figura 10.** caderno de bordo sobre o movimento de Ogum. Acervo pessoal



**Figura 11.** Desenho caderno de bordo estudo da metalização pontiaguda cabeças e braços de Ogum.  
Foto: Acervo Pessoal



**Figura 12.** Treinamento da pesquisa Agbara Ara. Movimento Ogum. Ator Everson Melo. 2023.

Foto: Acervo Pessoal



**Figuras 13** - Ativação do ara do ator Everson Melo, com a energia de Ogum, pesquisa Agbara Ara 2023.

Foto: Acervo Pessoal.

O trabalho que venho desenvolvendo com Everson nas pesquisas atuais me proporciona a ampliação do olhar para o universo não só do ator, mas as diferentes visões do Orixá *Ogun* em outros terreiros. O Orixá no terreiro de umbanda que pesquisamos, vem em uma cadência mais lenta e cheio de influências afropindorâmicas e Everson acompanha isso na sua movimentação cênica. Consigo perceber também o olhar aguçado que venho exercendo na *Poética*, neste momento da pesquisa, focando nos pequenos detalhes e atmosferas da cena. Uma outra observação importante a ser falada é como a natureza da região influencia na criação desses aras. A energia dos Orixás vem mais misteriosa e surpreendente. O ara inicia a movimentação no plano alto e de repente termina no plano baixo, em oposição... Em *Aldeias* a movimentação dos atores, mesmo diferentes uma da outra, tem um clima urbano, e o tempo desses aras tem uma certa aceleração, e às vezes preciso dar um comando que exija mais dilatação. O ara do interior é mais fluído e eu consigo perceber os desenhos de forma mais acentuada.

## 2.2 OXUM - O MEU ARA ÁGUA

Yê yèyè ô Iyê  
yéyé ô  
Yá Ósun ni ilê Yá Ósun ni ilê

Mãe, mamãe Mãe, mamãe  
A mãe Oxum está em casa  
A mãe Oxum está em casa<sup>55</sup>

Esta é uma cantiga para Oxum entoada pela nação Ketu. Eu sei muito pouco da nação Ketu, acredito que só presenciei uma festa desta nação e foi a primeira vez que vi um Oxumaré em terra. Mas essa cantiga situa Oxum, o ara água, que está em mim e nas práticas que venho desenvolvendo. A primeira vez que a Orixá me foi apresentada foi em sonho. Eu no meio de uma crise financeira, prestes a ter que abandonar a universidade e na iminência da falta de comida para o meu sustento e de meu filho, fui dormir aos prantos pedindo para meu Orixá se apresentar e me ajudar. Era um pedido de socorro. Falo isso com muitas lágrimas nos olhos, as feridas sociais mesmo superadas ainda sangram. Toda vez que encontro dificuldades no meio do caminho e me questiono porque seguir com trabalhos de criação cênica e a ritualidade me

---

<sup>55</sup> Cantiga para Oxum do candomblé Ketu.

vejo fugindo do ponto final, e nos braços de Oxum me hidrato e sigo. É que a mãe Oxum está em casa e a casa sou eu.

Dito isto, focarei nas influências do elemento água no ara da cena. Diferente de Ogum, a energia de Oxum está contida na região pélvica. Diretamente ligada à fecundidade, sua base está na região de reprodução do corpo humano. Seu movimento é contínuo, fluido e circular. Deixa o ara em posição de flutuação e amplitude. Na ativação da energia de Oxum o ara, vai naturalmente à posição de elegância e simpatia. O olhar é penetrante, o sorriso é ativado e o corpo segue a linha da sedução quase orgasmada, chamo-a de energia placentária ou flutuação.



**Figura 13** Espetáculo Histórias Bordadas em Mim. Personagem com ativação Orixá Oxum.  
Foto Rubens Henrique

Eu concebi o espetáculo Histórias Bordadas em Mim (falarei mais adiante no capítulo seguinte), depois da primeira vez que senti a força da energia de minha Oxum pela primeira vez. Saí da gira pensativa. O espetáculo veio como que trazido pelas correntezas em dias tranquilos, flutuando. Direcionado pelos caminhos entrecruzados de minha história, com base nas minhas ancestrais. Precisava trazer narrativas positivas para a cena levando em

consideração o que o meu ara trazia para a concepção de cena e de dramaturgia. Era meu grito de liberdade como atriz. Foi no terreiro em orientações com a mãe de santo, que na época ainda era a mãe pequena da casa, Maria Helena Sampaio, que eu ia escrevendo o espetáculo. As primeiras movimentações foram realizadas debaixo do *Iroko*<sup>56</sup>, enquanto aguardava a preparação de um banho de amassi<sup>57</sup>. Depois em casa comecei a desenhar as cenas no ara e no papel. Lamento ter perdido este valioso caderno em uma das minhas mudanças. Desde a concepção deste espetáculo, me mudei quatro vezes e gastei uma filha, que quase nasceu no palco. E hoje vejo como a energia de Oxum estava presente nestas ações que me guiaram até aqui, na escrita desta dissertação. As fotos acima são das primeiras apresentações do espetáculo. Sua estreia foi na cidade de Petrolina/PE, cidade banhada pelo rio São Francisco. Oxum de fato faz morada em mim.

O que percebo é que ao longo da vivência com a energia de Oxum, seja no ritual religioso, seja na sala de ensaio, a essência de Oxum é a atuação da alegria, da estratégia e da plenitude ara. O meu ara preto em festa é um enfrentamento. Até hoje sorrisos largos são criticados, na sociedade. No palco, com base na *Poética Matricial dos Orixás e Encantados* a ativação da energia de Oxum traz para a cena o ara em expansão, agigantado e de emoções aparentes. Também é um ara em estratégia que traz uma intenção e vai se moldando na própria cena. O ara está em transição como as correntezas da cachoeira, ora calma, ora em tromba de água. O preceito Oxunisíaco também é um dos responsáveis pela mudança de atmosfera da cena, pois o ara está em transição flutuante.

Nas observações escritas no caderno de bordo, o que se destaca são os vários aras que chegavam nas aulas e as diferentes modulações na ativação da energia de Oxum. Assim como Ogum existem várias qualidades de Oxum. Oxum Opará, Oxum Ipondá, Oxum Ajagurá, Oxum Sandidê,... e todas elas trazem qualidades diferentes nas suas incorporações, umas são mais chorosas, outras mais sisudas, umas mais calmas, outras mais agitadas...essas percepções também foram sentidas por mim enquanto condutora do processo em sala de aula e observadora. A ativação de Oxum traz naturalmente uma sinuosidade e flutuação, a atmosfera vai sendo desenhada de acordo com a percepção no ara de quem executa. Existem pontos interessantes para destacar neste processo de pesquisa em sala de aula na absorção da energia de Oxum: 1- Algumas pessoas se sentiram intimidadas quando a indicação era deixar a região pélvica

---

<sup>56</sup> *Iroko* árvore sagrada que simboliza o tempo, nas religiões de matriz africana.

<sup>57</sup> *Amassi* é o nome dado ao banho preparado com ervas no terreiro de candomblé. Geralmente o amassi é tomado antes de rituais de limpeza.

conduzir, a maioria delas homens héteros. Acredito que o processo de construção de uma masculinidade muitas vezes tóxica, tenha causado a dificuldade. As poucas mulheres, sejam elas cis ou trans, que apresentaram dificuldade tinham uma relação com violências e abusos; 2- O tempo dilatado é muito mais visível no ara ativado por Oxum que nas outras energias aqui citadas; 3- Presenciei muitas emoções virem a público com a ativação da energia de Oxum, inclusive as mais improváveis, como por exemplo: A revolta, e a raiva.

Lembro que a pessoa, uma mulher, trazia em seu ara algo flutuante no andar, mas o rosto estava enrijecido. Enquanto eu cantava uma toada para Oxum, ela ia agigantando o ara e ampliando a pélvis. Era visível a energia placentária na moça, mas o semblante era diferente. Essa aula aconteceu em um projeto<sup>58</sup> voltado para mulheres. Ela chorava, sorria e se movia com rapidez. Em um determinado momento levantou o braço como se estivesse empunhando algo como espada ou punhal e em movimentos sinuosos apunhalava o ar. Na conversa após a aula, ela contou um pouco de sua história, de abusos e violência por parte do pai. Chorou e disse que se sentia amada e livre. A sensação, segundo ela, era um misto de revolta e raiva na ativação da pélvis. Mas a sensação de liberdade depois da apunhalada no ar inundou seu ara, ela estava se sentindo linda.

Este relato me levou a percepção mais ampliada da energia de Oxum, saindo inclusive do lugar de amor pela calma. No processo de montagem do espetáculo *Aldeias: um experimento ancestral* pude perceber também as diferentes percepções de aras ativados com a energia de Oxum. Alguns tendem por movimentos cadenciados e lentos, uns mais rápidos, alguns aras sentem necessidade de ir para o chão e outros ficam nas pontas dos pés. Na cena das Oxuns os três intérpretes apresentam três formas de mover e abraçar diferentes, impulsionados pela energia de Oxum.

---

<sup>58</sup> O projeto era o *Pretação Mostra de Teatro de Mulheres Pretas* foi criado por Naná Sodré e por Agrinez Melo, dentro do grupo teatral O Poste com intuito de visibilizar as artistas pretas do estado de Pernambuco. A oficina realizada dentro desta mostra e era voltada para mulheres artistas e interessadas em vivenciar o universo do ara através da natureza das Orixás e entidades femininas. A ação aconteceu no ano de 2022.



**Figura 14.** As três Oxuns, em cena Jorge Féo, Gabi do Carmo, e Fernanda Spindola. Espetáculo *Aldeias: Um experimento ancestral*, 2019. Foto Tales Pedrosa.



**Figura 15.** Oxum que acolhe, em cena Jorge Féo e Fernanda Spindola. Espetáculo *Aldeias: Um experimento ancestral*, 2019. Foto Tales Pedrosa.



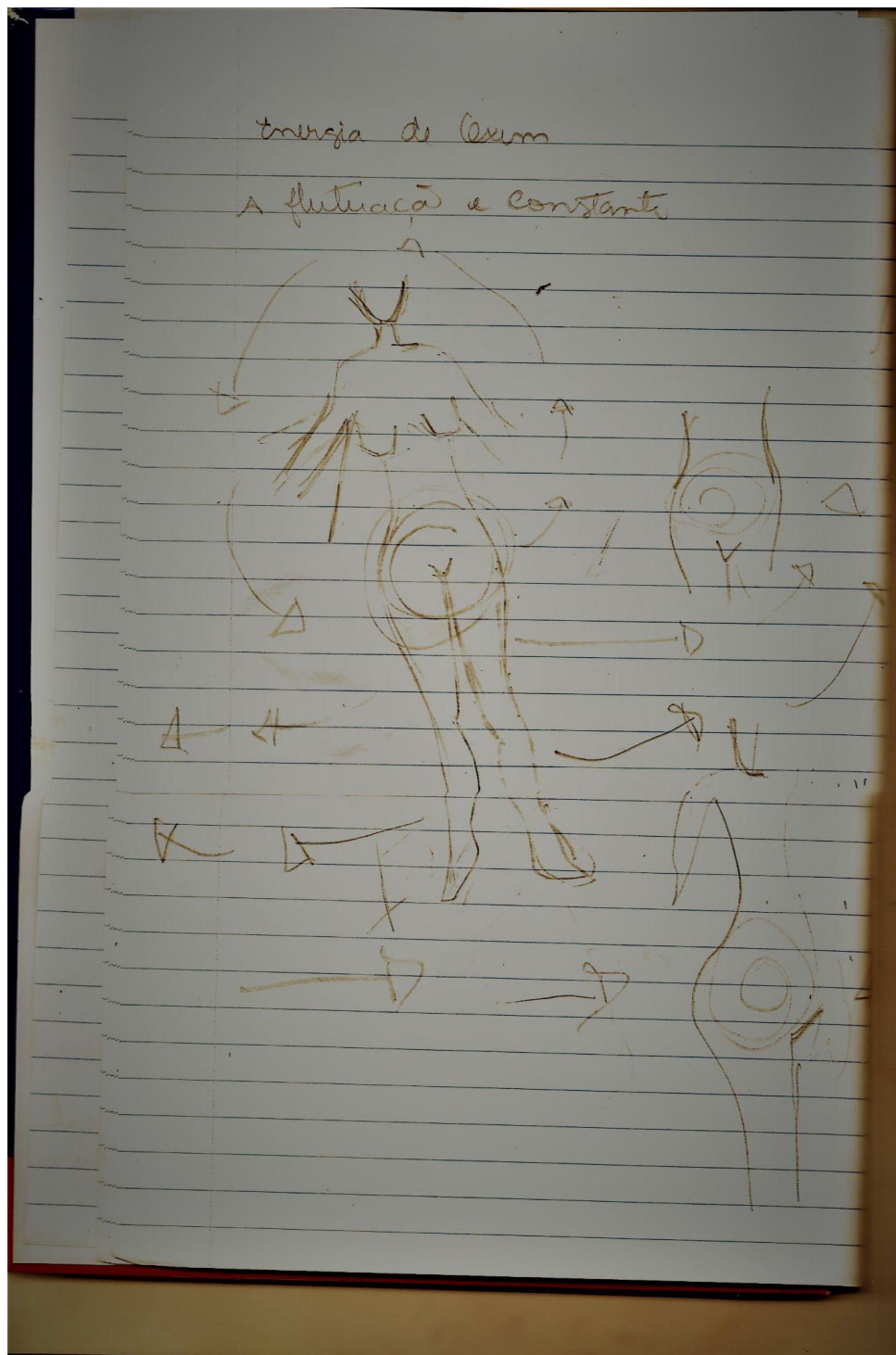
**Figura 16.** Ritualidade em Oxum com a atriz e cantora Gabi do Carmo. Performance Aldeias, 2022.  
Foto: Talles Pedrosa

Oxum é a energia com a qual mais tenho afinidade. Quando fecho os olhos desde criança é a água que sinto. As histórias contadas para mim por minhas avós, eram sempre beiradas a rios e cachoeiras. Minha mãe lavava as roupas e botava para secar à beira do rio camará e eu sempre presente, muito respeitosa dessa água, sabia de sua calma e de sua ira em momentos de muitas chuvas. Mais tarde me descubro filha de Oxum e sentindo ela em meu ara, nos rituais de candomblé, me via no teatro ativando a energia e me pondo em ponta de pé. Ando naturalmente de pélvis ativada e quando ouvi a aluna me dizer em seu relato na página anterior as sensações dela na ativação de Oxum, me veio a imagem do rio camará em fúria, arrastando tudo.

Em *Aldeias*, o espetáculo que vem caminhando comigo junto a pesquisa, percebo que na cena é a energia mais presente e mais diversificada. Na pesquisa Agbara Ara<sup>59</sup>, Everson traz uma outra possibilidade de Oxum, uma calma em espasmos. É uma energia que sente necessidade de banhar-se. Ele mesmo neutro ativa a água em forma de suor no ara e o calor inunda a sala. Deixo sempre uma bacia com água por perto porque o banho ativa a alegria no ara dele em expansão. Não existe uma conclusão, as imagens falam por si só. Nestes escritos do caderno de bordo os registros são às vezes pequenos rabiscos de desenhos que só eu entendo, mas as setas mostram o movimento do ara ativando a energia de Oxum. É como um mapa que na construção de meu imaginário me leva a redemoinhos, flores, e gérmen que se auto fecundam.

---

<sup>59</sup> Esta pesquisa vem sendo desenvolvida a partir das ações estudadas com a *Poética Matricial dos Orixás e Encantados* e ela se realiza através de um intercâmbio com terreiro de umbanda e com um ator negro da cidade de Arcoverde, interior de Pernambuco. É resultado de um patrocínio do edital cultural FUNCULTURA.



**Figura 17.** Desenho dos estudos da evolução circular e flutuante no ara da energia de Oxum.  
Foto acervo pessoal



**Figura 18.** Everson Melo em processo de ativação energia de Oxum, pesquisa Agbara Ara,2023.  
Foto Acervo Pessoal.



**Figura 19.** Atriz Rayssa Barros no espetáculo Aldeias em expansão com energia de Oxum. Foto Tales Pedrosa.

### 2.3 POMBAGIRA: AS SETE SAIAS DA MULHER DAS ENCRUZILHADAS

Arreda homem que lá vem mulher  
 Arreda homem que lá vem mulher  
 Pombagira feiticeira, rainha do cabaré  
 Se você não a conhece venha vê ela quem é  
 Vem pombagira, vem ver quem  
 te chama Vem pombagira, vem  
 ver quem te chama mas ela é  
 mulher disfarçada, ela é  
 pombagira  
 rainha das encruzilhadas mas  
 ela é mulher disfarçada, ela é  
 pombagira  
 rainha das encruzilhadas<sup>60</sup>

Faço parte de um ilê que cultua os Orixás. Em minha casa de santo Exu abre os caminhos e a casa inteira tem Exu em sua essência. A formação da Casa é um Nagô puro e não cultua entidades. Existe uma constante relação de irmandade com outros ilês. A visita as Casas acontecem em momentos festivos. Mas, não foi nessas andanças que me deparei com a entidade Pombagira. A primeira vez que vi uma pombagira era criança, foi no terreiro de uma senhora chamada Lia. Eu achei bonito e desafiador ver aquelas mulheres vestidas de vermelho e preto dançando, sorrindo, fumando e tomando bebidas na garrafa. Fui uma única vez, nunca mais minha mãe me levou. Dizia que o lugar não era para crianças.

Voltei a presenciar uma chegada de Pombagira em um terreiro de Umbanda bem humilde. A mulher falava, gesticulava e contava uma história bem triste de violência que sofreu e a levou à morte. Parecia que eu estava vendo uma manchete recente no jornal, não queria reconhecer que as mulheres, inclusive eu, estamos na mira de violências como a que a entidade contava. Sua energia vinha do pé e subia para a cintura. E ela dizia que estava nas encruzilhadas, que matou todos os seus abusadores e que sua missão era proteger as mulheres que estavam em situação de violência. Aquilo me deu um nó na garganta e um alívio triste ao saber que ela tinha exterminado seus violentadores. Chorei todo o caminho de volta para casa. Fui em outras casas à procura de mais Pombagiras, e todas tinham o pé fincado no chão.

---

<sup>60</sup> Cantiga da pombagira das encruzilhadas.

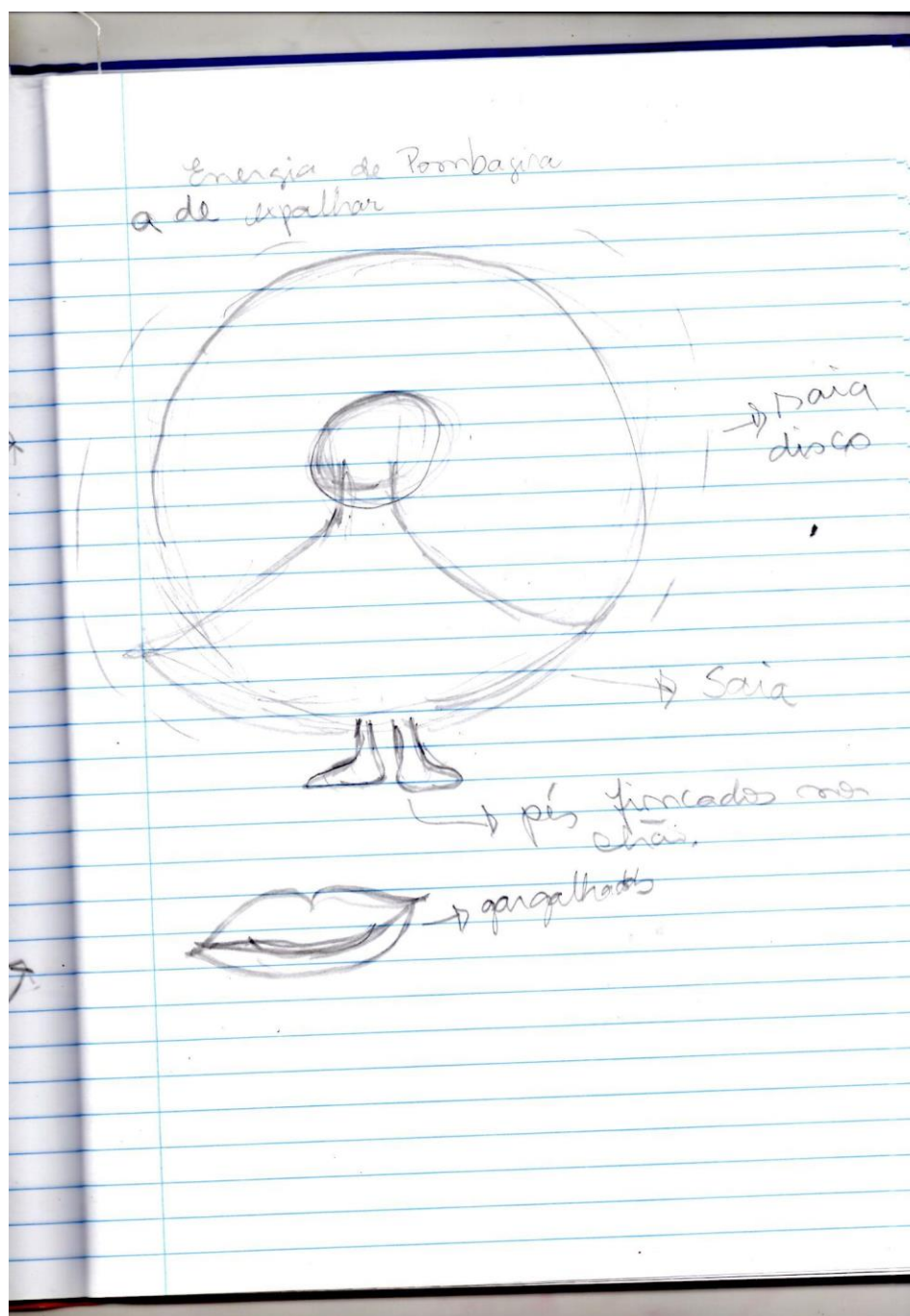
Umam chegavam em terra pulando e se fixando em chão, outras em mexidos de ombros e cintura. A Pombagira de pai Caê, um pai de santo umbandista que nos permitiu pesquisar com meu grupo o Poste, em um de nossos projetos, possui uma Pombagira com o pé enraizado no chão e ela estava sentada, mãos na cintura e contava a mesma história de violência sofrida pelas outras Pombagiras. Eu não reconhecia o homem plácido e tranquilo que nos recebeu. A Pombagira de fato varre o chão. Em sala de ensaio a saia era um elemento essencial, ela ajudava nos giros e na movimentação; servia de criação para os corpos. Com elas criei sete possibilidades de movimento e todas levavam ao corpo protagonista. Com o ara em expansão à medida que os pés iam sendo aterrados a energia da Pombagira ia sendo ativada rapidamente. As gargalhadas eram espontâneas e as mexidas de ombro e cintura eram automáticas, assim, os sete movimentos da saia se fundiam. Cada participante, traziam em seus aras uma qualidade do movimento. Se eu fosse multiplicar as possibilidades de movimentação, não chegaria a consensos matemáticos, a infinidade de aras ativados eram tantos que os meus olhos não conseguiam acompanhar.

O que aponto de imediato é que a energia é uma das mais rápidas de serem acionadas. Percebi que as entidades têm uma relação mais próxima conosco, são seres desencarnados que em alguma instância já conhecemos. Um outro fator é a energia de enfrentamento, o ara está zombeteiro, gargalhante, arqueado e em desequilíbrio. Essa estrutura do ara leva a/o atriz/ator para possibilidades diversificadas e a voz acompanha. Recebi muitos relatos que a ativação do arcabouço da Pombagira também era utilizado como enfrentamento cotidiano nas possíveis situações de opressão. É a criação cênica que ultrapassa as paredes do palco criando novas narrativas. Nos grafismos realizados em meu caderno de bordo a saia se sobressai. E o pé sempre encravado no chão. Às vezes a gargalhada vem antes de qualquer movimentação, e às vezes ela aparece no final.

Lembro de uma pesquisadora que veio fazer uma visita em uma vivência que realizei e me disse que não via novidade na movimentação da Pombagira, estava esperando encontrar algo extraordinário. Ela via a energia que presenciava nos terreiros por onde passou. Eu acolhi a fala e me mantive em silêncio. Não tem o que explicar, perguntei apenas se ela tinha interesse em fazer a aula ao invés de anotar. Pois aos meus olhos ali tinha uma infinidade tão grande e diversificada de energia que só vivenciando no ara para entender. Ela aceitou e não aguentou 20 minutos. Disse que a energia é muito intensa, densa e que não estava preparada fisicamente. Os pés pegavam fogo e a sensação de gargalhada a tirava do lugar de pesquisadora e ela preferia anotar no caderno. Para mim aquilo era algo extraordinário, tirar do lugar de conforto uma pessoa que se aprisiona e tem medo de sorrir. O eixo da energia da Pombagira é criar outros

eixos. Eu, pesquisadora, estou no lugar da gargalhada. Nessas andanças venho sentindo muitas senhoras das encruzilhadas, falantes, gritantes e gargalhantes.

No meu caderno de bordo, tem uma infinidade de desenhos, nem sempre consigo registrar as sensações em palavras, os rabiscos me vem com mais intensidade e fixam em minha memória.

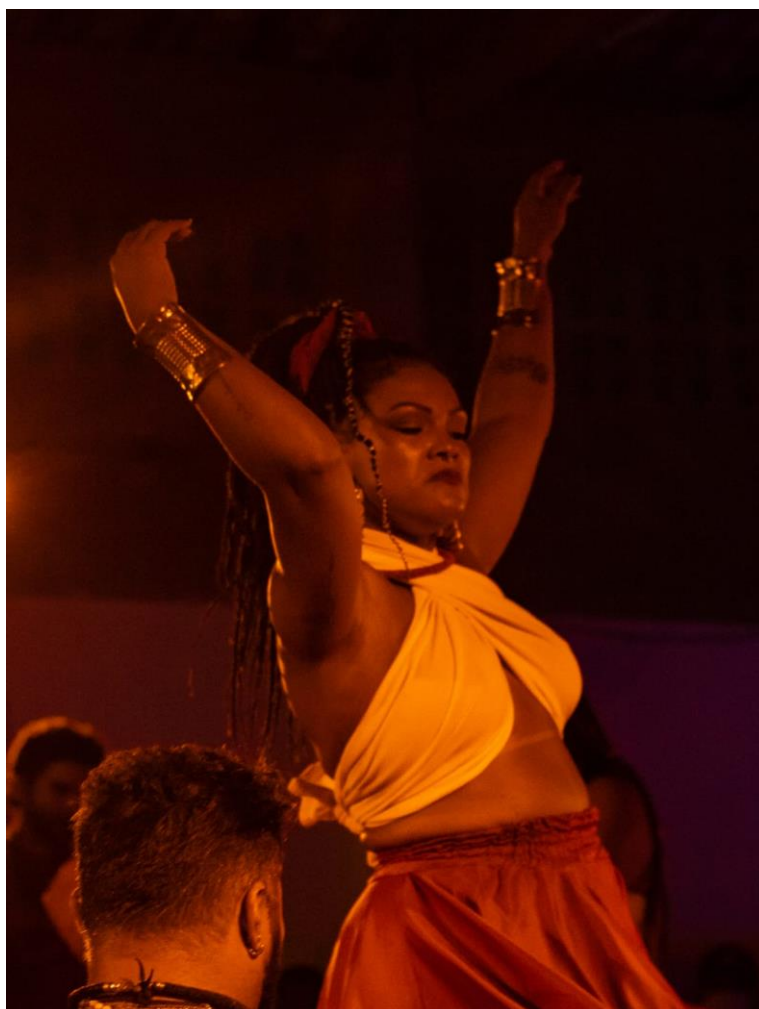


**Figura 20.**Desenho caderno de bordo estudo dos sete movimentos das saias da pombagira. Foto: Acervo Pessoal

No desenho a saia em disco leva o ara a girar com os pés fincados no chão ao mesmo tempo que traz o desequilíbrio. A boca desenhada traz em minhas memórias as gargalhadas e a euforia na ativação da energia deste dia. Um misto de alegria e ironia, estão nestes desenhos. Ele foi feito depois de um dos ensaios do espetáculo Aldeias. Fernanda Spindola, uma das atrizes do espetáculo, trouxe movimentos inusitados com a saia que a levava para o plano baixo, ao mesmo tempo que a fazia subir. Parecia um espiralar em alta velocidade. Ao diminuir a frequência do movimento ela estava banhado de suor, sua face totalmente transformada e seu ara era uma espécie de árvore que pendia para frente e para trás. Era um transe consciente, onde ela saia completamente do cotidiano e era direcionado para outra dimensão do sentir. Ao entrar na cena seu ara estava completamente em expansão e sua voz tomava todo o espaço. O que pode ser acompanhado através do link de vídeo postado na internet<sup>61</sup> e através das imagens abaixo.

---

<sup>61</sup> O vídeo sugerido na citação está no canal do youtube I pele Ti O Dun e pode ser apreciado através do link: <<https://www.instagram.com/p/CbAIlYrlbXs/?igshid=NWQ4MGE5ZTk=>>>.



**Figura 21.** Ativação energia da Pombagira, atriz Fernanda Spindola. Espetáculo Aldeias, 2022.

Foto: Tales Pedrosa.



**Figura 22-** Espetáculo Aldeias, o ara da atriz Fernanda Spindola ativado em energia em um dos sete movimentos da Pombagira. Foto: Tales Pedrosa



**Figura 23.** Ativação energia das 7 pontos da saias Pombagira, em cena o elenco do espetáculo Aldeias, 2022.  
Foto: Tales Pedrosa.

## 2.4 O ENCONTRO COM A MESTRA

Gata pintada quem foi que te  
pintou? foi a velha  
cachimbeira que por aqui  
passou,  
Tempo de areia fazia poeira, pega lagarta na sua orelha.<sup>62</sup>

Esta cantiga faz parte da minha infância e da infância de muitas outras crianças, do nordeste brasileiro. A minha avó materna cantava e inventava muitas histórias. Uma delas era do pantel<sup>63</sup>. Ele ficava escondido no alto de um coqueiro e estava a postos para capturar crianças que saíssem sozinhas à noite. A casa da minha avó era de madeira e eu ficava escondida boa parte da noite, olhando pelas brechas à espera do pantel. Tinha curiosidade em ver como ele era.

Nas idas aos terreiros fui em poucas sessões de pretos e pretas velhas. Essas entidades trazem uma sensação de acolhimento, através das histórias que nos aproximam da nossa ancestralidade. Em uma dessas idas conheci a preta velha vó Maria, um encontro especial. Ela tinha o mesmo nome de minha avó e cantava a mesma música da gata pintada. Conversei com ela, era uma consulta, ela me dava conselhos enquanto fumava um cachimbo. O ara que abrigava a entidade era de uma jovem moça negra, alta e corpulenta, já a entidade era franzina, de pernas arqueadas e olhar centrado no horizonte. No meio de sua conversa sorria e me enchia de fumaça com seu cachimbo. Era muito semelhante à minha avó Maria, muito embora apresentasse um outro ara. Eu expliquei que estava ali para observar a corporeidade da preta velha e saber um pouco mais de onde vinha. Ela sorriu bem mansa e disse que já sabia. Disse que tinha vindo de uma terra de índios e casou com um homem preto, que era filho de escravos e vivia fugindo. Além dessa trajetória de vida ela contou que tinha tido muitos filhos e carregava muito peso, por conta disso tinha as pernas arqueadas. Sem que eu falasse nada ela disse que conhecia o ser do alto do coqueiro. Me impregnou de manjerição, cantou novamente olhando fixo em meu olho. Após ouvi-la me retirei da pequena sala impregnada de fumaça e manjerição. Saí de lá sem saber se aquela preta velha era uma entidade que parecia ou se era de fato a minha avó Maria.

Como não sou da umbanda tem muitas particularidades que não tenho conhecimento. Mas aquele foi um encontro de ensinamentos e cura, foi o encontro com a mestra. O salão que

---

<sup>62</sup> Cantiga de autor desconhecido de conhecimento popular nas brincadeiras das crianças nordestinas

<sup>63</sup> Nome dado por minha vó a um ser que vivia escondido no coqueiro da rua onde morava.

fui fica situado na zona oeste de Recife e não tinha identificação na frente da casa, eu saí de lá tão mexida que esqueci de perguntar. Conheci uma outra preta velha no terreiro de pai Caê, a vó Joaquina, linda e com outra particularidade no ara. Mas na escrita desta pesquisa sonhei com vó Maria me dizendo que tinha me ensinado a benzer com ervas, que isso fazia dela uma grande curandeira e que eu precisava falar do meu encontro com a ancestralidade. Acordei cantando gata pintada. Esta escrita é regada a muitas sensações e a colheita vem de muitos sentidos, o sonho é um deles e eu não ia deixar de perfumar estes escritos com manjeriço. Principalmente quando o pedido é assim especial e com energia de cura.

As práticas com a preta velha vó Maria, ainda são recentes, mas assim como a Pombagira o ara é rapidamente ativado e muitas histórias são criadas a partir dessas pernas arqueadas. Percebo uma proximidade grande na construção do ara da preta velha avó Maria e o corte de cana, assim como a relação dela com as matas, os rios e o mar. Nas experiências formativas que incluíam a avó Maria existia uma relação muito próxima com este imaginário. O ara de vó Maria é pequeno, inclinado para frente e para um dos lados, ela anda com agilidade mas cansa rápido, suas mãos tem formato de concha, enquanto os braços em formato de “v” invertido. A impressão é que a avó Maria está a todo tempo carregando balaio. Isso em cena traz uma sinuosidade singular na construção dos aras.

Nas vivências realizadas com a energia desta entidade, percebo que cada participante traz muito de suas referências dos mais idosos, inclusive as histórias permeiam o imaginário da avó. No *III Seminário Internacional de Pesquisa do Grupo Arkhétypos*, realizado em Natal, a vivência com vó Maria com uma das atrizes me fez perceber a diferença dessa energia nos diferentes aras, pessoas que nunca tinham tido contato com a matriz africana, traziam a energia da ritualidade ancestral de vó Maria. Lembro que um observador/pesquisador mexicano, antes da prática havia me perguntado o que era ancestralidade para mim e como isso estaria na minha pesquisa. explicou ainda que para ele ancestralidade é tudo que tocamos e que às vezes só pensamos em pessoas que existiram e que já partiram. Eu já estava a postos para iniciar a vivência e só pude dizer que a ancestralidade era tudo que existiu e existe. Que minha pesquisa está focada na matricial cíclica do existir, e que esta era apenas uma forma de perceber a ancestralidade, e que com certeza existem várias outras. Entrei na atividade e ele continuou observando. Ao terminar ele veio até mim sorridente e disse “Yo entendi e senti a ancestralidade de sua pesquisa e de você.” Foi bonito ouvir aquilo. Depois tivemos a oportunidade de participar de uma mesa de conversa juntos e eu também pude perceber a percepção de pensamento construída a partir de sua cultura sobre a ancestralidade.

Na vivência realizada durante as pesquisas do projeto Agbara Ara, o ator Everson trouxe um ara completamente rasteiro, criado a partir da ativação da energia de vò Maria, nunca nenhuma pessoa até o momento tinha trazido algo semelhante nas práticas com a preta velha. Na criação da cena os movimentos eram retos, o corpo se mexia com dificuldade, mas era perceptível que a ativação dos movimentos vinha da energia central dos braços em v invertido e das pernas arqueadas. Um ponto que me chamou a atenção era os olhos, a boca e a fala. tudo em linha descendente. A voz tinha um tom agudo rastejante. Aquela figura parecia ter uns 100 anos. Após a indicação de neutralidade, o ator ainda estava ofegante e reflexivo. Para mim, perceber o ara em transição, ora ator, ora personagem, era fabuloso. Observei a musculatura saindo de um lugar para o outro, lenta, assim como a mudança vocal e a expressão. Ao terminar a vivência do dia conversamos. Eu tinha curiosidade de saber como se sentia, se algo tinha mudado no ara e o que ele estava sentindo de forma prática. Ele, para minha surpresa, foi complexo nas sensações. Disse que a ativação da energia da avó Maria tinha levado ele para outros lugares da emoção. A saudade de seus ancestrais tinha vindo com bastante intensidade e ele sentia necessidade de curtir um pouco mais o ara que tinha criado. Ainda não conseguia dimensionar o que tinha sido feito de forma objetiva. Essa conversa rendeu muitas outras em outros dias de encontro.

Vira e mexe a vó Maria aparecia como referência. Eu fiquei reflexiva quanto ao transe da ação, se ele tinha consciência do que estava fazendo ou se deixou a energia tomar conta do ara sem conseguir dominar. Era justamente o contrário. A energia não só ativara a tonicidade do seu ara, como o deixou consciente das particularidades de seu movimento. Depois da ativação da energia da vó Maria, o ator sentia necessidade de trabalhar outras possibilidades de se mover. Acabei descobrindo que a sua relação com a preta velha vó Maria era ancestral. Sua avó, que já havia partido para o Orun também tinha uma relação com a entidade e isso fazia ele aguçar ainda mais a percepção para a construção imaginária da entidade.

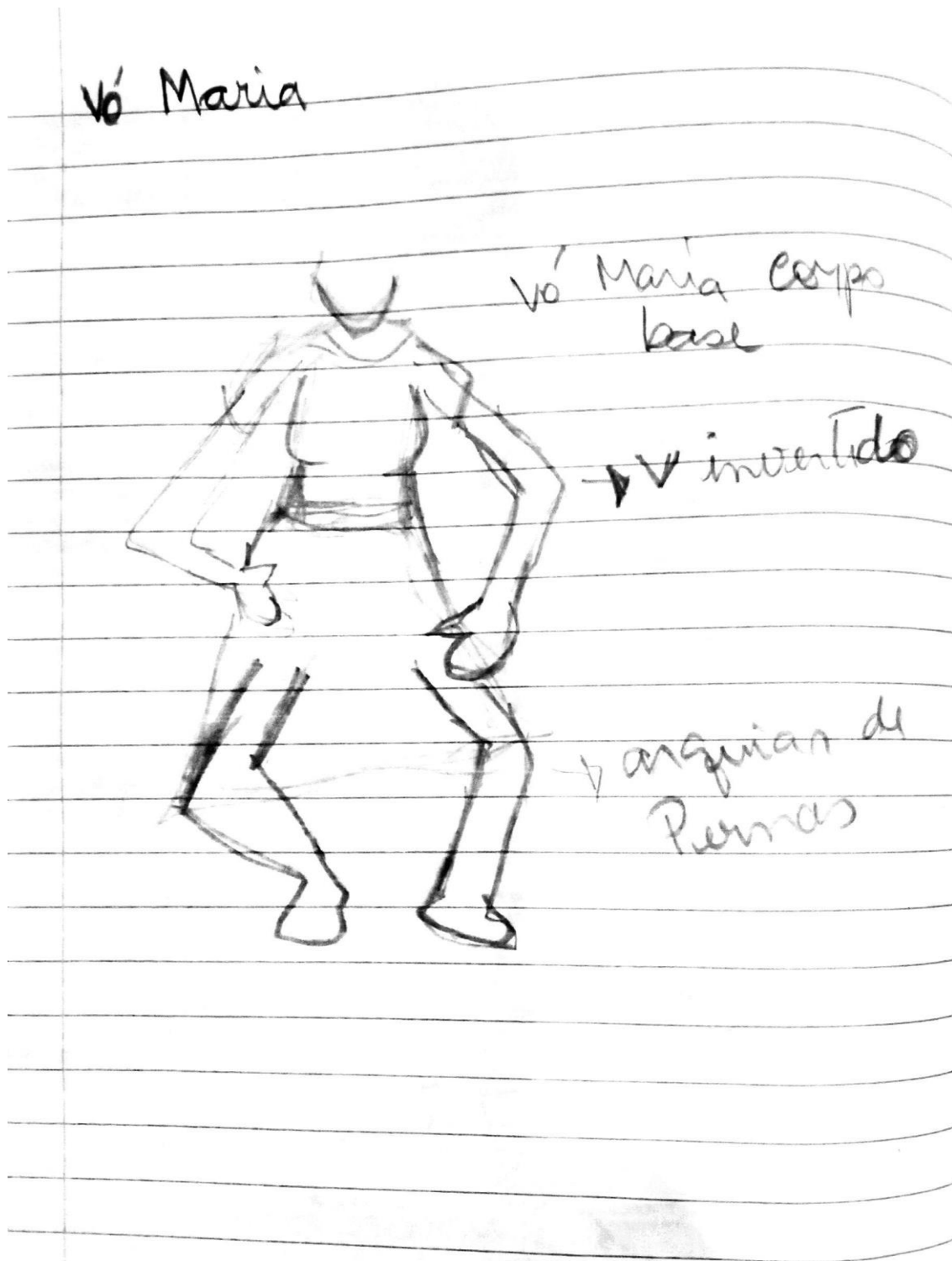


Figura 24. Desenhos dos estudos da formação do ara de Vó Maria, 2022. Acervo Pessoal



**Figura 25** - Vivência com corpo de preta velha vó Maria no III Seminário Internacional de Pesquisa do Grupo Arkhétypos. Foto: Wisla Ferreira.



**Figura 26** . Ara de Everson Melo ativado energia vó Maria. Foto: acervo pessoal



**Figura 27.** Ara tonificado após ativação energia Vó Maria. Foto: Acervo Pessoal

Eu poderia fechar este capítulo dizendo que não tenho dimensão ainda, do que é a incidência da *Poética Matricial dos Orixás e Encantados* no ara de quem vivencia este processo de criação cênica, mas não seria verdade. Eu tenho a percepção do que acontece não só com esses aras, mas com o meu, na cena e fora dela. É importante filtrar e acolher as energias emanadas depois dessas vivências. A temperatura, o suor, os sorrisos e os choros, ultrapassam observações mecânicas e me situam o quão orgânico é a proposta deste trabalho. A movimentação trazida pela ativação da energia da avó Maria, arremata o que venho propondo nesta pesquisa através do recorte que escolhi aqui apresentar. Ofereço aqui quatro qualidades de energia que se complementam e se multiplicam.

As energias de Ogum, Oxum, Pombagira e Vó Maria, trazem a dimensão de energias individuais que se unem e se complementam. Elas proporcionam criações líquidas, cíclicas, prontidão, objetividade, aterramento, enfrentamento, deboche e acolhimento. A escolha dessas poderosas energias estão direcionadas para o que o meu ara de mulher preta e multi artista quer presentear neste momento. Tenho conhecimento da poderosa energia dos Orixás e Encantados nesta pesquisa de vida, mas nesta oferenda de criação cênica ofereço os ingredientes em sua dosagem ideal com nível alto de iguaria e rebuscamento. Acredito que quem saboreia este momento vai sair bastante nutrido e pronto para os próximos banquetes.

### 3. COMO EU ASSUMO SER A YA DE MEU PROCESSO?

#### ESPETÁCULO *HISTÓRIAS BORDADAS EM MIM E OMBELA* NA CONSTRUÇÃO DE NOVAS NARRATIVAS

Osún ya mi ô  
Osún sola ni fo mi  
Osún ya mi ô  
Osún sola ni fo mi  
E lo odô ja fun la yó  
Jakunan yo ke rê e  
E lo odô ja fun la yó  
Jakunan yo ke rê e

Oxum, Mãe das Águas  
Oxum está sobre mim  
Oxum, Mãe das Águas  
Oxum está sobre mim  
Senhora do rio de peixes felizes  
Peixes agraciados no caminho de felicidades<sup>64</sup>

A palavra *Yá* é de origem yorubá e significa mãe em português. Estas duas letras, são poderosas, é o posto de maior responsabilidade que uma mulher possui dentro da comunidade do candomblé. É a *Yá* que direciona o indivíduo para a concepção de nascer no Orixá. Ela cuida, orienta, repreende e ensina os segredos contidos dentro deste ritual religioso. Estes ensinamentos passam por rodas de ensinamentos, por ações sociais, filosóficas, políticas, éticas e culturais criadas na própria comunidade de axé. Desde o início deste trabalho eu venho falando um pouco das ações desenvolvidas pelo povo de candomblé e como com sabedoria o meu povo se articulava e se articula para se fortalecer e não se deixar ser exterminado.

A *Yá* é a mãe e mulher dos mercados, em nome dos filhos, da fecundidade e prosperidade que circunda a sua figura, ela cria, negocia e executa estratégias de ação eficaz de existência. Não estou falando aqui da figura materna pintada pela cultura eurocêntrica que coloca a mãe em situação de opressão, passividade e amor acima da própria vida. Estou falando da *Yá*/materna/matriz que ama o filho, mas que não se anula para criá-lo. Estou falando da *Yá* ação, que tem consciência que precisa existir para que suas crias também exerçam a vida. Aquela que tem fartura, festa e alegria em sua casa. A *Yá* que grita e que repreende as filhas e filhos quando necessário. A *Yá* que valoriza uma ancestralidade trazida da diáspora para cá, que deseja ver filhos vivos, conscientes de sua existência. É por essa ótica que me sinto *Yá* do processo de criação cênica com a *Poética Matricial dos Orixás e Encantados*.

---

<sup>64</sup> Ponto de Oxum cantado nos rituais de candomblé em intenção do cuidado da *Yá*/mãe Oxum com seus filhos

Eu germinei e pari alguns processos de criação cênica e eles estão vivos na cena porque venho construindo um caminho de narrativas de igualdade e equidade dentro da arte. Estão alicerçados dentro de uma poética decolonial, onde a imagem circundante e matricial os guia. Tive que reconhecer e assumir que a minha arte é expansão e não cabia no espaço da cena tradicional eurocêntrica. Eu também tenho e venho de tradições. A minha tradição é oral, é da dança batucada, é das roupas coloridas, é das saias vastas, das gargalhadas altas e pombagiradas, da adoração à água como fonte de vida, do reconhecimento das folhas para conexão como sagrado... eu sou a *Yá* que perpassa por um teatro ancestral de assentamento (esse termo voltará com mais afinco em trabalhos futuros).

Eu enquanto *Yá* crio uma casa, uma terreiro, uma aldeia, uma comunidade...faço isto através do meu ara, posto sempre em jogo e em julgo. Eu o acolho em festa e adoração, com todas as suas particularidades e o direciono para o jogo da criação cênica. Nas artes sou a adepta de família grande, coesa, uníssonas em sua singularidade, neste sentido sou a *Yá* de meu ara e de muitos outros. Os conduzo em ritual com a *Poética Matricial dos Orixás e Encantados*. Dou condução e condições para os filhos/aras/cênicos germinarem e criar espaços de existência. Assentei no teatro as sementes sagradas de novas possibilidades de existir em arte. Não deixarei brechas para duvidarem de minha fé nesta perspectiva sagrada de criação. Após esta defesa inflamada que só quem dá à luz entende, falarei um pouco sobre os filhos que me fazem *Yá*.

Eu me lembro a primeira vez que pisei no palco, era uma sertaneja, no espetáculo *Morte e Vida Severina*. Eu estava me sentindo a pessoa mais importante do mundo. Mas quando acabou a peça, virei chacota na escola. Lembro que minha mãe disse que eu parasse com aquela besteira, pois nunca tinha visto nenhum pobre ganhar dinheiro com teatro. Eu continuava, mesmo assim. Em uma palestra sobre novas narrativas intitulada “O Perigo de Uma Única História” a romancista Chimamanda Ngozi Adichie (TED, 2009)<sup>65</sup>, inicia a fala dizendo que é contadora de histórias e que vai contar algumas histórias de sua vida. No final ela chama atenção para o perigo de uma história única. Essa palestra é muito importante para contextualizar a minha teimosia, a criação do espetáculo *Histórias Bordadas em Mim* e a minha atuação em *Ombela*, ambos concebidos com base na *Poética Matricial dos Orixás*. Em ambos o foco era o ara da mulher preta no palco, evidenciada como protagonista de suas próprias histórias.

---

<sup>65</sup> Chimamanda é uma escritora Nigeriana contemporânea que vem através de suas histórias de vida, e de seus escritos apontando formas de criar novas narrativas positivas nas histórias da negritude.

Em *Ombela*<sup>66</sup>(Chuva), o estranhamento inicial se dá pela composição textual que não era direcionada para o teatro, o texto era um poema épico, escrito em duas línguas, o umbundu<sup>67</sup> e o português. A personagem era uma só, a chuva. Em cena eram duas atrizes. O processo foi marcado pela dificuldade de compreensão do texto. Foram três meses lendo o primeiro parágrafo, que a cada leitura mostrava um caminho. A chuva trazia muitas facetas de resgate do feminino, fincado na ciclicidade da poética matricial africana. Para as atrizes, que estavam distantes da natureza, iludidas com um empoderamento feminista, sem adentrar na ancestralidade da simbologia deste poder, a compreensão era quase impossível. A compreensão da dificuldade em entender o texto e conseqüentemente o espetáculo, veio quando percebemos a distância que estávamos da fluidez aquática e do imaginário que caracterizava as várias multiplicidades de ser mulher.

Era necessário adentrar nas histórias das mulheres antepassadas que conseguiam manipular o saber da natureza, este era o simples e complexo amuleto de poder. As Ombelas são empoderadas por natureza e as atrizes não. Foi necessário resgatar o poder das mulheres através das energias das Yabás, *Oxum*, *Yemanjá* e *Nanã* (Nesta escrita vou focar apenas em *Oxum*) e entidades femininas que pudessem abarcar o segredo dos unguentos. Ombela se caracteriza por um espetáculo de sensações, onde a água interna e externa, o cheiro e a dança aproximam o público para outras dimensões de uma criação cênica que é o próprio assentamento. A ritualidade da encenação transporta o espectador para o tempo em uma dilatação placentária de vários nascimentos: o das atrizes, o dos filhos, o do mundo, da água, da chuva...

---

<sup>66</sup> Ombela é um texto épico escrito por um angolano chamado Manuel Rui e foi adaptado para teatro pelo grupo *O Poste Soluções Luminosas* no ano de 2014, na cidade de Recife-PE.

<sup>67</sup> Língua falada pelos povos *ovimbundu* situados nas montanhas centrais de Angola.



**Figuras 28:** Cenas do espetáculo *Ombela parindo e dançando*, 2018. Foto: Fernando Azevedo

Já o espetáculo *Histórias Bordadas em Mim*, foi concebido na proposta de criar um espaço de representatividade a partir da necessidade de documentar minhas histórias e as das minhas ancestrais no palco. A dramaturgia é construída inicialmente pela oralidade e o ara é ativado com a energia dos Orixás em situações cotidianas enfrentadas pelas mulheres pretas brasileiras. A constatação diária de um não lugar, era algo que me incomodava e incomoda, *Histórias* surgiu da necessidade de apresentar narrativas que fugissem das cenas recorrentes de violência, subalternização, exclusão social e racismo. Não era e nem é preciso uma extensa pesquisa para chegar a essas conclusões. Basta entrar nas mídias sociais, assistir aos programas de TV, ler os jornais e ver a contação de uma única história, a história preta negativa. Quando se fala na mulher preta a situação se agrava ainda mais, pois se atrela ainda a responsabilidade de sustentar famílias, os salários desiguais, o alto índice de violência, a sexualização, e a invisibilidade que se agrava em todas as esferas. Eu estou inclusa nesta realidade.

*Histórias Bordadas em Mim*, conta a história que muito se assemelha a essas narrativas negativas, mas sob uma ótica de superação e de criação de novas histórias. A obra reconhece os relatos reais de invisibilidade. Como forma de resistência se contrapõe, criando outros

desfechos. A partir da vida cotidiana da atriz as histórias reais trazem muito mais do que a pobreza de um discurso pessimista da mulher negra e artista. Leva à cena a mulher negra no topo, narrativas de superação, de amor, de dor, de alegria, apropriação e poesia. No palco são vistas novas narrativas a partir das próprias vivências.



**Figuras 29 e 30:** Espetáculo Histórias Bordadas em Mim, ativação energia Pombagira; A cena que remete ao poder e a ancestralidade, 2020. Foto: Lana Lacet.

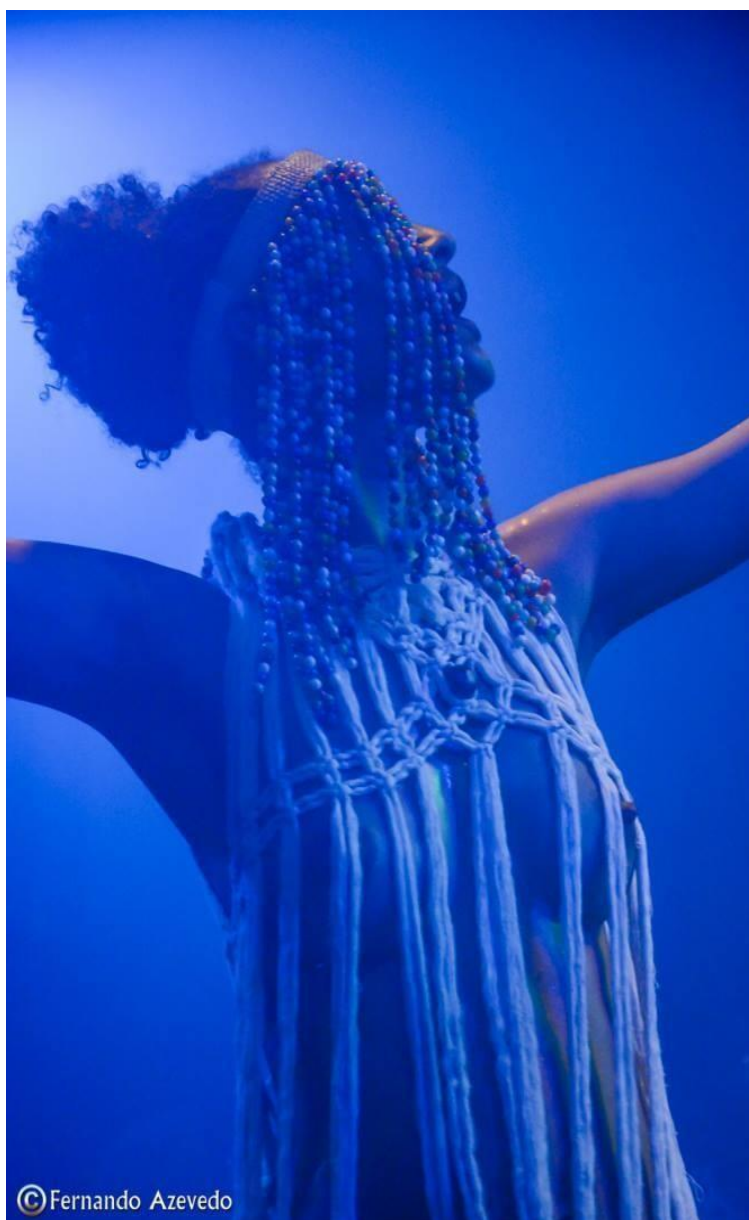


**Figura 31:** Espetáculo Histórias Bordadas em Mim, 2020. Foto: Lana Lacet

Sobre a construção inicial dos dois espetáculos, era necessário ter uma noção de mundo mais ampla e aterrada em mitos e aguçamento da escuta ancestral. Era como fazer os percursos iniciais de uma criança, desde o chão até o arquear da coluna. Falo de um ara teatral engatinha e aprende os primeiros passos. Este retorno reconhece a ancestralidade negra, através do ara e do imaginário dos Orixás e encantados. É um gesto que parece simplório, mas é grandioso, significa o fortalecimento, o posicionamento e as múltiplas possibilidades de enxergar o mundo. Nesse sentido assevera Mussundza:

A construção da identidade na minha tradição se estrutura de baixo para cima, e não de cima para baixo. É como uma criança que após desenvolver tanta relação com o chão entende seu corpo e começa a encontrar o sentido da postura vertical, equilibrando o corpo com os pés no chão. (MUSSUNDZA, 2018, p.41)

Era preciso retornar à matriz. Em *Ombela* era preciso ser água, a ativação pélvica e flutuante está em todo o espetáculo, assim como a alegria e o olhar penetrante embebidos do arcabouço da energia de *Oxum*. Desde 2014 até os dias atuais eu venho percebendo que esta ativação aquática vem mudando em meu ara. A energia vem se ampliando e buscando outros caminhos através dos quais vou me adaptando, atrelo isso a idade (em 2014 tinha 34 anos e já faz quase 10 anos do espetáculo), a mudança corpórea( passei por uma gestação, em 2017) e ao aumento de peso( em 2014 eu pesava 56 Kg, hoje estou com 72 kg), além de uma vivência mais intensa nos rituais de matriz africana. Se antes a minha energia de *Oxum* na cena era ativada através de uma energia fluida e rápida, hoje existe uma certa maturidade, que faz a energia ser mais circular, sedutora e dilatada. A pélvis mexe-se sem pressa e aos poucos percebo sua continuidade energética tomando cada parte de forma sedutora. De forma prática, sou erguida pela pélvis em posição frontal, depois vou erguendo os pés e braços e o ara em sua totalidade.



**Figura 32.** Agrinez Melo em cena com a ativação energia de Oxum, espetáculo Ombela.  
Foto: Fernando Azevedo.

Em *Histórias Bordadas em Mim* era necessário vivenciar as histórias e curar as situações de opressão e de dor. Em cena uma atriz ativando a energia de *Oxum* e sua doçura, ao mesmo tempo que a ativava a energia da Pombagira para situações de enfrentamento. Forte, leve, voz embargada, grave, cantarolada...esse posicionamento era na cena e nos dias de criação. O espetáculo marcou um divisor de águas em minha vida, experimentei estar atuando só e também me dirigir. Eu não sabia o que seria do espetáculo mas resolvi arriscar, existia naquele momento

uma necessidade de libertação. Não tive patrocínio para esta montagem e por meio de um financiamento coletivo consegui pagar os profissionais que contratei.

Em *Histórias*, a ativação da energia dos orixás estava além da cena. Meu ara político e de enfrentamento estava em prontidão como produtora, atriz, figurinista, dramaturga... Eu pedia permissão a Exu para me orientar entre os portais e a comunicação se afeiava no corpo como a lâmina de Ogum para abrir os caminhos. Ao mesmo tempo se abriu o leque da Pombagira que girava a saia para me firmar nos espaços. Oxum era a detentora de toda a atmosfera do espetáculo, por isso a sedução, a energia de prosperidade, a doçura, a água, estava no centro. Esse espiralar de energias estava a postos para que, eu atriz, pudesse aguar.

Lembro que contratei uma dramaturga para escrever as histórias que eu queria colocar em cena. Eu não sabia o poder das minhas escritas e estava bem insegura. Eu escrevi tudo em um papel e dei para ela reescrever. Até hoje me pergunto porque fiz aquilo. Ela, bem pragmática me disse que não poderia mexer em nada daquilo, o máximo organizar em cenas e para isso me acompanhou em alguns ensaios. Convidei também alguns diretores para dar uma assessoria e ouvir o que conseguiam perceber. Foi bom ouvi-los e muito pouco do que falavam eu aproveitei. É que o espetáculo caminhava junto com minhas descobertas na matriz africana e a apropriação do meu eu na cena.

*Histórias* é todo fundamentado na *Poética Matricial*, ele caminha pelo resgate das histórias de minhas avós e avôs e chega até meus filhos. Em cena inicio saudando Oxum e me ergo pela pélvis, ao mesmo tempo que sento em um baú e trago o ara de neutralidade. O eu, ara vai se moldando com as histórias que vou trazendo em cena. Bebo nas pesquisas do povo griot para esta narração. O vetor da Pombagira é ativado todas as vezes que trago a energia de violência e opressão. Aqui gosto de destacar o figurino que vai se moldando, é uma saia com duas camadas e quando ativo a Pombagira a ela varre o chão, quando trago a energia de Oxum, a saia ajuda o ara nesta transição. A tonalidade do tecido e seu caimento trazem essas dimensões conceituais que me ajudam nas mudanças de estado. Os espetáculos apontam o caminhar através de ser eu a Yá de meu ara na construção e ação na cena.

### 3.1 A MÃO DA ÁGUA QUE CONDUZ PROCESSOS DE FUNDAMENTO NA POÉTICA MATRICIAL DOS ORIXÁS E ENCANTADOS

Venho ao longo destes escritos falando de uma *Poética Matricial* que bebe de fontes ancestrais com o teatro. As vezes falo de uma ritualidade na cena, as vezes em um teatro que tem o candomblé como guia, mas sempre um teatro de ancestralidade. Em capítulos anteriores falo um pouco sobre um teatro ou criação cênica ancestral e explico esta concepção de teatro. Não existe nestes escritos uma definição do que é a criação cênica ancestral, ela é muito ampla. Aqui eu digo que nesta pesquisa ela é o alicerce para a criação da *Poética Matricial* e precisei vivenciar várias fases para chegar até ela.

Sempre que vou iniciar algo, as lembranças me povoam. No meu primeiro dia na sala de aula como professora, eu tinha apenas 50 kg, cara de menina e estava lá porque precisava sustentar um filho de 3 anos. O universo da maternidade/matricial me move desde a época que eu ainda nem tinha filhos. Abracei aquele dia como se estivesse devorando a melhor refeição, dando um emocionante beijo, ou dançando a melhor música. Eu não poderia perder aquele estágio. Sempre que começo algo que desejo muito lembro deste dia. Ele deu certo porque criei no meu imaginário motivações. Os processos de formação com a *Poética Matricial dos Orixás e Encantados* é um conjunto de todas as experiências individuais e coletivas que vivenciei como atriz, professora, mãe, mulher... e agreguei ao teatro ancestral que acredito e ritualizo. Com a necessidade de ampliar as ações de investigação com a *Poética Matricial dos Orixás*, uma das possibilidades foi oferecer formação tendo como base as Matrizes, isso era meados de 2019 e o curso aconteceu de forma presencial. Ofereci também outro curso no ano 2020 de forma semipresencial (ambos foram ofertados com nome de *Dramaturgia dos Orixás*). As ações de formação foram motivadas pela necessidade de difundir o preceito metodológico para artistas interessados em vivenciar novas formas de criação cênica e de intercambiar conhecimentos, tendo como base a ancestralidade e a matriz africana.

No curso oferecido presencialmente no ano de 2019, tínhamos uma turma formada por 15 pessoas das mais variadas áreas artísticas e educacionais. Esse foi o primeiro curso<sup>68</sup> mais extenso oferecido, com a sugestão de apresentação de um produto ao final. O curso teve uma

---

<sup>68</sup> O curso aconteceu no espaço o Poste, na cidade de Recife, no ano de 2019. Foi uma iniciativa pessoal, sem patrocínio e surgiu com a necessidade de ampliar a pesquisa para os artistas que tinham necessidade de vivenciar outras possibilidades de interpretação cênica.

carga horária de 40 horas e três meses de duração. Pelo pouco tempo, o produto não seria exatamente um espetáculo, mas algo que refletisse a prática vivenciada. Durante as aulas os participantes vivenciaram jogos ritualísticos, incluindo músicas e elementos da natureza (barro, ervas, perfumes, água) como estímulos e jogos de interação, além da ativação do ara através da *Poética Matricial dos Orixás*. Era interessante observar as pessoas se agigantando à medida que elas iam se apropriando de si através dos exercícios, ativando a pélvis com Oxum, deixando o ara em estado de prontidão e metalizado com Ogum e arqueando a coluna e valorizando histórias ancestrais com a preta velha. É importante frisar que a preta velha vó Maria não entrou nesta vivência e sim a essência das histórias dos ancestrais de cada participante da vivência. Era o resgate dos que vieram antes para o entendimento da construção individual de cada atuante.

Nesta turma, todas as energias dos Orixás se cruzavam, em complementos e oposições, de entidades de rua, com destaque para a Pombagira. Tudo estava em evidência. No grupo muitas mulheres oprimidas utilizavam a energia da entidade para libertar seus aras. Traziam multiplicidade em suas construções. Desta experiência com a pombagira era perceptível a desconstrução de um ara cotidiano e o sentimento de coletividade através de histórias ancestrais que se cruzavam à medida que vivenciavam as práticas. Em 30 dias já tínhamos uma história para ser contada e os participantes em suas dimensões ancestrais estavam ativos. O texto escrito foi organizado coletivamente, o tema principal era o resgate ancestral e a necessidade de agrupamento. O título do espetáculo era *Aldeias: Um Experimento Ancestral*. O espetáculo teve uma curta temporada em 2019 e depois de dois anos de pandemia voltou em 2022 realizando algumas temporadas e participando de festivais em Pernambuco.



**Figura 33:** fotos dos atores e atrizes que compõem o espetáculo *Aldeias: Um Experimento Ancestral*.2019. Foto: Tales Pedrosa

Em 2020 o curso foi oferecido novamente, mas em formato virtual, e semipresencial. Mais uma vez destaco que a turma tinha diferentes personalidades. Pela natureza pandêmica do ano de 2020, o curso não tinha foco na criação de trabalhos coletivos e sim individuais. O curso foi realizado no final de outubro e com a liberação cautelosa da pandemia foi realizada uma vivência presencial. Mesmo de forma *online* as aulas eram intensas, assim como foi na experiência.

Nessa turma trabalhamos principalmente as energias dos Orixás mais fluidos, *Oxum* ativando e liberando a área pélvica; O Orixá *Ogum* ajudava o ara a permanecer em prontidão; Entidades de mais idade: a Preta Velha ajudava no aterramento e sua conexão com a terra; além da entidade de rua: a Pombagira que trazia a desconstrução do ara e sua reestruturação. Acredito que pela realidade do momento a conexão era a de liberdade individual e o resgate do contato com o meio ambiente.



**Figura 34:** Ator em energia de oposição de Ogum na vivência Poética Matricial dos Orixás, 2020.  
Foto: José Anderson.

Esta experiência culminou em um vídeo performance chamada “Um dia volto para casa. Um dia hei de voltar”<sup>69</sup>. Se antes eu não conseguia mensurar os efeitos destas ações através destas experiências preceituais, hoje percebo a importância do agrupamento, a partir da apropriação de individualidades. Nesta perspectiva consigo sentir a aproximação com o ilê construído aqui no Brasil com as forças ancestrais dos encantados e como além-mar.

As vivências com a formação da *Poética Matricial dos Orixás e Encantados* continuam sendo oferecidas. Neste momento o espetáculo *Aldeias: Um experimento Ancestral* passa por mudanças de estrutura cênica. Estamos em sala de ensaio criando cenas e aprimorando aras focados na energia da Preta Velha vó Maria e Ogum; os cursos e oficinas com a *Poética Matricial* continuam sendo oferecidos; o espetáculo *Histórias Bordadas em Mim* passa por uma manutenção de temporada. O trabalho ganhou pela primeira vez um patrocínio e poderá cuidar melhor de seus elementos cênicos, ele entra em uma fase mais madura e está no processo de aprimoramento dramaturgico e cênico. E, por fim, está em andamento a pesquisa *Agbara*<sup>70</sup> *Ara: Dramaturgia dos Orixás e Encantados* como possibilidade de novas narrativas para a cena.

<sup>69</sup> Vídeo disponível no canal do Youtube I pele Ti O dun através do link:

<<https://www.youtube.com/watch?v=WxQlyBBm9tk&t=93s>>

<sup>70</sup> Palavra em yorubá que significa poderoso, o que conhece a si mesmo a partir do reconhecimento ancestral.

Nesta etapa a pesquisa se apresenta como uma ação de fruição e compartilhamento de conhecimentos que se expande para outras regiões do interior de Pernambuco. As investigações centradas no ara e nos rituais de umbanda e candomblé do interior e da capital de Pernambuco estão focadas no ara performático do interior, e estão sendo realizadas através de um intercâmbio entre as cidades de Arcoverde e Recife. Eu e Everson Melo, estamos experimentando o que as encruzilhadas de conhecimentos nos rituais da umbanda influenciadas pela cultura afropindorâmica, podem ampliar nas vivências negras, através do Ara e seu Agbara. A vivência trará como alicerce a criação cênica através do preceito ritual do teatro e a energia dos Orixás e Encantados no ara, criando uma dramaturgia negra para a cena, através de suas múltiplas leituras ancestrais. A pesquisa resultará em um experimento cênico que será apresentado na cidade de Recife e Arcoverde ainda no ano vigente. Penso ainda na continuidade desta pesquisa para os próximos passos acadêmicos. Planejo num estudo futuro destrinchar os termos Visível e Ativa, Oferenda e Assentamento, que foram ganhando importância no andamento da atual pesquisa e anunciaram possibilidades de ampliação conceitual metodológica, principalmente que tange às abordagens epistemológicas para a criação cênica numa retomada decolonial.

## O XIRÊ FINAL, O BANQUETE OFERENDA

Não sei se perceberam, mas estas palavras foram escritas em festa e oferecidas por meio de banquete para os leitores. No candomblé, na umbanda e nas religiões de matriz afropindorâmica a festa faz parte da finalização e início dos ciclos, o banquete é ofertado como agradecimento. Ofereci aqui com muita alegria o tempero de minha essência. O feijão fradinho, o camarão, o azeite de dendê, os ovos, frutas, sementes... a ÁGUA. Ingredientes sempre servidos em festas e celebrações na matriz africana, foram oferecidos em palavras, narrativas e preceito de criação cênica. Eu, mulher preta, sou a oferenda, apresentada em cada capítulo desta dissertação. Para além dos capítulos, este trabalho significa um desenho de trajeto de pesquisa que construo e caminha para novas possibilidades de decolonização através da arte.

Ritualizei meu ara em cena e para cena na *Poética Matricial*. Descortinei a soberania dele, através da junção, candomblé, criação cênica e ritualidade em um teatro ancestral. Foi através da ligação entre criação cênica e candomblé que potencializei meu preceito. A partir do momento que abraço a criação cênica ritualizada no candomblé, assumo meu ara artista, de mulher preta que evidencia a cena através de matrizes ancestrais. A coragem audaciosa de contar histórias de amor, dor e evidenciar as mulheres sabedoras e desvendadora de conhecimento me conduziram até aqui. Quando trago para a cena as ancestrais que me pariram evidencio o germinar da oriciência que se auto fecunda em mim. Ele inunda a construção de meu imaginário e me recheia de conhecimento e coragem para colocar em cena e no jogo meu ara preto, lubrificado. Meu ara mulher preta que ritualiza a *Poética Matricial dos Orixás e Encantados*, propõe realizar espetáculos em conexão com o sagrado, abrindo e fechando giras. Nas ações cênicas às quais pertencço eu trago com a *Poética* outras qualidades de se movimentar e descortinar a imagem de rainhas, as pretas, escondidas. Meu ara mulher preta é ritualizado nesta *Poética*, e a partir do instante em que percebo que ele não pode ser ritualizado, ele é o ritual. Meu ara está em ritual. Ele é o fecundar das minhas criações cênicas em tempo presente.

Cada vez que me nutro com minha fé no candomblé, me fortaleço enquanto cena, enquanto ara; a fala da personagem é mais potente, e eu mulher preta no palco ou fora dele sou mais força. A água do coqueiro é mais limpa e doce à medida que eu lapido melhor as ferramentas para abrir o coco. O meu ara é ventre protuberante, é o desengonço equilibrado na criação cênica, e eu a torno amplificada. Trago na cena e para cena uma mulher, atriz, que mesmo com medo, vai, pari personagens e encoraja quem vem depois. Isso é *Poética*

*Yá/Matricial*. Eu, água, cacimba... serei ainda mais profunda se não abandonar as convicções no meu sagrado em cena. Volto ao início dessa gira para responder a primeira pergunta. Foi através destes conhecimentos que o meu ara mulher preta ritualiza e continuará em espiraladas de Yawô com a *Poética* tão falada neste trabalho. Continuarei seguindo os conselhos dos mais velhos, “a água é vida e sem ela se morre”, a *Poética* é água/fonte em meu ara mulher preta, e continuarei lubrificando.

Percebo que existe um tanto de poesia no que escrevo e nem sempre sou, direta, translúcida, clara... Translúcida é uma palavra que me dá um certo ranço. Foi querendo me transformar num ser translucido, em um trabalho artístico com a moda que quase secaram minha cacimba. Um processo traumático me fez refletir o que eu não gostaria de proporcionar ao outro. Teatro é a arte da partilha, o teatro que eu acredito é o local de irmandade e respeito às singularidades, o teatro está dentro da criação cênica que tanto defendo. Sou uma artista que transcende o teatro, sou parte integrante das Yás que pensam naturalmente em criação cênica, incluindo todas as artes da cena. Eu amo enxergar as multi possibilidades de pretume, em detrimento da pobreza de uma translúcida face. Enxergo o processo de criação cênica neste viés, e a *Poética Matricial dos Orixás e Encantados*, contribui para um processo de criação cênica, na perspectiva das multi possibilidades. O artista que chega em mim e fala que gostaria de experimentar outras formas de fazer a cena e nas vivências me traz um ara sem forma pronta, disposto a ser ativado, me interessa muito. Eu não vou dar a ele uma forma, ele vai descobrir e descortinar as facetas de seu ara através da *Poética Matricial* que será conduzida com a energia dos Orixás e Encantados. Ali ele vai me deixar enxergar a beleza que é seu ara em expansão. Me emociono escrevendo isto. Releio os capítulos acima e vejo essa resposta quando observo as imagens expostas no capítulo dois desta dissertação.

A primeira pergunta que faço a mim ou ao outro quando inicio um processo artístico é: Você sabe quem é você, de onde veio e o que pretende aqui? Essas perguntas me conectam com a *Poética* que tem em sua base a matricial espiralar da cena. Gosto de perceber os muitos começos e recomeços em um processo. Na escrita desta dissertação essas perguntas estão postas o tempo todo, são oferecidos os caminhos em forma de presente, de assentamento. É um delicioso labirinto de encruzilhadas que me direciona para vários caminhos. É um ongunheizar de desvendamento. Em *Ombela*, por exemplo, existiam várias encruzadas, mas o que eu ia seguir só se tornou perceptível quando eu me fiz essas perguntas e enxerguei que meu ara na cena estava em situação de ritualidade. Em *Aldeias*, estavam todos predispostos à cena, mas o fio de condução entre eles, foi ligado por uma gira, a do encontro entre as várias aldeias indivíduos.

*A Poética Matricial dos Orixás e Encantados* em um processo criativo descobre as individualidades e ritualiza bebendo na ancestralidade, a existência.

Eu me mostro encantada, nem parece o final, mas um novo começo. Aproveito o final do último parágrafo para indagar se consigo responder à pergunta: De que modo a singularidade de cada ara se manifesta em cena? Será que tenho respostas? Estou imersa nesta prática desde que eu me entendi por artista. E desde sempre vim buscando o diferente. Entendi do meio para o final desta escrita que esta busca do diferente se dá porque teimo em não cair em enquadramentos limitantes. Eu consigo? Às vezes, nem sempre. Reconhecer é mais que necessário. Pois bem, os aras são para meu mais profundo encantamento, diferentes. Por mais que eu ofereça o mesmo princípio de ativação de energia ele ressoa diferente nas pessoas/entidades/Deusxs. A energia da pombagira que nasce do chão vai interferir na construção energética de diferentes formas nas pessoas imersas na prática. Uma cresce para cima, outra para o lado, umas para baixo... Oxum vai aguar com sua energia de forma singular nos aras. Uns são rios, outros cachoeiras, uns água intensa, outros filetes. E é isso que faz da *Poética Matricial dos Orixás e Encantados* uma possibilidade de ativar muitos aras em cena. Os estudos dos sete movimentos das saias da pombagira, são multiplicados por 7x7x7 até infinitas possibilidades. Eu percebo nas releituras que faço aqui que não é a equivalência que a *Poética* em questão desvenda nesta pesquisa e sim a entrecruzilhada, o que está dentro da encruza, de labirintos que descobrem seres diversos. Deusas/es/xs da cena.

E por fim, eu reflito em como foi a construção de uma poética cênica a partir de saberes ancestrais. Juntando o *Obi, Orobó* sementes sagradas em uma lavagem de cabeça, me entrego em festa ao Orixá. Na criação cênica a semente é o ara em união com a ancestralidade que ritualiza a cena. A ancestralidade está em cada detalhe de existência, meu e do outro. Eu tenho ancestrais, que são seres semelhantes a mim, que são a natureza, eu também enxergo a natureza que sou. Eu sou ancestral dos que vem depois. É uma reflexão complexa. Os saberes ancestrais que trago ao longo do texto são o respeito e referência às mulheres de minha linhagem, elas me ensinaram a ser uma mulher natureza, uma mulher existência, o que difere de uma guerreira. A guerreira luta, às vezes vence e às vezes perde, a mulher existência engloba muitas, inclusive a guerreira. O ara está em expansão pelo simples fato de ser, então a *Poética* cênica aqui construída está em mim deste que me torno um ser em existência e está nos artistas que vivenciam esta prática. Como bem disse um amigo, a ancestralidade é tudo que existe e que mesmo morrendo a matéria, ela continuará existindo. A *Poética Matricial*, existe independente de mim e mesmo minha matéria morrendo ela continuará existindo nos artistas que virão depois.

Percebo, por fim, que as perguntas feitas no início desta dissertação foram respondidas, mas isto não significa que foram elucidadas. Na verdade, vejo a *Poética Matricial* como vida pulsante e por ser assim, desejo que muitas outras perguntas surjam, que várias respostas venham à tona ao longo das minhas vivências com as artes da cena. Penso que precisamos concordar, questionar e recriar a forma de pensar a criação cênica. Aqui já me preparo para outras etapas de experimentos, de estudos, de pesquisas...

O percurso desta festa oferenda, traz a essência da ancestralidade que bebe dos conhecimentos trazidos pelas minhas ancestrais, minha vivência de vida até a organização do presente que é a *Poética Matricial dos Orixás e Encantados*. Chego no final desta escrita entendendo que a faca corta, abre o coco e eu pude tomar a água ofertada por minhas avós em seus unguentos de aviso, assim como oferecer. Dancei a dança do meu ser neguinha, remexi o esqueleto e sorri. Fiz raiva a alguns, mas dou vida e condução a muitos aras cênicos nesta encruza. Todes podem cavar as cacimbas, colher a água pura e fortalecer o ara com os preceitos aqui descrito.

Os rituais de iniciação deste caminho foram sendo realizados ao mesmo tempo em que meu ori ia fortalecendo meu ara para traçar os caminhos de condução de vários outros aras, norteados pela energia de *Oxum*, *Ogum*, *Vó Maria* e da *Pombagira*. Agradeço aos Orixás e entidades aqui presentes pela permissão. O contato com o *obi orobó* que abria meu ori em uma lavagem de cabeça para um chamamento religioso, aconteceu ao mesmo tempo da criação de espetáculos dissertado em palavras, imagens e gestos. Eu me assumi, conduzi e realizei a matricial *Poética dos Orixás e Encantados*. Aquosamente conduzi pessoas na cena. Esta prática transcende e reafirma lugares de equidade e representatividade preta nos palcos da cena artística e da vida. Findo este ciclo em festa, alimentada e hidratada no vislumbrar deste percurso que se abre para outros elekuns. Constato ao final deste ciclo que *A Poética Matricial dos Orixás e Encantados* é uma pesquisa de vida e cabe a mim vivê-la. *A Poética* é ancestral, espiralar e cíclica e sua continuidade gera existência. Almejo que seja continuada, ressignificada, ritualizada... Axé!

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADICHIE, Chimamanda. **Chimamanda Adichie: o perigo de uma única história**. Ted Global. Disponível em: <[https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_ngozi\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story?language=pt-br](https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br)>. Acesso em 27 de agosto de 2021

BARBOSA, F.J. **Ancestralidade em cena: candomblé e teatro na formação de uma encenadora**. Salvador: UFBA, 2017. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/23645>>. Acessado em 27 de agosto de 2021.

CABRAL, Flavio José. **História da Escravidão em Pernambuco**. 1.ed. Pernambuco: Editora Universitária da UFPE, 2012.

EVARISTO, Conceição. **Escritora Conceição Evaristo é convidada do Estação Plural: depoimento [jun. 2017]**. Entrevistadores: Ellen Oléria, Fernando Oliveira e Mel Gonçalves. TVBRASIL, 2017a. YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Xn2gj1hGsoo>.+Acesso+em+15+jul.+2018>.

FANON, Frantz. **Pele Negra Máscaras Brancas**.- EDUFBA, Salvador, 2008

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro latino americano: ensaios, intervenções e diálogos**/Org. Flavia Rios; Márcia Lima.1 ed. Rio de Janeiro, Zahar, 2020

GRADA, Kilomba. **Memórias de plantação; episódios de racismo estrutural**.1 edição, Rio de Janeiro, Editora Cobogó, 2019.

HADERCHPEK, Robson. **O Teatro Ritual e os Estados Alterados de Consciência**.1 ed. São Paulo: Giostri, 2021

LIMA, Evani Tavares. **Um Olhar Sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodun**. Campinas, UNICAP, 2010. Disponível em: <<https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2010.778472>>

KILOMBA, Grada. **Memórias de Plantação: Episódios de racismo cotidiano**.1 ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

LOPES, Nei; Luiz A.S. **Filosofias Africanas**. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020

LIGIERO, Zeca. **O Conceito de “Motrizes culturais” Aplicado às Práticas Performativas Afro-brasileiras.** v.08, n. 16. 2011. Disponível em: <<http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/695>>.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar.** 1 ed. Cobogó: Rio de Janeiro, 2022

MUSSUNDZA; T. M. **Gule Wankulo ancestralidade e memórias.** 1 ed. Recife: Titivillus, 2018

NASCIMENTO, Abdias. **O Genocídio do negro brasileiro: Processo de um racismo mascarado.** 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

OLIVEIRA, Eduardo David. **Epistemologia da Ancestralidade.** UFPR, Curitiba, 2001. Disponível em: [https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/eduardo\\_oliveira\\_epistemologia\\_da\\_ancestralidade.pdf](https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/eduardo_oliveira_epistemologia_da_ancestralidade.pdf)>

OLIVEIRA, Eduardo David. **Filosofia da Ancestralidade como Filosofia Africana: educação e cultura afro-brasileira.** In: Revista Sul-Americana De Filosofia E Educação (RESAFE), (18), 28–47. Disponível em: <<https://doi.org/10.26512/resafe.v0i18.4456>>

PARÉS, Luiz Nicolau. **Candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia.** UNICAMP, 2006. Disponível em: <[www.revsitas.usp.br](http://www.revsitas.usp.br)>.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas.** 1.ed. Mórula editorial, 2019

SANTOS, Inaicira Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade: Uma proposta pluricultural de dança-arte-educação.** 1 ed. Salvador: EDUFBA, 2002.

SANTOS, Inaicira Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade; ressignificação de uma herança cultural.** V.9, n.01, 2008 Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/75>>

SANTOS *et al.* **Epistemologias do Sul (Série Conhecimento e Instituições).** 1. ed. Coimbra: PT: Edições Almedina, 2009.

SANTOS, Giceli Ribeiro dos. **O Não Lugar da Mulher Negra na Sociedade Brasileira: em busca de uma nova perspectiva.** UNIVAP, Vale do Paraíba, 2005. Disponível em: <[https://www.inicepg.univap.br/cd/INIC\\_2005/inic/IC7%20anais/IC7-13.pdf](https://www.inicepg.univap.br/cd/INIC_2005/inic/IC7%20anais/IC7-13.pdf)>

SILVA, Daniel Marques. **O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro: Benjamim de Oliveira e a consolidação do circo-teatro no Brasil - mecanismos e estratégias artísticas como forma de integração social na Belle Époque carioca.** Rio de Janeiro, 2004. Tese

(Doutorado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Teatro, Unirio, 2004.

Sodré, Muniz. **Pensar Nagô**. 1 ed. Petrópolis, Rio de Janeiro, ed. Vozes, 2017.

VIEIRA, Marcilio S.; HADERCHPEK, Robson C. **Corpo e Processos de Criação nas Artes Cênicas**. 1 ed. Natal: EDUFRN, 2016.

TOLENTINO, Cristina. **Eugênio Barba e o Teatro Antropológico**. Disponível em: <<http://www.caleidoscopio.art.br/grupobayu/eugenio04.htm>>.