

**THAIS SOARES GARCIA  
LUCIANA DA COSTA DIAS**

## PELAS VESTES DE *OXUM*: AN- CESTRALIDADE E MEMÓRIA EM CENA

### *Resumo*

>

Embora uma das mais importantes matrizes culturais brasileiras, a matriz africana é muitas vezes relegada à segundo plano - sobretudo na história do teatro, onde aparece marginalmente. Justamente por isso, escolhemos discutir aqui relações possíveis entre figurino, ancestralidade e memória, a partir do espetáculo *Oxum* (2018), do NATA, escolhido pelo caráter extremamente simbólico de seu figurino, que transita liminarmente entre o ritual e o teatral.

Palavras-chave:

Candomblé. Ritual. Figurino.

PELAS VESTES DE *OXUM*: ANCESTRALIDADE E MEMÓRIA EM CENATHAIS SOARES GARCIA<sup>1</sup>LUCIANA DA COSTA DIAS<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Mestranda no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (PPGAC/UPOP). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7809-9640>. Email: [thaisgarcia14@hotmail.com](mailto:thaisgarcia14@hotmail.com)

<sup>2</sup> Professora Associada do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5627-5431>. Email: [lucianacdias@yahoo.com.br](mailto:lucianacdias@yahoo.com.br)

O presente texto tem por objetivo principal discutir relações possíveis entre figurino, ancestralidade e memória, tendo por ponto fulcral o espetáculo *Oxum*, do NATA (*Núcleo Afro-Brasileiro de Teatro de Alagoinhas*, Bahia)<sup>3</sup>, apresentado em outubro e novembro de 2018, em Salvador. A escolha por este tema se justifica por sua relevância para a discussão das práticas e das poéticas contemporâneas de construção de uma cena que, no Brasil, efetivamente funcione como ferramenta de resgate da memória e da ancestralidade negras, enfatizadas neste espetáculo pela presença central e simbólica da religiosidade africana que, embora seja uma das importantes matrizes culturais brasileiras, é muitas vezes relegada à segundo plano.

#### **Sobre o Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas (NATA)**

O NATA foi fundado em 17 de outubro de 1998, na cidade de Alagoinhas na Bahia. Surgiu de um festival estudantil de Teatro representando o Colégio Estadual Polivalente de

<sup>3</sup> Para maiores informações sobre o grupo, consultar: <<https://www.natateatro.com>>. Acesso em: 15 fev. 2020.

Alagoinhas. Em seus mais de 20 anos de trabalho, o NATA se profissionalizou, cresceu e ganhou peso em seu papel de movimentar o espaço teatral e a cena contemporânea baiana e brasileira, sempre com projetos que discutem, divulgam e valorizam a cultura Afro-Brasileira. Como exemplo temos desde o espetáculo *Siré Obá - A festa do rei*, de 2009, que é “uma grande homenagem aos Orixás e a todo o povo de axé do Brasil” (NATA, [s. d.], *online*), construída dramaturgicamente através dos *Orikis* (poesias em exaltação aos Orixás), cuja encenação inspirou-se nos rituais públicos das Comunidades de Axé (Ilê Axé) da Bahia. O espetáculo recebeu três indicações ao Prêmio Braskem de Teatro 2009: Melhor espetáculo adulto, Direção revelação para Fernanda Júlia Barbosa (diretora e autora) e Categoria especial para Jarbas Bittencourt, pela direção musical da montagem. Ainda como parte do projeto *Siré Obá*, o NATA realizou o *I IPADÊ - Fórum Nata de Africanidade*, que reuniu Yalorixás, Babalorixás, a Comunidade de Axé, a Comunidade artística e a Comunidade em geral para discutirem questões relacionadas ao Candomblé, e o processo criativo do espetáculo *Siré Obá* (NATA, [s. d.], *online*).



Fig. 1 - *Siré Obá - A festa do Rei* (2009). Foto de Andrea Magnoni.

Vemos assim que o grupo tem papel de destaque para o teatro negro contemporâneo, uma vez que propõe um intenso diálogo entre a religiosidade de origem africana, os artistas e a comunidade. Entre outros espetáculos, o NATA também montou, em 2010, o espetáculo *Ogum - Deus e Homem*, montagem premiada pelo *I Prêmio Nacional de Expressões Afro brasileiras* patrocinado pela Fundação Cultural Palmares, Ministério da Cultura e CADON. Em dezembro de 2015 o grupo venceu o Edital Funarte Míriam Muniz 2015 com o projeto *NATAS em Solo - Seis Olhares sobre o mundo*, executado em 2016, com a estreia de 06 novos espetáculos solos (NATA, [s. d.], *online*).

Já em 2017 e 2018 realizaria o projeto *Oroafrobrumerangue - Manutenção de Grupo*, aprovado no edital de apoio a grupos e coletivos da SECULT/BA, e cujas atividades culminariam na estreia da montagem *Oxum* – objeto desta investigação – em novembro de 2018, no Teatro Vila Velha, em Salvador. A escolha por esta encenação de Fernanda Júlia Barbosa, com figurino de Thiago Romero se deu pelas diversas possibilidades de investigação que a obra instiga. As operações de transição entre o Candomblé e o Teatro suscitam, no cotidiano criativo do NATA um intenso processo de pesquisa, experimentação e reflexão. Por exemplo, no programa do espetáculo os criadores afirmam que se trata de uma montagem que convoca e que provoca, indagando: “*Onde está o seu poder?*” “*Onde você seca?*”. Essas perguntas remetem ao mito de Oxum. E continuam, ao afirmar que este remete a um itan Africano: “Conta um *itan*<sup>4</sup> africano” que, em um levante organizado e liderado por Oxum, a deusa convocou “*as mulheres a secar o mundo, deixando-o infértil e desequilibrado, para que assim todos compreendessem a importância das mulheres na concepção e organização do mundo*”<sup>5</sup> e para que seu lugar não mais fosse questionado.

<sup>4</sup> Segundo Santos (*apud* PÓVOAS, 2004, p. 11), “a palavra nagô *itan* designa não só qualquer tipo de conto, mas também essencialmente os *itan àtowódówó*, histórias de tempos imemoriais, mitos, recitações, transmitidos oralmente de uma geração a outra, particularmente pelos *babaláwo*, sacerdotes do oráculo Ifá. Os *itan-Ifá* estão compreendidos nos duzentos e cinquenta e seis “volumes” ou signos chamados *Odi*, divididos em “capítulos” denominados *esé*”.

<sup>5</sup> Disponível em: <<https://www.facebook.com/NataTeatroAfrobrasileiro/posts/1852985771417513?tn=K-R>>. Publicado em: 11 out. 2018. Acesso em: 12 fev. 2020.



Fig. 2 - *Oxum* (2018). Foto de Andrea Magnoni.

Cabe observar que o espetáculo não só apresenta aspectos do mito de Oxum mas antes se propõe como uma investigação para expor e atualizar as características desta deusa/Orixá, em seus muitos atributos, por vezes desconhecidos, e que podem ser presentificados em personagens contemporâneos: uma linguista, uma pagodeira, dentre outras. Desta forma, na dramaturgia aparecem quatro qualidades principais de Oxum: Opará – Justiceira e guerreira; Okê ou Loke – caçadora; Abotô ou Yaboto – origem de Oxum, relacionada ao parto, ao nascimento e ao encantamento; e Ijimu – a feiticeira e senhora da fecundidade. A dramaturgia ainda faz referência à Yami, mãe ancestral, síntese e geratriz do poder feminino. (MOURA, 1994)

Na poética de construção cênica do NATA, cada aspecto de Oxum é interpretado pela atriz que tem o arquétipo correspondente a uma destas quatro qualidades. Para escolher essas qualidades, a voz, ou seja, o lugar de fala das atrizes se tornou algo importante. Assim, como coloca Verger (2002) sobre o arquétipo de Oxum, este é, sobretudo, um mergulho no autocuidado entre mulheres – algo extremamente necessário (acrescentamos) em uma sociedade patriarcal e racista como a brasileira, sobretudo se levarmos em conta o lugar que nossa sociedade tende a relegar, historicamente, as mulheres negras. Oxum fala para nós de uma mulher que sabe reconhecer seu valor e o afirma. Seu mito é, portanto, mais do que nunca necessário e atual.



Fig. 3 - *Oxum* (2018). Foto de Andrea Magnoni.

O grupo é formado por vários artistas criadores, dentre eles a encenadora Fernanda Júlia Barbosa (que dentro do candomblé recebeu o nome ritual Onisajé, pelo qual tornou-se conhecida)<sup>6</sup>, mestre e doutoranda em Artes Cênicas pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), e que também é Yakekerê (segunda Yalorixá) do *Ilê Axé Oyá L'adê Inan*, localizado em Alagoinhas, e o diretor de arte, figurinista e ator Thiago Romero (conhecido como Dan, seu nome dentro do terreiro), filho de Oxumarê, rombono, ou seja, primeiro filho de Santo iniciado no *Ilê Axé Oyá L'adê Inan*, cuja Yalorixá é Mãe Rosa de Oyá (Roselina Barbosa), também mãe biológica de Onisajé.

Mãe Rosa de Oyá fundou o *Ilê Axé Oyá L'adê Inan*, que é tanto um terreiro de Candomblé, em que é mãe de santo, quanto a sede do NATA. Sua história dialoga com a história de tantas mulheres negras deste país que, apesar do preconceito, encontram forças para viver enquanto mulheres negras e de axé. Em sua dissertação Onisajé destaca a importância de Mãe Rosa de Oyá nos projetos artísticos do NATA:

A sua participação em nossos projetos artísticos é fundamental, pois é através de seu axé e sua sabedoria de mulher negra, mãe e sacerdotisa que consultamos os Orixás e os antepassados para saber se aceitam ou não o projeto de montagem, se a abordagem cênica proposta os agrada e quais rituais e preceitos serão necessários para a construção do espetáculo. O resultado dessa orientação religiosa define a tomada de decisão quanto à realização ou não do espetáculo, o que já nos faz compreender inicialmente uma importante

conexão entre Candomblé e Teatro. Assim, a decisão artística submete-se à decisão religiosa. (BARBOSA, 2016, p. 56)

Sobre o processo criativo e a poética do grupo, segue uma reflexão feita por Fernanda Júlia Barbosa (Onisajé) em sua dissertação de mestrado, intitulada *Ancestralidade em cena: Candomblé e Teatro na Formação de uma Encenadora*:

Essa necessidade de compreender como criamos veio em um momento de maturidade cênica do NATA, adquirida com o apuro técnico da linguagem, a construção e a defesa dos discursos poéticos, a comunicação efetiva entre o grupo, entre os artistas convidados e o público de modo geral. Veio, principalmente, com a necessidade de identificar quais as problematizações geradas em decorrência de um fazer cênico que reúne em sua base criativa o encontro entre Candomblé e Teatro. Buscava-se uma poética na tentativa de traduzir nossas escolhas, de desenhar um fazer artístico pautado no binômio Candomblé-Teatro de forma a entender os conflitos, tensões e as contribuições criativas desse encontro. Ou seja, a constituição do projeto poético do NATA. (BARBOSA, 2016, p. 86)

O mito é uma das unidades que dão ponto de partida para a construção cênica do grupo, o NATA considera as narrativas mitopoéticas a base dessa construção, que acontece também a partir dos orikis (poesias em exaltação aos orixás) que são histórias contadas sobre os orixás (RISÉRIO, 1996). Para aprofundar esse mergulho, na mitologia e também na realidade, recorreremos ao livro *Mito e Realidade*, de Mircea Eliade, para melhor discussão da função do mito no trabalho do NATA e principalmente na contribuição e busca de um projeto poético:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total,

o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que *realmente* ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos, sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no mundo. (ELIADE, 1963, p. 11)

### Traje de cena, Traje ritual?

Até o momento, apresentamos (ainda que brevemente) o entrelaçamento entre as manifestações culturais e as práticas artísticas negras da dramaturgia do *Núcleo Afro-brasileiro de Teatro Alagoinhas* (NATA). Na zona de fricção que assim se instaura entre dois campos de saberes aparentemente tão distintos – o do “teatro” e o do “terreiro”, queremos agora observar de que forma o figurino ou o traje de cena se torna um elemento “movente”, isto é: sua existência desliza liminarmente entre estes dois âmbitos, especialmente, no espetáculo aqui destacado, *Oxum*.

Essa dupla existência ou esse duplo pertencimento torna o figurino, ou melhor dizendo, o traje de cena sobredeterminado, pois este carrega consigo o desdobramento de seu lugar e de seu tempo como fato da memória fora de cena, dessa forma, o agora do espetáculo se junta ao outrora do mito que, por sua vez, remete às antigas relações entre manifestações culturais e práticas teatrais no Brasil desde a Colônia (1500-1808).

Até o século XVIII, quando foram criadas as chamadas Casas de Ópera, não havia um espaço-tempo próprio à atividade teatral, pelo contrário, ela estava inserida num contexto mais amplo festivo, cívico e ou religioso (PRA-

<sup>6</sup> Dentro da iniciação no Candomblé recebe-se um novo nome, conhecido como Orunkó: nome dado pelo orixá. No idioma Yorubá, Orunkó significa simplesmente “nome”. No Candomblé, orunkó também significa o ritual de apresentação do novo nome do neófito.

DO, 1993). Desta maneira, os espetáculos estavam relacionados ao calendário mais amplo das localidades que, por seu turno, obedeciam aos termos da aliança entre a Igreja e a Coroa Portuguesa, ainda que os festejos populares incorporassem, de forma velada, elementos oriundos de outras matrizes presentes na população, estes, ao mesmo tempo, relegavam as festividades e a religiosidade de matriz africana a um lugar marginal.

Não se pode deixar de reconhecer que essa produção teatral em contato permanente com as manifestações culturais, aos poucos, parece ter estabelecido algum tipo de diálogo criativo (dramatúrgico, gestual e cênico) entre si que, de diferentes maneiras, sobrevive até hoje na cena contemporânea. Mesmo assim, essa questão nem sempre tem sido problematizada diante dos fios distintos que se unem na história e na memória do teatro, que tendem a valorizar uma narrativa hegemônica e eurocêntrica.

Trata-se, portanto, de investigar, também, em que medida, no espetáculo do NATA, distintos fios, muitas vezes esquecidos e delegados à segundo plano, podem ser recolhidos e re-tecidos, ou seja: elementos marginalizados no processo de colonização como as religiões, festas, rituais, culturas e até as mulheres que foram negadas e subjugadas no processo de colonização podem ter sua memória resgata e trazidas de volta, para além da narrativa hegemônica de uma historiografia limitada, que precisa ser reescrita. A necessidade de uma descolonização do olhar é urgente, como novas historiadoras, como Ria Lemaire (2018) e Rachel Soihet (2000), vem apontando.

De certo modo, esses dois impulsos – um que vê o ritual como lugar de perpetuação da memória coletiva e outro que vê se fazer teatral como uma forma de tirar essa memória da margem e trazê-la ao centro da cena – se misturam. Neste sentido, o terreiro se mostra como um lugar de resistência: local que permitiu a perpetuação dos arquétipos, dos mitos, das canções e dos rituais que de outro modo que não o da transmissão oral teriam se perdido.



Fig. 4 - *Oxum* (2018). Foto de Andrea Magnoni.

Vemos esse movimento ancestral passado oralmente de um para o outro da mesma forma e importância que se tem no figurino, no vestir, é a ligação de passado, presente e futuro. É existir, resistir, memórias e lembranças de vida. É o material que traduz o imaterial: sempre vai existir uma peça de roupa que vai nos trazer lembranças ou vai ser algo identitário. Vivências nos terreiros de Umbanda e Candomblé nos mostram que a veste tem algo a mais. Que um ritual já começa quando se vai a uma loja comprar tecidos para um turbante e que este grande simples gesto já nos insere em uma atmosfera extracotidiana. Que as saias rodadas ou menos rodadas vão ter significados diferentes. Que amarrações na cintura variam de acordo com a necessidade de um ritual e que cores e texturas são tanto e têm tanto a dizer. Não é só vestir. É incorporar-se àquilo. Citando Santos:

O estudo dessa memória e o diálogo com suas matrizes míticas nos fortalecem, ajudando-nos a compreender melhor a nossa cultura, valorizando as nossas diversidades. Por outro lado, na experiência pessoal, a arte da dança, enquanto linguagem do sensível, tem possibilitado uma rica vivência em conteúdos que norteiam o processo criativo, alvo do trabalho que faço em relação a um ponto de vista estético, com referência à cultura negro-africana. (SANTOS, 2015, p. 15)

Assim, se estabelecem zonas de contato entre formas particulares de teatralidade, em virtude do traje estar nessa zona liminar, neste “entre” dentro/fora de cena. O traje tem essa dupla ligação e pode se mover entre as duas coisas,

entre teatro e terreiro, sem acontecer um deslocamento de um lugar pro outro. Os diferentes figurinos, em *Oxum*, são capazes de revelar este encontro entre o Candomblé e o Teatro, potencializando a cena e os arquétipos femininos trabalhados na peça, em sua dupla existência ou duplo pertencimento do traje de cena, pois ele carrega consigo o desdobramento de seu lugar e de seu tempo como memória ritualística de fora da cena, é o *agora* do espetáculo que se junta ao *outrora* do mito. Em certo sentido, o ritual teatraliza o mito, e com isso, se pensamos fora da caixa da “tradição ocidental teatral”, podemos identificar como a ancestralidade do candomblé se transforma em linguagem artística e se faz visível no teatro. Importante ressaltar aqui os estudos seminais de Richard Schechner no *Performance Studies* (2006), que ampliou o conceito de performance de modo a abarcar tanto o teatral quanto o antropológico, de tal modo que estes se tornam indissociáveis, servindo de escopo teórico para que nos movamos entre a cena e o rito e o modo como estes se conjugam no espetáculo em questão.

Assim, se estabelecem zonas de contato entre formas particulares de se pensar a teatralidade em virtude do traje de cena que está dentro/fora de cena, que tem essa dupla ligação e pode se mover entre as duas coisas, entre teatro e terreiro, sem acontecer um deslocamento de um lugar pro outro. Nos referimos aqui a um “entre”, um espaço liminar, como coloca Victor Turner (1974), parceiro de Richard Schechner. Essa questão de uma liminaridade é muito importante para a definição de ritual apresentada por Turner, pois é a representação simbólica – estabelecida através de movimentos, máscaras e outros objetos – que funda uma atmosfera ritual, ou seja, uma atmosfera ou ambiência diferenciada da realidade cotidiana, onde o ritual se desenvolve: espaço necessariamente ambíguo, uma vez que esta condição e seus elementos não se situam aqui nem lá, em um tempo que não é o da vida cotidiana, e sob influência de uma atmosfera simbólica que os ressignifica (COSTA, 2013, p. 52).



Fig. 6 - *Oxum* (2018). Foto de Andrea Magnoni.

No espetáculo *Oxum* o figurino cumpre esse papel simbólico liminar e movente, ao mesmo tempo em que funciona como dispositivo para ajudar a narrar a história (*mythos*), que se inicia com as Yami, mães ancestrais, também conhecidas como as senhoras do pássaro da noite (PRANDI, 2001; MOURA, 1994). Com casacos enormes, costurados em formas e tecidos que era perceptível uma imagem de plumagem de pássaro e as atrizes também usavam adornos na cabeça que continham penas. Na passagem das Yami para Oxum, os casacos eram tirados e os outros figurinos traziam o dourado de Oxum em uma espécie de armaduras douradas. Em conversa com Thiago Romero, figurinista, ele declarou que buscou para estas inspiração no Egito e que escolheu vestir as atrizes de armaduras porque, simbolicamente, remeteria também a uma mulher forte e guerreira.



Fig. 7 - *Oxum* (2018). Foto de Andrea Magnoni.

Cada Oxum era diferenciada tanto pelas estampas das saias, quanto pelo corte e movimento que cada uma continha. Pela junção de

tradição, contemporaneidade e como o figurino se move em cena percebe-se o entre lugar de Candomblé e Teatro: tanto o figurino quanto o espetáculo vão caminhando nesse entre, sem ser um ou outro, sendo teatro para as pessoas do candomblé e sendo candomblé para as pessoas do teatro. Esse entre lugar de tradição e teatralidade presente no figurino não é só uma ilustração viva do mito, mas sim uma marca de identidade que se relaciona a ancestralidade, aos atores e o resgate da memória. Estes conceitos são uma forma de se existir através do mito e não apenas contá-lo, da mesma maneira que aponta Raul Lody, sobre a importância identitária da indumentária afro-brasileira:

Entre os povos do mundo, nos seus diferentes momentos históricos, sociais e econômicos, o conceito de beleza relaciona-se com motivos, temas e interpretações muito particulares. São maneiras próprias de entender e de simbolizar o mundo próximo, a natureza, os mitos, os deuses, a descoberta de tecnologias. Assim ocorre também no encontro de soluções estéticas. Por meio de linguagens sensíveis, a beleza é um relato de trajetórias humanas, que traz memórias e constrói de forma dinâmica o que se chama identidade. Existem inúmeras conceitos de beleza. No entanto, todos são tradutores das culturas e dos desejos criativos do homem. Falar de beleza e identidade tendo por base a África, um continente diverso que reúne centenas de culturas e de línguas faladas por milhões de pessoas, é falar também de diferentes maneiras de interpretar o mundo. (LODY, 2015, p. 19)

E neste contexto, para melhor expressar o poder da oralidade na cultura religiosa afro-brasileira, afro-ameríndia e africana, cito Leda Maria Martins que pontua:

Esse modo de percepção e dimensão da linguagem oral na cultura religiosa afro-brasileira aponta traços mnemônicos presentes nos repertórios africanos transplantados para as Américas. Como afirma Hourantier, “na África tudo começa e tudo termina pela palavra e tudo dela procede”, e é pela palavra ritual que se fertiliza o ciclo vital fenomenológico, consenso dinâmico entre o humano e o divino, os ancestrais, os vivos, os infantes e os que ainda vão nascer, num circuito integrado e complementariedade que assegura o próprio equi-

librio cósmico e telúrico. Por isso a palavra como sopro, dicção, não apenas agencia o ritual, mas é, como linguagem, também ritual. E são os rituais de linguagem, também ritual. E são os rituais de linguagem que encenam a palavra, espacial e atemporalmente, aglutinando o pretérito, o presente e o futuro, voz e ritmo, gesto e canto, de modo complementar. (MARTINS, 1997, p. 148)

Verdade seja dita, o material que temos para pensar sobre este tema é muito restrito, mesmo tendo grande importância na cena teatral (VIANA, 2015). Neste sentido, Fausto Viana e Carolina Bassi (2014) justificam o uso dos termos traje de cena e traje de folguedo para designar ou definir a indumentária das artes e a indumentária das manifestações populares brasileiras.

O traje de cena é definido como a indumentária das artes cênicas. O termo, mais amplo que traje teatral, pode abranger trajes de teatro, dança, circo, mímica, performance (no sentido mais contemporâneo do termo), shows, espetáculos (...). O traje de folguedo é a indumentária usada nas festas, nos divertimentos, nas brincadeiras de caráter popular. Entram aqui os trajes folclóricos ou das festas populares cristãs, afro-brasileiras e ibéricas. (VIANA; BASSI, 2014, p. 11).

Esbarramos aqui na dificuldade em identificar qual termo usar para o figurino elaborado pelo NATA, ou seja, se seria melhor chamá-lo de traje de cena, traje de folguedo ou indumentária. Acrescento a esta reflexão a perspectiva de Raul Lody que pontua o seguinte sobre as “indumentárias das mulheres de fé”, em seu livro:

Nos candomblés, as indumentárias de baiana ganham sentido cerimonial e geralmente conservam aspectos tradicionais. Nos terreiros kêtu e angola, as roupas têm armações para arredondar as saias; já nos terreiros jeje, as saias são mais alongadas e com menor armação. Ainda no âmbito religioso, a baiana é a base para as indumentárias dos orixás, voduns e inquices, acrescidas de detalhamentos peculiares de cores, matérias e formatos, contando, também, com as ferramentas-símbolos funcionais dos deuses. (LODY, 2015, p. 29)

## Apontamentos Finais

Neste texto, objetivamos estabelecer um diálogo possível entre “terreiro” e “palco”, ao pensarmos uma possibilidade de construção cênico-poética alicerçada no simbolismo da religiosidade de matriz africana. A religiosidade africana, que historicamente foi marginalizada pode ser assim reafirmada, reconstruída e presentificada em toda sua potência imagética e simbólica. Destacamos, assim, o entrelaçamento entre as manifestações culturais e as práticas artísticas, ou seja, o encontro entre estes campos de dois saberes: o Teatro e, especificamente, o Candomblé. Propõe-se aqui, assim, destacar de que forma o figurino se torna um elemento “movente”, isto é, como ele se constrói para a cena teatral a partir da vivência dos/as artistas do NATA no Candomblé, sem interferir nos fundamentos dessa comunidade religiosa, uma vez que o figurino ainda que remeta ao traje ritualístico, sendo feito para a cena, precisa ser capaz de tanto apresentar os elementos da religiosidade africana, de forma respeitosa, quanto também, se distinguir deste por seu caráter laico, que, ao mesmo tempo, o torna um tanto quanto mais livre, ainda que algo de seu caráter liminar permaneça. Concluímos assim que a cena contemporânea e o teatro de matriz africana têm muito a dialogar, pois esta pode assim reencontrar suas origens ritualísticas perdidas no tempo, ganhando novo fôlego – cabendo lembrar-nos que a relação entre teatro, mito e ritual tem sido alvo de intenso debate no século XX, envolvendo autores como Richard Schechner (2006), Vitor Turner (1974) e outros, responsáveis por intensa reconfiguração da cena contemporânea.

*A Oxum, Exu e todos os Orixás, por abrirem os caminhos e por guiarem nossa escrita.*

*A Onisajé e ao NATA, por todos os ensinamentos ao longo desses anos.*

*A Adeloyá Magnoni, pelos registros fotográficos com alma e gentilmente cedidos para a publicação neste artigo.*

*Axé.*

## REFERÊNCIAS

BARBOSA, Fernanda Júlia. Ancestralidade em cena: Candomblé e Teatro na formação de uma encenadora. 2016. 239 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

COSTA, Grasielle Aires da. O conceito ritual em Richard Schechner e Victor Turner: análises e comparações. *Revistas Aspás*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 49-60, dez. 2013.

SOIHET, Rachel et al. A história das mulheres - Cultura e poder das mulheres: Ensaio de historiografia. *GÊNERO - Revista do Núcleo Transdisciplinar de Estudos de Gênero do NUTEG/UFF*, Niterói, v. 2, n.1, p. 07-30, ago-dez. 2001.

ELIADE, Mircea. Mito e realidade. São Paulo: Perspectiva, 1963.

HOURANTIER, Marie-Josè. Du Rituel au Théâtre-rituel. Paris: Editions L'Hamarttan, 1984.

LEMAIRE, Ria. Patrimônio e Matrimônio II: Repensar a Historiografia das literaturas nacionais. *Estudos Linguísticos e Literários: Revista dos Programas de Pós Graduação em Língua e Cultura e Literatura e Cultura da UFBA*, Salvador, n. 59, p. 54-75, jan-jun. 2018.

LODY, Raul. Moda e história: as indumentárias das mulheres de fé. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2015.

MARTINS, Leda Maria. Afrografias da memória. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MOURA, Carlos Eugênio Marconde. As Senhoras do Pássaro da Noite. São Paulo: Edusp, 1994.

NATA. Histórico do NATA. Disponível em <<https://www.natateatro.com/copia-o-grupo>>. Acesso em: 01 fev. 2020.

PÓVOAS, Ruy do Carmo. Itan dos mais-velhos: contos. Ilhéus: Editus, 2004.

PRADO, Décio de Almeida. Teatro de Anchieta a Alencar. São Paulo: Perspectiva, 1993.

## REFERÊNCIAS

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

RISÉRIO, Antônio. *Oriki. Orixá*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. *Corpo e Ancestralidade: uma configuração estética afro-brasileira*. *Repertório*, Salvador, v. 18, n. 24, p. 79-85, jan-jul. 2015.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an Introduction*. New York; Londres: Routledge, 2006.

TURNER, Victor W. *O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura*. Trad. de Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

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

VIANA, Fausto. *O traje de cena como documento*. São Paulo: Editora Estação das letras e cores, 2015.

VIANA, Fausto; BASSI, Carolina. *Traje de cena, traje de folguedo*. 1 ed. São Paulo: Editora Estação das letras e cores, 2014.

## Abstract

The cultural matrix of Afro-Brazilians is often set aside in the history of Brazilian theatre. For this reason, possible relationships between costume, ancestry and memory are discussed based on NATA's *Oxum* (2018), a play with a highly symbolic nature on its costume design, which transitions between the ritual and the theatrical.

## Keywords

Candomblé. Ritual. Costume Design.

Recebido em: 16 mar. 2020

Aprovado em: 17 ago. 2020

Publicado em: 25 ago. 2020