



ISSN 2358-6060

DOI: [https://doi.org/ 10.5216/ac.v8i2.74308](https://doi.org/10.5216/ac.v8i2.74308)

Saulo Vinícius Almeida*

Corpo Ritualizado

Gestos que se prolongam no mundo

Ritualized Body

Gestures extended across the world

RESUMO

Muitas são as experiências artísticas que aproximam teatro e ritual. Quais são os desdobramentos desta aproximação para o corpo das pessoas envolvidas? O objetivo deste artigo é refletir sobre o corpo ritualizado em práticas de teatro ritual e no Candomblé Angola. Para tanto, utiliza-se de narrativas de experiência de *azenza* e *Tat'etus dya Nkisi*, parte de um conjunto de entrevistas realizadas no *Nzó Atim Kayango ua Mukongo*, localizado na cidade de Juatuba em Minas Gerais.

Palavras-chave: Candomblé. Transe Ritual. Teatro Ritual. Rito. Corpo Ritualizado.

ABSTRACT

There are many artistic experiences that bring theater closer to ritual. What are the consequences of this approach for the body of the people involved? The purpose of this article is to reflect on the ritualized body in ritual theater practices and in Candomblé Angola, which are part of a set of interviews carried out at *Nzó Atim Kayango ua Mukongo*, located in the city of Juatuba in Minas Gerais, Brazil.

Keywords: Candomblé. Ritual Trance. Ritual Theater. Rite. Ritualized Body.

Di Makaixi, essa é a *dijina*ⁱ que recebi e pela qual passei a ser chamado após minha iniciação no Candomblé Angola. Sou um *muzenza*ⁱⁱ iniciado para o *Nkisi* Katendê no *Nzó Atim Kayango ua Mukongo*, localizado na cidade de Juatuba em Minas Gerais, Brasil. *Minkisi*ⁱⁱⁱ são divindades dos povos Bantus equivalentes, em certa medida, às divindades dos povos Nagôs, os Orixás. São energias da natureza que auxiliam Nzambi, o criador, no governo do mundo. Katendê é a folha, o tronco, a seiva, as raízes.

Quando Katendê dança, eu danço, as energias se movem, eu desapareço, eu reapareço, constantemente, conforme o seu desejo. A relação do corpo com uma divindade nos solicita pensarmos em um corpo ontologicamente transformado, que se religou à natureza, em suas dimensões materiais e imateriais. Um corpo que guarda em si energias que foram depositadas ou despertadas, energias que possuem agência e que agem em dada medida independente do desejo do sujeito.



Figura 1 - Registro de Katendê, manifestado no corpo em transe de Di Makaixi, dançando durante sua kizomba. Créditos: Autoria desconhecida. Acervo pessoal.

Habito a zona fronteira entre a experiência do sagrado e do poético. Fronteira que elegi como foco de minhas perambulações da vida e em minhas investigações acadêmicas. O sagrado e o poético, dois campos da experiência humana que são muito próximos, por vezes indissociáveis, e os quais, acabamos por vivenciar durante toda a vida. Durante a graduação, experimentei o rito de passagem como

ponto de partida, processo e meta de exercícios de criação cênica e prática de atuação. Durante o mestrado, debruçei-me sobre as práticas de formação de artistas da cena desenvolvidas no *Arkhétypos Grupo de Teatro*, projeto de extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) que há mais de uma década se dedica à investigação do Teatro Ritual. No presente texto, realizo uma reflexão sobre o corpo em rituais. Inicialmente, abordarei o corpo ritualizado em práticas cênicas, passando então a uma reflexão sobre o corpo em rituais, utilizando como base para a reflexão, relatos de experiências de pessoas iniciadas no Candomblé Angola, no *Nzó Atim Kayango ua Mukongo* que passaram a partir de determinado momento de sua caminhada passaram a ser zeladas por *Mam'etu Mavulegy* de Kayango e/ou *Tat'etu Odesidogy* de Mutakalambo (os zeladores da casa) ou de algum de seus filhos, acerca de suas experiências de transe ritual.

1º rastro: teatro ritual

Uma das conclusões a que cheguei durante o mestrado^{iv} foi que por teatro ritual pode ser entendido tanto um universo poético quanto um fenômeno^v. A poética diz respeito ao conjunto de normas conscientes e/ou inconscientes que guiam a produção artística. No caso das obras que se miram em rituais, há a utilização dos seguintes elementos em sua constituição poética: forma baseada em convenções, rigidez estrutural (estereotipia), condensação de significados e redundância (repetição) (ALMEIDA, 2021). Podemos

acrescer a esse conjunto de elementos estruturais da cena, a utilização de referentes da cultura popular e/ou religiosa na criação de visualidades e/ou sonoridades. Esses mesmos elementos são utilizados em filmes que se inspiram em rituais ou buscam gerar efeitos próximos a de estados rituais como *Liborio* (2021), dirigido pelo dominicano Nino Martínez Sosa, *The Deserted* (2017), filme imersivo em realidade virtual dirigido pelo cineasta malaio Tsai Ming-Liang e o recente *Taste* (2021), dirigido pelo vietnamita Le Bao.

Já o Teatro Ritual enquanto um fenômeno se faz existir no momento em que o protocolar se transforma em uma relação de afeto e conexão, a partir dos quais se estabelecesse o engajamento e a eficácia ritual. É importante ressaltar que os elementos estruturais anteriormente citados não geram por si só a ritualização do acontecimento. A antropóloga Martines Segalen (2002, p.59) o demonstra muito bem no seguinte exemplo: “Mesmo quando se celebra um enterro religioso, muitas vezes o rito não está mais lá, na medida em que o grupo reunido não é mais uma ‘coletividade’ que participa de uma emoção comum”.

Uma das formas recorrentemente utilizadas por artistas da cena e visuais para a criação de uma ambiência, de ritualização do acontecimento e imersão vivencial dos envolvidos, que são algumas das características do Teatro Ritual, é a potencialização de um dos sentidos, induzindo um estado de presença extra cotidiano que retorna o sujeito para uma percepção localizada no instante presente,

suspendendo a descontinuidade gerada pelo pensamento e, quando executado com primor, alcançando a diluição de si, alcançado lampejos de êxtase. Para tal, recorrem em suas obras à utilização dos elementos anteriormente citados junto ao uso abundante do silêncio ou de ruídos constantes com ressonância, movimentos lentos, coralidade, movimentos cadenciados. Outra estratégia recorrente no teatro, na dança e na performance, com vistas a gerar no elenco ou na artista o *engajamento ritual*, é a construção de símbolos a partir da biografia, por vezes, com foco em traumas, criando laços afetivos.

Quando estabelecida a ritualização da cena, há o regaste da seriedade da ação que dá ao cênico a condição de cerimonial, suspendendo temporariamente as estruturas sociais dos sujeitos envolvidos, abrindo-os para que possam experimentar outro funcionamento de si no mundo. É também durante esses momentos, que as crises que se encontram latentes nos envolvidos e que por vezes foram utilizadas na elaboração simbólica do acontecimento tornam-se passíveis de serem sanadas pela ação corretiva que o ritual mobiliza. É interessante voltar os olhos para a teoria de Victor Turner (2017) sobre o Drama Social, onde o ritual seria um dos instrumentos que corrigiriam ou sanariam crises da comunidade ou do indivíduo (mas sempre coletivamente) e o teatro, seria um momento posterior, no qual a comunidade retorna o olhar para os acontecimentos de maneira analítica.

A gestualidade do corpo ritualizado passa a ser portadora de eficácia ritual, tornando-se simbólica, por um lado, curativa por outro. De uma forma ou de outra, a gestualidade do corpo ritualizado estende-se sobre o mundo gerando alterações de ordem psicossomática, jurídica, política entre outras, a depender do tipo de ritual em que está inserido. É necessário apontar que o corpo ritualizado e sua gestualidade não se circunscreve apenas pela dimensão simbólica e seu poder e autoridade social, como no caso de um juiz ou um presidente durante uma cerimônia. Ele pode, em alguns casos, acionar um mecanismo apartado da lógica científico-racional, forçando uma linha causal a alterar-se arbitrariamente. Quando tange essa possibilidade do corpo ritualizado, o Teatro Ritual pode adentrar o terreno movediço da magia em suas múltiplas possibilidades e formas, vinculando o simbólico, o ritual e o mágico.

O papel fundamental da noção de eficácia foi reconhecido quando Mauss propôs, na teoria da magia, que um poder sui generis vinculava o mágico, os ritos e as representações. Para ele, não só atos e as representações são inseparáveis, quanto é indispensável a inclusão das noções de crença (“a magia não é percebida: crê-se nela”), força e poder mágicos (“os ritos mágicos explicam-se de modo muito menos fácil pela aplicação de leis abstratas do que como transferências de propriedades cujas ações e reações são previamente conhecidas”; ou “há mais transferência do que associação de ideias”), fundidos no mana (“a força por excelência, a verdadeira eficácia das coisas”). Mana, essa categoria inconsciente do entendimento, combina qualidade, substância e atividade (“o mana não é simplesmente uma força, um ser; é também uma ação, uma qualidade e um estado”). Embora raramente atinja a

consciência, ele é inerente à magia como fenômeno social (PEIRANO, 2002, p.23).

O Teatro Ritual altera a relação dos envolvidos com o visto e o representado. Não se trata de se afetar pela imagem, reagindo a ela de modo criativo, afetivo e emocional, tecendo uma relação erótica com o imaginário, somente. Trata-se de tornar-se parte do conteúdo mítico que constrói o acontecimento, tornar-se junto a ele uma só vibração. O corpo ritualizado se estende no mundo, seus fluxos e sua vibração têm o condão de alterar a ordem, a essência ou mesmo a natureza das coisas. Em minha dissertação, chamei a tal corpo de *corpo arcaico*, pensando mais especificamente, os rituais de natureza mágico-religiosa. O corpo arcaico seria uma categoria ou condição que, como o adjetivo já anuncia, retorna a uma lógica pré-moderna, em que “de certo ponto de vista, pode-se dizer que o mundo profano, o mundo condicionado, é transcendido e que o espírito desemboca em um plano absoluto, que é, ao mesmo tempo, o plano do ser e do sagrado” (Eliade, 1991, p.38). Atualmente, tenho me questionado sobre a utilização da palavra arcaico por remeter, nas artes da cena, em algum nível, às propostas de Grotowski, não sendo esse o caminho que vislumbro. Assim, adoto a palavra *ritualizado* que é mais genérica e não apresenta o risco de ser engolida por um conceito vinculado a uma tradição cênica.

A ideia de Teatro Ritual, contemporaneamente, apresenta um campo espinhoso ainda pouco desbravado, tendo em vista a sua

proximidade com a *performance art*. Ainda em minha dissertação, iniciei o esboço de uma diferenciação entre os dois:

Na chave do engajamento simbólico e da eficácia, encontramos a diferença existente entre o teatro ritual, a performance e as demais formas teatrais. A performance, tal como o ritual, solicita uma não mediação da máscara da atuação, onde o sujeito realmente venha a executar a ação, habitando concretamente o acontecimento. Porém, ela não prescinde obrigatoriamente do engajamento simbólico. Você pode passar por uma performance sem realizar a mudança que um rito de passagem gera, sem alterar seu status ou mesmo sem agir sobre a crise, mas não consegue fazê-lo quando se fala de uma experiência de teatro ritual (ALMEIDA, 2021, p.103).

Outra particularidade de algumas experiências de corpos ritualizados é a alteração dos estados de consciência. O grupo que investiguei utilizava-se de experiências de transe em suas práticas formativas e de criação. Buscando entender e mapear tais experiências, colhi narrativas de integrantes sobre suas vivências nestas práticas. As narrativas dos membros levaram-me a perceber que estava em jogo, por detrás das práticas de transe e demais Estados Alterados de Consciência (EAC), conceitos diversos de corpo e real. Diversidade que conjuntamente à ideia de eficácia me trouxe ao tema a que volto os olhos em minha atual pesquisa de doutorado e que atravessa este artigo: a relação entre metafísica, corpo e ação em práticas rituais e poéticas teatrais.

Penso que, se o corpo ritualizado se estende sobre o mundo e pode alterar o seu funcionamento para além da lógica causal, estamos

falando de um corpo que se constitui de invisibilidades. Justamente o que o excede, reafirmando-o, negando-o ou borrando-o é o que constitui a prática artística (ideia e sua exposição sensível) e a ritual. Poderíamos citar, discurso político, posicionamento ético e dimensão simbólica como invisibilidades que gravitam em torno de uma ação direta^{vi}, constituindo e sendo resultado daquela corporeidade em ação.

É como se houvesse uma sequência de *Campos de Invisibilidades* em torno do corpo que vão se atravessando transversalmente ou se sobrepondo. Dentre os muitos, podemos citar o campo étnico, o ético, o histórico, o social, o simbólico, o ficcional, o que diz respeito ao conjunto de regras ou normas do cerimonial (ou do jogo quando se refere a uma prática teatral ou de *performance art*) e o campo que é composto por elementos de ancestralidades. Esse último retorna com contornos mais densos em práticas religiosas, nas quais há atividades de comunicação direta ou indireta com os ancestrais. O corpo ritualizado utiliza-se dos Campos de Invisibilidades não somente para comunicar ou afetar, mas para alterar em algum nível a si e a realidade em seu entorno, sempre imerso e engajado em um universo simbólico específico.

2º rastro: rituais religiosos

No caso dos rituais em contextos religiosos, existe uma mudança de funcionamento das invisibilidades. Se nos demais rituais,

os Campos de Invisibilidades são constituídos e constituintes de uma corporeidade, nos rituais religiosos *há invisibilidades que são agentes ativos* que alteram o corpo e pelo corpo o alteram o mundo. Sua ética, moral e a sua dimensão histórica, por exemplo, são *independentes* do corpo que lhes dá *passagem*, apesar de formar junto a ele um todo que aglutina a si os Campos de Invisibilidades citados anteriormente. Por *invisibilidades ativas*, refiro-me à entes sagrados, deidades, encantados, energias, que necessariamente necessitam de um corpo para que sua existência se torne ação no mundo concreto.

O corpo ritualizado em contexto religioso é um conjunto do corpo, por vezes, alterado ontologicamente e de corpos imateriais (invisibilidades ativas) somados a outros Campos de Invisibilidades. Lembremo-nos que corpo é um conceito e que sua organização varia em função da escola filosófica a partir do qual é observado ou experienciado. Pode-se encontrar uma ótica monista (Merleau-Ponty, Nietzsche, Spinoza, Michel Foucault), uma ótica dualista em que há a divisão entre corpo e alma/intelecto, uma ótica triádica como proposto por Leke Adeofe (2004) ou ainda a forma como os Fula e os Bambara organizam sua experiência de existência, compreendendo a pessoa humana a partir uma sobreposição de planos interiores (Hampâté Bâ, 1981). Os Campos de Invisibilidades quando se apresentam em totalidade são consequência e ao mesmo tempo geradores de uma mudança ontológica do corpo em estado de apresentação. Ocorre a evocação de outro real que não aquele circunscrito pela historicidade,

materialidade e pensamento tecno-científico, mas um real que dê conta da complexidade do universo dos orixás, *mikisi*, *voduns*, encantados, entidades, antepassados etc.

Cada religião carrega consigo uma corporeidade específica. No Candomblé, o corpo se organiza de forma triádica (*ara*, *emi*, *orî*) e se conecta à outras corporeidades, como por exemplo, à corporeidade daquele(a) que por ele zela e que, na maioria das vezes, o iniciou na religião. Este corpo é também afetado por elementos da natureza como, por exemplo a seiva bruta e elaborada das folhas. Fala-se aqui de uma corporeidade radicalmente religada à natureza em sua dimensão imanente e transcendente. Um corpo que se liga aos demais corpos materiais e invisibilidades de sua comunidade, criando um tecido que altera o espaço. Poderíamos falar de corpos ritualizados que alteram a condição do espaço, colocando-o em “transe”. Nesse sentido, observemos a narrativa de experiência de Sessémeandê *dya* Hangolo (Paixão Sessémeandê), iniciando em 2017:

Um tsunami. No meu caso era um tsunami. [...] Tinha diversos momentos em que o *Nkisi* vinha e esse vir do *Nkisi* de manada era muito engraçado. A energia era como se fosse uma onda pelo corpo. Ela quase que bate em um, bate no outro e vai indo. Mas o engraçado é que era quase um sopro, era um *Nkisi*! Era Tempo! Era Tempo passando. Ele passa e vruuum. Mas a conexão não era virou um, depois vira o outro, depois vira o outro, depois vira o outro... Porque, tem isso. A energia pode acontecer e acontece em alguns momentos dessa forma. No nosso barco não. A gente simplesmente virava e virava todo mundo de uma vez (informação verbal)^{vii}.



Figura 3 – Registro de Hangolo manifestado no corpo em transe de Sessémeandé.

Crédito: Tatet`u Kisalemim (2017). Imagem cedida por Paixão Sessémeandé.

O corpo ritualizado em transe de *Nkisi* interfere no estado de outros presentes e convoca outras energias para coabitar o espaço com ele. Vejamos abaixo, a narrativa de experiência de Muxi ua Zande (Caio de Katendê):

Primeiro, você sente a energia dos *Minkisi*. Você cai no chão. Na hora que você acorda, você está sentindo a sua testa toda amassada e o povo te olhando com a cara de quem diz: Nuh! Que tombo! Eu me lembro de um. Foi na sua saída. Eu boleei no pé do seu pai [Katendê]. Tem o vídeo que mostrava eu bolando. O seu pai passando do meu lado e eu indo pro chão... Um respondendo ao outro (informação verbal)^{viii}.

Bolar é uma das primeiras manifestações de um *Nkisi* ou Orixá em uma pessoa não iniciada (*ndumbi*), podendo acontecer geralmente de forma bruta e sem qualquer tipo de previsão ou apontamento para o fato. Normalmente é algo que acontece durante uma festa de *Nkisi* ou Orixá, mas não se restringindo a acontecer apenas nos terreiros, podendo se dar em qualquer lugar, a qualquer momento na vida de uma pessoa não iniciada quando em contato com tais deidades.

Quando esse último campo se aciona em uma experiência, quando o sagrado se faz presente enquanto agente ativo, passamos a necessitar de outras teorias para pensar o corpo em rito e/ou apresentação. Aqui já não cabem as teorias de Grotowski. O *performer* arcaico de Jerzy Grotowski (2011, 2015) acessaria uma suposta categoria arquetípica de humano que antecederia às diferenças, acessaria 'energias' densas e sutis. Essa noção de *performer* não nos é suficiente para pensar as experiências religiosas, em especial as afro-ameríndias. Não há nesses corpos a busca de um apagamento da diferença. As diferentes metafísicas se colocam na existência do fenômeno, ou seja, elas só ocorrem por se operar no acontecimento uma diferente ontologia e/ou uma diferente cosmogonia. Para além disso, o corpo ritualizado de que falo, não é o corpo que acessa determinada energia, realidade, campo ou ente sobrenatural, mas sim o corpo que é por eles acessado. É importante fazer tal distinção pois independente de Grotowski ter defendido a sua pesquisa ritual como laica, ela possui estrutura, é religiosa e, independentemente de sua

boa vontade, ela carrega uma ideologia e é constituída por uma metafísica específica.

Diferente ao performer arcaico de Grotowski (2015), aqui há um sagrado que possui desejo e agência, gerando alterações no sujeito e no mundo, por vezes, indiferente ao desejo da pessoa. É um sagrado, que para existir numa espetacularidade, não prescinde da precisão do gesto/imagem que plasma no mundo com perfeição um imaginário. Falamos aqui de um sagrado vivo, ainda que o conceito de vida aqui empregado, extrapole o biológico.

O corpo ritualizado quando em transe em contato com uma invisibilidade ativa, seja *Nkisi*, *Orixá*, encantado etc., não possui controle total de sua gestualidade. Vejamos a fala da *muzenza* *Sambakalumbe dya Kaiaia* (Roberta Damásio Martins), iniciada no *Nzó Atim Kayangoua Mukongo* em 2019, sobre a sua experiência de quando bolou na mão de Matamba:

Eu tinha a sensação de que eu estava desligada e eu tentava me mover, mas não conseguia. Eu tentava me levantar, eu tentava fazer força, mas era uma paralisia total. Eu conseguia escutar. Eu só sabia que meu corpo tinha que levantar, mas não tinha forças. Foi quando aconteceu pela primeira vez comigo, o que eu posso dizer... um desligamento, entre aspas. Aonde aqui (aponta para a cabeça) eu não conseguia entender o que estava acontecendo, eu não tinha a visão, eu não tinha como falar, mas o meu corpo pedia que eu agisse. Mas era impossível, não tinha como. (informação verbal)^{ix}.

Veja que o protagonista da ação deixa de ser o sujeito e passa a ser do invisível. Roberta percebe o acontecimento e torna-se incapaz

de mobilizar o corpo conforme seu desejo. Na narrativa abaixo, o *Tat'etu dya Nkisi* Kamugenan, iniciado há aproximadamente 14 para o *Nkisi Nsumbo*, diz o seguinte:

No início era muito maior o nível de consciência, de você perceber e, principalmente, ouvir e não ter controle do que está acontecendo. Você consegue ouvir, mas não consegue parar a sua perna, a sua mão, falar o que você quiser. Depois da iniciação, isso foi se perdendo com o tempo, no meu caso, e hoje, eu não tenho esse nível de consciência mais. É como se eu tivesse apagado e voltado. E aí, vale se pensar a questão do tempo, quando penso que passou muito tempo, passou pouco tempo. (informação verbal)^x.

Esse tipo de narrativa, comum em experiências de transe em contexto religioso, principalmente em terreiros de candomblé, nos traz algumas questões que são fundamentais para pensarmos alguns conceitos das artes da cena, como corpo, presença e ação.

3º rastro: vislumbres

Se ao longo do texto, apontamos uma relação entre fenômeno e conceito de corpo, é de se questionar a universalidade da noção de ação psicofísica. Retornemos aqui a tal conceito amplamente difundido nas artes cênicas. Desenvolvida pelo encenador russo Constantin Stanislavski (1863-1938), a ação psicofísica, posteriormente denominada Ação Física, é um conceito que se refere à relação entre ação realizada e processos ditos interiores. Tal proposta foi ampliada posteriormente Jerzy Grotowski (1933-1999) que a desvinculou do

lugar da teatralidade levando-a para o lugar da performance e do ritual. Em Stanislavski, o 'corpo' engajado no acontecimento, o desencadeamento de ações realizadas por ele seria capaz de fisgar a emoção, a interioridade do ator/da atriz. Já em Grotowski, o sujeito, pelo 'corpo', acessaria camadas mais sutis da vida. Podemos colocar sob essa ideia de vida, uma noção difusa de espiritualidade, além de criar possibilidades de se experienciar suposta categoria arquetípica de pessoa humana que precederia às diferenças e se relacionaria de maneira mais engajada, atenta e sensível com o entorno. Tal conceito não escapa de compreensão do corpo localizada geopoliticamente e, especificamente em Grotowski, guarda consigo o espólio de bens culturais alheios, o embranquecimento destes, a invisibilização das culturas que lhes originaram e a posterior venda (literal e metafórica) desses conhecimentos decepados como parte de sua genialidade.

De qual ou quais corpos e mentes falaram os citados artistas ao se referirem à unidade psicofísica oriunda da relação interno-externo, físico-psíquico ou ainda físico-espiritual? Questiono isso pois ao adotarmos tais conceitos em nossas práticas, excluimos delas outras possibilidades ontológicas, limitando e formatando corpos, reduzindo possíveis formas de existência. Para exemplificar outra maneira de se experienciar o corpo em processo de apresentação cênica, trago uma fala de Paixão Sessemendé, que é artista da cena, onde aborda a sua relação com a ancestralidade e o sagrado do Candomblé durante o fazer performático da dança e do teatro:

Quando eu estou dançando e digo isso pensando na performance, eu tenho o costume de dançar para mim. Eu nunca vou dançar para o outro, eu vou dançar para mim. [...] Dessa lógica, esse sentir abre o corpo da gente. Bem antes da religião, eu sempre dancei com o corpo aberto. A dança abre o meu corpo e eu acredito que dentro da religião, eu tenho todo um preparo para que meu corpo faça esse movimento e na dança, eu não tenho esse preparo. Então, meu corpo abre para essa conexão, mas ele entende o limite para aquela conexão. O limite para essa conexão está ligado a quem está ou até mesmo a quem não está – isso pensando em matéria. Há essa ligação bem forte. Não é por eu, matéria, estar ali sozinho dançando que eu não possa estar ali dançando para outras pessoas que estão naquele lugar e essa conexão pode fazer com que o movimento flua de uma forma muito diferente do que se estivesse muita gente matéria se deslocando por ali. Então, tem essa conexão e de um tempo para cá, depois da iniciação, eu passei a me policiar um pouco mais porque na dança (informação verbal)^{xi}.

Sessémeandê estudou Dança Contemporânea, Balé, Jazz, e um pouco de teatro, performance e artes circenses. Mas foi na Dança Afro que se encontrou, que atualmente alicerça a sua criação e sobre a qual a sua reflexão aqui transcrita se refere.

Nessa dança que a gente faz hoje, na Dança Afro, a gente tem várias pessoas que tocam, pensando nas aulas tocadas, a maioria das pessoas que vão tocar têm conhecimento e sabem, são de alguma casa de Candomblé, são pessoas mais velhas que sabem todos os encantamentos, que sabem como chamar ou como despertar a sua ancestralidade a partir de um toque, de um outro corpo que está ali. [...] Vou dançar? Se tem a possibilidade de colocar um contraegun, eu vou colocar. Se não deu para colocar o contraegun, mas tem a possibilidade de eu fazer uma reza para que meu corpo possa fazer um diálogo que precisa fazer, mas de uma forma que não exponha a minha conexão que é sagrada pra mim e que vai me conduzir para

movimentar, para mover, que é a que me conduz. Eu rezo, sabe? Essa conexão é muito presente (informação verbal)^{xii}.

Luiz Rufino (2017, p. 147-148) se refere ao corpo de um “iniciado” no candomblé como uma “territorialidade, morada do sagrado, da individualidade, da possibilidade de procriação e extensão do território de pertença, a que se vincula durante seus processos ritualísticos”. Pensar o *corpo ritualizado* nos convoca a vislumbrar novas epistemologias cênicas, a repensar as práticas pedagógicas de formação de artistas, reelaborando questões que envolvem a ação em cena, corpo, memória. Os campos de Invisibilidades, em especial as invisibilidades ativas nos convidam a pensar em uma cena na qual o protagonismo deixa de ser da pessoa humana e passa a ser de outros seres e deidades. As complexidades de corporeidades não europeias transcendem aquilo que as teorias vindas de tal continente dão conta de abarcar. Além disso, o corpo ritualizado gera sempre uma espécie de fricção contínua de elementos histórico-sociais do presente e do passado. Ao se observar um corpo em transe no candomblé e esse corpo não ser de uma pessoa negra, o observador é logo chamado a uma perspectiva crítica do papel da branquitude no rito que observa, assim como a trazer à mente os processos históricos de escravização dos povos Bantus, a partir dos quais o culto aos *Minkisi* se inicia no Brasil e a manutenção do racismo estrutural e do racismo velado em nosso país.

REFERÊNCIAS

ADEOFE, Leke. Personal Identity in African Metaphysics. In: BROWN, Lee (ed.) **African Philosophy. New and Traditional Perspectives**. New York: Oxford UP, 2004, p. 69-86.

ALMEIDA, Saulo V. **O teatro e o Sagrado: imagem, transe e ritual**. 2021. 122 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

ELIADE, Mircea. **Mefistófeles e o andrógino: comportamentos religiosos e os valores espirituais não europeus**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

GROTOWSKI, Jerzy. **Para um teatro pobre**. Brasília: Teatro Caleidoscópio e Editora Dulcina, 2011.

GROTOWSKI, Jerzy. Performer. **Revista Performatus**, Inhumas, ano 3, n. 14, jul. 2015.

HAMPATE BÂ, Amadou. La notion de personne en Afrique Noire. In: DIETERLEN, Germaine (ed.). **La notion de personne en Afrique Noire**. Paris: CNRS, 1981, p. 181-192.

PEIRANO, Mariza. **O dito e o feito: ensaio de antropologia dos rituais**. Rio de Janeiro: RelumeDumará: Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ, 2002.

RUFINO, Luiz. **Exu e a pedagogia das encruzilhadas**. 2017. 231 f. Tese (Doutorado em Educação) –Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SEGALEN, Martine. **Ritos e rituais contemporâneos**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2002.

TURNER, Victor. **Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana**. Niterói: Eduff, 2017.

Entrevistas

MARTINS, Roberta Damásio. Entrevista I. [out. 2021]. Entrevistador: Saulo Vinícius Almeida. Nova Lima (MG), 2021. 1 arquivo .mp4 (31m 38s). Entrevista concedida para o projeto Corpo, Ações e Campos de Invisibilidades em Rituais Brasileiros: da incorporação ao êxtase.

OTÁVIO, Caio Luís. Entrevista I. [mar. 2022]. Entrevistador: Saulo Vinícius Almeida. Nova Lima (MG), 2022. 1 arquivo .mp4 (32m 04s). Entrevista concedida para o projeto Corpo, Ações e Campos de Invisibilidades em Rituais Brasileiros: da incorporação ao êxtase.

SANTOS, Washington Luís. Entrevista I. [out. 2021]. Entrevistador: Saulo Vinícius Almeida. Nova Lima (MG), 2021. 1 arquivo .mp4 (47m 17s). Entrevista concedida para o projeto Corpo, Ações e Campos de Invisibilidades em Rituais Brasileiros: da incorporação ao êxtase.

SESSÉMEANDÊ, Paixão. Entrevista I. [mar. 2022]. Entrevistador: Saulo Vinícius Almeida. Nova Lima (MG), 2022. 1 arquivo .mp4 (1h 09m 23s). Entrevista concedida para o projeto Corpo, Ações e Campos de Invisibilidades em Rituais Brasileiros: da incorporação ao êxtase.

Filmes

LIBORIO. Direção: Nino Martínez Sosa. Produção de Fernando Santos Díaz e Nino Martínez Sosa. República Dominicana: Guasábara Cine, BasiéGuanábanaMacuto e QuenepaProducciones, 2021.(99 min.)

TASTE. Direção: Le Bao. Produção de Lai Weijie, Thi Phuong Thao Dong e Van Thanh Le. Vietnã: Wild Bunch International, 2021. (97 min.)

THE DESERTED. Direção: Tsai Ming-Liang. Produção de Claude Wang. Taiwan: Homegreen Films, 2017. (137 min.)

NOTAS

ⁱ No candomblé, *dijina* é o nome iniciático dos filhos-de-santo, pelos quais são conhecidos na comunidade.

ⁱⁱ *Muzenza* ou *munzenza* é, no candomblé banto, uma palavra usada para se referir tanto ao noviço iniciado quanto o toque dos tambores *ingomas* utilizado na saída dos iniciados.

ⁱⁱⁱ Plural de *Nkisi*.

^{iv} ALMEIDA, Saulo V.O teatro e o sagrado: imagem, transe e ritual. 2021. 122 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

^v A partir deste momento do texto, com o intuito de facilitar a leitura, grafarei em minúsculo “teatro ritual” quando me referir a um universo poético e com as primeiras letras em maiúsculo “Teatro Ritual” ao me referir a um fenômeno, com exceção das citações cuja grafia seguirá a do original.

^{vi} Ação direta é uma forma de ativismo político em que o manifestante utiliza seu corpo de maneira simples e objetiva em um ato simbólico e, normalmente, violento ou de risco, de intervenção na paisagem.

^{vii} Entrevista concedida por Paixão Sessémeandê. Entrevista I. [mar. 2022]. Entrevistador: Saulo Vinícius Almeida. Nova Lima-MG, 2022. 1 arquivo .mp4 (1h 09m 23s). Entrevista concedida para o projeto *Corpo, Ações e Campos de Invisibilidades em Rituais Brasileiros: da incorporação ao êxtase*.

^{viii} Entrevista concedida por Caio Luís Otávio. Entrevista I. [mar. 2022]. Entrevistador: Saulo Vinícius Almeida. Nova Lima (MG), 2022. 1 arquivo .mp4 (32m 04s). Entrevista concedida para o projeto *Corpo, Ações e Campos de Invisibilidades em Rituais Brasileiros: da incorporação ao êxtase*.

^{ix} Entrevista concedida por Roberta Damásio Martins. Entrevista I. [out. 2021]. Entrevistador: Saulo Vinícius Almeida. Nova Lima (MG), 2021. 1 arquivo .mp4 (31m 38s). Entrevista concedida para o projeto *Corpo, Ações e Campos de Invisibilidades em Rituais Brasileiros: da incorporação ao êxtase*.

^x Entrevista concedida por Washington Luís Santos. Entrevista I. [out. 2021]. Entrevistador: Saulo Vinícius Almeida. Nova Lima (MG), 2021. 1 arquivo .mp4 (47m 17s). Entrevista concedida para o projeto *Corpo, Ações e Campos de Invisibilidades em Rituais Brasileiros: da incorporação ao êxtase*.

^{xi} Entrevista concedida por Paixão Sessémeandê. Entrevista I. [mar. 2022]. Entrevistador: Saulo Vinícius Almeida. Nova Lima (MG), 2022. 1 arquivo .mp4 (1h 09m 23s). Entrevista concedida para o projeto Corpo, Ações e Campos de Invisibilidades em Rituais Brasileiros: da incorporação ao êxtase.

^{xii} Entrevista concedida por Paixão Sessémeandê. Entrevista I. [mar. 2022]. Entrevistador: Saulo Vinícius Almeida. Nova Lima (MG), 2022. 1 arquivo .mp4 (1h 09m 23s). Entrevista concedida para o projeto Corpo, Ações e Campos de Invisibilidades em Rituais Brasileiros: da incorporação ao êxtase.

***Saulo Vinícius Almeida** é Doutorando em Artes - Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Mestre em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP), Bacharel em Teatro pela UFRGS e Licenciado em Teatro pela UNB.