

**MÓIN-MÓIN**

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:  
TEATRO DE BONECOS AFRICANO E AFRODIASPÓRICO

Florianópolis, v. 1, n.28, p. 01 - 202, out. 2023

E - ISSN: 2595.0347

## Jogo de Máscara no Candomblé como guia estratégico em escrituras cênicas

**Alisson Araújo de Almeida**

Universidade de Brasília - UnB (Brasília, Brasil)



**Figura 1** – Festa Kukuana - A Mesa Farta, no Abassá Nsumbo e Kabila, 2016  
Fotógrafa: Thelma Mello.

DOI: <https://doi.org/10.5965/2595034701282023181>

## Jogo de Máscara no Candomblé como guia estratégico em escrituras cênicas<sup>1</sup>

Alisson Araújo de Almeida<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente artigo é um revisitado da pesquisa de doutorado onde pesquisei os jogos de Máscara no Candomblé a fim de produzir estratégias de composições físicas para a cena contemporânea. Sob a perspectiva da Encruzilhada, cruzei a percepção desses jogos de Máscara com a metodologia de Jacques Lecoq e de outros encenadores do Teatro Ocidental. A partir de uma tríade metodológica que engloba pesquisa bibliográfica, pesquisa de campo e laboratório cênico, este artigo apresenta algumas das estratégias que foram desenvolvidas durante o doutoramento.

**Palavras-chave:** Máscara, Candomblé, Composição Dramática, Estratégias Brincantes, Teatro Físico.

## The Mask Game in Candomblé as a guide for scenic scripture strategies

**Abstract:** The present article is a revisit of the doctoral research where I researched the games of Máscara in Candomblé in order to produce strategies of physical compositions for the contemporary scene. From the perspective of Encruzilhada, I crossed the perception of these Mask games with the methodology of Jacques Lecoq and other directors of the Western Theater. Based on a methodological triad that encompasses bibliographical research, field research and scenic laboratory, this article presents some of the strategies that were developed during the doctorate.

**Keywords:** Mask, Candomblé, Dramatic Composition, Playful Strategies, Physical Theater

<sup>1</sup> Data de submissão do artigo: 06/08/2023 | Data de aprovação do artigo: 20/09/2023.

<sup>2</sup> Doutor em Esthétique, Sciences et Technologie des Arts (spécialité Théâtre et Danse - Ethnoscénologie) -( 2014/2018), pela Université Paris 8 com cotutela na Universidade Federal da Bahia, onde tornou-se doutor em Artes Cênicas. Mestre em Artes pela Universidade de Brasília - UnB - (2011/2013). Graduado em Educação Artística - Licenciatura em Artes Cênicas pela mesma instituição - (2000/2004). Possui formação Laboratoire d'Etude du Mouvement - LEM » na École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq. Diretor, dramaturgo, professor, dançarino e ator, suas principais áreas de atuação e interesse são: humor, máscara, direção e interpretação teatral, dramaturgia, teatro, dança e educação. Dirigiu e atuou em vários espetáculos de teatro e dança em Brasília e realizou colaborações artísticas em trabalhos em Paris, França. E-mail: [alissonaramis@gmail.com](mailto:alissonaramis@gmail.com) | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8121-5542>

## Introdução

Desde o início de minhas pesquisas sobre máscara no meio acadêmico e no meio artístico, teórico e prático, quis explorar a máscara como ferramenta para produção de dramaturgia. Como parte do mestrado realizado na Universidade de Brasília - UnB, 2013, considerei a máscara como instrumento cênico que permite desenvolver a plasticidade do gesto do executante. A partir desse enriquecimento, a máscara me serviu de ferramenta para composição de uma dramaturgia para o intérprete. Ao aprofundar meu tema de pesquisa, durante meu mestrado e me preparar para o pré-projeto de doutorado, percebi que, para estabelecer ou restaurar a teatralidade necessária para desenvolver jogos de máscaras, muitos diretores e os pedagogos do teatro europeu procuraram nas tradições ancestrais, ferramentas férteis para engendrar a vida da máscara no palco e restaurar a plasticidade, gestos e corpo do performer.

Podemos considerar esse interesse pelas tradições como uma busca de diálogo com o contemporâneo a fim de redescobrir os princípios do jogo mascarado perdido ao longo do tempo. Podemos citar: Jacques Copeau no Japão, Bertolt Brecht na China, Ariane Mnouchkine em Bali, Antonin Artaud no México, Jacques Lecoq no Japão, Suíça e Itália (Commedia dell'arte), bem como Vsevolod Meyerhold.

A partir dessas pesquisas, fiquei interessado em dois elementos que têm suas próprias especificidades e que podem ser complementares no contexto do teatro contemporâneo: a máscara e a dramaturgia. A percepção da dramaturgia vem do pensamento de Richard Schechner (1995) que considera a dramaturgia como resultado de uma tessitura de imagens que interagem, produzindo um sentido, um "texto de representação".

A composição de uma dramaturgia cênica, de um "texto de representação", vai além da simples criação de palavras. Esta composição é a capacidade de construir diálogos em movimento. Dinâmica, ritmo, intensidade de movimento e interação entre todos os elementos da cena se organizam produzindo significados que ampliam e vão além do significado da palavra.

A máscara permite o aprimoramento do gesto desenvolvendo uma característica dramática. Etienne Decroux, discípulo de Jacques Copeau, desenvolveu uma técnica na qual nomeou de “Mímica Corporal Dramática”, a partir dos jogos de máscara aprendidos com seu mestre. Ele afirma que o movimento em desacordo com o mundo exterior produz resistência e oposição. Esse desacordo cria tensões corporais que se tornam a metáfora, dando o caráter dramático do movimento (Decroux apud Pezin, 2003, p.103).

Como objeto capaz de amplificar e aprimorar os gestos do intérprete<sup>3</sup>, a máscara reforça a percepção do valor das imagens na representação cênica. A partir desse pressuposto destaca a importância que a imagem assume no discurso teatral. Assim, ao compor um texto de representação, é necessário interagir por meio do corpo com os elementos da cena, acentuando a precisão do gesto, de sua ação no espaço e o ritmo utilizados durante a manipulação da máscara. É essa interação que produz o sentido da cena. Enquanto o intérprete usa elementos de si mesmo para dar vida à máscara, ela também produz significados a cada movimento que faz, desenvolvendo uma escrita no espaço que se cria no momento da performance.

Para que o intérprete possa ter um ponto de partida e elaborar de forma mais complexo sua representação mascarada, a interação entre os vários elementos da cena deve sempre partir de uma estrutura simples. Lecoq afirma a necessidade de que o intérprete experimenta a máscara sem a necessidade de partir de uma história ou de uma narração pré-determinada. Usar uma máscara teatral “é antes de mais nada mudar seu corpo, mudando a face. É entrar em um jogo maior que o do jogo diário. Isso é também ‘essencializar’ a expressão, filtrando-a de suas anedotas” (Lecoq, 1999, p.265).

Quando componho um texto de representação elaboro no espaço uma série de ações e reações que produzem sentido. No entanto, esta escrita não se realiza de forma arbitrária, mas em cada estratégia existem limites, que têm a função de guias, ou parâmetros que serão extrapolados. Essa estratégia abre caminho para a composição de textos.

---

<sup>3</sup> O termo intérprete é usado aqui por ampliar a noção de ator/atriz, permitindo englobar distintos artistas da cena.

A partir da pesquisa desses diretores e pedagogos do teatro europeu, me interessei em estabelecer, igualmente, um diálogo com a tradição a partir do contexto contemporâneo. A diferença entre mim e eles, é que ao invés de olhar para fora da minha própria cultura, me direcionei para dentro do Brasil. Felizmente, a cultura brasileira guarda manifestações onde a máscara produz um jogo que dá ao manipulador a escrita viva em um espaço de festa. O tempo "ancestral" está ligado ao tempo presente e atualiza a tradição para o contemporâneo (Araújo de Almeida, 2018, p. 13).

Dentre tantas manifestações, escolhi o Candomblé como tema de pesquisa no doutorado. A festa do candomblé me atraiu porque encontramos, nessa prática religiosa um complexo universo simbólico, onde as máscaras dialogam com diversos elementos estéticos na composição de um ritual onde a alegria e a música ajudam a criar um novo significado em cada festa.

Minha escolha de estudar as máscaras do Candomblé no momento da festa foi criteriosa, pois como o sociólogo francês Jean Duvignaud conceitualizou a festa como sendo uma ação social, inata e mais ampla que o jogo (Duvignaud, 1991, p.48). A partir da minha vivência enquanto iniciado posso afirmar que a festa é a etapa final do ciclo de ritos fechados, exclusivos aos iniciados. Nos dias que antecedem a festa, nos deparamos com muitos tabus e rituais que devem ser realizados para garantir a aceitação das oferendas pela divindade. Assim sendo, as festas são atividades públicas, onde os elementos simbólicos podem ser compartilhados com todas as pessoas. Ou seja, são elementos que não estão protegidos pelo "segredo".

A metodologia utilizada no desenvolvimento desta pesquisa está dividida em três etapas: pesquisa bibliográfica, pesquisa de campo e aplicação de uma proposta de composição dramática. A pesquisa bibliográfica amplia a reflexão sobre o tema e suporta para as duas etapas subsequentes. A segunda etapa, a Pesquisa de Campo, sistematiza o olhar do iniciado<sup>4</sup> para contribuir ao pesquisador e ao artista. A terceira etapa da metodologia de pesquisa foi a aplicação das estratégias elaboradas a partir de jogos de máscaras dentro do

---

<sup>4</sup>Meu contato com o Candomblé existe desde a minha infância. eu participei de muitas celebrações públicas como espectador e como praticante. Meu interesse cresceu a partir de 2013 quando passei por ritos de iniciação, em um Candomblé de Nação Angola. Por ocasião da iniciação, recebi a dijina Luandê.

Candomblé. Desenvolvi então laboratórios cênicos onde o objetivo era experimentar as estratégias de composição dramática.

### O olhar no Candomblé

O candomblé é uma prática sócio-religiosa cuja oralidade é a forma de dar vida aos mitos. É uma prática de Oralitura, termo cunhado por Leda Martins, cujo significado

...não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas especificamente, ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. Como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. A oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos vôlejos do corpo. Como já grifamos, em uma das línguas bantu do Congo, o mesmo verbo, tanga, designa os atos de escrever e de dançar, de cuja raiz deriva-se, ainda, o substantivo ntangu, uma das designações do tempo, uma correlação plurisignificativa, insinuando que a memória dos saberes inscreve-se, sem ilusórias hierarquias, tanto na letra caligrafada no papel, quanto no corpo em performance (Martins, 2003, p.77).

Ou seja, há uma oralidade do corpo, onde não são apenas as palavras que ensinam o básico do Candomblé, mas os gestos, a dança e tudo que passa pelo corpo. É neste sentido que utilizo a expressão “aprender pelo corpo”.

Numa festa de Candomblé vemos elementos espetaculares. Estas são ações, atitudes, estéticas, ritmos que criam movimento e assim perturbam o espaço ao converter o invisível em visível. Essa tradução é feita pela escrita no espaço e assim movimenta o mito. O mito vem explicar um acontecimento natural ou social dando-lhe uma resposta divina. Um ritual é o mito em movimento. Ou seja, ele atualiza e transpõe o mito para o tempo presente. Vale ressaltar que os rituais são os meios para dar voz aos ancestrais e que " os rituais também são produtores de imagens, imagens que funcionam como símbolos, através dos quais coisas são concebidas, lembradas e consideradas" (Santos, 2005, p.18).

Segundo Eliade (1963), o ser humano tem a necessidade de criar momentos de renovação, por exemplo: o fim do dia e o amanhecer; fim de

semana e o início de mais uma semana; o fim do ano e o ano novo e os mitos explicam a origem desses ciclos. Esses ciclos permitem que a humanidade construa e conte sua história. Cada novo ciclo renovará assim as esperanças e as possibilidades de mudança das experiências através de uma nova forma de executar eventos.

A festa do Candomblé também realiza um jogo de renovação cosmogônica. Em um círculo que se move no sentido anti-horário, fazemos um retorno da vida humana no tempo presente para toda a ancestralidade que permitiu que a vida humana fosse realizada neste planeta e, portanto, a celebração trará a energia de um novo ciclo que se renovará em outra festa.

O Candomblé é um coletivo que os e as afro-diaspóricos criaram

...são espaços culturais, cuja importância transcende os aspectos e noções ocidentais do que chamamos de religião e que são baluartes das cosmogonias de origem africana recriadas nos territórios que receberam as(os) africanas(os) escravizadas(os), é no convívio e habitar nelas que aprendemos, de forma empírica, saberes contra-hegemônicos e contra-coloniais para a criação artística negro-brasileira (Kanzelumuka, 2023, p.34).

As festas de Candomblé, portanto, trazem subjetividades em uma segunda vida, fora da realidade cotidiana. É um momento em que negros e brancos hoje podem sair da realidade e se tornar o outro. A ligação com os ancestrais rompe tempo e espaço, muda a realidade brasileira com sua invocação às divindades africanas. Na hora da festa, nos encontramos em outro tempo-espaço, porque não estamos mais no Brasil nem na África, estamos no Candomblé.

Percebo que, no Candomblé, a filosofia é celebrar e cultivar o sagrado presente, no ser humano. No momento do transe, esse sagrado volta, toma o corpo das filhas/filhos de santo e através da dança, divide com todos a alegria de sua presença. Traz à tona o duplo que:

...não é um fato individual, mas social.(...) Nem todo indivíduo tem acesso a ele. Desta maneira, poderíamos dizer que em alguma medida essa capacidade de acessar ao duplo é dada a algumas pessoas que apresentam como um espetáculo à comunidade. Um espetáculo que possibilita essa multiplicação de poderes, essas faculdades adicionais que as sociedades tradicionais apresentam como prova aos olhos incrédulos dos estudiosos. O aspecto espetacular, no sentido amplo do



termo, é uma estrutura profunda comum a todas as culturas, sob diferentes representações de superfície (Police, 1996, p.56).

Neste sentido, vemos que é um lugar de encontro, de celebração, de comemoração que unifica signos, símbolos e significados complexos, sempre renovados por meio de um encontro entre os adeptos e seus ancestrais. É uma resposta à dominação que o povo negro sofreu. Noto que é através das máscaras e sua diversidade que celebramos as divindades. Há uma transformação constante. Há um desejo de ver como a energia divina se manifestará nesta ou naquela pessoa. Essa manifestação chega aos praticantes por meio do transe, que provoca um duplo mítico, um outro papel. É um jogo de revelar e esconder. Assim que recebemos o ancestral em nosso corpo, nos escondemos e ao mesmo tempo, outro aspecto da personalidade se revela.

...a iniciação ainda insere o adepto num sistema de representações específico, já que, enquanto outras religiões desprezam o corpo, vendo-o como a “morada do pecado” e responsável pelas “tentações da carne”, o candomblé vê o corpo como o mediador da vida, fonte de prazer e meio pelo qual os deuses se expressam, pelo qual vêm à terra para brincar e dançar, sendo portanto extremamente valorizado (Amaral, 2002, p. 64)

Sendo assim, a meu ver, o Candomblé é um momento “espetacular” que pode ser entendido como um confronto estético com um espaço imaginário. É também um jogo de máscaras que é a expressão da alteridade, uma escrita no presente mas que também se liga a uma escrita antiga em diálogo com os antepassados e a contemporaneidade. Dessa forma, as máscaras são objetos mágicos que permitem a transposição real desses espaços imaginários.

Porque o espaço da festa e também o espaço do Candomblé representam “um esforço de domínio do cosmos; é, seja qual for a sua forma, uma tentativa de dominação, um ato de poder. (...) A máscara não protege, ela nos direciona para a diferença. Leva-nos por uma trilha de cultura” (Duvignaud, 1991, p.73).

Nos colocamos assim fora do cotidiano, fora da realidade, fora do tempo. Quando rompemos com as estruturas horizontais e verticais e fazemos o círculo, nos conectamos ao passado e ao presente. As divindades vêm até nós.

As máscaras utilizadas em certas celebrações correspondem a verdadeiras situações imaginárias cristalizadas por longos e difíceis símbolos elaborados por um grupo especializado. De todas as funções atribuídas à máscara (proteção, manifestação de uma presença do



além, pertencimento a um grupo privilegiado ou secreto, instrumento de dominação pelo medo ou identificação de forças descontroladas), não se pode esquecer a de intercomunicador. A máscara designa uma pessoa que não existe através de uma pessoa que existe, mas esta inexistência se realiza através do jogo daquela que existe (Duvignaud, 1991, p.74).

O jogo de máscaras na festa do Candomblé abandona a personalidade cotidiana para chegar à personalidade mítica e assim favorecer a comunicação com os ancestrais, com um complexo de signos que ajudaram a sobreviver e lutar contra a exclusão. É uma forma de divinizar o ser humano e a comunidade. “A festa é como uma aproximação à realidade, ou a manifestação da própria realidade, mas de outra realidade” (Police, 1996, p.15).

Dentro desse outro real, há a diversidade como uma característica muito forte no Candomblé. Deve-se notar que esta religião nasceu da mistura de vários cultos às divindades africanas. No continente africano, esses cultos são tradições e manifestações de diferentes povos. Cada povo, portanto, tem sua própria maneira de venerar uma determinada divindade de acordo com os códigos culturais estabelecidos.

No Brasil, de forma original, mantivemos abordagens dos diferentes povos, mas ela está ligada à origem cultural. Reunidos em grupos de pessoas que viviam no mesmo território na África, no mesmo país, mesmo que pertencessem a outros povos. A partir da minha prática, posso perceber que se formaram em solo brasileiro grupos de Candomblé denominados Nação, entre eles o Candomblé Angola (que vem dos descendentes dos Bantus), o Candomblé Ketu (Descendentes dos Iorubás) e o Candomblé Jeje (descendentes dos povos do Daomé). Existem também algumas outras divisões que foram sendo absorvidas dentro dessas mencionadas. Nesses grandes grupos, que são as Nações de Candomblé, estão também as raízes, que são subdivisões das Nações. Com efeito, as raízes são grupos advindos das Nações do Candomblé. Cada um desenvolverá seus cultos de acordo com esta tradição. Há códigos que todos partilham, mas há elementos que podem mudar de uma Nação para outra, até mesmo de uma raiz para outra.

O Candomblé é, portanto, um conjunto de tradições, uma diversidade que respeita algumas leis, mas que pode se adaptar de acordo com a especificidade

de cada grupo (raiz). Dessa forma, pode-se deparar com diversas estruturas. Acho necessário descrever um pouco a estrutura de uma festa de Candomblé. Para iniciar a festa do Candomblé, o Pai ou Mãe de santo sinaliza para a orquestra de tambores. O maestro marca o ritmo e assim, ao som dos tambores, uma fila de praticantes (filhas e filhos de santo) da roça entra na sala.

Entram então, um a um, os praticantes segundo uma hierarquia ligada à idade de iniciação e também a sua função no culto. Primeiro os Tata ou os Mametu<sup>5</sup>, as Makotas<sup>6</sup> e os Kotas<sup>7</sup>, depois os Muzenzas<sup>8</sup> e depois os Ndumbes<sup>9</sup>. Assim que ela entra na sala, o objetivo da fila é formar um círculo. Este último pode ser dividido em dois. Um menor formado pelos membros mais velhos do culto. O outro maior é formado pelos mais novos que ficam de fora do primeiro.

Ainda que fechada num espaço quadrado, à volta do Nguzo, a força vital da roça depositada no centro que faz a ligação com os antepassados, a festa do Candomblé se desenvolve em círculo. Assim que o círculo é fechado, toda referência é perdida e aquele que é o mais velho fica ao lado do que é o mais novo. É um conjunto que canta e dança chamando os verdadeiros protagonistas: as divindades.

Na roda, surge uma dimensão coral. Não é um corpo uniforme que se move como um único corpo. Ao contrário, é um corpo que apresenta diferentes superfícies onde todos podem dançar para a direita ou para a esquerda ao mesmo tempo. Ele não esconde a diferença de quem está na roda. Ao contrário, é um conjunto de máscaras expressivas, um corpo híbrido que movimentava individualidades. As máscaras expressivas de que estou falando são roupas, colares e cores. Enfim, tudo que é usado pelo povo na festa do Candomblé.

---

<sup>5</sup> Esses nomes são referentes aos cargos dentro da tradição de Candomblé Angola, da qual faço parte, é equivalente ao cargo de Babalorixa, ou Yalorixa, ou Babatemi ou Iatemi, para cargo do Candomblé Ketu e Jeje, respectivamente.

<sup>6</sup> Plural de Dikota, que é a mulher que é considerada mãe, aquela que ajuda o Pai ou a Mãe de santo. Eles não entram em transe. Equivale ao cargo de Ekedí.

<sup>7</sup> São os iniciados e as iniciadas que cumpriram o ciclo de 7 anos de ritos, o que os tornam pessoas “mais velhas” dentro da prática do Candomblé. Podem receber cargos de confiança ou apenas ser alguém mais velho que pode auxiliar os irmãos mais novos.

<sup>8</sup> Iniciados e iniciadas que não possuem ainda os 7 anos de ritos cumpridos, mesmo que possuam mais idade de iniciação, se não tiverem cumprindo o ciclo ritualístico, continuam a ser Muzenza.

<sup>9</sup> São adeptos que ainda não fizeram sua iniciação.

Cada objeto ou vestimenta tem um signo que vai definir o papel que ele tem no grupo.

A roda na festa do Candomblé inverte as horas, essa abordagem é oposta à do relógio e assim inclinamos a realidade. É uma construção voluntária para sair da realidade, para poder chamar o invisível e torná-lo visível no corpo dos filhos/filhas de santo (Araújo de Almeida, 2018, p.85).

### **A festa do Candomblé e as raízes do brincar**

A pesquisa de campo mostrou o Candomblé como um grande país mítico onde cada "Nação" tem uma preponderância de símbolos que a classificam como Candomblé Angola, Candomblé, Jeje, Candomblé Ketu-nagô, Candomblé Xambá, etc. Esses símbolos dão diferenças sem excluir características comuns, por exemplo entre todas as nações existe uma palavra equivalente à palavra Brincadeira. Assim temos as palavras "Xire", "Kizombaria" e "Jamberesu" para designar o que praticamos durante a festa.

Diz-se que na festa do Candomblé "vamos dançar um Xire", ou "vamos dançar um Jamberessu" ou "vamos fazer uma Kizombaria" - estas afirmações referem-se à ordem de aparecimento das divindades na celebração e é também o momento em que os praticantes aproveitam para esvaziar a cabeça de suas preocupações quotidianas, uma vez "a cabeça está vazia" as divindades podem chegar nelas.

As primeiras pesquisas antropológicas, feitas por antropólogos e sociólogos externos da prática do Candomblé, focaram no fenômeno do transe. Este é o momento em que a divindade chega no corpo de seu filho/filha de santo para dançar na sala. As festas de Candomblé fecham o ciclo dos rituais, portanto é o momento em que as divindades mostram à comunidade o seu grau de satisfação com as oferendas.

Como aprendi na Escola de *Lecoq*, uma escrita cênica é o desequilíbrio provocado no espaço vazio entre as formas, a partir disso, pretendo aprofundar essa percepção e compreendo que o espaço vazio também se apresenta entre as formas concretas e as formas abstratas.

A festa do candomblé desenvolve tanto uma dramaturgia física quanto uma metafísica, ou seja, produz não apenas uma dramaturgia que torna visível o invisível através dos corpos no espaço da festa, mas também uma dramaturgia metafísica que é o efeito produzido pelas energias criadas pela festa.

Mais do que apresentar histórias da divindade, a festa do Candomblé realiza uma escrita de atualização da fonte invisível, divina e metafísica nos corpos dos praticantes e também na comunidade. É uma dramaturgia que caminha para a diversidade, uma dramaturgia aberta, com uma estrutura definida, onde podem surgir elementos imprevistos oriundos do desejo das divindades. A dança em transe é a plenitude do vazio. Produz uma escrita precisa, já que gera uma cadeia de desequilíbrios e reequilíbrios. A dança em transe é o jogo codificado usado pelo culto para tornar possível a escrita ritualística. É uma forma que a comunidade encontrou de traduzir o invisível em visível.

A festa é estruturada por muitos momentos. A entrada das divindades na sala com suas Paramentas é o ápice da festa. Porém, para usar as máscaras dentro do Candomblé, é preciso passar pelos rituais de iniciação. Não dá para colocar máscara num ritual de Candomblé sem ser iniciado. O direito de usar colares e roupas está relacionado às diferentes fases da religião. Esses corpos são marcados por essas etapas ao serem revestidos de símbolos. Aliás, nunca se põe máscara, seja uma Paramenta, uma Banda de Tecido - durante uma festa de Candomblé sem estar virado (sem estar em transe). O processo do Virar no Santo acontece sempre na frente de todos, na sala. Esse processo depende de cada ocasião: pode acontecer quando o Tata do Terreiro vira e assim todos os seus descendentes viram também; ou então durante canções dedicadas a uma divindade fazendo com que o filho/filha do santo desta divindade entre em transe. Existem também músicas específicas ou mesmo ritmos para colocar a pessoa em transe.

Os corpos dos praticantes são assim habitados por um poder divino. Porém se aceita que a divindade já está no corpo do praticante e que basta uma simples troca de roupa para marcar isso. Por que estão vestidos com os Paramentas? Poderíamos dizer que esse momento em que as divindades

chegam com os Paramentas é o mais esperado da festa. A atmosfera divina é então mais intensa. Os filhos/filhas de santos tornam-se um altar vivo. Paramentas são ornamentos que ajudam a compor a figura divina.

Assim, elas já ajudam a contar uma síntese da história desta ou daquela divindade. As paramentais têm a mesma função estética dos altares em muitas religiões. As Paramentas também têm a função de embelezar o altar vivo, ou seja, o iniciado em transe. Por outro lado, as Paramentas apresentam uma particularidade em relação às demais máscaras de ritos. Eles não escondem o aspecto humano da divindade, pelo contrário, é neste momento que realmente vemos que a divindade se tornou humana, pois durante sua dança, enxugamos seu suor e podemos abanar com um pano. Paramentas são colocadas no corpo em transe. O corpo pode trazer os objetos sagrados e, assim, criar o universo da divindade. Há, portanto, um jogo de construção de espaços. Cada divindade trará consigo um espaço mítico que dialoga com os demais espaços míticos construindo um quadro de ações que terão significado para o público.

No Candomblé veremos o novo aspecto que a divindade trará para este ou aquele iniciado. Vemos então como são diferentes sem perder elementos comuns. A divindade Paramentada traz o espaço mítico presente neste ou naquele iniciado. Respeita a individualidade no coletivo.

O Candomblé desenvolveu, portanto, estratégias de construção de máscaras que não se deixam capturar pelo pensamento ocidental: as divindades têm qualidades ou caminhos específicos. São particularidades que permitem a individualidade desta ou daquela divindade. Essas qualidades ou caminhos são encontros com outros elementos e assim desembocam em uma particularidade.

A festa do candomblé é um paradoxo que está em constante mudança, porque cada um tem o seu papel, mas muda na hora da festa. Mais do que uma religião, o Candomblé é um conjunto de comunidades minoritárias de resistência que se apoiam. “É a revelação absoluta do espírito vivo como essência consciente e cognoscível”. A festa é uma oportunidade de mostrar, de abalar, de perturbar e quebrar estruturas sociais. O filho/filha de santo recebe a divindade em seu corpo. A Divindade pode vir através do transe ou através de um cargo de responsabilidade no Terreiro. “O transe místico representa

oportunidades nas quais diferentes concentrações de energias (ancestrais, orixás, e assim por diante) se manifestam e, assim fazendo, partilham e participam da comunidade humana (Nobles, 2009, p. 296). O candomblé é, portanto, a forma pela qual a comunidade cuida do indivíduo em uma rede social costurada na ordem cosmogônica.

Deparamo-nos com a representação mimética dos elementos da Natureza, sendo o corpo o vetor que torna visível esta ação mimética. Os bailes de Candomblé são o meio que a comunidade encontrou para traduzir essa cosmogonia mesclando as diferentes visões cosmogônicas. Quando a divindade dança no salão de festas, ela quer contar sua história, mas também produzir a força mítica de tal e tal divindade para reconstruir um novo ciclo.

Dizia-se que a divindade conta sua história durante sua dança. Acho que a divindade realiza ações para produzir energias metafísicas. Quando uma divindade imita uma ação por meio de sua dança, ela causa uma concentração de energia que traz essa atmosfera para o espaço. Por exemplo, Nsumbo pode dançar mostrando as manchas de doenças e terminar sua dança deitado no chão como se estivesse doente, quase morto. Então ele se levanta e retoma sua dança, como se tivesse recuperado a saúde. Tudo isso mostra que, durante essa dança, a cura é restaurada pela divindade.

A dança em transe é assim uma escrita preenchida, ou seja que já possui uma gama de desequilíbrios e equilíbrios, isso confere uma escrita sagrada no espaço e no corpo dos iniciados. A Brincadeira é então uma possível ferramenta de manipulação teatral. Na verdade, os jogos de máscaras presentes na festa do Candomblé, possibilitam a construção de estratégias contundentes. Estas irão colocar os Brincantes-intérpretes em estado de disponibilidade.

Ressalto que a peculiaridade entre uma festa de Candomblé e uma composição teatral de que estou falando é a presença do transe. Quando entramos em transe, somos levados pela divindade, a máscara que vai controlar o praticante. Estamos para além da Brincadeira, o jogo torna-se sagrado, conduz assim a uma escrita ritualística e vamos ao fundo do subconsciente. O iniciado se coloca em estado lúdico e de disponibilidade: o estado Brincante. Para receber uma divindade é necessário estar neste estado de disponibilidade.

Todas as complexidades psicológicas são "esvaziadas" através da Brincadeira para realizar a dança no círculo mágico.

Nos esvaziamos então para receber e representar as energias da Natureza. Estes se tornam visíveis através dos corpos dos iniciados. Estes corpos movem-se numa dança de gestos rítmicos que traduzem em gestos os elementos da Natureza. Por outro lado, vemos que o empenho do Brincante na hora da Brincadeira é um estado de abstração e exaltação de uma pessoa que se sente transportada para fora de si-mesmo em um mundo sensível, em harmonia com um elemento transcendente, mas sem perder o julgamento de sua função (Manhaes, 2009, p.129).

Durante a Brincadeira estamos no campo da criação, permissão e desejo infantil, porque se pode entrar e sair da máscara que se representa. A Brincadeira é como uma ponte, porque traz o mundo sagrado ao mesmo tempo que traz à tona o universo pessoal. É durante a abertura criativa provocada pela Brincadeira que chega ao transe.

Enquanto *Lecoq* busca disponibilidade através da máscara neutra, acredito que a Brincadeira também leva a um estado de disponibilidade criativa no intérprete. Possibilita, assim, tornar-se uma divindade, um elemento da Natureza, um sentimento, um herói, através dos gestos de compor uma escrita cênica no espaço. Meu desejo é trazer à tona uma dramaturgia que vem dos jogos de máscaras do Candomblé. Através da Brincadeira, pode-se manipular os elementos do Candomblé em outras escritas. Obviamente, a Brincadeira permitirá impulsionar os jogos teatrais da festa ao recriar outros universos. A Brincadeira é um fenômeno paradoxal porque liberta e junta os elementos, pois a Brincadeira leva a um estado próximo ao transe onde o corpo faz movimentos fluidos, sem pensar, mas mantendo a compreensão do que está acontecendo (Manhaes, 2009, p.129).

O objetivo desta pesquisa é fazer crescer este espaço, um espaço que permita a criação de outros universos que venham deste espaço da festa do Candomblé. Precisamente o espaço lúdico e mágico que permite a personificação do invisível pelo visível.



O que eu quero alcançar com a minha pesquisa é um teatro Brincadeira. As estratégias de escrita cênica que proponho são caminhos de composição, um diálogo entre a tradição do Candomblé, - por meio de suas máscaras que dançam durante a festa e constroem um tipo de espetáculo, e o teatro contemporâneo mais especificamente as proposições de Lecoq, assim como também irei integrar outras técnicas aprendidas durante minha experiência como dançarino, ator e diretor.

Nesta pesquisa, tenho como premissa que o teatro é baseado no processo colaborativo em que as estratégias dam possibilidade de criação dramática sem se fixarem na estética do Candomblé. Esta criação é a transposição das brincadeiras presentes na festa do Candomblé para uma dramaturgia mestiça, de encruza, transcultural, uma dramaturgia da memória. Essas estratégias de composição dramática dam ao intérprete ferramentas para criar uma escrita de encruza, Brincante, em que o palco possa responder ao inesperado e provocar trocas entre o palco e o espectador.

### **Rumo a um Teatro de Brincadeira**

Esta investigação conduz assim a um teatro na Brincadeira. Esta proposta de Teatro parte da hipótese de que através dos jogos de máscaras do Candomblé é possível criar uma dramaturgia brincante para o teatro contemporâneo. Pensando em uma composição teatral, uma dramaturgia como a Brincadeira é uma forma de trabalhar com as brincadeiras de máscaras do Candomblé em uma visão onde saímos do universo sagrado e onde temos permissão para entrar no universo poético das crianças, de se infancilizar.

...infancilizar quer dizer: experimentar a vida de uma maneira brincante que assume a instabilidade, a impermanência e o reconhecimento de que podemos experimentar o mundo e as relações com outros seres como uma forma de autoconhecimento interdependente (Barreto e Nogueira, 2018, p. 14).

É através da diversão que a festa do Candomblé se estrutura. Um lugar preliminar, fora da "sociedade oficial" e também fora da "sociedade secreta". A

festa é um espaço público de troca, um espaço onde as divindades podem viver em seus poderes que dialogam entre o sagrado e o profano.

A escrita do Candomblé é a potência do indivíduo, da alteridade divina. Escrita cênica do jogo de máscaras dentro da festa do Candomblé vai evidenciar a potência criativa dos Brincantes-intérpretes, os espaços dramáticos que retornam por imagens poéticas do palco. Com efeito, “a máscara chama à transcrição cênica da sucessão de estados do corpo e da mente que a situação engendra através de mudanças manifestas. Cada pequeno detalhe conta” (Dusigne, 2008, p.202).

O objetivo desta pesquisa não é usar as máscaras do Candomblé como uma representação exótica dos ritos brasileiros, mas sim utilizar essas máscaras como fonte potente para a abertura de uma escrita cênica. As máscaras que vão ser usadas em palco resultam das Brincadeiras de Encruza, cujo Brincantes-intérpretes escolherão os elementos que serão por eles cruzados. As brincadeiras de máscaras do Candomblé permitem a percepção desses espaços de dramaturgia, desses espaços de brincadeiras e como eles podem ser representados pelo corpo.

O Teatro Brincadeira quer construir uma dramaturgia onde o corpo produz, escrevendo no espaço. O corpo conta assim através da dinâmica destes movimentos, a sensação de um acontecimento ou elementos para uma transposição cênica.

O Brincante brinca - brinca com um corpo criado a partir do espaço do ritual,

...trazendo uma expressão particular e uma ligação intensa e visceral com o mítico! Esse lugar do ritual e do jogo são misturados e é difícil distinguir os limites de suas fronteiras. Sua brincadeira está nessa possibilidade de ritualizar o jogo e brincar com a seriedade dos ritos, interagindo o momento do jogo com o ritual (Manhaes, 2010, p.3).

Concebo as máscaras do Candomblé como a individualização e personificação de um elemento da Natureza ou de um elemento social através do corpo do iniciado. A busca por uma dramaturgia resultante desse jogo é, portanto, a forma como os Brincantes-intérpretes exploram a possibilidade de personificação para provocar a escrita cênica. Os Brincantes-intérpretes vão

explorar os elementos da Natureza e os elementos sociais através de uma transposição dinâmica nos seus corpos.

Para compor uma dramaturgia baseada no jogo de máscaras dentro do Candomblé, utiliza-se a personificação de tal ou tal elemento advindo da Natureza ou de um elemento social. A ação dramática torna-se então uma interação entre máscaras, imagens e ritmos. É a mímica do grande cosmo universal transposto para um microcosmo, representado pela comunidade e pelo corpo do intérprete.

Teremos assim a representação no espaço dos elementos, por vezes do espaço de encontro entre esses elementos. O corpo dos intérpretes torna-se, assim, o suporte para a tradução dessas fontes, como já diz a palavra “intérprete”: aquele que conhece o caminho e a linguagem do invisível para traduzi-lo, interpretá-lo tornando-o visível.

A dramaturgia de Brincadeira realiza essa transposição. A transposição desses acontecimentos pelo corpo para o palco dará uma potência dramática que será ordenada por um roteiro cênico e se tornará a dramaturgia da Brincadeira. Assim, como vemos dentro do Candomblé uma colaboração de todos os praticantes na hora da festa para conseguir harmonizar todos os elementos estéticos permitindo a Brincadeira e a troca com os seres divinos, o Teatro da Brincadeira também é colaborativo e plástico onde os gestos e escritas teatrais são compostas a partir dos jogos de máscaras na festa do Candomblé. É, portanto, um teatro baseado no ritmo, com uma estrutura mais ou menos aberta que permite novas escritas durante sua produção.

A escrita dramatúrgica do teatro da Brincadeira não se baseia no conceito de drama do teatro ocidental. Isso não é uma negação desse teatro, a Brincadeira permite estabelecer uma ligação entre a performance estruturada, ligada por um roteiro, com uma partitura delimitada, mas aberta à improvisação, a surpresa do momento presente e as relações de comunicação que se estabelecem entre os Brincantes e os espectadores (Araújo de Almeida, 2018, p. 235).

Nesse sentido, percebo que é uma escrita que parte sobretudo do conceito de mimese onde a observação das forças da vida real são fontes para

uma transposição para o palco. O teatro da Brincadeira dialoga, portanto, com os pensamentos do antropólogo Marcel Jousse e do pedagogo do teatro francês Jacques Lecoq. Quando Lecoq fala de mimese, pensa na recriação em cena da dinâmica do que observamos à nossa volta. Lecoq parte do concreto para a abstração, primeiro aprendemos a representar a árvore como a vemos na Natureza e depois representamos a árvore imaginária (Lecoq, 1997, p.57-58). Ao mesmo tempo em que Lecoq se propõe a contar com a dinâmica da realidade, a representação deste último também é subjetiva, pois é consequente a sua percepção. É uma transposição da dinâmica do que estamos olhando respeitando o contexto cultural.

O azul, por exemplo, é uma dinâmica que serve de referência para conhecer a diferença com o verde, mas o azul pode ganhar outra dinâmica dependendo de cada pessoa ou grupo. A dramaturgia é ação no espaço, e o corpo pode representar todos os espaços. São espaços que emergem dessa tradução para a cena. Lá a transposição é uma tradução pessoal - de uma pessoa ou de um cenário - para a cena. Esta é um lugar de alteridade onde a percepção da observação trará espaços dramáticos. A transposição cria uma escrita cênica que é uma recriação no palco e não apenas uma imitação.

Percebemos no Candomblé a potência de uma prática viva onde o fato de repetir as mesmas ações, o mesmo procedimento dos ritos possibilita a travessia do ser invisível rumo ao visível, dentro da comunidade. O objetivo não é repetir os mesmos gestos para ter as mesmas emoções, mas repetir os procedimentos para criar um espaço fértil para a troca criativa. O objetivo é colocar-se à disposição da Brincadeira para ir até a partilha com o além.

A dramaturgia teatral que concebo, resultante das festas do Candomblé, apresenta a abertura de espaços para a criação. Com efeito, ao produzirem uma escrita cênica, esses jogos de máscaras dentro da festa do Candomblé atualizam de certa forma os mitos. Assim, uma dramaturgia inspirada na festa do Candomblé pode invocar uma dramaturgia aberta onde encontramos espaços de ramificação. Mesmo que trabalhemos a partir de um texto, encontramos espaços dinâmicos ou máscaras nos espaços do corpo que permitam a representação do texto.

## Considerações finais

Todas essas estratégias desenvolvidas visam compor um universo imaginário e, portanto, invisível. A encenação é um ritual para colocar esse universo em movimento. É uma dramaturgia que se compõe a partir da colaboração de imaginários, universos invisíveis, que gradualmente se tornam visíveis através da construção dinâmica das cenas que os Brincantes-intérpretes realizam no palco.

É necessário, portanto, preparar a festa da Brincadeira onde será o local da representação. Esta festa visa aproveitar a dinâmica da festa do Candomblé para desenvolver um espaço de jogos criativos. Como aponte nas brincadeiras no Candomblé, é possível encontrar dispositivos para compor uma dramaturgia contemporânea. Essa dramaturgia é pensada como o acionamento do invisível no espaço da Brincadeira: a festa.

A dramaturgia, a partir dessa perspectiva, pode ser compreendida como o resultado de estratégias de escrita cênica onde o objetivo é traduzir o invisível em visível. O invisível é considerado tudo o que não tem dinâmica corporal viva, ou seja, o poder do caos criativo. O invisível deve atravessar o corpo do intérprete para se tornar visível.

Por meio do Laboratório Cênico<sup>10</sup> vimos como os jogos de máscaras dentro da festa do Candomblé podem inspirar a escrita teatral contemporânea. Assim, vimos uma dramaturgia onde o corpo produz uma escrita no espaço. O corpo conta através da dinâmica dos movimentos a sensação de um acontecimento ou elementos para uma transposição cênica.

O exercício de transposição das experiências vividas durante os laboratórios cênicos com objetos, estruturas, máscaras e figurinos, me enriqueceram muito e me permitiram abrir minha percepção sobre a máscara do Candomblé. Aos poucos, a partir do aprofundamento da minha pesquisa, pude considerar a máscara como um elemento maior do que o objeto que colocamos no rosto. A máscara se tornou o resultado das ações corporais causadas pelo

---

<sup>10</sup> Este Laboratório foi realizado com um grupo de 6 intérpretes, na Universidade de Brasília, no ano de 2016, no mesmo período da minha pesquisa de campo. Um grupo formado por intérpretes que eram meus ex-estudantes.

uso deste objeto. De fato, a dimensão da máscara se expandiu e o objeto máscara se multiplicou. A máscara passou a ser considerada por mim como todos os elementos colocados no corpo permitindo que um universo invisível se mover. A máscara é a parte do invisível que se torna visível. Então eu comecei a conceber a máscara do Candomblé como todos os elementos que mostram a relação entre praticantes e divindades.

A dramaturgia da festa no espaço, fruto de jogos de máscaras dentro do Candomblé, é constituído pelas interações entre os elementos que "escondem" a realidade transpondo para o além.

Nessa perspectiva brincamos e somos absorvidos pelo jogo, num estado próximo ao transe enquanto permanece "consciente". Na minha opinião, através da Brincadeira vemos a dupla dinâmica: a profanação do sagrado e a sacralização do Brincante. Esta noção se baseia no fato de que através da Brincadeira ligamos o sério ao entretenimento. De fato, esses dois elementos estão ligados, mas a dicotomia da cultura Ocidental os opõe. A Brincadeira quebra essa dicotomia. A profanação de elementos sagrados<sup>11</sup> a que me refiro é a ruptura da austeridade, sem deixar de ser séria. A sacralização do Brincante é permissão para manipular itens fora do contexto do ritual.

Este artigo se apresenta então como uma Encruzilhada que reúne os caminhos que permitem novos começos. Como a Encruzilhada do Candomblé mostra vários caminhos, existe sempre um que leva até você. Desta maneira, é importante aproveitar os caminhos da Encruzilhada como os jogos criativos de máscaras dentro do Candomblé. Através destes jogos, o Brincante-intérprete pode organizar seu mundo no espaço paralelo do Brincar.

## Referências

AMARAL, Rita. **Xirê! O modo de crer e de viver no Candomblé**. EDUC & Pallas Editora, Rio de Janeiro, 2002.

---

<sup>11</sup> Segundo Roger Caillois, A polaridade entre sagrado e profano coloca cada um deles num lugar diferente, onde cada um precisa do outro para existir. Para que o sagrado exista, deve haver oposição com o profano. Esta dependência funciona como um paradoxo, pois é necessário que o exista o lado profano para que o sagrado retorne, mas eles não podem se tocar.

- ARAUJO DE ALMEIDA, Alisson. **Les Jeux des Masques au sein du Candomblé, Dramaturgie de la Fête dans l'Espace**. Tese de doutorado, Université Paris 8, Paris-Saint-Denis, 2018.
- BARRETO, Marcos; NOGUEIRA, Renato. **Infância, ubuntu e teko porã**: elementos gerais para educação e ética afroperspectivas. Rio de Janeiro: Revista Childhood&Philosophy, v. 4, nº31, 2018.
- DECROUX, Étienne. L'interview imaginaire ou les « dit » d'Étienne Decroux, mis en forme par Patrick Pezin. *In*: DECROUX, Étienne. **Mime corporel, textes, études et témoignage**. Sous la direction de Patrick PEZIN, coll. « Les voies de l'acteur », L'Entretemps, Montpellier, 2003.
- DUSIGNE, Jean-François. **Les Passeurs d'expérience**. ARTA, école internationale de l'acteur, Théâtrales/ARTA, Montreuil-sous-Bois, 2008.
- DUVIGNAUD, Jean. Fêtes et Civilisations. Suivi de La Fête Aujourd'hui. Weber, ACTES SUD, Paris, 1991.
- ELIADE, Mircea. **Aspects du mythes**. Gallimard, Paris, 1963.
- LECOQ, Jaques, Rôle du masque dans la formation de l'acteur. *In*: **Le masque, du rite au théâtre**. Textes réunis et présentés par Odette ASLAN et Denis BABLET, éd. CNRS, Paris, 1999.
- KANZELUMUKA, Franciane Salgado de Paula. **ATO**: fundamentos de feitura para danças negras teatrais, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes – Campus São Paulo, São Paulo, 2023;
- MANHAES, Juliana Bittencourt. **Memórias de um Corpo Brincante**: A Brincadeira do Cazumba no Bumba-Boi Maranhense, Uni-Rio, Rio de Janeiro, 2009.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances da oralitura**: corpo, lugar da memória, em Letras, Revista do Programa de Pós Graduação em Letras Universidade Federal de Santa Maria, nº 26, 2003, pg 63-81;
- POLICE, Gérard. **La Fête Noire au Brésil**: L'Afro-Brésilien et ses Doubles, L'Harmattan, Paris, 1996.
- SANTOS, Eufrazia Cristina Menezes. **Religião e espetáculo**: Análise da dimensão espetacular das festas públicas do candomblé, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- SCHECHNER, Richard. Treinamento Intercultural. *In*: **A arte secreta do ator** – Dicionário de antropologia teatral, textos reunidos et présentés par Eugenio BARBA; Nicolas SAVARESE, Ed. da UNICAMP/HUCITEC, Campinas, 1995.