

Adriana Rolin*

Influxos Artaudianos e as Sabenças
do *Ilê Asè Ogum Alakorô*

Artaudian Influx and the Wisdom
of *Ilê Asè Ogum Alakorô*

RESUMO

Influxos Artaudianos é um laboratório de investigação para as artes da cena sobre qualidades da presença e materialidades da energia, ministrado e desenvolvido pela atriz e arteterapeuta junguiana Adriana Rolin, com base na sua pesquisa de doutoramento (IA/UERJ/CAPES), que põe em cruzamento: os escritos metafóricos de Antonin Artaud, as técnicas do Ateliê de Pesquisa do Ator (APA) com os estudos do imaginário em Carl Gustav Jung e com a Mitologia Yorubá, a partir das sabenças do terreiro Ilê Asè Ogum Alakorô, situado em Magé, no Rio de Janeiro. Nesta alquimia vem-se criando um caminho pedagógico que se pretende curativo, além de cênico. O recorte deste artigo recai especificamente sobre a prática cênico-pedagógica Influxos Artaudianos, em atravessamento com os ensinamentos do Babalorixá Paulo de Ogum.

Palavras-chave: Influxos Artaudianos; Antonin Artaud; Mitologia Yorubá; Ilê Asè Ogum Alakorô.

ABSTRACT

Artaudian Influxes is a research laboratory for the performing arts on the qualities of presence and materialities of energy, taught and developed by the actress and Jungian art therapist Adriana Rolin based on her doctoral research (IA/UERJ/CAPES) that brings into question: metaphorical writings by Antonin Artaud, the techniques of the Actor's Research Studio (APA) with the studies of the imaginary of Carl Gustav Jung and Yoruba Mythology, based on the knowledge of the terreiro Ilê Asè Ogum Alakorô, located in Magé in Rio de Janeiro. In this alchemy, a pedagogical path has been created that is intended to be curative, as well as scenic. The scope of this article focuses specifically on the scenic-pedagogical practice Artaudian Influences in intersection with the teachings of Babalorixá Paulo de Ogum.

Keywords: Artaudian influxes; Antonin Artaud; Yoruba Mythology; Ilê Asè Ogum Alakorô.

Era treze de março de dois mil e vinte quando os noticiários mundiais anunciavam um vírus invisível que nos obrigava a isolar em nossas casas, num denso contágio, dependendo de cada organismo, poderia nos levar a morte, e efetivamente foram milhares de mortes. A covid-19 escandalizou as desigualdades territoriais de um capitalismo corrosivo, onde as populações marginais eram as mais afetadas, a crise sanitária digladiou com o setor econômico e a princípio, os privilegiados foram os sujeitos que puderam se proteger e permanecer em isolamento e os corpos objetos estiveram expostos a manutenção do lucro mercantil, aumentando o percentual de genocídios. Nesse contexto, a virtualidade ganhou uma camada em sobreposição ao real, posto que as tecnologias nos manteve em conexão com um antigo mundo que estava em manifestação do caos, mergulhados no saudosismo e na tentativa de controlar as incertezas. Um mundo que nos ensinou a viver no futuro, afastando-nos do presente com a aceleração e o distanciamento de si, plugados nas publicações, nas curtidas e aplicativos, na representação, na intencionalidade e na expectativa e não na experiência, e não na intensidade, e não na relação. Houve ainda a exaustão dos encontros on line e a fadiga da existência a partir desses múltiplos estímulos e o amanhã tornou-se uma suspensão etérea, sem vacinas para a nova doença e sem previsões de tratamentos eficazes, impulsionando-nos ao devir vazio, ao devir fissuras, torções, fraturas, ao devir silêncio.

Silenciar foi um exercício árduo, silenciar e ouvir os ecos de si, as sombras e os desejos.

O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. E a peste é um mal superior porque é uma crise completa após a qual resta apenas a morte ou uma extrema purificação. Também o teatro é um mal porque é o equilíbrio supremo que não se adquire sem destruição. Ele convida o espírito a um delírio que exalta suas energias, levando as pessoas a se verem como são, faz cair as máscaras, sacode a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos, e revelando para coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta. (ARTAUD, 2006, p. 29).

É possível afirmar que as máscaras sociais caíram sob nossos colos, as verdades ocultas, externas e internas, assim desnudas, e os distúrbios morais vieram à tona, assim como quando Antonin Artaud escreveu sobre um teatro que faz alusão à doença da peste em seu livro profético *O Teatro e seu Duplo* de 1935, ressaltando as paixões convulsivas e as rupturas na ordem da civilização. Para ele, era necessário romper com o pensamento cartesiano e universal instaurado na Europa dominante e refazer a vida, às avessas, em carne viva, em densidades mortais.

Há no teatro, como na peste, uma espécie de estranho sol, uma luz de intensidade anormal em que parece que o difícil e mesmo o impossível tornam-se de repente nosso elemento normal. Ele se parece com a liberdade da peste em que, de degrau em degrau, o agonizante infla sua personagem, em que o ser vivo torna-se aos poucos um ser grandioso e expandido. (ARTAUD, 2006, p. 112).

É uma correlação do fato histórico sobre a contaminação da doença, em maio de 1720, num navio que chegaria em Marselha, onde a ordem desmoronaria e assistiriam a todas as derrocadas da psicologia. Os pestíferos tinham origem Oriental e o contágio era por um contato simples com o doente que apresentava a priori manchas vermelhas pelo corpo, depois uma cabeça fervendo acompanhada de humores descontrolados e de turbulenta desordem do espírito, o coração tornava-se denso e barulhento e os olhos incendiados e vítreos, vistos como uma tempestade subterrânea sem precedentes, entre raios, lavas e vulcões. “Assim como a peste, o teatro existe para vazar abcessos coletivamente.” (ARTAUD, 2006, p. 28).

A peste toma imagens adormecidas, uma desordem latente e as leva de repente aos gestos mais extremos, o teatro também toma gestos e os esgota: assim como a peste, o teatro refaz o elo entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada. O teatro reencontra a noção das figuras e dos símbolos-tipos, que agem como se fossem pausas, sinais de suspensão. (ARTAUD, 2006, p. 24).

Conta-se que os mortos excedem em números e são amontoados por toda a cidade e os últimos vivos se desesperam. “O filho até então, submisso e virtuoso, mata o pai; o casto, sodomiza seus parentes; o libertino torna-se puro; o avarento joga seu ouro aos punhados pela janela.” (ARTAUD, 2006, p. 20). Nesta contracorrente, Artaud correlaciona o teatro, entendendo que este incêndio ocasiona as mais misteriosas alterações afetivas e simbólicas de um corpo

espasmódico que encontra preciosidades no desconhecido de si em subversões.

E a questão que agora se coloca é saber se neste mundo de declínio, que está se suicidando sem perceber, haverá um núcleo de pessoas capazes de impor essa noção do teatro, que devolverá a todos nós o equivalente natural e mágico dos dogmas em que não acreditamos mais. (ARTAUD, 2006, p. 29).

É por este caminho entre a pandemia, a peste e o teatro artaudiano que venho acessando nas encruzadas das palavras deste homem francês, nascido em 1896 em Marselha e falecido em 1948 em Paris, foi ator, pintor surrealista, anarquista, diretor de teatro, dramaturgo, poeta, considerado esquizofrênico e internado em casas psiquiátricas, passando pelos procedimentos do eletrochoque e escrevia para não perder a lucidez, eram cartas intensas e reveladoras que enviava ao Dr. Ferdière, médico responsável por sua sanidade, que oras valorizava sua literatura e oras impulsionava a tratamentos agressivos.

Os escritos de Artaud são marcados pelo sofrimento, pela crueldade e pela busca da cura de sua doença do espírito, ele buscou através de suas pinturas, suas viagens e sobretudo em seu teatro que tornou-se necessário para seu conflito permanente. “Já há muito tempo não comando meu espírito e todo o meu inconsciente me comanda com impulsos que vêm do fundo de meus acessos nervosos e do fervilhamento de meu sangue.” (ARTAUD apud VIRMAUX, 1990,

p. 13). Ele assistia a si mesmo numa espécie de ruptura interna e tomava longos diálogos com o próprio pensamento e a fronteira com o externo se manifestava de maneira tênue, sua subjetividade e sua carne vazavam pela delimitação do corpo. “Daí a necessidade de criar uma nova linguagem, fundamentalmente imagética, que possa manter-se próxima o quanto possível da experiência.” (QUILICI, 2004, p.86)

Nem meu grito, nem minha febre são meus, ele dizia, fazendo dimensão às forças para além dele mesmo. “Estou em constante busca de meu ser intelectual. Assim, pois, quando posso agarrar uma forma, por imperfeita que seja, fixo-a, temeroso de perder todo o pensamento.” (ARTAUD apud QUILICI, 2004, p. 81). Deste movimento entre dor, fragmentos e expansão externa, ele desenhou uma outra linguagem para o teatro, trazendo a crueldade como cerne, além da palavra e do gesto sem traírem sua unidade construída na experiência. Sendo crueldade para ele, um encontro profundo e potencializador consigo mesmo, um encontro com sua alma, com as sombras aterradoras.

O uso da palavra crueldade no sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter, o bem é desejado, é o resultado de um ato, o mal é permanente. (ARTAUD, 2006, p. 119).

É importante frisar, que nesse aspecto, a crueldade não é violência sanguinária, crueldade é um caminho rigoroso, de submissão necessária e de determinação irreversível. Há caos, mas há método. "O verdadeiro teatro nasce, como aliás a poesia, mas por outras vias, de uma anarquia que se organiza." (ARTAUD apud DERRIDA, 1967, p. 164). E é neste encontro interior que se pode também conectar com imagens e temáticas de mundos e pôr fim à representação, dando espaço à vida de um princípio transcendente, é um teatro que começa dentro de si e não numa utopia social, é um teatro de mortes e renascimentos. "Não consigo desfazer-me desta ideia de que estava morto antes de nascer, e que pela morte voltarei a este mesmo estado. Morrer e renascer com a recordação da existência precedente." (ARTAUD apud DERRIDA, 1967, p. 159).

Pensar o fechamento da representação é portanto pensar o poder cruel da morte e do jogo que permite a presença de nascer para si, de usufruir de si pela representação em que ela se furta em sua diferença. Pensar o fechamento da representação é pensar o trágico: não como representação do destino mas como destino da representação. A sua necessidade gratuita e sem fundo. (DERRIDA, 1967, p. 177).

Os manifestos sobre a crueldade em sua obra *O Teatro e seu Duplo* são um adensamento sobre este teatro de nervos e coração. Artaud não gostava de conflitos cotidianos, ele ressaltava o magnetismo ardente que existe nos mitos e nas forças que se agitam neles. "O teatro da crueldade foi criado para devolver ao teatro a

noção de uma vida apaixonada e convulsa e restitui todos os conflitos em nós adormecidos, é uma formidável convocação de forças que conduz o espírito à origem de seus conflitos.” (BAIOCCHI, 2007, p. 31). Nesta religação, acreditava que os signos e os gestos seriam utilizados dentro de um novo espírito, ou seja, em diálogo com as imagens que apareciam em crueldade. As palavras seriam priorizadas apenas se partidas nestas aparições, numa espécie de linguagem única, entre o gesto e o pensamento, rompendo com o arcabouço das técnicas artísticas ocidentais. “Uma concepção europeia do teatro quer que o teatro seja confundido com o texto, que tudo seja centrado em torno do diálogo considerado como ponto de partida e de chegada.” (ARTAUD, 2008, p. 71).

O teatro ocidental não usa a palavra como força ativa, que parte da destruição das aparências para chegar até o espírito, mas de forma descritiva. A linguagem descritiva somente delimita a realidade, que fica sem prolongamentos e assim não tem o poder de tocar no cerne dos pensamentos e da alma. (BAIOCCHI, 2007, p. 31).

É portanto, uma nova linguagem, um novo espírito e um novo intelecto subjetivo. São forças vivas e encantadas no espaço para exorcizar o mal constituído pela civilização em vias da representação. Some junto com a representação, a projeção do corpo ideal, surge com absoluto poder de incorporação de todos os outros discursos, o corpo intenso. “O corpo, ao mostrar nada além de si mesmo, ao abandonar a sua significação voltando para o gesto livre de sentido.”

(BAIOCCHI, 2007, p. 35). Neste contexto, Artaud enxergava seu teatro como uma terapêutica da alma em rastros e fronteiras em desapropriação de si e em contaminação dos mistérios divinatórios, em que a comunicação se manifesta através do agenciamento desses fluxos. “Artaud exige um teatro mágico e metafísico, no qual o espectador entra em contato com o devir do mundo através do estado do transe.” (BAIOCCHI, 2007, p. 30).

É neste lugar que trafego grande parte de minha pesquisa de doutoramento com o que chamo de *Influxos Artaudianos* porque é este corpo espasmódico em correntes eletromagnéticas circulando no corpo carne, ossos, órgãos e no corpo naturezas e outras dilatações é que podemos encontrar imagens desconhecidas em *lapsos falhos*. O caminho pedagógico apontado por Artaud parte desses feixes energéticos em que o corpo não tem espaço para os órgãos porque ele é inteiramente potência das afecções, são distúrbios orgânicos que reconfiguram o novo corpo em diálogo contínuo entre o interno e o externo, entre o inconsciente pessoal e o inconsciente coletivo. “Para existir basta abandonar-se ao ser mas para viver é preciso ser alguém, é preciso ter um osso, é preciso não ter medo de mostrar o osso e de perder a carne passando.” (ARTAUD, 2012, p. 37).

Um corpo assim vivido, ultrapassa também os contornos que normalmente atribuímos a um corpo individual. O indivíduo que carrega a imensidão inteira de si não é mais uma entidade destacada do ambiente, uma mônada

fechada e indivisível. Ele descobre-se vazado, atravessado pelo infinito de fora, e por isso mesmo, pode se ver na imensidão inteira. Um indivíduo que não é mais indivíduo, mas um lugar, habitado por uma multidão. Multidão de impulsos, sensações, excitações, pensamentos, num movimento veloz e perpétuo de aparição e dissolução. (QUILICI, 2004, p. 198).

Assim gostaria de correlacionar Antonin Artaud com duas técnicas do Ateliê de Pesquisa do Ator com o estudo do Corpo Sensível coordenado por Carlos Simioni e Stephane Brodt no Sesc Paraty em que fui artista-pesquisadora por quase cinco anos, lá pesquisávamos na prática a qualidade da presença através da materialidade da energia e por já estar mergulhada nos escritos artaudianos desde minha especialização em arteterapia e processos de criação, eu vi esses ensinamentos nos Fluxos Interno e Externo do APA. *Fluxo Externo: é aquele que esculpe a energia no espaço, as flechas estão em relação com o externo. Fluxo Interno: é aquele que a crispação parte de dentro, na coluna, é a energia em si mesmo.* GRIFOS MEUS.

Fluxo é corrente energética provocada pelo ator. Fluxo é vida despertado no corpo de trabalho, prolonga-se e cresce no corpo sensível e se realiza no corpo cênico, onde torna protagonista, sendo fluxo externo aquele que esculpe o espaço com a energia do fluxo, as flechas estão em relação com o externo, os movimentos são largos e aberto. E fluxo interno aquele que circula por dentro do corpo, na coluna. (ATELIÊ DE PESQUISA DO ATOR, 2021, p. 77).

E assim, de agosto de 2019 a agosto de 2022, mantive ativo o laboratório de investigação *Influxos Artaudianos* sediado na Casa Amok e com acompanhamento de Stephane Brodt para desenvolver a propagação desse caminho pedagógico que está em ritos de assentamentos, foram três anos de suor, treinamentos e ao longo desse percurso estiveram em corpo aberto as artistas-pesquisadoras: Adriana Barcellos, Bárbara Mazzola, Carolina Franco, Diana Magalhães, Fabiana Oliveira, Flora Bulcão, Helô Viana, Lilian Amancai, Lisa Miranda, Luciléia Souza, Luti Estrella, Sol Souza e Wilma Mascarenhas. Além das sabenças de Artaud, tomei a benção de meu Babalorixá Paulo de Ogum em entrevistas e desenvolvi treze preceitos cênicos, sendo Exú a abertura de caminho e também para todas as qualidades de presença sob o contágio das energias em fenômenos e orixás, o **Corpo de Axé** é o rito de passagem em que desbravei o elemento fogo em Exú e Xangô, o elemento água em Yemanjá, Oxum e Obá; o elemento ar em Ewá e Oyá; e o elemento terra em Nanã. Deste modo, nasceram mais dez preceitos cênicos: **Influxos Fogo Forasteiro Brincante**, **Influxos Fogo Forasteiro Faminto**, ambos com base na energia de Exú, **Influxos Fogo Sentenciado** com base na energia de Xangô, **Influxos Mar Acolhimento**, **Influxos Mar Afogamento** ambos com base na energia de Yemanjá, **Influxos Cachoeira** com base na energia de Oxum, **Influxos Pororoca** com base na energia de Obà, **Influxos Brisa** com base na energia de Ewá, **Influxos Vendaal** com base na energia de Oyá e **Influxos Pântano**

com base na energia de Nanã. E por fim, nasceram os preceitos cênicos **Áfètô**, **Ohùn** e **Oráculo**. Como dizia Artaud: “Este é o grau em que o teatro usa da magia da natureza, permanece marcada por uma coloração de tremor da terra e de eclipse, onde os poetas fazem falar a tempestade, onde o teatro enfim se contenta com o lado físico acessível de alta magia.” (ARTAUD, 1978, p.74).

Estou entendendo que você parte desse “corpo em vida” - que você chama de *corpo de axé* - que é também, um corpo cênico, ou seja, um corpo tomado por uma energia ativa. Entendo que é essa energia que você toma como objeto de estudo, com o objetivo de estabelecer uma metodologia de trabalho, tanto no campo terapêutico como no campo da performance. Acho totalmente coerente que você relacione esse estudo à sua cultura ancestral. E assim, a elaboração de um método de trabalho que fricciona pensamento e práticas “artaudianas” à corporalidade de uma mulher negra, brasileira, que tem a vivência de práticas míticas Yorubás. Para quem estuda Artaud apenas teoricamente, sem a experiência corpórea, talvez seja difícil entender a que ponto o estudo dos campos energéticos, com suas diferentes qualidades e intensidades é fundamental para compreender a experiência da cena como espaço de cura cruel. Para Artaud, é na condição de arte da carne que o teatro pode ser o lugar privilegiado para a germinação de vida. E é o ator, com sua respiração e seu corpo que define o tempo-espaço teatral. O ator é aquele que através de sua energia, gestos, objetos e palavras, é capaz de capturar, dirigir ou gerar forças. Ou melhor, gerar formas inseparáveis das forças. Então você está plenamente no campo de Artaud, investigando o papel desse ator fundador de um espaço mítico, pois é assim que ele vê o teatro. E se ele foi buscar nos Tarahumaras, você tem as referências do universo mítico afro-brasileiro. Você não tem que voltar para a Europa quando até mesmo Artaud apontou essas setas para as culturas unitárias, capazes de fundar técnicas e restaurar o antigo poder de identificação mágica com as

formas e através delas, com as forças. E é muito interessante que seja a partir dessas referências afro-diaspóricas que você busque a elaboração de um método de trabalho que pode ser sistematizado e transmitido, tanto com finalidades terapêuticas como artísticas. E é por isso também que é muito importante se debruçar sobre a obra final de Artaud: “Para Acabar com o Juízo de Deus”. Ali ele fala da necessidade de estabelecer uma linguagem para fora da linguagem. O que a academia está acostumada a fazer é trabalhar com a linguagem fixa, com a produção de pensamentos que se fixam no texto escrito. Mas você trabalha no campo empírico, justamente nesse campo tão privilegiado por Artaud, que é o campo da performance, pois é justamente nesse espaço que podemos trabalhar com formas que não se fixam. O teatro é o perpétuo refazer das formas. Onde é possível trabalhar a linguagem para fora da linguagem. É realmente difícil traduzir isso, difícil explicar para quem não tem intimidade com essa experiência.¹

O presente artigo trafega entre as experiências práticas cênico-pedagógicas e diálogos rizomáticos com as citações científicas como podemos conferir no texto *Diálogos como metodologia de pesquisa* da Revista Teoria e Prática da Educação ISSN: 2237-8707. “Já o conversar implica a circulação da palavra em um movimento fílmico, por meio do pensar(-se) com o outro, indo na contramão de algo enraizado, pré-estruturado.” (SANCHES, 2021, p. 222). Nessa vertente, finalizo partilhando o diálogo com o Babalorixá Paulo de Ogum² do Ilê Asê Ogum Alakorô em que sou abiyán de

¹ Dizeres de Ana Teixeira, diretora do Amok Teatro, em diálogos em junho de 2023 em visita à sua casa.

² Paulo José mais conhecido como Baba Paulo de Ogum é professor, terapeuta holístico, membro da academia brasileira de cultura e letras do Brasil ocupando a cadeira 778 de Volta Redonda, capelão da primeira turma de capelania de matrizes africanas do Brasil e autoridade civilizatória da comunidade Ilê Asê Ogum Akakoro no Quilombo de Bongaba Quilombá.

Oyá, fomentando esta pesquisa cênica na oralidade de matriz africana. “A cultura negra é das encruzilhadas, lugar de intersecções, portas e fronteiras, Esù Elegbára, princípio dinâmico que medeia todos os atos de criação e interpretação do conhecimento.” (MARTINS, 2021, p. 32). E entendo ainda como Alexandre Nunes que cita Artaud e a desordem: “ele veio a se tornar especialista em desorganizar as coisas, explodir conceitos e, especialmente, cultivar o grito como princípio estético e filosófico para a reinvenção da cultura.” (NUNES, 2010, p. 138).

ADRIANA: A benção Baba, que honra mais esse momento de sabenças. Começando por Exú, o senhor me disse uma vez no alafetibó que ele é o fogo da energia vital e podemos dizer que a principal diferença entre o fogo de Exú e o fogo de Xangô é que o fogo de Exú é o que alastra e o fogo de Xangô é o que contém?

BABA: Sim, Xangô traz dentro do seu fogo a essência da transformação, acende, traz a luminosidade e o poder, aquece e transforma. Exú traz a iluminação, ele distribui essa luz, ele é a primeira luz do mundo, saudamos Ína Mojubá os nossos respeitos, é uma qualidade de Exú Ína, que dá essa amplitude.

ADRIANA: Diante das vastas qualidades de Exú, eu tenho utilizado o termo Brincando e o termo Faminto, sendo Brincando o fogo de fogueira e o corpo vibrando riso, e o Faminto o fogo de incêndio e a boca que tudo come, porque essas imagens ajudam no processo. Posso seguir dessa maneira?

BABA: Pode, só tem que tomar cuidado para não conectar Exú como um agente destruidor né. Ele não destrói, ele

transforma, ele é o patrono da comunicação, a boca do mundo já dizia a nossa saudosa Mãe Beata de Yemojá. Na sua condição de Enugbarijó é aquele que come tudo, é a expansão e a explosão.

ADRIANA: Teve uma vez que o senhor me disse no alafetibó que Xangô é o fogo judiciário e transformador, é o raio que sai do céu, cai na terra e transforma em pedra. Eu tenho te citado muito porque essas imagens são preciosas demais, quando puder, gostaria de te mostrar vídeos, inclusive. Tenho uma performance que eu gosto muito com essa qualidade de presença, estou chamando de Influxos Sentenciado e essa sua citação alimenta a minha pesquisa com um fogo debaixo da montanha e que se torna contido, e a ira que torna os raios em gestos precisos. Eu gostaria de saber se eu posso utilizar dessa maneira? O senhor tem algo a acrescentar?

BABA: Exatamente, está perfeito, porque a base de Xangô é a retidão e a verdade, é através dos grandes raios que iluminam o céu e caem sobre a terra e depois emergem em pedras, trazem a condição transformadora e é a divina justiça.

ADRIANA: Nossa, que rico isso. Vamos seguir. O mar na minha pesquisa tem dois desdobramentos: Acolhimento e Afogamento. Quando Yemanjá pode acolher e afogar? Quais são as especificidades desses mares?

BABA: Yemojá vai sempre afogar quando houver negligência daquele que adentrar na imensidão das águas mas a intenção dela é sempre purificar, ela traz a essência da transparência, é fácil identificar quando o mar está revoltado e quando o mar está sereno. Quando ele está revoltado, ela vai expurgando as toxinas do seu território para não contaminar suas águas e ela estará sempre a acolher quando estiver serena, inclusive muda até a coloração da água né, que é quando o mar fica azulado, muda também a temperatura.

ADRIANA: Ela é a grande mãe, então haveria possibilidade dela afogar pelo excesso de acolhimento, ou seja, pelo excesso de amor?

BABA: Sim, no processo da intensidade do amor onde a gente conecta amor e felicidade, aprendemos que tudo em excesso não é bom, Yemojá é a modeladora das cabeças também por isso, para nos lembrar sobre o equilíbrio físico, mental e espiritual. É preciso amar com medidas e não afogar ou esconder os defeitos de quem se ama.

ADRIANA: Na pororoca de Obá, tenho mergulhado na complexidade entre guerra e amor como me ensinou Naiara e as imagens são: águas revoltas, apetite e ofegância. Posso seguir dessa maneira?

BABA: Sim, Obá também tem essa tríade de complexidade entre mental, espiritual e física. Ela é uma grande guerreira da sociedade de Elekô, ela está pronta efetivamente para a guerra por movimentar esse duelo entre amor e paixão, ela se defende e ataca, buscando o equilíbrio na realidade. Obá é a essência viva da pedagogia escutatória, por isso ela tem aquela mão na orelha, porque quando a gente tampa o ouvido e fala, o que a gente fala ecoa dentro da gente, isso traz veracidade na sua fala, você sabe e compreende o que está falando, por isso ela nos ensina, escutar-se antes de falar.

ADRIANA: E pela geopoética ela pode estar correlacionada à pororoca?

BABA: É lá que tem esse efeito da natureza de transformação.

ADRIANA: Aí tenho aqui três citações que o senhor fez no alafetibó que eu venho trabalhando nesses três semestres no laboratório de investigação Influxos Artaudianos que são: Oxum refresca com suas águas doces. O vento de Oyá é o das tempestades e traz a mudança de um tempo. O

vento de Ewá é o das possibilidades, ele traz a essência de movimento. Estou utilizando como Influxos Cachoeira, Influxos Vendaival e Influxos Brisa. Eu gostaria de saber se posso seguir dessa maneira?

BABA: Perfeito, é exatamente essa questão. São energias de água e vento, como ações e comportamentos extremamente distintos.

ADRIANA: Sobre Nanã, ela foi a única que eu não consegui colher citação do senhor nos grupos de estudos do alafetibó. Estou utilizando como qualidade de presença do Pântamo e gostaria de te ouvir um pouco. Quem é Nanã por suas sabenças?

BABA: Nanã é a grande mãe da humanidade, tanto que o ibiri que ela carrega está associado às trompas, é quando uma mulher pode gerar ou fazer a laqueadura, se assim desejar. Ela é quem traz a vida para o mundo e não necessariamente a morte. Ela mantém a essência viva da terra, ela é terra e água, ela recebe os corpos, por isso nós de matrizes africanas, não acreditamos na morte e sim na volta à massa de origem, que é devolver essa matéria-prima para que possa ser remodelada e um dia reencarnada.

ADRIANA: Uau, fiquei arrepiada. Por fim, eu queria só dizer para o senhor que eu venho chamando de preceitos cênicos ao invés de procedimentos laboratoriais, estou criando um caminho pedagógico, é um conceito né agora no doutorado. Por exemplo, meu primeiro preceito cênico é o Corpo de Axé, posso fazer essa alusão?

BABA: Pode, claro. Essa é uma das maneiras de Exú se comunicar né. Ele tem a comunicação visual, oral, sensorial, verbal, ele está neste movimento, por isso é um espiral e está em todos os lugares, ele existe e consiste da coexistência de um indivíduo. O nosso Exú individual é o Bará e está sentado no nosso corpo, especificamente no

nosso estômago, faz o recebimento do alimento e é a divindade que mais recebe oferenda, centrifuga e entrega à corrente sanguínea que é Ogum e por isso são tão parceiros, Ogum é o único que Exú não se incomoda de comer à sua frente. E depois atua o Exú do carregamento com os detritos que não nos servem mais e passa pelo intestino grosso, fazendo a limpeza do nosso corpo. Ele é primordial e por isso não vem na cabeça de ninguém, ele está no corpo. Digo isso de cadeira, eu pude vivenciar isso em África quando lá estive.

ADRIANA: Nossa, obrigada demais Baba.

BABA: Eu é que agradeço a oportunidade de participar e colaborar porque levar isso pra academia é uma grande quebra de paradigma, é pra desmistificar a grandiosidade essa ancestralidade africana. Oficialmente o mundo começa da África, ainda que fizesse esse movimento pra embranquecer Kemet, que hoje chamam de Egito, toda a essência piramidal é nossa, ela é tridimensional né, somos esquerda, direita e centro, somos a base, o equilíbrio, e nos conecta com o presente e o passado, nos preparando com disciplina e coragem para o futuro.

ADRIANA: Modupé. Espero ver o senhor lá na minha Defesa de tese.

BABA: Ah com certeza, minha filha.

E assim venho ministrando oficinas Influxos Artaudianos e Fenômenos da Natureza como no Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense em 2019, no Sesc Pernambuco em 2020, no Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro em 2022 e no Silo Cultural Paraty em 2023, tendo o acompanhamento de Stephane Brodt da Casa Amok para a pesquisa continuada e as

pesquisadoras assistentes Lilian Amancai e Sol Souza. Tendo sido já preparadora corporal e diretora de movimento utilizando os *Influxos Artaudianos* para os espetáculos-solos de teatro-dança *Fogueira_Mar* de Adriana Barcellos e *Oceano* de Rona Neves, bem como no espetáculo-solo de minha dramaturgia nascido em minha pesquisa de mestrado *Yriádobá da Ira à Flor*³ que já partilhei em diversos estados do Brasil: Redenção-CE, Rio de Janeiro-RJ, Belém-PA, Recife-PE, Natal-RN, Brasília-DF e até Porto-Portugal.

“Tem uma coisa que me bateu forte pelo seu trabalho em cena e pelo o que você fala depois, é sua matriz africana em você. Nunca vi nada de Artaud que faz essa conexão com negritude, com África, ele é sempre muito europeu, muito ocidental, mas ele negava esse mundo, como um mundo que tinha perdido essa ligação com o mágico e com o sagrado, por isso começou essa ideia de dançar ao contrário, de se tornar louco evidente para se conectar, porque o mundo ocidental para ele, era um mundo morto, um mundo sem conexão com o ritual, com o cosmos. Tem

³ YRIÁDOBÁ DA IRA À FLOR é a matrilinearidade entre avós, mães e filhas, é a rainha de 346 mulheres, ela é a Grande Mãe das vaginas humilhadas, dilaceradas, estupradas. Ela desloca a dor em seu peito, com a força da fragilidade, refaz a narrativa e recria o mito. Traz consigo o sopro de milênios e dá corpo às aparições da subjetividade feminina contemporânea com seus ossos de uma fratura que sangra e lateja, revelando o impacto do imperialismo ocidental no inconsciente coletivo, denunciando os sofrimentos das mulheridades silenciadas, invadidas, feridas, das negras, enlouquecidas, que cometeram suicídio num ato de ira, fuga e coragem.

Duração: 45 minutos.
Classificação: 14 anos.

Supervisão Cênica: Stephane Brodt.
Direção, Concepção, Dramaturgia e Atuação: Adriana Rolin.
Musicista: Lilian Amancai.
Composição Musical: Adriana Rolin e Lilian Amancai.
Iluminação: César Germano.
Operadora de Luz: Sol Souza.
Cenografia: Adriana Rolin e Stephane Brodt.
Figurino: Bruna Falcão e Geiza Rolin.

uma conexão muito interessante com os Influxos Artaudianos. Artaud e África eu não vi por aí e tem tudo a ver.” Stephane Brodt via Residência Artística Influxos Artaudianos.

“Por onde tudo começa? Crispação da coluna, *mula bandha* manifesta, variação de energia 1,2,3,e 4, o que XXXXX chamou de Corpo de Axé. Investigamos nos anos de 2020, 2021 e 2022 pelo Meeting, durante a pandemia da COVID 19, em isolamento éramos artistas pesquisadoras procurando em nossos corpos motivos para existir em um desgoverno do presidente da república da época, mais de 100 mil mortos, “todas as nossas ideias sobre a vida devem ser retomadas numa época em que nada adere mais à vida.” (ARTAUD, Antonin). O nosso exílio foi o nosso corpo nas paredes de nossa casa. O corpo, na sabença de matriz africana, Exú é o primeiro a se apresentar no xirê, e ele é quem habita e movimenta. Exú é o começo de nossos caminhos.” Sol Souza via Residência Artística Influxos Artaudianos.



Figura 1 - Registo de Gabriel Saar via meeting das artistas-pesquisadoras Adriana Barcellos, Bárbara Mazzola, Carolina Franco, Diana Magalhães, Fabiana Oliveira, Lilian Amancai e Luti Estrella sob o contágio de Influxos Forasteiro Faminto com base na energia de Exú.



Figura 2 Lilian Amancai em treinamento Influxos Artaudianos na Casa Amok em janeiro de 2024. Foto: Daniel Barboza.

CORPO DE AXÉ: De olhos abertos e em roda, oriento que o grupo reverbere pequenos choques elétricos partidos da região da pélvis que é onde estão adormecidas as energias vitais, dou também a imagem de espasmos e labaredas do fogo. Em seguida, faço demonstrações da diferença entre deixar o fluxo energético conduzir e mover com o intelectivo sobressalente, digo sobre a diferença da representação e da experiência, da aparência e da aparição, da intenção e da intensidade. Quando percebo que algum participante conectou num bom lugar, peço aos demais para cessarem e observarem, depois retornamos juntos outra vez. Costumo dizer região da pélvis manifesta sempre que reiniciamos e vou narrando o próximo passo, a minha voz torna-se uma espécie de *Imaginação Ativa* junguiana até chegar nas variantes nas energias em que chamo de intensidades 1,2,3 e 4 que são a impressão espasmódica artaudiana com mais tônus muscular na medida que aumenta a intensidade, o ritmo do tráfego pelo corpo carne, ossos, órgãos também aumenta. Vou conduzindo também o manejo entre o corpo interno e o corpo externo e o corpo inteiro ou partes minuciosas do corpo onde a energia passeia a aglomera até explodir com o espaço da sala ou até a montanha que avistamos da janela, permitindo uma dilatação do corpo em campo de presença com maior ou menor impacto.

INFLUXOS FOGO FORASTEIRO BRINCANTE: Início a partir de todo o caminho pedagógico do *Corpo de Axé* e crescendo o imaginário expandido. Num determinado momento, quando sinto que estamos quentes no sentido de treino, peço aos participantes para imaginarem o fogo de fogueira circulando no corpo inteiro e no corpo externo, ressaltando as características do fogo, as cores, os movimentos das chamas e a própria queimadura e friso que não estamos em relação com este elemento, nós somos a própria fogueira, a energia inteiramente corpo e depois dou a característica de Exú Brincante, do fogo vibrando em riso e pergunto como é a energia brincante nos joelhos, como é a energia brincante na saliva, como é a energia brincante inundando a sala de treinamento. Quando percebo dificuldades de acesso, oriento um jogo que consiste em imaginar uma bola energética que pode ser jogada até mim e assim sou observada e nutrida em retroalimentação até devolver num bom lugar do trabalho proposto. Os espasmos continuam em fluxos mas gosto também de orientar para cessarem-os de vez em quando e sentirem a energia cênica.

INFLUXOS FOGO FORASTEIRO FAMINTO: Costumo chegar até essa qualidade de presença no mesmo encontro que trabalho *Corpo de Axé* e *Fogo Forasteiro Brincante* porque são energias consonantes, no entanto é aqui que dou uma bela pausa de descanso porque os participantes querem partilhar as impressões e as dúvidas

depois das duas horas de treinamentos. Quando retomamos a prática, conduzo da mesma forma, iniciando com o *Corpo de Axé* até entender que já posso mediar o imaginário expandido com o fogo de incêndio, mas aqui meu tempo de demonstração é maior, acredito ser necessário o contágio mais faminto e alargado porque é a energia mais rebuscada de toda a pesquisa. Em geral, poucos participantes acessam de primeira, aí peço para os demais cessarem e observarem quem efetivamente conectou e faço também o jogo com toda a roda para enfim narrar as características de Exú Faminto que é imagem da boca que tudo come, é a explosão. Costumo orientar com mais detalhes sobre as intensidades 1,2,3 e 4 porque é um paradoxo importante de trabalhar, como desacelerar e manter a energia.

Finalizo esse artigo assentando as sabaenças do Baba Paulo de Ogum do Ilê Asè Ogum Alakorô, terreiro situado em Magé no Rio de Janeiro, nas qualidades da presença e materialidades da energia no elemento fogo em Exú, entrecruzando os escritos metafóricos de Antonin Artaud para a prática cênico-pedagógica *Influxos Artaudianos*, entendendo ainda que existem outros elementos em energias a serem sistematizados a partir de técnicas do APA (Ateliê de Pesquisa do Ator) sob coordenação pedagógica de Carlos Simioni e Stephane Brodt no cruzo com os estudos do imaginário em Carl Gustav Jung e escritos metafóricos de Artaud. “É preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro, onde o homem

impavidamente torna-se o senhor daquilo que ainda não é, e o faz nascer.” (ARTAUD apud NUNES, 2010, p. 141).

REFERÊNCIAS

ANTONIN, Artaud. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAIOCCHI, Maura. **Taanteatro: Teatro Coreográfico de Tensões**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

COSTA, Sandy; OLIVEIRA, Wanderson; FARIAS, Isabel. **Conversa como Metodologia de Pesquisa**. Artigo. Revista Teoria e Prática na Educação, São Paulo de 2021.

DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda Maria Martins. **Afrografias da Memória**. São Paulo: Perspectiva, 2021.

NUNES, Alexandre. **Ator, sator, satori: labor e torpor na arte de personificar**. Goiás: Universidade Federal de Goiás, 2010.

PARATY, Sesc. **Corpo Sensível: Ateliê de Pesquisa do Ator**. Sesc Paraty: Paraty, 2022.

QUILICI, Cassiano. **Antonin Artaud: Teatro Ritual**. São Paulo: Ed. Annablume, 2012.

XXXXX. **Influxos Artaudianos via Cartografia do Sul**. Artigo. Revista Conccinitas: UERJ, ano 19, número 34, dezembro de 2018.

_____. **Yriádobá Da Ira à Flor: Influxos Artaudianos via Mitodologia em Arte**. 2019. 219 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

_____. **Influxos Artaudianos: Mitologia Yorubá e Processos Decoloniais para as Artes da Cena**: ABRACE, ano 19, número 34, dezembro de 2021.

ROLNIK, Suely. **Esfemas da Insurreição**. Rio de Janeiro: N-1 Edições, 2019.

VIRMAUX, Alain. **Artaud e o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

* **Adriana Rolin** possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Estácio de Sá (2013). É pós-graduada em Arteterapia e Processos de Criação pela Universidade Veiga de Almeida (2016). Mestre em Artes (2019) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e doutoranda em Artes também pela UERJ. Trabalhou como Arteterapeuta na Rede CAPS e na Clínica Psiquiátrica Casa das Palmeiras. Atualmente está no Museu de Imagens do Inconsciente desenvolvendo sua pesquisa Influxos Artaudianos e Forças Cósmicas da Natureza. É Atriz Pesquisadora do Ateliê de Pesquisa do Ator coordenado por Stephane Brodt (Amok Teatro) e Carlos Simioni (Lume Teatro). É atriz na Performance *Ei, Mulher* com base no poema de seu livro *Cria Jubal* (2016), editoria *Metanoia*. Também é escritora dos livros: *"Versos, Flores e Vaginas"* (2018) sobre o processo de envaginar e divinizar o feminino, *"Princesa Obá"* (2019) para o público infanto-juvenil e *"Yriádobá da Ira à Flor"* (2019), que é um espetáculo-solo desenvolvido em sua pesquisa de

mestrado com base na mitologia afrobrasileira. Também atua como pesquisadora no seguintes grupos de estudos: Mito, Rito e Cartografias Feministas nas Artes coordenado por Luciana Lyra e Medéia e suas Margens coordenado por Denise Espírito Santo, ambos regidos pelo Instituto de Artes (UERJ). É uma das coordenadoras do grupo de extensão Geopoética do Orun ao Ayiê regido pelo Instituto de Biociências (UNIRIO).

Submetido em: 16/05/2023

Aprovado em: 28/11/2023