

IYABÁS EM CENA

O TRÂNSITO E AS REPRESENTAÇÕES DAS DIVINDADES FEMININAS DO CANDOMBLÉ

*“Iyabás on the scene: the transit and the representations
of the feminine divinities of the Candomblé”*

Daniela Beny Polito Moraes*
Campus Ceará-Mirim

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte

RESUMO: O presente artigo visa discutir a presença e a representação feminina no espetáculo “Agô: Iyabás Pedem Passagem” do Afoxé Oju Omim Omorewá, trazendo para o diálogo aspectos característicos da transmissão de saberes das religiões afro-brasileiras, focando no trânsito da performance ritual sagrada para a performance artística. Aqui, além de um breve resumo do espetáculo, faremos uma explanação sobre as Iyabás e os espíritos ancestrais femininos ali representados, sob a perspectiva da relação corpo x espiritualidade e as associações possíveis com as mulheres contemporâneas. Como suporte teórico, recorreremos aos conceitos de Performance trazidos por Richard Schechner em paralelo às reflexões sobre os Estudos da Performance de Diana Taylor e os Estudos Afro-ameríndios de Zeca Ligiéro.

Palavras-chave: Afoxé; Candomblé; Performance; Iyabás; Estudos Afro-ameríndios.

ABSTRACT: The present article aims to discuss the presence and the female representation in the show “Agô: Iyabás Pedem Passagem” of Afoxé Oju Omim Omorewá, bringing to the dialogue aspects characteristic of the transmission of knowledge of the Afro-Brazilian religions, focusing on the transit of sacred ritual performance for artistic performance. Here, in addition to a brief summary of the show, we will make an explanation of the Iyabás and the female ancestral spirits represented there, from the perspective of the relation body x spirituality and the possible associations with contemporary women. As a theoretical support, we used the concepts of Performance brought by Richard Schechner in parallel to the reflections on the Performance Studies of Diana Taylor and the Afro-Amerindian Studies of Zeca Ligiéro.

KEYWORDS: Afoxé; Candomblé; Performance; Iyabás; African-Amerindian Studies.

Segundo Pierre Verger (2002), Orixá, na perspectiva do Candomblé, é “(...) uma força pura, asê¹ imaterial que só se torna perceptível aos seres humanos incorporando-se em um deles (VERGER, 2002, p. 19)”. Partindo desse pressuposto, uma possível interpretação do que é Orixá é o entendimento de que ele é a personificação de uma força da natureza, atribuindo a ele inclusive uma personalidade, um arquétipo que influenciaria o comportamento dos seres humanos por eles regidos.

Esses Orixás presentes no Candomblé são apresentados como sendo do gênero masculino, do gênero feminino ou de gênero fluido – sendo possível que este Orixá seja parte do tempo homem e na outra parte do tempo mulher. Aos Orixás femininos, damos o nome de *Iyabás*, que pode ser traduzido como “mãe” e é sobre a representação artística dessas *Iyabás* que trataremos nesse artigo.

Visamos aqui trazer um breve resumo do espetáculo *Agô: Iyabás Pedem Passagem do Afoxé Oju Omim Omorewá*, voltando nossa atenção para a representação das divindades no espetáculo e o papel da mulher negra nesta criação cênica que mescla elementos da dança, da música e do teatro. Observaremos também como é possível através dos elementos coreográficos compreender a mitologia dessas *Iyabás* que geralmente é transmitida

pelos itans², mas que encontram na corporeidade um modo de transmissão de saberes que vai para além da oralidade, propondo que existem modos de incorporar e transmitir conhecimento através da repetição de práticas corporais, seja por meio da dança, do gestual ou da mimese.

Para melhor compreensão do que se trata, trazemos aqui o conceito de afoxé apresentado por Raul Lody (1976), que nos indica que

Afoxé é um cortejo de rua que tradicionalmente sai no carnaval (...) É importante observar nessa manifestação os aspectos místico, mágico e por conseguinte religioso. Apesar dos afoxés apresentarem-se aos olhos dos menos entendidos como um simples bloco carnavalesco, fundamentam-se os praticantes em preceitos religiosos ligados aos cultos dos orixás, motivo primeiro da existência e realização dos cortejos. Por isso, afoxé também é conhecido e chamado por Candomblé de Rua (...) Apesar de todas as modificações e desfigurações, esses grupos procuram manter valores e características de ‘africanidade’ como: cânticos em dialetos africanos (...) utilização de cores e símbolos que possuem significados específicos dentro dos preceitos religiosos dos terreiros de candomblé (LODY, 1976, p. 3)

Porém, quando se trata do Afoxé *Oju Omim Omorewá* o contexto é um pouco diferente, continuará sendo uma apresentação pública dos elementos religiosos que podem ser compartilhados com não-iniciados, esses elementos continuarão sendo ressignificados do sagrado para o artístico, mas as apresentações acontecem não só no Carna-

val e os espetáculos desse Afoxé em específico, são criados para espaços cênicos, mais precisamente teatros, e contam com temas desenvolvidos a partir de um roteiro que agrega elementos teatrais, dança contemporânea e poesia, além da música e das danças afro-brasileiras, seja dança-de-orixá, samba, jongo ou outras referências.

Uma das interlocutoras desta pesquisa e coordenadora do Afoxé a Ialorixá Isabel Caetano, ao ser perguntada “O que é o Afoxé?”, nos responde que

Pra mim o Afoxé é o Candomblé de rua, é aquela parte profana, porque a gente não pode ir pra rua com a nossa parte religiosa, com os nossos Orixás, nossas letras falam sobre os Orixás, mas não é aquele cântico que a gente canta no terreiro, a gente coloca o Orixá de maneira respeitosa, mas num cântico profano (informação verbal)

Tal informação reforça uma das preocupações de nossa outra interlocutora e coreógrafa, a Ialorixá³ Nany Moreno que, para que durante a execução das coreografias não haja a possibilidade das dançarinas entrarem em transe – uma vez que as músicas que estão sendo tocadas são muitas vezes de chamamento do Orixá, que a dançarina está paramentada como o Orixá e executando uma coreografia referente ao santo – opta por duas soluções: a filha de uma *Iyabá* não dança para a sua própria mãe se ela for médium girante – ou seja, médium que entra em transe – ou só dança

para seu próprio Orixá se for *ekede*⁴, justamente pela característica de sua mediunidade não permitir o transe. Trazemos aqui essa particularidade porque isto acaba influenciando a qualidade de movimento das coreografias executadas, mas isso será compartilhado com mais detalhes mais adiante.

Consideramos aqui que a representação das *Iyabás* em cena trata-se da restauração de comportamento do que o Orixá dança por meio do médium em transe durante o *Xirê*⁵. Como comportamento restaurado, trazemos aqui o conceito de Richard Schechner (2003) dizendo que

Comportamento restaurado é simbólico e reflexivo. Seus significados têm que ser decodificados por aqueles que possuem conhecimento para tanto (...) Tornar-se consciente do conhecimento restaurado é reconhecer o processo pelo qual processos sociais, em todas as suas formas, são transformados em teatro, fora do sentido limitado da encenação de dramas sobre um palco (SCHECHNER, 2003, p. 35)

Pois mesmo que não se esteja dentro do ritual religioso dançando durante o transe, ainda assim, as dançarinas estarão recuperando no seu repertório corporal elementos de suas ancestralidades.

Já que trouxemos para a discussão a ideia de ancestralidade, compreendemos que dentro da tradição iorubá, a ancestralidade está diretamente relacionada à corporeidade através da dança. Pensando a dança no espaço religioso, Edilson Fernandes de Souza (2001) entende que

(...) a dança conforme é observada nas casas de culto não tem a intenção de espetáculo no sentido restrito do termo, pois, dançar bem nesse contexto é apenas circunstancial, na medida que a dança percorre sistematicamente o processo de iniciação. A dança aqui representa a integração do iniciado no sagrado, e que pode ser entendido como um sistema “mágico” (...) Utilizar ritmos, cantigas e danças de Exu a Oxalá significa que o repertório mágico deve seguir uma direção em que os iniciados pedem permissão para começar os trabalhos com Exu; pedindo-lhe proteção para os possíveis infortúnios durante o culto e solicitando, inclusive, a abertura da comunicação entre os demais orixás. Isso também significa dizer que o ritual segue sempre a mesma sequência rítmico-temática, com três, sete ou vinte e uma cantigas para cada um dos deuses, terminando com a saudação a Oxalá, o protetor maior (SOUZA, 2001, p. 106, 108)

E são apoiadas nas práticas corporais do *Xirê* que artistas criam e recriam a dança afro, como observaremos mais adiante.

As Deusas do Candomblé

Acredita-se que, por conta das repressões e perseguições aos cultos de matrizes africanas no Brasil, alguns Orixás não são mais cultuados em

nosso país ou tenham se fundido a outros por conta das características parecidas. Outro fator que colaborou para o desaparecimento desses outros deuses e deusas é a falta de registro escrito, ficando por conta da oralidade a transmissão desses saberes, onde, por muitas vezes, os mais velhos – detentores desses conhecimentos ancestrais – não tenham a oportunidade de compartilhá-los para seus sucessores.

Tomando como referência o Candomblé de tradição iorubá, podemos considerar que as Iyabás são Nanã, Iemanjá, Obá, Iansã, Oxum e Euá. Cada uma delas está relacionada a um elemento da natureza e também podem ser associadas às fases/faces da vida da mulher.

De acordo com Prandi (2001), poderíamos descrevê-las do seguinte modo “Nanã é a guardiã do saber ancestral e participa com outros orixás do panteão da Terra (...) Nanã é a dona da lama que existe no fundo dos lagos e com a qual foi moldada o ser humano. É considerado o orixá mais velho do panteão da América (PRANDI, 2001, p. 21)”.

Ainda no panteão da Terra, temos Euá, “o orixá feminino das fontes, preside o solo sagrado onde repousa os mortos (PRANDI, 2001, p. 21)”. O céu do entardecer também é a representação de sua presença na natureza.

No panteão das esposas de Xangô, temos Oiá (Iansã), Obá e Oxum, inicialmente as três eram associadas aos rios africanos que levavam seus nomes, porém, no Brasil, pelas características geográficas, passaram a corresponder à outras forças da natureza, para Prandi (2001)

Oiá ou Iansã dirige o vento, as tempestades e a sensualidade feminina. É a senhora do raio e soberana dos espíritos dos mortos, que encaminha para o outro mundo. Obá dirige a correnteza dos rios e a vida doméstica das mulheres, no fluxo cotidiano. Oxum preside o amor e a fertilidade, é a dona do ouro e da vaidade e senhora das águas doces (PRANDI, 2001, p. 22)

E para completar o grupo das *Iyabás*, fechamos com Iemanjá, segundo Prandi (2001) ela é “(...) a senhora das grandes águas, mãe dos deuses, dos homens e dos peixes, aquela que rege o equilíbrio emocional e a loucura (...) É uma das mães primordiais e está presente em muitos mitos que falam da criação do mundo (PRANDI, 2001, p. 22)”.

Além dessas *Iyabás* outras fazem parte do panteão iorubá, mas seus cultos foram esquecidos, como *Onilé* (a Mãe Terra), *Olocum* (associada às profundezas do oceano e dos mistérios insondáveis da vida) e *Ajê Xalungá* (também relacionada ao mar, à conquista de riquezas, prosperidade material e negócios lucrativos).

Dado este panorama geral, podemos pensar essas deusas numa “versão” mais aproximada das feminilidades das mulheres ocidentais contemporâneas, assim sendo, Nanã aproxima-se da figura da avó, Iemanjá possui o arquétipo da mãe, Obá a mulher madura já infértil e sem filhos, Iansã a mulher adulta que vive em plenitude sua sexualidade, Oxum a mulher jovem que começou a menstruar e *Euá* a jovem virgem pré-adolescente.

Além das *Iyabás* aqui destacadas, dentro do panteão iorubá ainda contamos com a presença de outras entidades femininas primordiais, as *Ia Mi Oxorongá* que são “nossas mães ancestrais, donas de todo o conhecimento e senhoras do feitiço representantes da ancestralidade feminina da humanidade, as mães feiticeiras (PRANDI, 2001, p. 22)”.

Como complemento, trazemos Zenicola (2014) para o diálogo, compartilhando que

(...) Conta o mito que as *Ìyàmi Òsòròngá* têm o poder de se transformar em pássaros e praticar suas magias através destes (...) Suas características são a irritabilidade, a vingança e a dissimulação (...) Vista como matriz de criação, mãe do pássaro da noite, seu poder reside no princípio da criação, e contém todas as oposições dentro dela. Inúmeros são os mitos que contam tentativas, algumas bem-sucedidas e outras não de Orixás masculinos que pretendem roubar o poder da grande mãe. O poder é tal que tornou-se impossível tratar diretamente com ele. É necessário, portanto, que esse poder seja desdobrado, ou melhor, dividido em

divindades femininas. Com o poder distribuído, cada Iabá corresponde a um poder específico do feminino (ZENICOLA, 2014, p. 35-36)

Assim sendo, pensando em termos geracionais, as *Iyabás* seriam herdeiras/successoras das *Ia Mi Oxorongá*.

Outra definição para as *Iyabás* que serviu como base para a observação da dança dessas deusas, a atriz e diretora teatral Luciana Saul (2006) em sua pesquisa *Rituais do Candomblé: Uma inspiração para o trabalho criativo do ator* utiliza como suporte para a categorização dos Orixás apontamentos de Zeami por Barba (2009) sobre três tipos básicos de personificação: o velho⁶, a mulher⁷ e o guerreiro⁸. Além disso, Saul traz a relação com a temperatura, sendo ela atribuída pelo *Animus* (energia vigorosa) e pelo *Anima* (energia suave).

Assim sendo, podemos considerar que Oxum e Euá apresentam o componente mulher/mulher com temperaturas diferentes (*Oxum Anima*, *Euá Animus*), Iansã mulher/guerreiro aproximada da energia *Animus*, Iemanjá categorizada com energia *Anima* e componente velho/mulher, Nanã guerreiro/velho na energia *Anima* e Obá guerreiro/guerreiro e energia *Animus* apesar dos componentes femininos.

As associações que fazemos referência aqui partem do senso comum dos povos de terreiros, mas também têm como ponto de partida a reflexão sobre os *itans* de cada uma delas e da própria observação da codificação corporal de cada *Iyabá*.

Essas características estão impressas em seus corpos, principalmente se consideramos o entendimento iorubá do corpo como um microcosmos onde cada região possui um significado e por possuir esse significado específico, será mobilizado de maneira diferente por cada *Iyabá*, já que as seis apresentam traços de personalidade diversos. Segundo Falcão (2002)

Há significados e funções que se definem por regiões, partes do corpo. O torso é o centro expressivo da dança, com a respiração, de onde os movimentos dependem para garantir sua força, versatilidade e tensão. Os braços e as pernas produzem o vocabulário dos gestos. As articulações permitem uma variedade de movimentos, elasticidade, força e beleza. A cabeça gira, inclina, direciona a força do movimento, o foco. A coluna vertebral nos dá a noção do eixo corporal: é responsável pela condição estática e dinâmica reunindo as outras partes do corpo (FALCÃO, 2002, p. 83).

Fazendo uma leitura mais generalizada, podemos identificar nas danças dos Orixás todas as referências apontadas por Falcão (2002), onde a qualidade de movimento – principalmente das pernas e braços – indicará o tipo de energia do Orixá que está em terra dançando. Convém lem-

brar que não há ação pela ação, cada gesto é simbólico, cada gesto está relacionado diretamente ao *itan* do Orixá, gerando assim uma dramaturgia na dança em que o médium em transe corporifica as ações executadas pelo Orixá em suas atividades no *Orum* – ou seja, no mundo espiritual.

Além das especificidades de cada Orixá e das suas variações, outro ponto que precisa ser observado em relação a execução da dança está pautado na reprodução de códigos e de características corporais de cada casa/terreiro, segundo Martins (2008)

A interpretação da dança e o modo como os gestos e os movimentos são produzidos variam sutilmente de uma casa para outra; não há também homogeneidade na execução da forma, embora haja pontos em comum na execução da forma, embora haja pontos em comum na realização do ritual, tanto na roda do Xiré quanto dançando o Orixá. A corporeidade do(a) filho(a)-de-santo se expande com base no contexto do imaginário coletivo, na forma com que cada casa de Candomblé constrói seu próprio ambiente em função da representação do Orixá. As habilidades motoras são desenvolvidas através da identificação da dança como um todo e da introjeção das imagens que se processam na aprendizagem silenciosa com os religiosos mais velhos. Cada filho(a)-de-santo constrói, assim, a sua própria corporeidade neste ambiente propício e reservado para esta finalidade (MARTINS, 2008, p. 83).

Para além das limitações e possibilidades corporais de cada médium, criando assim um repertório específico do Orixá no momento do

transe, a execução da dança também estará impregnada das características de movimento da *Iakekerê*⁹ e/ou *ekêde* que ensina o Orixá a dançar, onde podemos concluir que parte desse processo de aprendizagem será mimético, justamente por isso considero que existem danças de Iansã no plural, por haver essa série de fatores que caracterizam as diversas qualidades na forma de manifestação dessa *Iyabá*.

Segundo a dançarina e professora do curso de Licenciatura em Dança da UFAL, Dra. Nadir Nóbrega (1992)

Podemos afirmar que a força dos movimentos da Dança Afro é transmitida por três canais energéticos (...). CABEÇA: Parte superior do corpo que raciocina, que ordena a ação do resto do corpo. Ponto referencial da natureza: o céu. TRONCO: Parte média do corpo. Elemento importante na procriação e sedução, ajuda a requebrar no andar e no dançar. Ponto referencial da natureza: o mar. Podemos estabelecer uma relação com as histórias dos Orixás Oxum e Iemanjá, as rainhas da procriação, sedução, beleza e fertilidade. PÉS: Parte inferior do corpo. Elementos que locomovem o indivíduo para a guerra, o trabalho e a festa. São eles que transportam sensações para todo o corpo através dos solados (...) Pés paralelos e descalços (quando fora do chão ficam dobrados), coluna ereta (sem rigidez) inclinada para a frente ou lados, quadris relaxados para trás, movimentos requebrados, soltos e independentes, ritmo variado, rico, percutido em contratempo com os pés no chão e pouquíssimas mudanças de nível (NÓBREGA, 1992, p. 17, 20).

Martins (2008), traz observações de Barros

e Teixeira (2000; 113) sobre a função do corpo ao desempenhar suas funções dentro do processo religioso, ao apontar que

Os membros inferiores estão associados aos ancestrais, sendo que nos rituais de iniciação esta relação é reforçada e atualizada. O lado direito do corpo é considerado masculino; o esquerdo feminino, dizendo respeito à ancestralidade masculina e feminina, respectivamente. Observamos também que em vários rituais a sola dos pés deve permanecer em contato com o chão, visando ao estabelecimento da ligação com importantes poderes que emanam do elemento terra (...) Já as mãos são consideradas como entrada e saída de forças provenientes dos Orixás incorporados em seus “filhos”. Desempenham desta forma papel importante na dramatização da vida social, pois gestos adequados são essenciais no cotidiano das relações sociais (BARROS E TEIXEIRA, In MARTINS, 2008, p. 89)

Assim podemos observar e atestar que corpo e oralidade estão presentes nos processos de transmissão de conhecimento dentro dos terreiros, seja no âmbito religioso ou nas práticas artísticas que as casas de santo resolvam desenvolver como ferramenta de resistência, evidenciando o corpo negro como sujeito/espaco de transmissão de saberes e empoderamento cultural.

Espetáculo Agô: Iyabás pedem passagem – O poder da mulher negra

O espetáculo Agô: *Iyabás pedem passagem* que homenageia as deusas iorubás comemora

também o aniversário de quinze anos do Afoxé *Oju Omim Omorewá*. Como cenografia, o espetáculo conta com seis painéis com gravuras da *Iyabás* estampadas e iluminação que sugere as temperaturas e cores correspondentes à cada deusa. Tendo como base do figurino saias brancas, cada dançarina traça coroas, panos da costa e paramentos das cores do Orixá que representam: Nanã com lilás, Iemanjá com azul, Obá com laranja, Iansã com vermelho, Oxum com amarelo-dourado e Euá com rosa – cores que obedecem uma convenção nos Candomblés.

No início do espetáculo, as dançarinas entram em cena formando uma roda como no *Xirê saravando* – movimento parecido com a ginga da capoeira onde os cotovelos flexionados abrem e fecham os braços na altura do umbigo e os dois pés transferem o peso – porém imprimindo características de movimentos da *Iyabá* por cada uma representada.

Para os figurinos dos percussionistas e *backing-vocals*, homens e mulheres utilizavam saias e abadás, em tons de amarelo e rosa – também fazendo referência à Iansã e Oxum, as *Iyabás* regentes do Afoxé por serem as mães de cabeça das coordenadoras do Afoxé. A atriz convidada como apresentadora vinha trajada num figurino que fazia clara referência à Iemanjá, um vestido longo azul claro com detalhes em palha e uma

tiara de palha com uma estrela.

Segundo as coordenadoras do Afoxé *Oju Omim Omorewá* este espetáculo também se trata de um mecanismo de resistência e empoderamento das jovens mulheres negras com a promoção do 1º Concurso Beleza Negra *Omorewá*, elaborado aos moldes do concurso Deusa do Ébano promovido pelo bloco *Ilê Aiê*.

Com esse concurso o Afoxé abriu espaço inclusive para agregar outras dançarinas ao grupo. O perfil das inscritas se apresentou bastante abrangente, tendo como concorrentes jovens entre 15 e 35 anos. As participantes eram escolhidas pela votação do público presente no dia do espetáculo, onde os requisitos de beleza, simpatia, presença e desenvoltura das coreografias foram levados em consideração. O perfil das participantes se apresentou bastante variado, concorrendo jovens vindas de terreiros de Candomblé e Umbanda, grupos de dança parafolclóricos, escolas de balé, grupos de teatro e alunas dos cursos de Teatro e de Dança da Universidade Federal.

Como já era de se esperar, o Afoxé sofreu algumas críticas inclusive pelo fato da participante vencedora ter sido uma jovem de 15 anos, porém, o grupo, independente das opiniões contrárias compreende que o concurso faz parte da afirmação e empoderamento da identidade da

mulher negra, se apropriando do próprio corpo, da vestimenta, da maquiagem e dos penteados – elementos esses que foram ensinados para as participantes em oficinas prévias à apresentação no teatro.

Quando perguntada sobre o espetáculo, Mãe Nany compartilhou que

Falar das Iyabás pra mim foi fácil demais, além de que eu queria fazer uma homenagem não só a elas, mas as mulheres, que estão sempre na batalha, sempre na luta do dia-a-dia. Por isso também o concurso de beleza negra. Por que não colocar a mulher negra no palco sem ser num desfile de moda ou de biquini? Foi tudo muito emocionante, um show muito poderoso, com as Iyabás abençoando, textos lindos feitos pela Rose Silva (informação verbal).

Em relação à estrutura do espetáculo, ele dividiu-se em blocos homenageando cada uma das *Iyabás*, utilizando como chamada o toque da divindade homenageada, uma dança solo da dançarina que representa a deusa correspondente ao bloco e em seguida uma coreografia conjunta das concorrentes do Concurso.

Sobre esses blocos, é importante salientar que, além das cantigas em iorubá, geralmente para o solo eram cantadas composições de Mãe Nany que além de fazer referência aos itans procura também associa-los à História do povo negro, como uma canção que versa Iemanjá como pro-

tetora dos negros fugidos para o Quilombo dos Palmares ou cruzando as histórias de Iansã inseridas no contexto da mulher contemporânea.

Além das composições das cantigas, Mãe Nany também é responsável pela pesquisa e criação coreográfica. Ao ser indagada como se dava o processo de criação das coreografias solo, Mãe Nany esclareceu que como parte das dançarinas são de Candomblé ou de Umbanda, já conhecem os movimentos base da dança do Orixá, então no momento do ensaio, de acordo com o toque da música elas têm a liberdade de inserir outros movimentos que façam parte do seu repertório corporal, Mãe Nany observa e depois faz seus apontamentos sobre o que pode ser mantido na coreografia, normalmente não tira nenhum elemento criado pelas dançarinas porque geralmente a criação proposta obedece o padrão de movimento daquele Orixá.

Sobre esse padrão de movimentos, apesar das observações feitas durante o espetáculo e em algumas saídas-de-orixá, recorreremos aqui às descrições de Saul (2006) e Zenicola (2014) sobre a categorização dos movimentos das *Iyabás*.

Segundo Saul (2006) “Na dança mais característica de Nanã, mantem-se todo o tronco curvado para frente e arrasta-se cada um dos pés no deslocamento (SAUL, 2006, p. 262)”, im-

primindo corporalmente a ideia de uma mulher idosa, sugerindo a imagem de uma avó, o peso ao caminhar também pode sugerir a dificuldade de andar com os pés atolados num mangue.

Sobre Oxum, Saul (2006) indica que

Em uma de suas danças específicas, os passos são curtos, abrindo-se entre a lateral e o centro. A projeção do peito para frente e consequente recuo, produz uma pequena rotação dos ombros para frente e um movimento espiral da cabeça (SAUL, 2006, p. 263)

Ao som do *Ijexá* – ritmo que homenageia Oxum – esses movimentos suaves evidenciam as características mulher/mulher de energia *Anima* já apontados neste artigo.

Como característica mulher/guerreiro energia *Animus*, temos Oiá-Iansã

Uma de suas danças mais características é realizada ao som do Ilú, um ritmo rápido, como que numa corrida. Identifica-se uma torção do tronco, onde os braços e mãos são jogados para frente e para trás, realizando um movimento espiral. As mãos agarram a saia e a agitam, para produzir o vento. A trajetória se dá em zigue-zague, quebrando a roda e retormando-a em seguida. A cada dois passos, um dos pés faz um forte movimento para empurrar para trás, como se fosse um “coice” (SAUL, 2006, p. 263)

Sobre Obá, Saul (2006) observou que “Em sua dança mais característica, dá-se um pulo, baixo, com a perna direita, ao mesmo tempo em que a perna esquerda, o braço e a mão esquerda são levados na altura da orelha. Depois inverte-se o lado (SAUL, 2006, p. 264)”. A característica da mão cobrindo a orelha denota um *itan* no qual Oxum, com ciúmes de Xangô com sua nova esposa, induz Obá à cortar a própria orelha e servi-la numa sopa para seu marido. Xangô, horrorizado, expulsa Obá de sua casa a banindo também de seu reino. O ato de cobrir a orelha faz referência à vergonha de Obá por ter se deixado enganar.

Ao observar Euá, Saul (2006) indica que

O toque de Euá, o agabi (...) tem um ritmo mais lento. A dança mais característica de Euá consiste num leve e delicado caminhar, quase que deslizando, dando um passo para um dos lados, outro passo para outro lado e dois passos, em contratempo, para a primeira direção. O tronco encontra-se levemente inclinado para a frente até a lombar nos passos laterais e ergue-se de forma ereta nos contratempos. Os braços, em forma de arco, acompanham delicadamente a direção dos passos, na altura do ventre e no segundo contratempo erguem-se, até a altura do rosto (SAUL, 2006, p. 264)

Em relação à Iemanjá, Saul (2006) aponta que “A dança mais característica de Iemanjá, no toque do *jincá*, é lenta e a coluna move-se de uma maneira sinuosa, ondulando. O impulso para o movimento vem da parte superior do peito e do quadril (SAUL, 2006, p. 265)” sugerindo/aparen-

tando o balanço das ondas do mar.

Embora essas observações tenham sido feitas noutros contextos sócio-culturais, podemos considerar que esta estrutura é mantida nas coreografias do Afoxé *Oju Omim Omorewá*, principalmente quando levamos em consideração que a dança ritual trás elementos dramáticos, conforme sugere Johan Huizinga (2008)

O ritual é um dromenon, isto é, uma coisa que é feita, uma ação. A matéria desta ação é um drama, isto é, uma vez mais, um ato, uma representação num palco. Esta ação pode revestir a forma de um espetáculo ou de uma competição. O rito, ou “ato ritual”, representa um acontecimento cósmico, um evento dentro do processo natural. Contudo, a palavra “representação” não exprime o sentido exato da ação, pelo menos na conotação mais vaga que atualmente predomina; porque aqui “representação” é realmente identificação, a repetição mística ou a rerepresentação do acontecimento. O ritual produz um efeito que, mais do que figurativamente mostrado, é realmente reproduzido na ação. Por tanto, a função do rito está longe de ser simplesmente imitativa, leva a uma verdadeira participação no próprio ato sagrado (HUIZINGA, 2008, p. 18)

Onde é possível assim associar a dança ritual à estrutura de um espetáculo cênico que pretende compartilhar com o público – iniciado nas religiões de matrizes africanas ou não – os feitos das *Iyabás*.

No bloco final do espetáculo, além do resultado do concurso, formou-se uma enorme

roda de samba onde o público é convidado para dançar, dentre os convidados, subiram ao palco as mães-de-santo presentes na plateia, promovendo assim um encontro de gerações celebrando a ancestralidade daquelas mulheres ali presentes.

Ao observar o fechamento do espetáculo, trazemos aqui a reflexão que, para além do termo Afoxé e os seus desdobramentos, é necessário considerar a importância da prática da dança por si só como um mecanismo de resistência, segundo Frigiéro (2003), citado por Zenicola (2011) “As chamadas Danças Afro Brasileiras que apresentam performances de releituras corporais africanas, promovem o enraizamento social e contribuem ‘para a manutenção de um ethos negros’ (p. 85)”, e a autora complementa que

É este corpus societal que estrutura e mantém o conceito fundamental da dança chamada afro brasileira na cena, coreografada ou não. E, na prática, apresenta no alinhamento corporal, a relação considerada ideal entre as partes do corpo para estabelecer ações da estética da dança negra. As motivações corpóreas dos movimentos e as diferentes posições que este corpo passa assumir das formas mais diferenciadas vão transmissão à tradição e transmutação destas culturas tradicionais. É este grupo social que mantém as técnicas de estilo de dança e devolve as formas peculiares de se performar a dança. A construção do corpo emblemático-social tem, então, sua manutenção preservada neste corpo e torna-se um processo transformativo em re-definições em constante movimento e diálogo, em constantes atualizações, o que possibilita a compreensão das normas da organização cultural (ZENICOLA, 2011, p. 86)

E completamos que

A representação sagrada é mais do que a simples realização de uma aparência é até mais do que uma realização simbólica: é uma realização mística. Algo de invisível e inefável adquire nela uma forma bela, real e sagrada. Os participantes do ritual estão certos de que o ato concretiza e efetua uma certa beatificação, faz surgir uma ordem de coisas mais elevada do que aquela que habitualmente vivem. Mas tudo isto não impede que essa “realização pela representação” conserve, sob todos os aspectos, as características formais do jogo. É executada no interior de um espaço circunscrito sob a forma de festa, isto é, dentro de um espírito de alegria e liberdade. Em sua intenção é delimitado um universo próprio de valor temporário. Mas seus efeitos não cessam depois de acabado o jogo; seu esplendor continua sendo projetado sobre o mundo de todos os dias, influência que garante a segurança, a ordem e a prosperidade de todo o grupo até à próxima época dos rituais sagrados (HUIZINGA, 2008, p. 17)

Neste ponto, compreendemos que, quando o Afoxé leva para a cena as **Iyabás** e convida o público não só a escutar suas histórias, como também a dançar num momento de confraternização, divide com ele o sagrado público, ou ao menos uma partícula da comunhão que se dá do plano espiritual para o plano material.

Considerações finais

O que observamos e refletimos sobre o espetáculo em questão versa sobre como através

das artes aproximar o público não-iniciado das práticas religiosas partindo das histórias desses deuses, numa possibilidade de reconhecimento de lendas e mitos recorrentes em diversas culturas e/ou religiões, uma vez que lembramos o quanto entidades do Candomblé e da Umbanda são sincretizadas com santos católicos até hoje como um reflexo da resistência do povo negro que durante a escravidão era terminantemente proibido de a sua religiosidade.

Segundo as coordenadoras do Afoxé, tanto este quanto os outros espetáculos pensados para o ambiente do teatro de palco italiano foram estruturados como um modo de combater a intolerância religiosa, embora saibamos que parte da plateia é oriunda dos terreiros de matrizes afro-ameríndias, há de se considerar o crescente número de espectadores de diversos estratos sociais e de outras religiões.

Este perfil pluricultural também está presente no corpo de dança do Afoxé, pois algumas das dançarinas não fazem parte de nenhum terreiro e os caminhos que as levaram para o grupo passaram por outras práticas corporais que não são ligadas diretamente à religiosidade em si – como no caso da dança de salão – mas não podemos esquecer da que a fundamentação do Afoxé como prática artística está atrelada diretamente à prática religiosa.

Ao ser perguntada sobre as práticas religiosas por trás do Afoxé, Mãe Nany, nos respondeu que

Religião e arte tem ligação sim, porque a maioria do pessoal é do Candomblé e aqueles que não são a gente procura não envolver com a religião. A partir do momento que a gente começou a montar o grupo, fui lá, consultei os búzios pra saber se ia dar tudo certo, a gente tem a ligação com religião por isso, tudo que a gente faz consulta primeiro os Orixás, mas outros procedimentos que outros afoxés fazem, a gente não faz. A gente canta sim algumas músicas relacionadas ao Candomblé, mesmo que as pessoas pensem que é uma música qualquer, mas pra nós tem um significado diferente. Quando as pessoas chegam até a gente, mas não são da religião, a gente explica que Afoxé não é Candomblé, explica tudo pra ver se a pessoa se adapta ou não (informação verbal)

Aos que assistem o Afoxé com os olhos familiarizados com a prática religiosa, conseguimos identificar nas dançarinas as características dos seus Orixás regentes mesmo que elas estejam dançando para outros Orixás por observar como a energia daquele corpo se manifesta. Aos que não possuem estas referências, o espetáculo se torna um convite para conhecer o mundo do outro, sem fetichização, sem escárnio, sem exotismo, mas com respeito pela prática religiosa e pela prática artística.

NOTAS

¹ “Axé (...) significa atualmente, na linguagem popular, ‘boa energia’, ‘alto astral’. Verificando sua etnologia iorubá, vemos que o sentido atual não difere muito do termo original, tendo sido apenas atenuado o seu grau de religiosidade. De acordo com a tradição religiosa ioruba o Axé é compreendido como energia vital, verdadeira presença de Deus nas forças e formas da natureza, assim como no interior dos seres humanos. Axé também é, na filosofia do Candomblé, o poder de fazer coisas acontecerem, comando espiritual, o poder de invocar, oração, agradecimento, luz própria de Deus tornada acessível aos homens e mulheres (LIGIÉRO, 1993, p. 35-36)”.

² Termo em iorubá para o conjunto de todos os mitos, canções e histórias componentes da cultura iorubá, podendo vir grafado *itã*.

³ Mesmo que mãe-de-santo, sacerdotisas do Candomblé ou da Umbanda.

⁴ É dela a função de zelar, acompanhar, dançar, cuidar das roupas e apetrechos do orixá da casa, além dos demais orixás, dos filhos e até mesmo dos visitantes. É uma espécie de “camareira” que atua sempre ao lado do orixá e que também cuida dos objetos pessoais do babalorixá ou ialorixá. Ao contrário das Iakekerês, Ialorixás e Babalorixás, as Ekedes não entram em transe.

⁵ “(...) o Xirê é a designação geral usada para nominar a sequência de danças rituais dos candomblés, que começa com Exu e é finalizada com Oxalá. Segue-se uma ordem pré-estabelecida, como se fosse um roteiro teatral, reunindo orixás afins: das águas, da terra, da caça, da criação do mundo, numa ordem funcional e que atende aos significados prescritos pelo modelo yorubá (LODY, SABINO, 2011, p. 103)”.

⁶ Serenidade de espírito, olhar distante.

⁷ Essência constituída pelo espírito, ausência de violência.

⁸ A essência é a violência, o espírito é encontrado nos detalhes, algo como delicadeza dentro da força.

⁹ É o mesmo que mãe pequena, é a segunda pessoa na casa. Na ausência da Ialorixá ou Babalorixá é ela que assume o comando. Está sempre presente e faz parte de todos os preceitos e obrigações.

R

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio. *A Canoa de Papel – Tratado de Antropologia Teatral*. Brasília: Dulcina Editora – 2009.

CAETANO, Isabel. Entrevista I [Jul. 2014]. Entrevistador: Daniela Beny Polito Moraes. Maceió, 2014. 1 arquivo .mp3 (85 min.)

FALCÃO, Inaicira. *Corpo e Ancestralidade – Uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. Salvador: EDUFBA – 2002.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens – O jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

LIGIERO, Zeca. *Iniciação ao Candomblé*. Rio de Janeiro: Record, 1993.

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

MARTINS, Suzana. *A Dança de Yemanjá Ogunté Sob a Perspectiva Estética do Corpo*. Salvador: EGBA, 2008.

MORENO, Nany. Entrevista I [Jul. 2014]. Entrevistador: Daniela Beny Polito Moraes. Maceió, 2014. 1 arquivo .mp3 (85 min.)

NÓBREGA, Nadir. *Dança afro – Sincretismo de Movimentos*. Salvador: Editora Santa Maria: 1992.

SAUL, Luciana. *Rituais do Candomblé – Uma inspiração para o trabalho criativo do ator*. 276 p. Dissertação de Mestrado. CAC/ECA/USP. São Paulo – 2006.

SCHECHNER, Richard. O que é performance?. In *O Percevejo*, ano 11, 2003, n. 12, p. 25 a 50.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. Salvador: Corrupio Edições, 2002.

ZENICOLA, Denise. *Performance e Ritual – A dança das Iabás no Xirê*. Rio de Janeiro: Mauad X Editora, 2014.

* DANIELA BENY POLITO MORAES é Mestre com título obtido no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte/UFRN (2017). Especialista em Antropologia pela Universidade Federal de Alagoas/UFAL (2014), possui graduação em Artes Cênicas: Licenciatura em Teatro pela UFAL (2011). Atualmente é dramaturga, atriz, produtora e diretora - Invisível Companhia de Teatro e assistente de produção - Patacuri - Cultura, Formação e Comunicação Afro-Ameríndio. Atuou como professora de Artes pela Secretaria de Estado da Educação e do Esporte e professora - Secretaria do Estado da Educação e Esporte e professora contratada da Universidade Estadual de Alagoas. Principal foco de interesse nas Artes Cênicas é o treinamento de atores/atrizes através do uso dos elementos da dança e da mitologia de Iansã com base na Antropologia Teatral. Atualmente atua como professora substituta de teatro do IFRN Campus Ceará-Mirim.

Artigo submetido em: 31/03/2017

Aprovado em: 30/07/2017