

## ENTRE CANDOMBLÉ, COTIDIANO E TEATRO: INDDIEGENTE, A APARIÇÃO DE UM CORPO SAGRADO

## BETWEEN CANDOMBLÉ, DAILY LIFE AND THEATER: INDDIEGENTE, THE APPEARANCE OF A SACRED BODY

**Judson Andrade**

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0723-5390>

**Victor Hugo Neves de Oliveira**

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2622-1277>

DOI: 10.21680/2595-4024.2024v7n2ID37826

### Resumo

Este artigo busca explorar a relação entre Candomblé, Aparição e Teatro Ritual. Para tanto, compartilha os fundamentos do processo criativo da Inddiegente – figura elaborada a partir de experiências pessoais e espirituais. Dessa maneira, o Candomblé, religião afro-brasileira; o Jogo Ritual, metodologia de criação proposta por Robson Haderchpek; e o conceito de Aparição, de Lhola Amira, compõem uma noção de espiritualidade cuja base fundamenta a existência da Inddiegente como presença cênica e espiritual, que tanto desafia as fronteiras, convencionalmente, estabelecidas, entre sagrado-profano, como expõe as feridas históricas dos corpos negros. Metodologicamente, utiliza-se a abordagem da autoetnografia no tratamento das narrativas pessoais e na análise crítica dos contextos socioculturais.

Palavras-chave: Autoetnografia, Aparição, Candomblé, Jogo Ritual, Teatro Ritual.

### Abstract

This article seeks to explore the relationship between Candomblé, Appearance and Ritual Theater. To this end, it shares the fundamentals of the creative process of Inddiegente – a figure created from personal and spiritual experiences. In this way, Candomblé, an Afro-Brazilian religion; the Ritual Play, a creative methodology proposed by Robson Haderchpek; and the concept of Appearance, by Lhola Amira, make up a notion of spirituality whose basis underpins the existence of Inddiegente as a scenic and spiritual presence, which both challenges the conventionally

established boundaries between sacred and profane, and exposes the historical wounds of black bodies. Methodologically, the approach of autoethnography is used in the treatment of personal narratives and in the critical analysis of socio-cultural contexts.

Keywords: Autoethnography, Appearance, Candomblé, Ritual Play, Ritual Theater.

## Introdução

As relações estabelecidas entre processos artísticos e práticas espirituais têm criado territórios de resistência nos protocolos de criação de pessoas de ascendência africana e indígena, engajadas com as mais diferentes linguagens artísticas, dentre as quais destaco: Conceição Evaristo, Grada Kilomba, Luedji Luna, Zózimo Bulbul, Germaine Acogny, Jaider Esbell, Sky Hopinka, Marcela Bonfim, Onisajé, dentre outras. Tais artistas colaboram no processo de elaboração crítica às heranças da exploração colonial por meio da valorização de procedimentos que envolvem recomposição das ancestralidades; estímulo à geração de comunidades e noções de pertencimento; proposição de novas epistemologias, cosmopercepções e estéticas; resistência às estruturas de poder e denúncia às injustiças sociais e ambientais.

Desse modo, compreendo que explorar as relações estabelecidas entre arte e espiritualidade, quer seja indígena ou afrodiáspórica, é um modo de transformar possibilidades de organização do mundo através da reivindicação de diversificados modos de manifestações de existir, pensar e viver. Diante deste contexto, este artigo pretende compartilhar determinados entendimentos sobre as associações entre práticas espirituais e criativas na composição da figura da Inddiegente: espécie de híbrido nascido da junção entre vivências espirituais, processos criativos e enfrentamentos das marcas históricas da colonização sobre corpos negros. Para tanto, pretendo explorar como o Candomblé, religião afro-brasileira; o Jogo Ritual, metodologia de criação proposta por Robson Haderchpek; e o conceito de Aparição, de Lhola Amira, compõem uma noção de espiritualidade cuja base fundamenta a existência da Inddiegente como presença cênica e espiritual.

Aqui, a vivência foi ampliada, atuando como fio condutor para ilustrar o contexto social e cultural que circunda a pesquisa, por meio da autoetnografia, que

“se caracteriza por uma escrita do ‘eu’ que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais, a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si” (Fortin, 2009, p. 83). Trata-se de escritos que emergem da experiência de um corpo artista, discente dissidente em gênero, raça, sexualidade e religião, correlacionando os processos de formação social, poética e política do sujeito de pesquisa.

Inicialmente, o artigo apresenta o Candomblé tanto como uma religião afro-brasileira criada a partir das filosofias, saberes e culturas africanas, como uma espécie de tecnologia de resistência e transformação. Em seguida, introduz o conceito de Aparição, cunhado por Lhola Amira, como uma possibilidade radical de ressignificação da presença negra no campo das Artes da Cena. Por fim, compartilha a perspectiva do Teatro Ritual como uma metodologia que utiliza estados alterados de consciência, elementos da natureza e encontros interpessoais como pilares para a criação artística. A partir dessas relações entre entendimentos e práticas, a Inddiegente emerge como entidade performativa e, portanto, política, que reposiciona dores e traumas em geografias de composições críticas e artísticas.

## Candomblé, nome/ação e permanência

O Candomblé é uma religião afro-brasileira criada no início do século XIX. Constitui-se de um conjunto de fundamentações éticas e estéticas organizadas por pessoas negras, escravizadas ou libertas, advindas de diversas regiões do continente africano. Por isso, o Candomblé expressa, por meio do culto ancestral de divindades relacionadas à natureza - conhecidas como Orixás, Voduns e Nkisis - uma continuidade espiralar das filosofias (Martins, 2021), saberes e culturas africanas.

## A religião, o culto às divindades e antepassados

permitiram a continuidade dos valores africanos na diáspora negra forçada. Sua constituição criou chão sólido para o fortalecimento da relação com o continente africano pelo viés da ancestralidade e da herança cultural legadas por nossos antepassados negros. Ao irradiar os valores, a filosofia, a cultura e o pensamento africano, o Candomblé comprova a capacidade do povo negro de resistir, suas estratégias de luta e conservação da memória e dos costumes. Ele é resultado da união de comunidades étnicas africanas diferentes e de seus descendentes nascidos no cativeiro (Barbosa, 2021, p.46).

A religião como tecnologia ancestral revela uma plataforma sensível e politicamente engajada que recupera espaços de vida criados por antepassados e antepassadas “com o objetivo de enfrentar de forma estratégica questões próprias do seu tempo; que foram transmitidas de geração para geração através dos séculos; e que continuam sendo aplicadas e readequadas às demandas da atualidade” (Souto, 2021, p. 154). A transmissão do conjunto de fundamentos éticos e estéticos que estrutura a prática religiosa do Candomblé se estabelece por meio da iniciação: as pessoas praticantes passam pelo ritual de iniciação para pertencer formalmente a essa comunidade.

De imediato, o processo da iniciação visa promover proteção e abertura de bons caminhos na vida das pessoas. A pessoa iniciada se vincula a um novo propósito de vida a partir de um novo nome, o que envolve um momento conhecido como “*Ojô Orunkó Yíawô*, Dia do Nome da *iyawô*” (Beniste, 1997, p. 270), festa pública de apresentação do novo iniciado, instante “em que o orixá dará a conhecer o seu nome e pelo qual será reconhecida a *iyawô* a partir desse dia” (Beniste, 1997, p. 270). Neste momento alguém da comunidade é convidado para “tirar” o nome, por meio de uma estratégia, onde “é usado o método tradicional de insistir na pergunta por duas vezes, sendo que na terceira o orisá dará um rodopio e dirá seu nome, bem alto, sob aplausos de todos” (Beniste, 1997, p. 271). A conclusão dessa etapa ocorre quando o nome é dado pelo orisá, pela boca da *iyawó* que “sacramenta e torna aceito tudo que foi realizado” (Beniste, 1997, p. 273): a culminação de uma nova filiação aguardada e comemorada por todos os presentes.

Passei por esse ritual em 2015, quando me recolhi Judson e após 21 dias saí com outro nome, o de iniciado para o Orixá serpente-arco-íris Oxumarê, que culturalmente é mantido em segredo. A partir desse momento, minha vida mudou; afinal, como afere Beniste (1997, p. 276) “desse momento em diante, a *iyawó* terá uma vida dupla, a de iniciada religiosa, e a de sua vida cotidiana, que será sempre influenciada pelo seu lado religioso em todos os sentidos”. Depois disso o Candomblé influenciou a minha vida como um todo, desde aspectos cotidianos até os profissionais e artísticos.

Por sua vez, no ano de 2020, pude experienciar outra festa de nomeação. Essa nomeação ocorreu durante a realização do tradicional Baile das Kengas, evento realizado no carnaval da cidade de Natal que reúne, desde a década de 1980, a comunidade LGBTQIA+ em toda sua diversidade. Anualmente, as Kengas desfilam num concurso para escolher a rainha desse carnaval de rua, estruturando uma ação “irreverente que ocupa as ruas em um desfile satírico, promovendo festa e espetáculo, com exuberância estética e furor político marcantes” (Barbosa, 2005, p. 36). Foi nessa ocasião que adquiri um outro nome. Cheguei Judson e sai Inddiegente – uma Aparição do meu corpo preto, gordo, LGBTQIA+ e macumbeiro que revela a transmutação das dores pessoais em arte a partir da presentificação de um corpo quebrado, teimoso e desviante.

O dia dessa segunda nomeação foi fundamental para a materialização da existência Inddiegente, que ocorreu na encruza de duas ruas do centro histórico de Natal, quando a figura monstruosa, sem nome e efêmera se transformou na Inddiegente a partir de sua designação em voz alta. Explico: durante o carnaval, fui montado para o Baile das Kengas com a intenção de me divertir, mas uma amiga que estava recrutando Kengas para desfilarem e me convidou para subir ao palco. Inicialmente, neguei, mas depois, por ser carnaval, aceitei e entrei na brincadeira. Para o cadastro, precisava de um nome para anunciarem à hora do desfile competitivo e o seguinte diálogo se estabeleceu:

- Qual o nome da sua Kenga?
- Ela não tem nome.
- Tem que ter nome. Qual o nome?
- Sei não.
- Mas precisa ter um nome para desfilarem. Qual o nome drag?
- Ela não tem nome, e quem não tem nome é indigente.
- Indigente?
- Sim, Inddiegente!

Ela insistiu na pergunta três vezes, assim como no ritual do candomblé, e por não ter nome, eu a chamei de Inddiegente. Ela não existia antes como uma figura artística, mas passou a existir após o Baile, e devido às reações das pessoas,

decidi investir e me montar mais vezes. A “palavra, como sopro, dicção, não apenas agencia o ritual, mas é, como linguagem, também ritual” (Martins, 1997, p. 148), por isso considero a nomeação como um ritual fundamentado pela palavra enquanto sopro ancestral: a nome/ação é ação a partir de um nome.

A festa do carnaval tem sua teatralidade patente, entre o espetáculo e o cotidiano, a “espetacularidade é a materialidade do que se apresenta, no geral, do que se coloca para ser visto, vivenciado, assistido” (Barbosa, 2005, p. 89) e é relevante memorar que o “Candomblé, assim como as demais religiões, traz em seu interior uma ligação profunda com as artes” (Barbosa, 2021, p. 47). Assim, verifico que as aproximações e semelhanças entre os ritos, rituais, ações e símbolos; candomblé, teatro e cotidiano; nomeação, pintura corporal e vida dupla passaram a adquirir novos sentidos, sobretudo nos últimos anos; afinal, a religiosidade começou a construir meu cotidiano e influenciar tudo que eu produzo, intencionalmente ou não.



*Figura 1- Maquiagem para o dia da nomeação no Baile das Kengas. Natal, 2020.  
Fonte: Acervo Pessoal.*

Destaco que, metodologicamente, as fontes desta pesquisa não são somente artigos, livros, dissertações e teses, pois diários de bordo de disciplinas, cadernos de pesquisas, anotações feitas em eventos acadêmicos e posts no Instagram relacionados a maquiagens, práticas cênicas, fotos e vídeos também são utilizados. Dessa forma, a investigação dos vestígios da Inddiegente e os cadernos de anotações têm sido fundamentais para a implementação da autoetnografia como método.

Essa forma de pesquisa e escrita pode ser “considerada informadora quando dados e textos autoetnográficos são usados como fonte de informação tão relevante quanto as oriundas de outras fontes, como livros, revistas etc” (Santos, Biancalana, 2017, p. 86).

Os trabalhos autoetnográficos investem em:

1) visibilidades para o si (a pesquisadora se torna visível no processo, em relação com ambiente, as pessoas etc.); 2) fortes reflexividades; 3) engajamentos (“em contraste com a pesquisa positivista que assume a necessidade de separação e objetividade, a autoetnografia clama pelo engajamento pessoal como meio para entender e comunicar uma visão crítica da realidade”); 4) vulnerabilidades (explora fraquezas, forças e ambivalências da pesquisadora); 5) rejeita conclusões (“é concebida como algo relacional, processual e mutável”) (Gama, 2020, p. 191).

Diante do exposto, percebo que ocupo, ao mesmo tempo, o lugar de investigador e investigado; afinal, a autoetnografia “é uma metodologia que exige múltiplas camadas de reflexividade, uma vez que a pessoa que pesquisa e aquela que é pesquisada são a mesma” (Gama, 2020, p. 191). Certamente, as constantes agressões direcionadas ao meu corpo negro, gordo, LGBT e não cristão acumuladas desde a infância no bairro periférico das Rocas, na cidade de Natal (RN), são lugares fundamentais para a produção de um Corpo Indigente. Entretanto, vale destacar que, a esse conjunto de agressões, passou a se somar o complexo de violências vividas na universidade onde o desamparo consolidou o lugar da indigência e me fez pensar na importância de explorar essa condição na prática artística, possibilitando que eu me tornasse pesquisador.

Detalho: quando em 2018 ingressei na graduação em Teatro na UFRN tinha planos de produzir cenas, cenários e figurinos, pesquisar sobre roupa de terreiro e teatro negro, atuar em espetáculos de teatro ritual, porém, com o avanço dos

semestres os desejos foram se frustrando por falta de suporte e por um conjunto de violências direcionadas ao meu corpo no contexto da universidade. Percebia colegas brancos sendo orientados, por um corpo docente branco, na construção de tarefas que eu desejava realizar e não conseguia. Fui colocado nessa condição, pois, mesmo pedindo ajuda e sendo ouvido, era propositalmente negligenciado e ignorado.

## Jogo Ritual, corporalidade e recorrência

Por muito tempo, supus que a Inddiegente era uma criação extra-acadêmica onde a única relação com o teatro era a tentativa constante de fugir de sua forma textocêntrica e eurocêntrica de matriz única e história linear. Entretanto, não posso negar que houve um período em que participar de práticas cênicas eram satisfatórias.

O Arkhétypos, Grupo de Teatro da UFRN, que desenvolve diversas ações de pesquisa e extensão no Departamento de Artes (DEART), a partir do Teatro Ritual, é um exemplo. As oficinas elaboradas pelo grupo, ao longo de minha participação, se baseavam no Jogo Ritual, de Robson Haderchpek, e se distinguiam, em certa medida, das maneiras de pensar teatro, convencionalmente racistas.

A metodologia do Jogo Ritual é fundamentada em três pilares: *Poética Dos Elementos*, *Dramaturgia dos Encontros* e *Estados Alterados de Consciência*, configurando-se “como uma tentativa de retomar a origem primitiva do jogo, integrando o espectador ao acontecimento em um ato de comunhão ritualístico no qual os envolvidos completam o sentido da ação” (Almeida, 2022, p. 38).





Figura 2 - Matriz cênica desenvolvida nas oficinas do Grupo Arkhétypus. UFRN, 2018.  
Fonte: Acervo Pessoal.

Na *Poética dos Elementos*, que incentiva a aproximação com os elementos da natureza propondo o contato direto para ajudar “a trabalhar sinesteticamente com eles, acionando memórias e trazendo materialidade para as nossas ações” (Haderchpeck, 2021, p. 77), a terra, o fogo, o ar e a água são relacionados a partes do corpo: pés, quadril, escápulas e peito, respectivamente, conduzindo diferentes emoções nos atuantes, gerando movimentações corporais distintas. Comumente, nesses processos cada atuante se identifica com um elemento tendo como finalidade criar uma matriz cênica provocando uma interação entre o elemento e o subconsciente, evocando uma espécie de personagem não lapidado que ainda será desenvolvido de forma consciente.

Outro pilar é a *Dramaturgia dos Encontros*, que em síntese é “um procedimento de criação composto de três etapas: o encontro consigo, o encontro com os outros e o encontro com o público” (Haderchpek, 2020, p. 94). Durante a construção da *Inddiegente*, o processo foi interrompido na etapa de trabalho com o público. Posteriormente, essa relação foi retomada nas ruas, durante suas aparições, transformando esse espaço em um local de interação com os

transeutes, provocando respostas imediatas à sua presença, gerando reações que variaram do estranhamento ao acolhimento.

Por fim, o último pilar do Jogo Ritual é o *Estado Alterado de Consciência*, transe que permite ao participante alcançar traços de subconsciente pessoal e coletivo gerando no corpo “sensações físicas que criam e/ou acionam uma cadeia de neurotransmissores que nos tiram da realidade cotidiana e nos projetam em uma realidade fictícia, mágica e lúdica” (Haderchpek, 2020, p. 26). Esse processo parte de um transe guiado por alguém de fora do jogo; afinal, para alcançar as emoções ligadas aos elementos da natureza, é necessário um distanciamento do “eu” que garanta espaço e vazão para processos de criação desenvolvidos em ambientes simbolicamente alterados.

Os processos criativos do Arkhétypus podem funcionar como um ritual de passagem em que o participante

ao adentrar o território do jogo, abandona temporariamente sua ‘identidade’ individual para aderir à coletividade e, quando se desvincula dessa comunidade temporariamente estabelecida, está, de alguma maneira, transformado. Os exercícios que levam a um estado caótico de transe visam suspender as estruturas momentaneamente, para que os integrantes possam experimentar outro funcionamento do/no mundo e, durante esses momentos, as crises que se encontram latentes com mais intensidade em cada um dos atores e das atrizes venham à tona e tornem-se passíveis de serem sanadas pela ação corretiva que o momento mobiliza (Almeida, 2022, p.42).

Retornando ao candomblé e suas contribuições nas minhas vivências, verifico a possibilidade de correlacionar, novamente, a criação da Inddiegente com a minha iniciação. Como se sabe, a finalidade do ritual de iniciação é despertar uma energia já existente no corpo da pessoa desde o nascimento, ou seja, Oxumarê, o orixá ao qual fui iniciado, manifestava-se em minha vida antes da apresentação e nomeação pública na festa do nome. Assim também ocorreu com a Inddiegente, cuja existência cênica, ligada diretamente aos três pilares supracitados, teve início nas oficinas de 2017 - quando ela surgiu como uma figura não humana sedenta de sangue, ganhou corporalidade humanoide em 2018 e, por fim, passou a existir publicamente quando teve seu nome escolhido e anunciado em 2020, no ritual carnavalesco do Baile das Kengas.

Neste contexto, percebo, certamente, possibilidades de combinações entre a noção de teatro ritual e transe que evidencia “a pluralidade de experiências sensíveis, de estados de consciência, de presenças cênicas e de poéticas que se tornam possíveis a partir do abandono, ainda que momentâneo, do conceito de ‘humano’ forjado pela modernidade” (Almeida, 2022, p. 57). A partir de minha experiência posso afirmar que, o ritual e o transe relacionados à Inddiegente causaram não o abandono, mas o aprofundamento e a ampliação da não humanidade forjada por essa modernidade.

Por outro lado, se para Almeida (2022, p. 42) “o ritual gera por um ato simbólico o saneamento de uma crise, de um estado de desequilíbrio. O ritual força a realização de algo e, da mesma forma, o faz o teatro ritual”, o que pude verificar, durante as manifestações em sala de ensaio, foi o destacamento da crise no exercício ritual e a busca por resolutividade em espaços externos às salas de experimentação, fora do contexto das práticas cênicas. Esta percepção me conferiu outra possibilidade de enxergar e vivenciar o mundo, interferindo diretamente na minha forma de existir. Assim, enquanto orixá me garantiu autoestima e contato com minha ancestralidade, de forma positiva, a Inddiegente provocou a percepção das violências cometidas contra mim e as minhas gentes, ou seja, a elaboração de modos de denúncias inventivas.

O filósofo Luigi Pareyson (2001, p. 25) enuncia que o invencionismo faz parte da arte, “ela não é execução de qualquer coisa já ideada, realização de um projeto, produção segundo regras dadas ou predispostas. Ela é um tal de fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer.” O movimento constante de investigação e descoberta é uma das principais características mais presentes em todo o processo criativo, tendo a assimilação das repetições como um elemento fundamental.



Figura 3 - Fotoperformance Ejé. Natal, 2022. Fonte: Autorretrato.

A recorrência do sagrado e do sangue enquanto elemento cênico, por vezes aludindo à fala, através de signos e símbolos gerou um campo de conhecimentos e experiências sensíveis partilhadas por meio do corpo; afinal, conforme orienta Martins (2021, p. 23): “o que no corpo e na voz se repete é também uma episteme”. E foi em meio a essa dinâmica de ir fazendo, analisando, repetindo, observando e assimilando as minhas vivências, dores e possibilidades que a existência da Inddiegente se consolidou e complexificou; em suma, apareceu.

### Aparição e o Sagrado

O conceito de Aparição, aplicado ao panorama das Artes da Cena, pretende reorientar determinadas perspectivas e sensibilidades sobre a presença negra e sua historicidade. A noção de Aparição, portanto, busca fortalecer posicionamentos radicais ante às crises geradas pela colonização de territórios e corpos subjugados pelos europeus, além de evocar a noção de espiritualidade e ancestralidade negra. A Aparição parte da reflexão e percepção da vida pessoal de quem a faz, mas responde a um desejo de ruptura com a ordem social estabelecida, seja a partir da cura individual ou coletiva.

O termo *Appearance* cunhado por Lhola Amira (2018) é relativamente novo em pesquisas no Brasil. O trabalho mais antigo em português que o menciona é a

dissertação intitulada *Processos de criação em performance e as práticas comunicativas*, de Maria Regina Gorzillo (2019), que investiga processos criativos de performance. Esse trabalho por mais que Amira negue associações entre performance e Aparição, serve de referência matricial para as outras poucas pesquisas encontradas sobre Aparição. O trabalho de Waleff Dias Caridade (2021) é um deles, intitulado *APARIÇÕES E HOMENS NEGROS: masculinidades, racismo e a construção por meio do simbólico*, se debruça na Performance Art relacionando Artes Visuais e Psicologia.

Dessa maneira, embora a noção de Aparição tenha sido pouco explorada, ela evoca uma potente reivindicação de existências múltiplas que me parece pertinente para os estudos que elaboro. Lhola Amira desenvolve seu processo criativo

a partir da inclusão de “camadas”, como nomeia, atribuindo como sendo um processo difícil. A artista obstina-se a reconstruir a história e a cultura dos negros, vinculando com o presente e projetando o futuro. Amira descreve os acontecimentos na história que marcam a violência dos corpos negros e como retoma sua pesquisa, traduzindo acontecimentos em materialidade (Gorzillo, 2019, p. 62).

Amira, que se descreve como uma presença ancestral, coabita o mesmo corpo da curadora e acadêmica Khanyisile Mbongwa, com quem compartilha uma existência plural. Amira se manifesta como uma presença espiritual através do corpo físico de Mbongwa, uma prática comum no espiritualismo da África Meridional (Gorzillo, 2019). Ela defende a ideia de pluralidade de existências presentes em corpos negros, argumentando que a prática da Aparição

se vale do espiritualismo nguni sul-africano, que sugere existências plurais em um corpo, mas também de um entendimento da noção zulu de *ukuvela*, que contextualiza a existência de uma pessoa em relação a narrativas históricas e futuras. Confrontando a precariedade histórica e contemporânea dos corpos negros, a Aparição como prática decolonial se move dos corpos que atuam para os corpos que aparecem em seus próprios termos, da prática ritualística à prática gestual (Amira, 2018, p. 5).

Ela questiona a dicotomia presente na visibilidade que corpos negros geram. Invisíveis na sua humanidade, gerada por negligências institucionalizadas ao longo dos últimos séculos para justificar a escravidão e tráfico negreiro que reverberam até os dias atuais, e hipervisíveis como uma ameaça eminente, objetificação,

inferiorização e sexualização resultantes de estereótipos racistas criados e mantidos pela branquitude.

Em suma, se trata da forma como o corpo negro é concebido na sociedade, atribuindo como performance a tentativa desse corpo de exercer sua negritude de forma plena, porém está sempre lutando contra esses estigmas violentos para tentar a possibilidade de uma existência como uma pessoa normal e não um ser manchado socialmente pela cor de sua pele. “A artista nega os termos usuais e as propostas conceituais, mesmo que móveis, creditando seu trabalho à presença apenas” (Gorzillo, 2019, p. 69), apesar da insistência da branquitude em associar sua prática ao ritual, no sentido mais pejorativo do termo, inserindo suas ações em um patamar inferior à performance.

Para identificar a presença de Amira no corpo de Khanyisile é preciso observar o traje em seu corpo. Na Aparição ela sempre está bem-vestida, carregando junto a si uma mala e um cetro. Durante suas ações, ela se debruça sobre os gestos em direção à cura coletiva, “que surge de um profundo estudo histórico das feridas deixadas pela colonização e pela discriminação sistemática; aborda a demanda do presente para se engajar com o passado e o futuro” (Gorzillo, 2019, p. 58). A Indiegente também é identificada pelas suas maquiagens, vestes e elementos que carrega.

No Baile das Kengas a maquiagem que cobriu o meu rosto surgiu pela precariedade técnica por não saber fazer maquiagem social, sendo continuada no processo de permanência com os experimentos estéticos desenvolvidos ao longo dos dois anos posteriores à nomeação. O ato de se maquiar se transformou em um ritual de suspensão da identidade, apagando-a e para adotar a indigência, transmutando o meu rosto em uma tela efêmera a partir de uma tintura branca, lente de contato vermelha no olho esquerdo e a boca representada como uma ferida aberta.



*Figura 4 - Aparição realizada no Museu Câmara Cascudo. UFRN, 2022.  
Fonte: Acervo Pessoal.*

Ao instaurar a pintura facial como um ato ritualizado, pode se observar a aproximação com a teatralidade, e para pensar na cena estruturalmente

podemos elencar uma série de elementos que comporiam uma poética ritual, se assim quisermos chamar: forma baseada em convenções, rigidez estrutural (estereotipia), condensação de significados e redundância (repetição). Pode-se pensar nessa casca como elementos característicos da poética, mas, tomando o teatro ritual como fenômeno, em vez de como categoria poética, ele se faria existir no momento em que o protocolar se transformasse em uma relação de afeto e conexão e, a partir disso, se estabelecessem o engajamento e a eficácia ritual (Almeida, 2022, p. 45).

O figurino recorrente da Inddiegente complementa a ritualização iniciada com a maquiagem. Geralmente, é composto por peças inspiradas nas vestimentas femininas do Candomblé, cuja função é demarcar gêneros e identificar o corpo em transe sagrado. A saia enfatiza a feminilidade, enquanto o top de amarração confere um status de sacralidade, pois é diretamente inspirado nos atakans, laços que envolvem corpos sagrados, como o já citado transe mediúnico, árvores sagradas e oferendas. Em suma, esse pedaço de tecido amarrado em formato de laço identifica o que é sacro no Candomblé. Essa combinação aproxima a figura da sacralização desse corpo, mas não da noção frequentemente associada ao

cristianismo, que pressupõe pureza, limpeza e afastamento de Deus, uma concepção oposta à do Candomblé.

Ela também carrega o facão, utilizado pelo orixá Ogun, o grande guerreiro do avanço e da tecnologia, para explorar novas possibilidades e cortar cabeças na guerra, tendo o sentido ambíguo de vida e morte. A utilização do facão foi evidenciada quando “iniciei uma investigação dos rastros artísticos entre os anos de 2018 e 2022 observando que esse item era quase sempre direcionado à boca. Cobrindo, engolindo, lambendo ou rasgando-a” (Andrade, 2023, p. 7). A relação entre fala, sangue e faca transformou este elemento recorrente em um elo entre o silêncio e a vontade de falar, a vida e a morte, repetindo o mesmo sentido na utilização por Ogun.

Entre o Candomblé, Cotidiano e Teatro

O contexto social dos participantes das oficinas de Teatro Ritual, juntamente com a presença da espiritualidade na prática artística, conecta os conceitos de Jogo Ritual e Aparição. O primeiro conceito parte do estado alterado de consciência para iniciar o processo de criação em que há o trabalho posterior de investigação, sobretudo de si mesmo, que extrapola a “circunscrição da cena e caminha em direção a uma identidade histórica. É como se fosse um movimento constante entre sagrado e histórico, alma e corpo, no qual, fluindo nesse eixo, ocorre uma recriação de si” (Almeida, 2022, p. 43). Já o segundo, é direcionado a pessoas negras que

possuem uma presença espiritual ancestral através do corpo físico. Então, aparições, que pode ser uma ação ou instalações interativas, seria uma prática decolonial de confronto a precariedade histórica e contemporânea dos corpos negros, acontecendo dos corpos que atuam para os que aparecem, onde se compreende e vê “o que é a ferida, do que é feita, o que a sustenta, e o que tem sido feito para cobri-la – e então, por meio disso, começar a fazer gestos para curá-la (Amira apud Caridade, 2021, p. 30).

O percurso criativo que envolve a Inddiegente surgiu no Jogo Ritual, ultrapassou a cena e revelou a realidade social na qual eu estava inserido, que junto à minha subjetividade violentada, contribuiu diretamente para sua criação.

A Inddiegente surgiu como uma resposta ao encontro entre minhas vivências pessoais, candomblé e o contexto social que atravessam meu corpo indigente, compreendendo-me como um ser negligenciado, violentado e desviante.



Ela extrapola o âmbito teatral se tornando um ente visceral que existe entre a performance, ritual e Aparição, manifestando-se, ao mesmo tempo em que enfrenta as feridas coloniais presentes no meu corpo e subconsciente.



*Figura 5 - Fotoperformance Recriação do Lado Averso ou Por Baixo da Pele de Oyá . UFPB, 2021.  
Fonte: Nayane Vieira.*

Assim como o Teatro Ritual e a ideia de Aparição, a Inddiegente borra a fronteira entre o sagrado e o profano, cena e existência. Ela tem o transe como gênese, abraçando uma identidade individual, coletiva e simbólica tendo sua continuidade se alimentando da espiritualidade presente do candomblé. Essas dimensões se manifestam, respectivamente, nas minhas vivências particulares de violências e desvios; na conexão com outros corpos que compartilham experiências dissidentes em busca de pertencimento; e na espiritualidade que transcende o aspecto individual, incorporando símbolos do Candomblé. Ao absorver essa estética religiosa adaptada à contemporaneidade e às violências advindas das desumanizações acumuladas durante a minha existência, ela se configura não como uma personagem, mas, assim como Lhola Amira, como uma força proveniente de sua presença política, espiritual e artística.

A compreensão da Inddiegente e minha vivência de Oxumarê se relacionam como pontos/marcos de existência, operando de formas diferentes a busca pela dignidade e identidade. Enquanto ela, a partir do teatro ritual e Aparição, maximizou as dores e violências para identificá-las e combatê-las, Ele, a partir da

religiosidade, apresentou a possibilidade de uma existência além da dor. Ela é ao mesmo tempo a ferida e o caminho para a cura, um ser errante que se mostra nas ruas expondo as estruturas de opressão enquanto busca transcendê-las enquanto as personifica. Ela desvela a profundidade das crises pessoais e coletivas, mas também oferece uma possibilidade de cura através da arte e da espiritualidade.



*Figura 6 - Oxumarê representado em uma das primeiras experimentações com maquiagem. Natal, 2020. Fonte: Autorretrato.*

O que se iniciou como um processo de criação no teatro ritual transformou-se em algo muito maior, provocando na prática artística de confronto, a reflexão sobre a minha própria existência e sobre as condições dos corpos historicamente marginalizados. A Inddiegente se configura como um corpo múltiplo, uma entidade que ao encarnar minha dor e a história de meus antepassados e ancestrais, também se apresenta como possibilidade de existência e cura.

## Referências

ALMEIDA, Saulo Vinícius. Rituais, transes e sacralização: experiências místicas em processos de formação de artistas da cena. PÓS: Revista do Programa de Pós-

graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 26, set-dez. 2022 Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.38012>> Acesso em 26 set. 2024.

AMIRA, Lhola. Conversas. Catálogo 33ª Bienal de SP, 2018. Entrevista concedida a Wura-Natasha Ogunji. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/33bsp-catalogo-pt>. Acesso em: 27/09/2024.

BARBOSA, Fernanda Júlia (Onisajé). Teatro Preto de Candomblé: uma construção ético-poética de encenação e atuação negras (Doutorado em Artes Cênicas) Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 2021.

BARBOSA, Makarios Maia. “Todo coco um dia vira kenga”: Etnocologia, performance e transformismo no carnaval potiguar. Dissertação. (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador, 2005.

BENISTE, José. Òrun-Àiyé: o encontro de dois mundos - o sistema de relacionamento nagôyorubá entre o céu e a terra. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

CARIDADE, Waleff Dias. APARIÇÕES E HOMENS NEGROS: Masculinidades, Racismo e a Construção por meio do Simbólico. Dissertação. (Mestrado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

FORTIN, Sylvie; MELLO, Trad Helena. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. In Cena, n. 7, p. 77-88, 2009.

GAMA, Fabiene. A autoetnografia como método criativo: experimentações com a esclerose múltipla. Anuário Antropológico, [S. l.], v. 45, n. 2, p. 188-208, 2020. DOI: 10.4000/aa.5872. Disponível em:

<https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/33792>.

Acesso em: 27 set. 2024.

GORZILLO, Maria Regina. Processos de criação em *performance* e as práticas comunicativas. Dissertação. (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, São Paulo, 2019.

HADERCHPEK, Robson. O Teatro Ritual e os Estados Alterados de Consciência. Natal: Giostri Editora, 2021.

MARTINS, Leda Maria. Afrografias da Memória. São Paulo: Perspectiva, 1997

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.

PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 99-123 (Título original: I problemi dell'estetica)

SANTOS, Camila M.; Biancalana, Gisela R. Autoetnografia: um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas. Revista Aspás, Vol. 7, n. 2, p. 83-93. 2017. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/137980>. Acesso em: 27 set. 2024.

SOUTO, Stéfane. É Tempo de Aquilombar: da tecnologia ancestral à produção cultural contemporânea. Políticas Culturais em Revista. Salvador, v. 14, n. 2, p. 142-159, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/44151/25350>. Acesso em: 26 set. 2024.