



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH
Programa de Pós-Graduação em Memória Social – PPGMS

TATIANA HENRIQUE SILVA

RAÍZES E RIZOMAS:

Performances e Memórias do Candomblé no Teatro do Brasil

RIO DE JANEIRO
2013

TATIANA HENRIQUE SILVA

**RAÍZES E RIZOMAS:
Performances e Memórias do Candomblé no Teatro do Brasil**

Dissertação apresentada como pré-requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Memória Social pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social.

Orientadora: Prof^a. Dra. Diana de Souza Pinto

RIO DE JANEIRO
2013

TATIANA HENRIQUE SILVA

**RAÍZES E RIZOMAS:
Performances e Memórias do Candomblé no Teatro do Brasil**

Dissertação apresentada como pré-requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Memória Social pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social.

Aprovada em 28 de fevereiro de 2013.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dra. Diana de Souza Pinto (Orientadora) – PPGMS/UNIRIO

Prof. Dr. Roberto Conduru – PPGARTES/UERJ

Prof. Dr. José Luiz Ligiéro – PPGAC/UNIRIO

Prof. Dr. Amir Geiger – PPGMS/UNIRIO

A Agnes e Apolo.

Ao Orun e ao Aiyê.

Às minhas espirais, pra frente e pra trás.

AGRADECIMENTOS

Às Forças do Universo, de tantos nomes, nas quais firmo a minha lucidez neste mundo e a busca por minhas origens.

Ao professor Francisco, pelo acolhimento sempre respeitoso e disponível, desde o momento em que ainda era ouvinte.

A Diana, orientadorixá, minha mãe de cabeça nessa oferenda, zelosa, atenta, paciente e confidente.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior), pela bolsa concedida, o que contribuiu para a realização deste trabalho.

A Zeca Ligiéro, por ter me acolhido com tanto carinho, desde a primeira entrevista, ou melhor, aquela inaugural conversa, a qual contribuiu para o desenvolvimento deste trabalho, se desdobrou em tantas outras perguntas às quais sempre ouviu, corrigiu meus equívocos e me apoiou nas inquietações.

Aos professores Roberto Conduru e Amir Geiger, pelo acolhimento em relação ao tema e pelo compartilhar generoso de seus conhecimentos, a fim de que essa dissertação ampliasse a profundidade de seu olhar.

A Marcio Meirelles, Jorge Washington e o Bando de Teatro Olodum por terem me acolhido com tanto carinho, tanto virtualmente quanto pessoalmente.

A Chicco Assis, pelo TEMPO, generoso, por seu tempo generoso, para os momentos de procura e nos intervalos para o riso frouxo.

A Ebomi Cici, que tão generosamente e pacientemente me recebeu, me ouviu, me leu, em uma das tardes mais fundamentais de minha vida.

A Eduardo Vaccari, por todas as conversas sobre Teatro(s), por ter me apresentado um universo a partir do qual eu pude buscar minha maneira pessoal de lidar com ele.

A Vera Lopes, que me apresentou a história de Augusto Omolú, o que começou a juntar muita caraminhola nesta cabeça.

Aos irmãos da Okearô Teatro, que pacientemente compreenderam minhas ausências e estão sempre atenciosos aos meus passos.

A minha mãe na Terra, D. Ila, sempre me impulsionando para o mais e o melhor, e ao Fernando também, por terem cuidado de mim nas semanas decisivas para a escritura deste trabalho.

A Ray, Leonardo e Jorge, por cuidarem dos nossos bebês, nos momentos mais variados.

A Hebert, suportando meus inúmeros estados emocionais, e ainda com um gesto ou palavra de carinho.

A Lidiane Cosmelli, pelo compartilhar de dúvidas e surpresas cotidianas de um curso de pós-graduação.

*Oribè bè awò
Omí oro
Ara wà à omí oro*

*Oribè sé moborun omí oro
Ara wà à omí oro*

*Oribè sé mobo Òshun omí oro
Ara wà à omí oro*

Canto para Oxum

A memória acontece de outra maneira (...), quando algo não visto se torna visível entre imagem e imagem, quando algo não ouvido se torna quase audível entre som e som, quando algo não sentido se torna quase perceptível entre as sensações.

Hans-Thies Lehmann

RESUMO

No teatro realizado no Brasil, artistas e coletivos teatrais realizam apropriações de tradições herdadas das culturas africanas, entre elas a religiosa. O Candomblé, religião afro-brasileira, é uma fonte da qual mitos e ritos são extraídos e transladados para os projetos estéticos desses artistas, porém sem uniformidade, revelando maneiras distintas de se performar o imaginário sobre o Candomblé, em consonância com projetos identitários distintos que revelam não uma memória, mas memórias do Candomblé. Assim, este trabalho segue o rastro desse processo de inserção de elementos da memória religiosa – mitos, ritos, corporeidades, sonoridades e objetos – a partir do teatro moderno brasileiro chegando ao contemporâneo, investigando sua intercessão com a performance e os Estudos da Performance, observando, como *corpus*, o espetáculo *Macumba Antropófaga*, realizado em 2011, pelo grupo Teatro Oficina, analisando como os simbolismos sagrados são associados aos simbolismos das estéticas teatrais, ampliando seus significados, aferindo a sua apropriação em uma rede de sentidos que transita entre o conceito de raiz e de rizoma deleuzianos.

Palavras-chave: Memória Social. Rizoma. Candomblé. Performance. Teatro.

ABSTRACT

Along Modern and Contemporary Brazilian Theater History, many artists and groups have appropriated elements from African traditions inherited by Brazilian culture, including religion. *Candomblé*, an Afro-Brazilian religion, is a source from which those artists extract its myths and rites and slide them to their aesthetic projects, revealing distinct ways to perform their imaginary about Candomblé. Also, those aesthetic projects do not reveal a *memory*, but memories about Candomblé. Thus, this thesis follows the paths of this process in which elements from the religious memory – myths, rites, corporeity, sonority and objects – are inserted in Brazilian spectacles, and investigates the intersection field with performance and Performance Studies in the play *Macumba Antropófaga*, performed by the group Teatro Oficina, analyzing how the sacred symbolisms are associated to other theatrical aesthetic symbolisms, and the way they amplify those meanings, checking how the net of meanings works and transits between Deleuze and Guatarri's concepts Root and Rhizome.

Keywords: Social Memory. Rhizome. Candomblé. Performance. Theater.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO OU LAROYÊ!	12
2.	RAÍZES E RIZOMAS DO CANDOMBLÉ	20
2.1.	CANDOMBLÉS	22
2.1.1.	Congo-angola	23
2.1.2.	Jeje	26
2.1.3.	Nagô	28
2.1.4.	Imagens do/no/sobre o Candomblé: construção de memórias	30
2.2.	ÉTICA, ÉTNICA E ESTÉTICA: O RETORNO DO CANDOMBLÉ	40
2.2.1.	O silenciamento das etnias: o mito do cadinho	42
2.2.2.	O retorno do Candomblé: mídia e panafricanismo	45
2.2.3.	O retorno do Candomblé: entre perspectivas identitárias	48
3.	PERFORMANCES DAS MEMÓRIAS DO CANDOMBLÉ	52
3.1.	A RELAÇÃO CANDOMBLÉ-TEATRO: TEATRO NEGRO E	56
	PERFORMANCES	
3.1.1.	Teatro, Performance e suas intersecções nos espetáculos	59
3.1.2.	Ideias sobre Performance Negra	72
3.2.	TRAJETÓRIA DE CON-TE-ATOS	83
3.3.	TEATRO OFICINA	85
3.3.1.	O Teatro Ritual e o Oficina	88
3.3.2.	Macumba Antropófaga	92
3.3.2.1.	O bori	93
3.3.2.2.	A vela	95
3.3.2.3.	A pipoca	97
3.3.2.4.	A árvore	99
3.3.2.5.	Os atabaques	103
3.3.3.	O espírito	105
3.3.4.	A Performance Ritual do Oficina	112
3.3.5.	Performance da memória do Candomblé como Macumba	116
4.	CONSIDERAÇÕES PARCIAIS OU EPÀ BABÁ!	120
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS OU O TABULEIRO DE IFÁ!	124

ANEXO: MANIFESTO ANTROPÓFAGO

128

LISTA DE IMAGENS

132

1. INTRODUÇÃO OU LAROYÊ¹!

A estrutura em camadas do mito, para a qual chamamos a atenção há tempos, permite ver nele uma matriz de significações ordenadas em linhas e colunas, mas na qual, de qualquer modo que se leia, cada plano sempre remete a um outro plano. Do mesmo modo, cada matriz de significações remete a uma outra matriz, cada mito, a outros mitos. E se perguntarmos a qual significado último remetem essas significações que se significam entre si, as quais, no final das contas, devem referir-se a alguma coisa, a única resposta que este livro sugere é a de que os mitos significam o espírito, que os elabora por meio do mundo do qual ele mesmo faz parte. Assim podem ser simultaneamente engendrados os próprios mitos pelo espírito que os causa, e, pelos mitos, uma imagem do mundo já inscrita na arquitetura do espírito.

Claude Levi-Strauss

Entre as memórias coletivas – isto é, aquelas construídas nos diversos grupos sociais – e as individuais – a qual se constroi a partir das referências e lembranças dos coletivos que integra – podem ser observados translaços de discursos que ressignificam estados de percepção, lembranças e expectativas. A Memória Social, campo de estudos que observa a indissociabilidade entre as duas memórias, é um dos pontos a partir do qual podemos apreciar os meios e modos pelos quais essas operações acontecem. Constituindo-se como uma área de conhecimento polissêmica e transitiva, a Memória Social é capaz de abrigar sob seu escopo das observações mais simples e cotidianas aos conceitos mais diversos advindos de outros campos de saberes. Logo, à medida da sua capacidade de atravessar esses planos criam-se novos pontos de partida, os quais ao invés de negar ou submeter categorias de pensamento quaisquer, constroem ou ampliam o diálogo entre correntes em princípio opostas ou desviantes, independente do tempo e espaço em que se inscrevem.

No tocante à criação artística, são clássicos os estudos acerca de como o meio sócio-histórico está refletido nos trabalhos de indivíduos ou coletividades-indivíduos em movimentos estéticos ou pesquisas individuais, influências estas diacrônicas ou sincrônicas, ou seja, quando se diz meio, queremos dizer sobre as relações

¹ *Laroyê!* É a saudação ao Orixá Exu, ao qual se deve prestar a primeira homenagem no início de qualquer empreitada.

apresentadas e representadas em um determinado recorte espaço-tempo em que um coletivo e/ou indivíduo se encontra. Isto é, aquela relação entre memória coletiva e memória individual também se verifica nas artes, posto que uma e outra alimentam(-se) seus imaginários. Compreendemos imaginário como “o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens”, em consonância ao que aponta Gilbert Durand (2002, p.18). Essas imagens não são apenas plásticas, mas um complexo de percepções sensíveis, contemplando, portanto, o que se vê, o que se ouve, o que se inala, que se degusta e o que se toca.

A palavra imagem tem sua origem etimológica a irmandade com a magia. Logo, em alguma camada das imagens, se encontram as expectativas de transformação e dinâmica do universo. São essas trocas e trajetórias que caracterizam o imaginário, que transformam essas imagens em arquétipos e símbolos. Essa operação resulta no mito que, segundo Durand, “já é um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias.” (2002, p.63).

Contudo, ao contrário do que Durand tranquiliza, a relação entre mito e rito será uma preocupação para este trabalho, uma vez que essa interconexão será o porto de contato entre aquelas “correntes em princípio opostas ou desviantes” referidas anteriormente. Realmente, ora nos referiremos a mito no sentido etnológico do termo, ou seja, baseando-se na reflexividade com o rito, ora nos aproximando de seu sentido para Durand, “um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa.” (2002, p.62). A linha Memória e Linguagem do Programa de Pós-Graduação em Memória Social nomearia como *discurso*. A Memória Social, *memória*. As Artes Cênicas, *performance*.

A mitologia é uma fonte clássica de fomento à produção estética. Passando por diversas culturas, e ocidentalmente pontuando, da Grécia Antiga ao teatro contemporâneo brasileiro, as narrativas sobre a vida dos deuses partem da dimensão mítica para a dimensão do *logos*, o que poderíamos traduzir como linguagem. Essa linguagem é codificada tanto em narrativas quanto em rituais, materializa-se através da oralidade e da performance. Essas duas categorias de representação social marcam as diferenças de um grupo/indivíduo em relação a si

mesmo e a outros. Como “outro”, podemos compreender um indivíduo, uma etnia, ou mistérios culturais, como os deuses. Neste tocante, os mitos, assim como os ritos advindos destes, portanto, formatam em si características estéticas que sistematizam as relações de distanciamento e aproximação com as divindades, transformando o sagrado em música, dança e teatro – além dos objetos plásticos que manipulam a ordem sagrada.

O Candomblé é um dos exemplos em que o pensamento acima ilustrado pode ser investigado. Trata-se de uma religião brasileira de herança africana que conjuga em si uma série inumerável de rituais e mitologias advindos de diversos grupos étnicos chegados aqui no período do tráfico escravista. Estes rituais são justificados ora pelas mitologias herdadas, ora pelas imbricações com as culturas aqui existentes, como a nativa e a europeia.

No tocante às mitologias, as narrativas mais persistentes relatam a vida dos deuses cultuados pelos grupos iorubás, os orixás – dado a sua chegada tardia em solo brasileiro, em comparação a outros grupos escravizados –, assim como sua relação com os seres humanos. Essas narrativas são organizadas nos ritos, nos quais a música – seja por canto ou por instrumentos musicais – a dança e o teatro são elementos indispensáveis aos rituais, e que caracterizam sua identidade étnica e sagrada – motivo, inclusive de sua interdição discursiva, seja politicamente, uma vez que era proibida de ser exercida como religião até o início do século XX, seja cotidianamente, em uma prática sociopolítica de desprezo e apagamento das culturas de origem africana.

Do ritual sagrado ao ritual artístico: o teatro ocidental, filho nascido da possessão divino-humana, desde seu brotar até os dias atuais, possui a propriedade de transformar as linguagens sagradas em vocabulário estético, promovendo diálogos entre o material e o imaterial, produzindo e ressignificando discursos sociais a partir de perspectivas individuais, tornando-se elemento e instrumento de negociações multiculturais, migrando e construindo identidades de elementos arquetípicos para a contemporaneidade.

No teatro realizado no Brasil, quando da descriminalização do Candomblé, seus mitos e ritos são apropriados por artistas e coletivos teatrais, que realizam as operações acima citadas. As pesquisas cênicas e os valores políticos de cada um desses atores sociais transformam o teatro em um lugar de mediações e

imbricações de memórias do Candomblé, cuja performance se realiza em consonância com aquelas mesmas pesquisas e valores. Assim, podemos inferir que, do mesmo modo que o teatro ocidental nasce de práticas rituais e se ritualiza ao mesmo tempo enquanto linguagem artística, ou seja, cria seu “roteiro” de ação, aqui, esses mitos e ritos se mesclam a este mesmo teatro, ora aproximando ora colidindo identidades políticas e estéticas.

Cabe aqui perguntar: se essa memória religiosa é de cunho identitário, ou seja, fundante, uma vez que ela estabelece uma rede de pertencimentos entre um indivíduo e um coletivo, como se realiza essa imbricação entre memória e teatro? Posto que as linguagens artísticas possuem, na contemporaneidade, a liberdade poética como princípio, é a memória étnico-religiosa inteiramente transposta para a obra? Em que medida são pertinentes ou possíveis as relações éticas entre o étnico e o estético?

Ainda que seja evidente pelo uso da palavra, friso que, quando emprego a palavra “ética” não a confundo com a palavra “moral”, isto é, não é objetivo deste trabalho apontar assertivamente se as apropriações dos signos sagrados (inter)ferem expectativas religiosas. Desde já, posiciono-me como defensora daquela liberdade poético-estética que citei acima. Ainda que seja participante das religiões afrobrasileiras, entendo e percebo que os deslocamentos de seus elementos para o campo das artes podem encontrar inúmeras justificativas, de acordo com os conceitos, ideias e afetos de cada artista. O que me interessa é justamente (tentar) compreender o campo de pensamento do qual parte esse criador e como esse campo se projeta em sua criação.

Ou seja, que estado de memória é projetado pelas performances do Candomblé no teatro? Em que medida essas apropriações ainda reiteram o discurso da mestiçagem e até que ponto pode-se perceber a pluralidade, a emersão das etnias mergulhadas? Em termos deleuzianos, essa memória é acolhida como raiz ou como rizoma?

Extraídos do campo da Botânica, raiz e rizoma são dois conceitos recolhidos por Deleuze e Guatarri (1995) para se referir à relação entre signos de naturezas quaisquer. Não podem ser compreendidos exatamente como uma oposição, mas como modos de interpretação e construção de mundo; contudo, mantém certas

distinções que são importantes serem consideradas, principalmente em se tratando do conceito de rizoma.

“Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a n-1.”, (1995, p.14) é a primeira conceituação encontrada acerca de rizoma, ou seja, a ideia de que os sentidos das relações e os seres destas relações não se colocam hierarquicamente, mas se relacionam em esquemas de cooperação multiconfigurados, à medida da necessidade de papéis representativos dentro do sistema em que estão inseridos. O próprio conceito de raiz acaba pode ser englobado como uma possível relação rizomática, porém com um ponto matriz definido. Cortado este, restam apenas as relações rizomáticas.

As considerações entre raiz e rizoma seguem além: excluída a raiz hierárquica, cada ponto, cada encontro rizomático pode ser referenciado como raiz, porém sem constituição de super/inferioridade. Um ponto importante na definição de rizoma, portanto, é sua adefinição, ou seja, a impossibilidade de inscrição como modelo x ou y, isto é, o seu desenho não é icônico, mas simbólico e polifônico. Assim, a sua perspectiva e expectativa é sempre a de crescimento, expansão. O rizoma possui em cada um de seus nós o desejo da diáspora, do contato com outras dimensões e realidades, a fim de que continue dialógico e rico de sentidos.

Escolhi esse viés filosófico para costurar este trabalho por dois motivos: o primeiro, porque são autores que, em consonância com a multiplicidade de objetos sobre os quais o campo da Memória Social se debruça, pensaram diversos temas no século XX, principalmente nas artes, incluindo o Teatro. Em segundo, estes conceitos me ofereceram uma metáfora inspirada no próprio Candomblé e nos questionamentos étnicos: “raiz” é uma expressão utilizada no cotidiano quando falamos de origem, das relações entre memórias individuais e coletivas – da raiz do meu cabelo à terra onde piso e onde nasci ou de onde vieram meus ancestrais. Contudo, como pessoa ocidental, brasileira e afrobrasileira, acredito e penso que o meu olhar para trás e para frente é menos como raiz e mais como rizoma, pois se espalha, une-se a outros campos identitários, negocia espaços de expressão, e em um de seus nós está lá, quem eu sou novamente. Mas que nunca cessa de encontrar e se expandir.

Os mitos e ritos do Candomblé, a meu ver, também são esses nós rizomáticos, orgânicos, repletos de potência de conexões, a partir das quais as dimensões de

tempo e espaço se encontram e produzem um organismo de significações e identificações. Os ritos carregam essa potência em suas gestualidades, suas sonoridades, seus objetos. Ainda mais, o que era potência ganha animação, movimentos, e assim a vivência de um rito, seja pela observação, seja pela participação, causa uma experiência de unicidade entre aqueles presentes.

Como essa força, presente em um ritual, ao ser transladada para um espetáculo dialoga como esse novo espaço de representação? Que discurso ela engendra junto a outros elementos constituintes do espetáculo? É desse modo que, após essas identificações potenciais, vamos expor sua contextualização no espetáculo destacado, descrevendo o ambiente de *incorporação* ou imbricação de tal ou qual elemento; a seguir, estabeleceremos a comparação entre essa apropriação e o ambiente mítico-ritual.

Após uma breve exposição acerca da história desse tipo de apropriação do sagrado no profano, ou seja, como alguns grupos inserem signos do Candomblé em seus espetáculos, observaremos as questões apontadas acima no corpus escolhido para este trabalho: o espetáculo *Macumba Antropófaga*, em sua realização em 2011, pelo grupo Teatro Oficina, liderado por José Celso Martinez, ou simplesmente Zé Celso.

Para tanto, assim seguiremos nessa *xirê*: como na cosmogonia mítica dos orixás, temos duas metades do trabalho que se complementam. Na primeira parte, Raízes e Rizomas do Candomblé, o leitor é apresentado ao universo étnico-ritualístico que vamos adentrar: o Candomblé. Mostraremos de quais premissas partimos para seguir às discussões seguintes. Ainda, é realizada a discussão sobre Tradição e Identidade, sua apropriação e transformação no mundo político e artístico. Aqui, integramos a visão da Memória Social, Halbwachs (1950) e Benjamin (1936), dois teóricos basilares para a reflexão sobre o tema, uma vez que o primeiro oferece um olhar sobre a relação entre a memória individual e coletiva, tomando a tradição como elo contínuo entre uma e outra, enquanto o segundo aponta o conceito já em transitoriedade e deslocamento sociais. Contudo, percebido o fato de que as contribuições destes pensadores possuem uma limitação em relação ao universo específico do Candomblé, também trazemos outros olhares a essas visões a partir de Reginaldo Prandi (1990, 1991, 1995, 1997, 2001) e de Zeca Ligiéro (2006, 2011), dois pesquisadores contemporâneos, brasileiros e autores de diversas

publicações que tratam sobre o Candomblé, além de outros autores que se embrenharam nos estudos das religiões afrobrasileiras.

A segunda parte, *Performances das memórias do Candomblé*, ilumina as relações entre a memória dessa religião e o teatro no Brasil, partindo dos primeiros indícios da inserção de ritos e mitos do Candomblé em espetáculos teatrais e de seus atores. Aqui me auxiliaram as obras de Richard Schechner (1985, 2003, 2009, 2012) – criador da disciplina Estudos da Performance, cujo material teórico e prático é referência em todo o mundo – e, mais uma vez, de Zeca Ligiéro, que emprestou-me uma perspectiva próxima do universo afrobrasileiro. É uma discussão que entremeia, ainda que não seja o foco, movimentos negros que se utilizavam da arte em suas ações políticas, o chamado Teatro Negro, e a Performance, esta como um campo interdisciplinar, onde o antropológico e o artístico dialogam em uma construção de possibilidades e não de verdades estéticas, associando essas considerações aos signos observados no corpus escolhido para observação. Neste capítulo teço minhas observações, sensações e ideias acerca do espetáculo *Macumba Antropófaga*, do grupo Teatro Oficina, selecionado como *corpus* para o trabalho, o que se estabeleceu por três fatores:

a) sua inegável representatividade na história do teatro – em 2011, com *Macumba Antropófaga*, o Teatro Oficina comemorou 50 anos de atividade teatral profissional;

b) o grupo vem apresentando, há alguns espetáculos, elementos das religiões afro-brasileiras, sejam os orixás ou entidades como exus e pombagiras;

c) demonstra especificidades estéticas que dialogam com as especificidades religiosas dos Candomblés na região sudeste, em uma ambiência cultural distinta do berço do Candomblé, a Bahia, e sua principal filha, o Rio de Janeiro. Como afirma Prandi (1991, p.44): “A pesquisa da origem religiosa de muitas casas do Rio nos conduz de volta à Bahia dos anos 10 aos anos 40 do século XX (...). O candomblé que mais tarde surgirá em São Paulo guarda profundas relações tanto com a Bahia quanto com o Rio de Janeiro.”

Ainda, o interesse e a decisão por investigar especificamente um grupo teatral se estabelecem por uma obviedade que segue ao encontro do nosso campo de conhecimento, a Memória Social: as escolhas são partilhadas coletivamente. Assim como nas sociedades de organização baseada em ancestralidade, como as

africanas, os coletivos teatrais se constituem por princípios identitários adotados por seus integrantes. Como definiria Halbwachs (1950), é uma escolha afetiva que encontra eco nos parâmetros estéticos mínimos observados pelo grupo, ainda que não sejam definidos em coletivo, isto é, sejam trazidos e apresentados por figuras de liderança.

Integrar um grupo de teatro é agir sob o efeito de identificação. Integrar um grupo de teatro que tenha entre seus parâmetros a integração de subjetividades e/ou objetividades de natureza étnica e religiosa é estabelecer um vínculo classificatório dentro de uma infinidade de (não) escolhas artísticas. É submeter-se a um rito de passagem, após o qual as relações com os outros (grupos e artistas) serão distintas ou aproximáveis.

Seja através da dramaturgia, da construção cênica global ou centrada no corpo, o coletivo confronta o rio do esquecimento e, ao mesmo tempo, translada o sentido do sagrado imemorial em simbólico temporal. Entre *Léthe* e *Mnemosýne*, ele bebe da água desta, alimentando suas (re)construções de potência de vida e eternidade, tornando-se mestres. Um princípio que podemos perceber nas palavras de Roger Bastide (1983) “não se matam os deuses. Pode-se derrubá-los de seus pedestais; eles continuam em nós, subsistem em cavernas fechadas, e, destas trevas ignoradas, eles falam ainda.”.

2. RAÍZES E RIZOMAS DO CANDOMBLÉ

Ìyámi, Àshèshè!
 Babami, Àshèshè!
 Olórun um mi àshèshè o o!
 Ki ntoo bò òrìshà à è.²

Modificar seus hábitos, esquecer as suas tradições, a sua família. Ter de recriá-las em solo novo, desconhecido, distante um oceano inteiro. Essa é a já conhecida fábula ao revés enfrentada pelos escravizados em África que foram trazidos para o Brasil ao longo de 450 anos do sistema escravista brasileiro.

Exceto os seguidores do Islamismo, as demais etnias tinham a sua cultura transmitida oralmente. A tradição oral – isto é, o conjunto de saberes e práticas de uma sociedade, transmitidos pelas gerações através da oralidade, ou seja, sem registro escrito, mas através da experiência cotidiana ou ritual – foi o veículo que permitiu a esses povos organizarem seu planejamento identitário, uma vez que “Uma sociedade oral reconhece a fala não apenas como um meio de comunicação diária, mas também como um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais.” (VANSINA, 2010, p.139) Outro seja, se “a oralidade é uma atitude diante da realidade”, o seu discurso segue em direção à ideia de ancestralidade, a fonte de um grupo dado. Esta guarda, então, camadas e camadas de imagens, símbolos e esquemas. Essa fonte, a ancestralidade é a tradição que “é a memória coletiva de uma sociedade que se explica a si mesma.” (2010, p.140)

No Candomblé, encontrarmos essa perspectiva na língua iorubá, observada pelo princípio do *afoxé*, isto é, “que a palavra possa tornar-se realidade” (VERGER, 1995, p.95), pois:

Conforme já foi dito, a transmissão oral do conhecimento é considerada o veículo do *axé* das palavras, que permanecem sem efeito em um texto

² Minha mãe é minha origem!
 Meu pai é minha origem!
 Olórun é minha origem!
 Consequentemente, adorarei minhas origens antes de qualquer outro orixá.

escrito. Palavras para que possam agir, devem ser pronunciadas. (Verger, 1995, p.35)

Assim sendo, a oralidade precisa ganhar formas para que a sua ação se realize, sendo o seu veículo, o corpo – a voz como componente deste. Esse corpo é o veículo de encontros e embates entre as ideias e o espírito dessas ideias, o conhecimento específico do grupo, configurando-se como a “materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo”. (ZUMTHOR, 2007, p.23) Logo, a tradição *oral* se desloca como tradição *corp-oral*. O transladar, o animar, o soprar movimento, fazem parte das sociedades de tradição corp-oral: o corpo ordena o discurso da tradição através de suas gestualidades, das mínimas às grandiosas, pelos cantos e ruídos e silêncios, pelo posicionamento e deslocamento de objetos em lugares e espaços.

É, portanto, a performance dessa oralidade característica da sociedade de tradição corp-oral. O corpo inscreve a tradição no tempo, inscrevendo em si mesmo a memória desses grupos. Ritos de iniciação, ritos de passagem, ritos de continuidade, o trabalho cotidiano, o compartilhamento da história do grupo transforma o corpo transitório em repositório do tempo mítico. Esse tempo – o que foi sendo, o que está sendo e continuará sendo – se inscreve em cada corpo-indivíduo do corpo-coletivo, a fim de que este seja um propagador dentro dessa mesma coletividade.

No período de escravidão no Brasil, as separações familiares/tribais decorrentes da venda e compra dos escravizados eram mais um obstáculo à estruturação de seus grupos e da continuidade dessas sociedades de tradições corp-orais. A memória coletiva, a memória de cada ambiente cultural dependia das memórias individuais de cada componente do grupo étnico. Como prosseguir com essas marcas identitárias, uma vez deslocado do seu ambiente coletivo primeiro?

Entre essas e outras considerações não alcançáveis pela distância do tempo cronológico, algo que transcende o campo biológico e social permitiu que as identificações entre grupos ocorressem; o plano religioso se torna o principal canal do reencontro com as origens: o Candomblé nascia e se configurava como uma nova memória. As tradições corp-orais e sua memória subsistia no Candomblé. Este não obedecia mais à árvore, à raiz genealógica, mas ao rizoma de significações,

similitudes, criando uma rede de simbolismos que acolhe, preenche vazios e define essa memória *remanescente*, a qual se imbricaria cada vez mais à cultura no Brasil, em seus planos ético, étnico e estético.

2.1. CANDOMBLÉS

Para compreender o Candomblé e sua complexidade, ou pelo menos parte dela, precisamos configurar a sua trajetória de consolidação como religião no território brasileiro. Acreditamos que a partir desse conjunto possamos perceber o porquê de suas interdições, dispersões e afirmações dentro dos campos político, artístico e religioso. Logo, vamos retroceder à época em que África e Brasil tomam seus primeiros contatos – ao menos como dizem os contos de fadas oficializados pela História.

Os fluxos de africanos escravizados para o Brasil começam já na segunda metade do século XVI, ao mesmo tempo em que se inicia a portuguesa colonização de exploração, e seguem oficialmente até 1850, quando, sob pressões política e econômica, é documentada a extinção do comércio de escravizados para o território brasileiro – embora oficiosamente ela ainda ocorra. São cerca de 450 anos em que etnias africanas, muitas das quais não temos tipo algum de registro, escrito ou oral, foram silenciadas perenemente, hábitos apagados, modos de pensar dissolvidos na travessia terra-mar-terra.

Mesmo as pesquisas mais fidedignas³ englobam as sociedades trazidas para o Brasil sob dois principais grupos étnicos: **bantos** – aqueles cuja origem se aponta nos territórios de Congo, Angola e Moçambique – e **sudaneses** – da região norte-africana. Cada um desses grupos, denominados assim, representa inúmeras etnias, muitas findas já em solo africano, algumas chegadas aqui, mas hoje desconhecidas e outras ainda hoje reconhecidas e pesquisadas. É do encontro entre esses grupos,

³ Como referência, sugerimos ALBUQUERQUE, Wlamyra R.; FRAGA FILHO, Walter. **Uma história do negro no Brasil**. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

entre suas tradições corp-orais, que os ritos e mitos se amalgamam e surgem e redundam no Candomblé.

A partir desses atravessamentos é que surge, por exemplo, a noção de nação de Candomblé, a qual já era utilizada como identificação de grandes grupos escravizados ainda em terras africanas. Como afirma o professor Luís Nicolau Parés (2007), ainda em África:

Essa diversidade de identidades coletivas estava sujeita a transformações históricas, devido a diversos fatores, tais como alianças matrimoniais, guerras, migrações, agregação de linhagens escravas, apropriação de cultos religiosos estrangeiros ou mudanças políticas. Em muitos casos, as denominações de certos grupos eram criadas por povos vizinhos ou poderes externos, sendo subsequentemente apropriadas pelos membros dos grupos assim designados. Cabe notar também que a imposição dessas denominações externas muitas vezes incluía uma pluralidade de grupos originalmente heterogêneos.

É nessa perspectiva que devemos entender a formação de uma série de “nações” africanas no contexto colonial brasileiro.[...] (2007, p.24)

Como aponta Parés, as denominações de nações atravessam o oceano, sendo utilizadas pelos traficantes de escravizados e continuam no Brasil. Logo, podemos perceber que uma nação é uma denominação genérica que agrupa um ambiente cultural-étnico, ou seja, grupos étnicos distintos, mas que se aproximavam pela língua, por alguns hábitos e também rituais. Segundo essa premissa, as principais nações conhecidas no Brasil são: congo-angola, jeje e keto/ketu, também conhecida como nagô. Teço abaixo algumas considerações que envolvem essas nações e suas respectivas tradições corpo-orais engendradas na formação do Candomblé.

2.1.1. Congo-angola

As nações congo, angola, congo-angola, cambinda são representativas dos grupos bantos, ou seja, do centro-sul de África. Segundo Ligiéro (2006), as culturas banto têm como características serem dialogantes; é assim que adentram o campo cultural brasileiro, desde os seus primeiros atravessamentos em solo brasileiro, e se fundem em diversos encontros identitários. Segundo ele, os bantos nos legam “uma

tradição tão rica quanto a iorubá, mas ela está presente sobretudo nas danças brasileiras, no samba, jongo, capoeira, maculelê.”⁴

Em todas as bibliografias pesquisadas para este trabalho, aponta-se o grupo banto como o originador do termo Candomblé. Vem da língua quicongo-angola e já era utilizado no Brasil como denominação religiosa por esses grupos. Como afirma Ligiéro, o original é:

Ka-n-domb-el-e, que é a “ação de orar”, um substantivo derivado da forma verbal *ku-dom-ba* ou *kulomba*: orar, saudar ou invocar. Candomblé significa adoração, louvação e invocação. E, por extensão, o lugar onde as cerimônias são realizadas. (2006, p.20)

MOURA (1995), porém, afirma que as religiões banto tinham como um de seus fundamentos a comunicação com os ancestrais e não com deuses. Suas divindades chamam-se Inquices, cuja origem também vem da língua quicongo, *nkisi* – no singular; *minkisi*, no plural. Buscando em suas origens, percebemos que o *nkisi* baseia-se em uma concepção de “universo recíproco”, ou seja, no intercâmbio entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, o visível e o invisível.

Desse modo, há uma predileção por objetos que catalisem e estabeleçam o vínculo entre esses dois mundos, variando de estátuas de diversos tamanhos, as quais podem conferir a proteção de uma cidade, até os objetos pessoais, como os balagandãs. Para que essa presentificação do laço entre mundos aconteça nesses objetos, é necessária a manipulação de ervas, terra, palavras e outras substâncias e elementos, os quais empregados pelos sacerdotes conferem a sua força e atuação.

⁴ Entrevista dada à autora no NEPAA – Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias, em 19 de outubro de 2011.



Imagem 1 – Estátua *Nkisi* da República Democrática do Congo

Artur Ramos (apud MOURA, 1995, p.22) diz que foi a “pobreza da mítica banto, em relação aos sudaneses, fato reconhecido por todos os etnógrafos, o que resultou na sua quase total absorção no Brasil, pelo feitichismo jeje-nagô”, o que revela, na verdade, a pobreza de estudos em relação a este grupo: pode ser que não haja cosmogonia, mas há cosmologia, como vimos. Realmente, houve a estruturação de seu candomblé após o contato com os recém-escravizados povos iorubás traficados para o Brasil, quando assimilam sua ritualística e os orixás. Contudo, isso não é sinal de fraqueza, ou de inferioridade, mas sim da característica dos povos bantos de não rechaçar a novidade e acompanhar os fluxos do tempo.

Portanto, os povos congo-angola já utilizavam da estratégia “rizomática”, dada a “(...) sua includente visão de mundo e a circunstância do exílio (que) os levaria a adaptar sua cultura e religião aos novos ambientes em que seriam inseridos” (Ligiéro, 2006, p.39), ou seja, não estavam comprometidos com a fixação de uma tradição. Por isso mesmo, acredita-se que o Candomblé congo-angola através de

uma de suas linhas, o Candomblé de Caboclo que cultua os antepassados indígenas, tenha dado origem a Umbanda, tendo esta herdado o culto aos antepassados pretos-velhos.

2.1.2. Jejes

Representativo dos povos sudaneses da etnia fon e ewé, trazidos do Reino do Daomé, hoje no Benim (país). A palavra *jeje* vem do iorubá, significando *estrangeiro*, em uma troca de “gentilezas”, pois, como veremos posteriormente, os ewé-fon também nomearam os iorubá de *nagôs*. Suas divindades chamam-se Voduns e sua língua ritual é o gbe. São muito cultuados na região caribenha, sendo Cuba e Haiti, suas referências. O grupo jeje possui cosmologia e cosmogonia bem definidas, sendo os principais:

Agasu – leopardo fundador da dinastia Fon.

Age – a floresta.

Atinvodun – árvores específicas, especialmente Loko.

Dan – a serpente arco-íris, os grandes rios e o vento; além de reger o movimento, da prosperidade e vida.

Fa – a adivinhação

Gu – os metais, o ferro, a guerra e a tecnologia

Hevioso – o trovão, o relâmpago e a chuva.

Hu – o oceano.

Legba – intercessor entre os humanos e as divindades, os sacrifícios, e a potência sexual.

Lisa – a luz do céu e o destino individual

Mawu – a luz do céu e a ordem no mundo

Minona – maternidade

Sagbata – a terra, a doença.

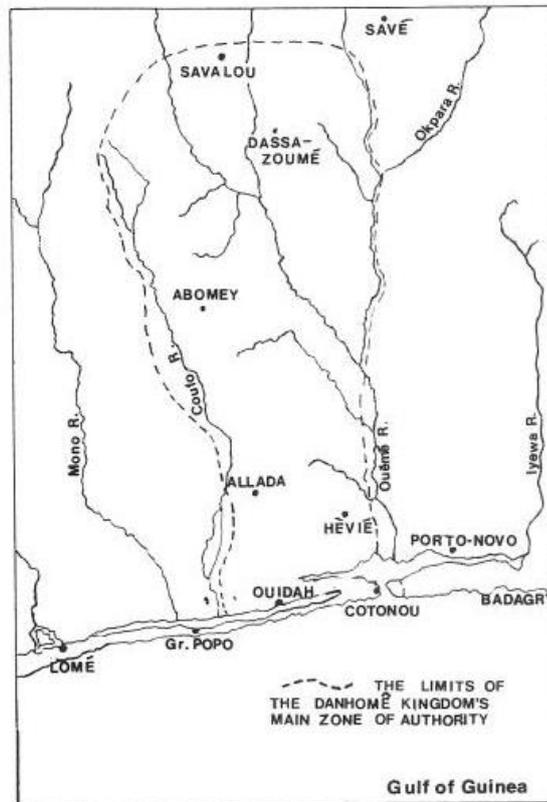


Imagem 2 – Reino do Daomé – Abomey era seu centro. Porto Novo e Cotonou são as capitais do país Benin, atualmente.

A ideia de vodun, contudo, não se refere apenas às deidades, mas a tudo; vodun, portanto, é a força presente em objetos e na natureza. Logo, vodun está em uma árvore, no trovão, na doença, mas também em um banco, uma vez que ele pertença a alguém e presentifique a sua energia. Por analogia, a casa, um instrumento musical, uma bandeira e até um objeto de outra cultura contém vodun, uma vez que ele catalisa um ideia/energia. Suzanne P. Blier (1995) confirma ser tarefa quase impossível definir um quadro de voduns, pois

the vodun discussed here is identified with hundreds of other deity complements, each of which is unique in its identity and attributes. Every disease thus constitutes a different Sagbata; each lightning type is a distinct Hevioso; each tree (of given species), a unique Atinvodun⁵ [...] (1995, p.66)

⁵ Os voduns apresentados aqui são identificados com centenas de outros complementos de deidades, cada um dos quais é único em sua identidade e atributos. Toda doença, portanto, constitui um Sagbata diferente; cada tipo de relâmpago é um Hevioso distinto; cada árvore (de espécies específicas), um Atinvodun singular[...] – todas as traduções realizadas pela autora.

Parés (2007) lembra que houve uma grande importância da tradição jeje na formação do Candomblé tanto em sua estruturação quanto em elementos. O termo ogã, por exemplo, vem de *oungan*; contudo, na tradição jeje, ogã significa chefe, enquanto contemporaneamente já encontra seu significado deslocado para um título de honra, dado a homens, sendo na nação nagô também referido aos tocadores dos tambores. Parés também cita:

Os nomes do altar ou santuário, peji, e do seu responsável, o pejigã; do quarto dos iniciados, runcó ou runco; do lugar onde se coloca o *assém*, assento; da maceração de folhas com água, *amasí*; dos tambores, rum, rumpi e runle ou lé; da vareta percussiva, aguidavi; do idiofone sagrado, gã; do espírito guardião, adjunto; e provavelmente da obrigação que confere o *status* de senioridade a um iniciado, deca, seriam todos vocábulos de origem gbe. (2007, p.145)

Como a palavra, constituinte do discurso, é ação, a terminologia se realiza e cria o corpo do ritual. Do mesmo modo, podem ser feitas equiparações entre as divindades, tanto em seus atributos quanto em seus nomes: tanto o *Fa* jeje quanto o *Ifá* nagô são regentes da adivinhação; *Gu* e Ogum, da guerra e dos metais; *Loko* e *Iroko* são as árvores. Esse tráfego de divindades, nomenclaturas e rituais, salienta Parés, mostra que a origem do Candomblé enquanto religião que reúne diversas divindades não é resultado exclusivamente brasileiro, mas feito em solo brasileiro, contudo já com origem em uma prática de deslizamentos já presente na África.

2.1.3. Nagôs

Representativo dos povos iorubás. É um termo dado pelos os jejes⁶. É a nação mais divulgada midiaticamente, resultando em um silogismo com o todo do Candomblé.

Yoruba ou Iorubá é uma denominação lingüístico-cultural dada aos povos da região onde hoje temos a Nigéria, Benin, Togo e Gana. Isto significa que o ambiente

⁶ Verger (2002, p.14) assim coloca: “No novo mundo, encontramos os primeiros vestígios da palavra nagô em um documento enviado da Bahia em 1756, antes mesmo que esta palavra aparecesse na correspondência da África. É todavia provável que, como sugere Vivaldo Costa Lima, que ‘o termo nagô no Brasil seja inspirado naquele correntemente empregado no Daomé para designar os iorubás de qualquer origem.’”

cultural Yoruba é composto por diversas etnias com diferentes denominações (Igbó, e mesmo os Ewé, os Fon) e não indica exclusivamente uma delas. Atribui-se a criação do termo *yoruba* a outro grupo étnico, os haussá, que o utilizavam para denominar apenas o povo da cidade Oyó. Em documentos datados a partir da metade do século XIX, ele passa a determinar toda a *Yorubalândia* – nome genérico dado à junção das cidades-estado ou *ilês* componentes do Reino Yoruba.

Eram sociedades plenamente urbanizadas e estratificadas socialmente: nobreza e trabalhadores, ferreiros, artistas, tecelões, comerciantes, barbeiros, compunham um quadro de organização política e social comparável aos padrões de uma civilização ocidental. Como nos reporta R. F. Thompson:

Os Iorubá são uma das civilizações mais urbanas da África negra. Seu urbanismo é antigo, datando da Idade Média, quando sua cidade sagrada, Ilê-Ifé, onde esse povo acredita que o mundo começou, estava florescendo com uma força artística que mais tarde provocou assombro no Ocidente. (2011, p.22)

Dadas as observações de Thompson, precisamos salientar que os yorubas não se destacam apenas pelo viés sócio-histórico, ou seja, baseado unicamente em uma dimensão materialista, temporal, fracionada; trata-se de uma sociedade cujas bases se fundamentam em princípios atemporais, metafísicos, de uma ordem do tempo classificada como *tempo kairológico*.

A estrutura iorubá se fundamenta no tempo da graça, no tempo da experiência de relação entre o sagrado (do ser humano em direção aos deuses) e o divino (dos deuses em direção ao ser humano). Essa operação equilibratória é fundamentada em uma mitologia plena de definições acerca da criação do universo, do ser humano e outras categorias fundamentais de vida, sendo, portanto, uma cultura tecida a partir de uma dramaturgia narrativo-espiritual, cujos personagens mais conhecidos são denominados Orixás.⁷

⁷ Kólá Abimbólám, em *Yoruba Culture: a philosophical account*, descreve que a cosmologia iorubá inscreve o mundo como sendo dividido em lado esquerdo e lado direito; àquela pertencem as forças malevolentes, os anti-deuses ou Ajogun (guerreiros), cujos Warlords ou Senhores da Guerra são: Ikú (Morte), Àrùn (Doença), Òfò (Perda), Ègbà (Paralisia), Òràn (Grande Problema), Èpè (Maldição), Èwòn (Aprisionamento), Èse (Aflição). Ao lado direito, estão as forças benevolentes: os animais, a natureza, os Ènìyàn ou humanos, o Orí (a “cabeça interior”, isto é, a divindade pessoal dos humanos), os Egúngún ou ancestrais e os Orixás.

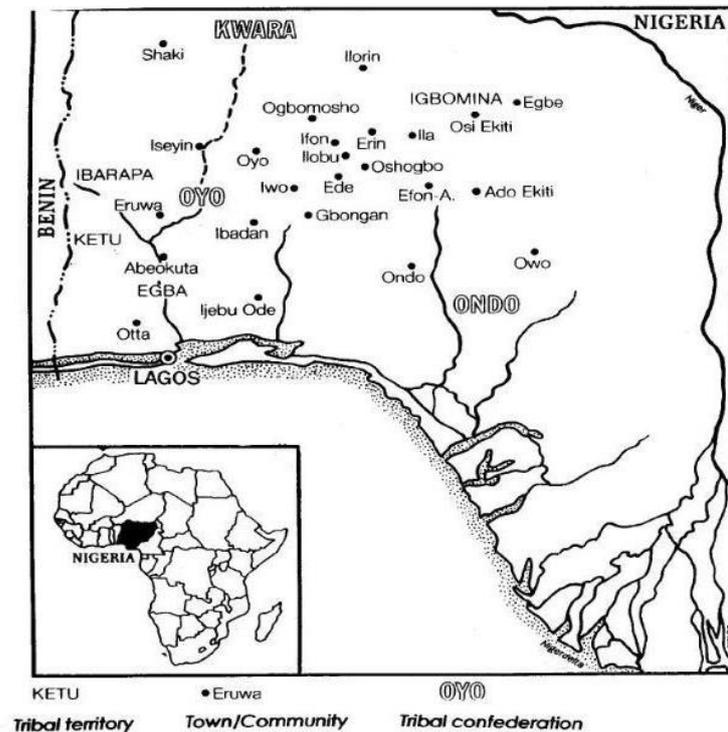


Imagem 3 – Yorubalândia

Nestas explanações, comecei a apresentar um pouco dos fundamentos filosóficos nos quais se fundou o Candomblé, independente das nações. A partir de agora, utilizo nomenclaturas de origem iorubá em sua maioria, exceto aquelas que, como vimos, descendem do gbe ou do quicongo-angola. Contudo, estabeleço como ponto acordado que o Candomblé de que falo daqui em diante não busca a pureza, porém pode posteriormente problematizá-la. Meu ponto nesse momento é observar o pensamento por detrás da tradição corp-oral do Candomblé e, como vimos, esta é fruto de cruzamentos, deslocamentos e empréstimos.

2.1.4. Imagens do/no/sobre o Candomblé: construção de memórias

O Universo é dividido em dois complementares o Orun e o Aiyê, sendo o primeiro o mundo imaterial e o segundo o material. O Aiyê é a morada dos humanos, dos demais animais e natureza, enquanto o Orun é a morada dos ancestrais e das divindades, os orixás.

O orixá é um arquétipo com características emocionais e intelectuais similares a dos seres humanos, contudo dotado de um poder extra-ordinário, o que o torna um deus ou uma deusa, conferindo-lhe atemporalidade. Kóbá Abímbólá (2006, p.28) afirma que existem 400 +1 orixás (o número 1 indica a infinitude de deuses).

É sempre relacionado a uma força da natureza ou a um mistério que o ser humano não pode controlar: céu, vento, oceano, rios, cachoeiras, florestas ou matas, plantações, morte, vida, nascimento. Sendo uma cosmogonia desenvolvida dentro de um pensamento holístico, essas forças habitam não só as suas sedes, mas todas as coisas e seres, incluindo os humanos.

Por isso mesmo, ainda que habitem um espaço diferenciado, o Orun (o plano espiritual), os Orixás transitam ao Aiyê (o plano físico) ou são presentificados simbolicamente neste através de ritos, adornos, hábitos, todos ratificados pelas narrativas mitológicas. Essa operação de separação entre o Orun e o Aiyê e a forma encontrada para que os dois planos continuassem a se encontrar é justificada por um mito:

No começo não havia separação entre o Orum, o Céu dos orixás, e o Aiê, a Terra dos humanos.

Homens e divindades iam e vinham, coabitando e dividindo vidas e aventuras.

Conta-se que, quando o Orum fazia limite com o Aiê, um ser humano tocou o Orum com as mãos sujas.

O céu imaculado do Orixá fora conspurcado.

O branco imaculado de Obatalá se perdera.

Oxalá foi reclamar a Olorum.

Olorum, Senhor do Céu, Deus Supremo, irado com a sujeira, o desperdício e a displicência dos mortais, soprou enfurecido seu sopro divino e separou para sempre o Céu da Terra.

Assim, o Orum separou-se do mundo dos homens e nenhum homem poderia ir ao Orum e retornar de lá com vida.

E os orixás também não podiam vir à Terra com seus corpos.

Agora havia o mundo dos homens e o dos orixás, separados.

Isoladas dos humanos habitantes do Aiê, as divindades entristeceram.

Os orixás tinham saudades de suas peripécias entre os humanos e andavam tristes e amuados.

Foram queixar-se com Olodumare, que acabou consentindo que os orixás pudessem vez por outra retornar à Terra.

Para isso, entretanto, teriam que tomar o corpo material de seus devotos.

Foi a condição imposta por Olodumare.

Oxum, que antes gostava de vir à Terra brincar com as mulheres, dividindo com elas sua formosura e vaidade, ensinando-lhes feitiços de adorável sedução e irresistível encanto, recebeu de Olorum um novo encargo: preparar os mortais para receberem em seus corpos os orixás.

Oxum fez oferendas a Exu para propiciar sua delicada missão.

De seu sucesso dependia a alegria dos seus irmãos e amigos orixás.

Veio ao Aiê e juntou as mulheres à sua volta, banhou seus corpos com ervas preciosas, cortou seus cabelos, raspou suas cabeças, pintou seus corpos.

Pintou suas cabeças com pintinhas brancas, como as pintas das penas da conquém, como as penas da galinha-d'angola.

Vestiu-as com belíssimos panos e fartos laços, enfeitou-as com jóias e coroas.

O *ori*, a cabeça, ela adornou ainda com a pena *ecodidé*, pluma vermelha, rara e misteriosa do papagaio-da-costa.

Nas mãos as fez levar *abebés*, espadas, cetros, e nos pulsos, dúzias de dourados *indés*.

O colo cobriu com voltas e voltas de coloridas contas e múltiplas feiras de búzios, cerâmicas e corais.

Na cabeça pôs um cone feito de manteiga de *ori*, finas ervas e *obi* mascado, com todo condimento de que gostam os orixás.

Esse *oxo* atrairia o orixá ao *ori* da iniciada e o orixá não tinha como se enganar em seu retorno ao Aiê.

Finalmente as pequenas esposas estavam feitas, estavam prontas, e estavam *odara*.

As *iaôs* eram as noivas mais bonitas que a vaidade de Oxum conseguia imaginar.

Estavam prontas para os deuses.

Os orixás agora tinham seus cavalos, podiam retornar com segurança ao Aiê, podiam cavalgar o corpo das devotas.

Os humanos faziam oferendas aos orixás, convidando-os à Terra, aos corpos das *iaôs*. Então os orixás vinham e tomavam seus cavalos.

E, enquanto os homens tocavam seus tambores, vibrando os batás e agogôs, soando os xequerês e adjás, enquanto os homens cantavam e davam vivas e aplaudiam, convidando todos os humanos iniciados para a roda do *xiré*, os orixás dançavam e dançavam e dançavam.

Os orixás podiam de novo conviver com os mortais.

Os orixás estavam felizes.

Na roda das feitas, no corpo das *iaôs*, eles dançavam e dançavam e dançavam.

Estava inventado o candomblé. (PRANDI, 2001, p.527)

Esse mito também denota outra característica importante da transformação do Yoruba em África no lorubá remanescente nas Américas: a conjunção dos orixás em um mesmo ritual, o Candomblé. Vamos aos fatos: segundo Pierre Verger (2002), a mitologia dos orixás não é um corpo uniforme para todas as cidades yorubanas. Dada a diversificada geografia africana, cada ilê/cidade possuía o seu próprio orixá relacionado a esse ambiente ao qual prestavam suas homenagens. Como exemplos, isso significa que, se estamos em Oyó, todos os habitantes realizam seus rituais para o orixá Xangô; se em Ijexá, para Oxum; em Ketu, para Oxóssi. Essa heterogeneidade cosmológica também assinala o desconhecimento de alguns orixás em certos lugares. Assim, a mesma Oxum que reina em Ijexá está ausente em

Egbá, onde Iemanjá é a orixá regente; Xangô inexistente em Ifé, sendo Oramfé, o deus do trovão.

“Stamos em pleno mar”⁸. O traslado forçado dos yorubas para o Brasil acontece no último ciclo do tráfico de escravizados, entre os séculos XVIII e XIX. Nesse período, em guerra com o povo do Reino de Daomé, a Iorubalândia é derrotada, tornando prisioneiros toda a sua elite, entre reis, rainhas, artistas de todas as linguagens, sacerdotes e outros. Embarcados nos navios negreiros, os orixás se encontram em definitivo.

Nesse trânsito, as centenas de deidades se perdem no caos negreiro, resistindo (as grafias e o número variam de acordo com autores e linhas e nações de candomblé):

Exú – o princípio do movimento, da comunicação, o mensageiro entre mundos.

Nanã Buruku – a mãe senhora, conhecedora de segredos tão profundos e escondidos quanto os pântanos.

Iemanjá – a “mãe cujos filhos são peixes”, senhora do mar, a que ampara a cabeça dos humanos quando nascem.

Oya/lansã – a mãe de nove filhos, senhora dos ventos, dos raios, das tempestades e dos mortos.

Oxum – o princípio da fertilidade, da magia, da prosperidade, das águas doces.

Ossaim – o conhecimento medicinal das plantas.

Ogum – o trabalho da metalurgia; o princípio guerreiro.

Oxóssi – a rapidez e o conhecimento das matas e florestas.

Omulu/Obaluaê – o princípio da doença e da saúde.

Xangô – o princípio da justiça, da soberania, do poder, senhor das rochas e dos trovões.

Iroko – a árvore ancestral presenteada aos humanos pelos orixás.

Oxumarê – a dualidade, o arco-íris.

Oxalá – o criador, que transforma o barro em seres humanos.

Olodumaré – a força imaterializada, nem feminino nem masculino, que não desce ao Ayê.

⁸ Primeiro verso do poema “O navio negreiro”, de Castro Alves.

Essa configuração já revela a amálgama étnica percebida na formação do Candomblé: é acolhida a família jeje formada por Nanã, Omulu, Ewá e Oxumarê, a qual perfeitamente recebe suas funções e se ancora no panteão iorubá. Os inquices bantos encontram esquemas recém-chegados para as suas práticas rituais. Em uma estratégia de sobrevivência de suas culturas, evitando o apagamento de suas identidades e tradições, re-estruturam sua mitologia e ritualística: o Candomblé reúne em um mesmo ritual todos os arquétipos, todos os deuses e ancestrais.

Significa dizer que o Candomblé, sendo proveniente de um sistema holístico, trata-se não apenas de um ambiente religioso, mas também político, pois se estrutura como uma representação da memória de tantos grupos étnicos. Como vimos, todos os grupos vindos de África entendem na estrutura da religião de orixás iorubana, um esqueleto a partir do qual poderiam recriar as suas tradições temporais e atemporais. Se, nos ilês yorubanos, podíamos ter orixás inexistentes, variando o corpo mitológico de região para região e, por consequência, ritos desconhecidos, nos ilês brasileiros, o discurso mitológico amalgamador fortalece sua pele e seu esqueleto, retificando e ratificando as relações hierárquicas da terra natal.

Prandi nos coloca que:

A nação tribal, o clã, as linhagens e a organização familiar como estrutura produtiva e unidade de culto, com seus antepassados imemorais, estão para sempre perdidos. Mas isso tudo não impediu o candomblé nascido no Brasil de firmar-se sobre a idéia central da origem mítica da pessoa[...] (1991, p.24)

Portanto, ainda que saibamos que "o candomblé brasileiro não se assenta sobre estruturas sociais como as de caráter tribal africanas de onde originou-se" (Prandi, 1991, p.24), o Candomblé realinha o indivíduo com sua memória coletiva através de seus ritos. Os orixás facultam a substituição da linhagem genética pela poético-ancestral-metafísica: cada indivíduo devotado a um "pai" e uma "mãe" de cabeça ou *ori*, e a um pai e/ou mãe na terra, os babalorixás e ialorixás, respectivamente.



Imagem 4 – Mãe Beata de Iyemonjá, ialorixá do Omiojuarô

Não surpreendentemente, o desenvolvimento dos candomblés brasileiros não se faz por via excludente, mas por assimilação ou ao menos comparação com outros sistemas religiosos. A chegada dos iorubás e de sua mitologia apenas fortalece e oferece uma estrutura recém-definida a um conjunto de rituais. Contudo não se bastava amalgamar, mas também passar despercebido o culto aos deuses, dada a proibição legal. Como sabemos, historicamente, os cultos aos deuses africanos, fossem estes orixás, voduns ou inquices eram proibidos oficialmente até o início do século XIX, quando gradativamente começam a ser incentivados.

Aos domingos, os “batuques” reuniam os remanescentes dos diversos grupos étnicos africanos, cada qual com seus irmãos de nação e de outras nações. Parés cita que,

em 1808, em terras baianas, em Santo Amaro, já eram conhecidos os “ajuntamentos” simultâneos, porém em ruas separadas de escravos angolas, jejes e nagôs-hauçás. Esses batuques, danças e banquetes eram celebrados ao ar livre ou em casas abandonadas tomadas pontualmente para essas ocasiões, e não duravam mais de um dia. Eram, portanto, corporações ainda sem uma organização estável ou espaços próprios para suas atividades.” (2007, p.126).

Esses encontros tinham o aval dos senhores dos escravizados, porém, como afirma Verger (2000), o objetivo era claro: evitar levantes da população negra escravizada, manipulando sua memória étnica. Citando o sétimo vice-rei do Brasil, o Conde dos Arcos

mostrava-se partidário de distrações dessa natureza, não por espírito filantrópico, mas “por julgar útil que os escravos guardassem a lembrança de suas origens e não esquecessem os sentimentos de aversão recíproca que os levaram a se guerrear em terras da África.” (2000, p.25).

Contudo, essa estratégia, como se sabe, não sai como o esperado: o trânsito das tradições e renovações étnicas transforma a corporação em corpo-oração. O batuque cede lugar ao Candomblé, que se torna não só um lugar de memória, mas de projeto, onde tudo se encontra, se imbrica, estabelece relações, pretos, brancos, escravizados, libertos; rizomatiza-se para se tornar raiz.

É assim que, para disfarçar a natureza anímica de sua religiosidade, os signos religiosos do Candomblé são associados aos cristãos. Cada orixá recebe um santo como par⁹, como resultado de comparações entre as histórias de cada um, numa operação sofisticada que inclui análise narrativa e iconográfica: na região sudeste, São Sebastião é associado a Oxóssi, dada sua iconografia na qual é apresentado amarrado a uma árvore, com flechas ao peito; pelo mesmo motivo, Sant’Anna o é a Nanã Burukê, uma vez que as duas são as mães velhas, avós, mestres; e, finalmente, Santa Bárbara a Iansã, dado o elemento da espada presente na sua iconografia e na narrativa que conta que, assim que teve a cabeça cortada pelo seu próprio pai, um raio o atingiu.

No seu espraiar através do tempo e do território brasileiro, o Candomblé se transforma e se renomina: “xangô na região que vai de Pernambuco a Sergipe, de tambor no Maranhão, de batuque no Rio Grande do Sul” (PRANDI, 1990, s/p.), e Macumba no Rio de Janeiro e em São Paulo.

O termo Macumba possui acepções positivas e negativas, que qualificam ou desqualificam esses rituais e seus praticantes. No senso comum, quando se quer destituir de credibilidade ou imputar um resultado negativo a uma atividade religiosa, costuma-se chamar o ritual de *macumba* e ao praticante *macumbeiro*.

⁹ Daí a expressão popular “receber santo” quando na incorporação de espíritos.

Prandi afirma que, no início do século XX, a “macumba carioca” já tinha essa qualificação negativa, uma vez que era vista como o resultado de “um processo de degradação desse candomblé visto no Rio no fim do século por João do Rio, essa macumba sempre descrita como feitiçaria, isto é, prática de manipulação religiosa por indivíduos isoladamente, numa total ausência de comunidades de culto organizadas.” (1991, p.44). Ou seja, a macumba era vista como destituída da questão da hierarquia, da dependência genealógica espiritual e genética de que Prandi também mencionou como fundamento da tradição corp-oral do Candomblé. Ainda, é um termo associado a padrões socioeconômicos rebaixados, ou seja, falar de macumba seria o mesmo que falar de pobreza, de toda a sorte de atraso na vida em sociedade.

Contudo, concordando com outra visão de Prandi, essa posição acerca do fenômeno da Macumba é construída em comparação ao Candomblé nagô. A disputa por legitimidade étnico-religiosa – ratificada por intelectuais de época e da contemporaneidade ainda –, ou seja, a sua maior proximidade com os cultos religiosos africanos, faz com que desde então a cultura iorubá e sua religiosidade se tornassem a referência privilegiada. Uma vez que a população do Rio de Janeiro foi herdeira principalmente da cultura congo-angola, há uma disputa de *raiz*, enquanto a Macumba carioca permite-se ser *rizoma*. Portanto, como ratifica Prandi, a Macumba

poderia ter sido perfeitamente denominada candomblé, desde que se deixassem de lado os modelos dos minoritários candomblés nagôs da Bahia, que monopolizaram a atenção dos pesquisadores desde 1890. De todo modo, macumba é termo corrente usado em São Paulo, no Rio, no Nordeste, quando se faz referência às religiões de orixás. E é uma autodesignação que já perdeu o sentido pejorativo, como pejorativo foi, na Bahia, o termo candomblé. (1991, p.45)

A Macumba também possui seus frutos: a Umbanda, surgida no Rio de Janeiro na década de 20, século XX, que vai reunir as religiosidades africana, kardecista e católica. Em São Paulo, a Umbanda chega nos anos 1940, como explica Prandi:

Vinda do Rio de Janeiro, a umbanda instala-se e se expande em São Paulo rapidamente. Três décadas depois será analisada e festejada como a religião brasileira (Concone, 1987). A adoção da umbanda por São Paulo dá-se publicamente. Sua presença na cidade ocorre com grande visibilidade, ainda que os terreiros fossem obrigados a registro nas

delegacias policiais. A partir do final dos anos 50, as festas populares públicas que arregimentam a maior quantidade de devotos e simpatizantes são as festas de Iemanjá nas praias de Santos e Praia Grande, nos dias 8 e 31 de dezembro de cada ano. Como em muitas outras capitais e cidades brasileiras.

A popularização da umbanda em São Paulo é já então definitiva, pois que São Paulo já é também a metrópole de todos os brasileiros, a multidão de cada um, o mercado de todas as coisas e causas, o capricho de todos os gostos, o templo de todos os deuses. (1990, s/p.)

De cunho universalista, a Umbanda vai acolher espíritos de diversas proveniências, em algumas comunidades chamadas de falanges: exus, pombagiras, malandrinhos, crianças ou erês, pretos-velhos, caboclos, ondinas, incluindo os *guias orientais*, o que denota a apropriação da cultura religiosa indiana. O contato com esses espíritos, entidades, vai ao encontro do seu principal objetivo, herança kardecista, a limpeza espiritual e a crença em uma evolução da alma humana. As entidades da Umbanda, portanto, conversam e aconselham e, em relação a seus iniciados, possuem a responsabilidade de zelar pelo seu campo vibracional.

Além do nome de seus sacerdotes, babalorixá e ialorixá, do Candomblé a Umbanda herdou os orixás e alguns de seus ritos. Os orixás são divididos em sete linhas, as linhas de Umbanda: Oxalá, Omulu, Ogum, Oxóssi, Xangô, Iemanjá; a sétima é a linha das Almas, referentes aos pretos-velhos, herança banto. Cada uma das linhas possui uma falange de entidades, daquelas acima citadas. Portanto, um exu pode ser da linha de Ogum ou da linha de Omulu, e isso caracteriza o campo de vibração em que atua.

A partir dos anos 60, Prandi observa que há um retorno dos umbandistas ao Candomblé, fenômeno que ocorre principalmente no Rio de Janeiro e São Paulo. Os movimentos migratórios da população nordestina para a região sudeste invadem os templos umbandistas, fazendo com que muitos de seus iniciados iniciem-se novamente no Candomblé, em uma busca da aura de tradição conferida ao Candomblé nagô. Esse fenômeno alcança também o seu público, que de algum modo vê vantagens nesse trânsito: ainda estão providos pela magia de seus rituais, porém evitam o enfrentamento e o aconselhamento das entidades. “A sociedade sai em busca de suas raízes. É preciso voltar para a Bahia – ‘por que não?’”. (PRANDI, 1995, p.74, grifo nosso). É preciso, acontece(u) em muitos casos, voltar à própria África, assentar o seu axé na terra ancestral.

Ao longo do século XX, já oficializada a liberdade de culto religioso, o Candomblé será propagado em solo nacional, principalmente pelo meio artístico. Sobre isso, Prandi (1997) afirma que:

O candomblé oferece símbolos e sentidos hoje muito valorizados pela música, literatura, artes em geral, os quais podem ser fartamente usados pela clientela na composição dessa visão de mundo caleidoscópica, sem nenhum compromisso religioso.

Porém esse Candomblé que surge no sudeste nunca mais será o mesmo. No caso de São Paulo, estará acompanhado do imaginário que a Umbanda – a qual chega vinte anos antes na cidade – cria na sociedade acerca da religiosidade de matriz africana. Mesmo buscando a proximidade da raiz, ele estará banhado por um imaginário rizomatizado.

É, portanto, considerando todos esses fatores que, neste trabalho, o Candomblé é religião, mas também observado como agente propulsor, potencial e cinético de ritos e mitos, assim como dos imaginários acerca dos mesmos. Ainda, como afirma Prandi, “O candomblé é uma religião cujo centro é o rito, as fórmulas de repetição” (1995, p. 80). Cada conjunto de gestualidades e sonoridades e danças e outros simbolismos pode ser justificado tanto por sua ascendência iorubana, quanto congo-angola, quanto jêje, quanto indígena, quanto urbanas – não podemos esquecer que existe a inserção dos espíritos indígenas, como caboclos, os urbanos, como as falanges de exus e pombagiras, dentre outros em algumas nações ou linhas de Candomblé. Por isso, partimos da ideia de que os conceitos de **raiz e rizoma** formam uma tensão constante na construção de uma memória sobre o Candomblé.

Pode ser raiz pelas razões já apresentadas e rizoma pelas mesmas observações, pela sua capacidade de ter se imbricado em um ambiente novo, apoiar outros e ainda se projetar em outros campos culturais e possibilitar o nascimento de religiões outras como a Umbanda e várias outras configurações genericamente chamadas de Macumba. Portanto, o(s) Candomblé(s) não será observado como forma, mas como estrutura, em consonância com a visão de Durand de que

A forma define-se como uma certa parada, uma certa fidelidade, um certo estatismo. A estrutura implica pelo contrário um certo dinamismo transformador. [...] essas “formas” são dinâmicas, ou seja, sujeitas a

transformações por modificações de um dos termos, e constituem “modelos” taxionômicos e pedagógicos, quer dizer, que servem comodamente para a classificação mas que podem servir, dado que são transformáveis, para modificar o campo imaginário.(2002, p.63)

Esses campos imaginários modificados estarão diretamente proporcionais a mudanças de memória sobre o Candomblé, configurando assim, não uma memória, mas memórias: a do sacerdote, a do iniciante, a do consulente, a do militante, a do intelectual, a do artista. Assim, o nosso próximo passo é refletir sobre como essas memórias do Candomblé, uma vez deslocadas de seu lugar de raiz no campo antropológico e religioso, são apropriadas em território brasileiro como um conjunto arquetípico que se comportará como um dos pontos marcadores da cultura aqui criada. O “mito das três raças” ou “o mito do cadinho” do discurso histórico, a ideia de mestiçagem, assim como a de pluralismo étnico serão os nossos pontos de discussão.

2.2. ÉTICA, ÉTNICA E ESTÉTICA: O RETORNO DO CANDOMBLÉ

(...) a procura de uma “identidade brasileira” ou de uma “memória brasileira” que seja em sua essência verdadeira é na realidade um falso problema. (...) A pergunta fundamental seria: quem é o artífice desta identidade e desta memória que se querem nacionais? A que grupos sociais elas se vinculam e a que interesse elas servem?

Renato Ortiz

A tradição é uma categoria que pode ser analisada como em trânsito entre duas ideias: a de autenticidade e a de dessacralização. No Brasil, a criação do “mito das três raças” ou o “mito do cadinho” – que será apresentado na seção 1.2.1. – fundamenta um discurso histórico sobre a mestiçagem que não problematiza, obviamente, a profundidade das etnias/raças incorporadas a esse discurso, o que acaba por promover apagamentos de valores específicos dessas culturas, folclorizando aquelas consideradas inferiores por uma hegemonia política.

Contudo, quando essas etnias emergem dessas fusões mitificadas através de seus atores sociais e proferem a sua voz, podemos verificar que elas já se

imbricaram à cultura criada, ou seja, continuam em relação com outros valores, porém mantiveram os seus, não há isolamento possível. Como se deu essa transição de um estado a outro e como a arte pode ser um campo onde podemos verificar essas operações é a tônica desta seção.

Voltemos, então, à categoria de tradição: ao fundar o seu discurso de origem em uma tradição, uma sociedade ganha um selo de reconhecimento perante as outras. Um conjunto de atividades distintivas de um grupo caracterizam suas tradições e devem ser ratificadas por seus integrantes, pelo componente individual. Halbwachs chama isso de “necessidade afetiva da escolha de um grupo”, pois “a memória coletiva (...) é o grupo visto de dentro, e durante um período que não ultrapassa a duração média da vida humana.”. (HALBWACHS, 1990, p.88). Podemos inferir disto que os valores de perenidade, imutabilidade, originalidade, que são associados à ideia de tradição se confrontam com a transitoriedade intrínseca de seus próprios componentes, dos indivíduos que forjam¹⁰ essa tradição.

Podemos afirmar ser este o caso do Candomblé. A necessidade de um grupo fundado em uma tradição é importante ao grupo e aos indivíduos que o compõem, a fim de localizá-lo quanto à sua rede de pertencimentos, e também à existência e diferença do grupo em si, uma vez que “a memória coletiva é um quadro de analogias, e é natural que ela se convença de que o grupo permanece, e permaneceu o mesmo, porque ela fixa sua atenção sobre o grupo [...]” (HALBWACHS, 1990, p.88)

Contudo, o Candomblé não é organizado apenas em uma tradição, mas em várias, e continuará buscando e sendo buscada, criando elos para sua expansão. Esta religião é apropriada por diversos agentes da cultura brasileira, intelectuais, militantes, artistas e pessoas comuns, dos modos mais variados possíveis, em suas partes, como nas oferendas a Iemanjá nas comemorações de ano novo, e em seus fundamentos como a busca pela ancestralidade, ou na contraposição a valores dados pelas culturas europeias. Esse deslizamento de concepções demonstra imaginários que até um dado momento convergem para a mestiçagem e posteriormente se manifestarão no discurso do pluralismo étnico, e na convivência entre os dois discursos. Vamos tecer agora algumas considerações sobre esse

¹⁰ O verbo forjar, neste trabalho, é compreendido não em seu sentido de falsidade, mas de trabalho, isto é, em uma construção discursiva que demanda empenho de seus atores.

processo, observando como convencionais afirmações em torno da brasilidade vão se diluindo, transformando-a em discussão sobre algo móvel, dinamizado, contextualizando criticamente essa perspectiva da mistura cultural sem a percepção da profundidade de seus constituintes.

2.2.1. O silenciamento das etnias: o mito do cadinho

Podemos considerar o Romantismo como referencial temporal e estético, em que surge a identidade como tema urgente no cenário brasileiro. Conforme apresentado por Marilena Chauí (2000, p.21), a criação do discurso acerca da identidade brasileira passa por dois processos: “o primeiro corresponde, grosso modo aos períodos de vigência do “princípio da nacionalidade” (1830-1880)”, quando a independência do Brasil em relação a Portugal lança ao campo das representações simbólicas o desafio de edificar um novo sistema de pertencimento. “O movimento romântico tentou construir um modelo de Ser nacional; no entanto, faltaram-lhe condições sociais que lhe possibilitassem discutir de forma mais abrangente a problemática proposta.” (Ortiz, 2006, p.37). Por “condições sociais”, leia-se, a escravidão negra, que punha em cheque qualquer proposta de unicidade.

Somente na primeira metade do século XX, oficialmente recém republicano e democrático, o cenário político brasileiro encontra as condições ideais para a criação do seu sentido nacionalista, na segunda fase do processo indicado por Chauí (2000, p.21), “o período da “questão nacional” (1918-1960)”, em que é forjado o “caráter nacional”. Liberto do jugo da escravidão, uma vez que esta “colocava limites epistemológicos para o desenvolvimento pleno da atividade intelectual” (ORTIZ, 2006, p.38), é possível apresentar a nova “ordem” para o “progresso”. A Constituição de 1891 assim definia as “qualidades do cidadão brasileiro”, em seu artigo 69:

1º) os nascidos no Brasil, ainda que de pai estrangeiro, não residindo este a serviço de sua nação;

2º) os filhos de pai brasileiro e os ilegítimos de mãe brasileira, nascidos em país estrangeiro, se estabelecerem domicílio na República;

3º) os filhos de pai brasileiro, que estiver em outro país ao serviço da República, embora nela não venham domiciliar-se;

4º) os estrangeiros, que achando-se no Brasil aos 15 de novembro de 1889, não declararem, dentro em seis meses depois de entrar em vigor a Constituição, o ânimo de conservar a nacionalidade de origem;

5º) os estrangeiros que possuírem bens imóveis no Brasil e forem casados com brasileiros ou tiverem filhos brasileiros contanto que residam no Brasil, salvo se manifestarem a intenção de não mudar de nacionalidade;

6º) os estrangeiros por outro modo naturalizados.

Assim, percebemos que são reconhecidas qualidades identitárias as quais no “Ser Nacional” confirmam sua ascendência em outro território que não o Brasil, reconhecendo os cidadãos brasileiros como fruto de diversas migrações, sem discriminação étnica, ao menos declarada oficialmente neste documento. No artigo 72, parágrafo 2º, a constituição de 1891 afirma também: “Todos são iguais perante a lei”. Portanto, para a consolidação da identidade nacional como uma categoria política era necessária uma fundamentação simbólica, dado os objetivos de unificação de uma população díspar em sua formação étnica.

A primeira constituição republicana brasileira, reconhecendo as diferentes presenças culturais do Brasil, acolhe-as dentro de suas fronteiras, como constituintes da nova nação pátria mãe gentil. Porém, o forjamento de uma identidade nacional está para além do decreto e do território. É mister que eles sejam associados a valores subjetivos que ratifiquem essa origem. Nesse tocante, a categoria de raça entra em cena carregando esse tipo de valoração simbólica para a criação de um projeto de Nação brasileira.

Em seu processo de construção, logo, a identidade nacional buscará na tradição o seu ancoramento simbólico, assim como as sociedades tradicionais o fazem, através do mito. O caso brasileiro vai encontrar, então, no mito das três raças ou o mito do cadinho – o continente onde as três raças, amarela, branca e negra, teriam sido misturadas em uma só – o ícone para a união dessa população recém certificada como brasileira: “O conceito de mito sugere um ponto de origem, um centro a partir do qual se irradia a história mítica. A ideologia do Brasil-cadinho relata a epopéia das três raças que se fundem nos laboratórios das selvas tropicais.” (ORTIZ, 2006, p.38)

A fusão discursiva, todavia, ao amalgamar, propicia o apagamento e o silenciamento de parte dos ingredientes dessa mistura, pois “à medida que a sociedade se apropria das manifestações de cor e as integra no discurso unívoco do nacional, tem-se que elas perdem a sua especificidade.” (ORTIZ, 2006, p.43). A

identidade nacional, portanto, a despeito de suas premissas constitucionais, torna-se parte de uma estrutura de poder e exercício de dominação sócio-histórica.

No tocante ao negro, a dispersão provocada pela diáspora e pelo apagamento das marcas de origem na África (do nome pessoal ao grupo étnico) facilita a bidimensionalização das sociedades africanas trazidas para cá, ou seja, retira-se das mesmas a sua dimensão complexa, de sociedades com valores específicos, isto é, a sua multidimensionalidade, transformando-as em algo planificado por adjetivos que ora requalificam ora desqualificam e ora silenciam seus sistemas de valores, colaborando com a sua conseqüente infusão no cadinho nacional. Assim, as identidades étnicas tornam-se identidades raciais, as quais se tornam estereótipos. O fon, o iorubá, o male, o congo, o mina, o angola e tantos outros são dissolvidos, tornando-se africano; de africano, são moldados em *contribuição*; e, como tais, miscigenados no cadinho, são alçados à categoria de identidade brasileira, identificados pelos seus rastros memoriais.

Deste modo, o projeto político identitário brasileiro é fundado ora na apropriação ora no apagamento de elementos de tradições que mitigam as diferenças culturais, ratificando a existência de uma harmonia social. Recorrendo a Benjamin (1987), a necessidade de projeção de uma nova tradição, a brasileira, pode ser refletida no conceito de **aura**: “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja.” (1987, p.170). Lida assim, compreende-se que a tradição para Benjamin seria um construto sólido e ao mesmo tempo uma amálgama que nos dispõe uma imagem que nos conecta a um espaço-tempo longínquo do ponto onde estejamos, ainda que perto, ainda que, no caso brasileiro, a ficção tenha acabado de ser forjada. A partir de então são criados produtos **da** memória brasileira, tanto materiais como imateriais: a cordialidade, o banho, a feijoada, a capoeira, o samba, o futebol, musealizando a tradição inventada, criando uma narrativa de sua origem identitária fixada na fusão das três raças.

No entanto, ao longo da história republicana do Brasil – isso não se dá de modo temporalmente linear, mas em espirais, em ondas ideológicas –, um fenômeno interessante acontece: aos poucos essas raças silenciadas – em profundidade, etnias – ressurgem dessa fusão e requererem o seu lugar discursivo, proferido com

voz própria. Isso acontece acompanhando e acompanhado da velocidade que os novos meios de comunicação, a televisão por excelência, imprimem a essas ideias.

2.2.2. O retorno do Candomblé: mídia e panafricanismo

Marilena Chauí novamente nos aponta que o conceito de *caráter nacional*, mais voltado a essa constituição de um Ser Nacional, entre as décadas de 50/70, transfigura-se como a ideologia de identidade nacional. É assim que aos poucos o conceito de raça vai se diluindo – ainda que não totalmente até o momento presente. Emerge o conceito de etnia, o qual alça um novo lugar para as culturas periféricas, negadas pelo “caráter nacional” e possível de serem discutidas dentro da “identidade nacional”, sendo o próprio campo cultural e artístico um propulsor dessa divulgação. O renascimento do Candomblé, o retorno dos umbandistas a essa religião estão acontecendo justamente nesse período. Podemos destacar um momento que corrobora com essa sequência de fatos e que nos ajudará a compreender a rapidez desse movimento: o Tropicalismo.

No Tropicalismo, em consonância com o período apontado antes por Chauí, observamos dois pontos que nos interessam: a modernização no teatro brasileiro e a ideia de etnia, em que se propagam os valores do Candomblé keto-nagô baiano. Em um momento de popularização da TV, de sua utilização para aproximação de valores homogeneizantes, e de festivais da canção e programas de música transmitidos em rede nacional, esse candomblé encontra a sua propaganda. Segundo Ligiéro (1993):

a música popular brasileira é o campo que mais se abre às influências do Candomblé. Nela observa-se a presença explícita dos Orixás. As composições populares de raiz afro-brasileira mencionam comumente os nomes de entidades espirituais. Dorival Caymmi, muito ligado ao mar, inclui Janaína/lemanjá em inúmeras faixas de sua discografia. Oxalá, Xangô, Oxóssi e Oxum são Orixás sempre lembrados em letras de compositores como Caetano Veloso e Gilberto Gil. (1993, p.30)

Formado por artistas de diversas regiões do Brasil, o Tropicalismo é um movimento estreitamente imbricado ao Modernismo, considerando a Semana de

Arte Moderna como seu ponto mítico referencial. No site *Tropicália*¹¹, encontramos: “O mito é o ideograma primário e nos serve, temos necessidade dele para conhecermo-nos e conhecer. A mitologia, qualquer mitologia, é ideogramática e as formas fundamentais da expressão cultural e artística a elas se referem continuamente. Depois poderemos desenvolver outras coisas, mas este é um passo fundamental. O surrealismo para os povos latinoamericanos é o Tropicalismo.” E assim se define: “É brasileiro, mas muito pop.”.

Compreende-se, então, a apropriação dos símbolos e sentidos presentes na mitologia dos orixás, e estão presentes nas letras e nos arranjos dos tropicalistas. Desse modo, é pela estética popular, midiática, que eles atuam e é também por essa via que ajudaram a divulgar uma memória do Candomblé baseada na cultura iorubá, tornando-a representativa da memória africana, como aponta Ligiéro:

quando a gente fala de formação e abrangência nacional tem uma coisa da mídia, que pegou o Candomblé, que via os cantores baianos, a mítica da baiana, desde Dorival Caymmi, Carmem Miranda, Caetano, Chico, e isso criou uma mítica da cultura iorubá e depois vieram os antropólogos estudando e louvando a cultura iorubá como a genuína, a cultura pura, mais profunda, que se desenvolveu de forma eloqüente.¹²

Ligiéro também indica que esse momento midiático artístico é convergente a outro momento de ordem política de redescoberta das identidades africanas, da negritude e do panafricanismo, conceitos que, como afirma Kabengele Munanga (2012), fazem parte de “expressões pertinentes da volta às origens, fundamentadas principalmente no postulado da identidade cultural de todos os africanos negros”, e que, curiosamente

foram concebidas fora do espaço da África negra. O vento que as levou soprou a partir das Américas, tendo como origem provável os Estados Unidos [...] A partir daí alastra-se, cobrindo toda a África negra e os negros em diáspora, isto é, as Américas. (MUNANGA, 2012, p. 45)

Ligiéro também afirma que o panafricanismo se caracterizava por

uma valorização da África Negra, dos valores que são diferentes dos europeus. Então começa a discussão sobre a descolonização da mente,

¹¹ Disponível em <<http://tropicalia.com.br/>>. Acessado em 2 fev. 2012.

¹² Entrevista realizada no NEPAA.

como processo de redescoberta da África. Os escritores começam a escrever na sua própria língua e a negar a língua do colonizador. (...) chega no Brasil através da descoberta das identidades iorubás; por isso o iorubá é tão importante, porque os primeiros autores são os baianos, são ligados à elite baiana, que é tradicionalmente iorubá.¹³

A fala de Ligiéro corrobora com o conceito de *retorno da etnia* de Stuart Hall (2006). Tal ideia pode ser aplicada aos parâmetros discutidos aqui sobre as relações entre etnia e nacionalidade. As duas categorias podem ser observadas como sistema social, cultural e político e como tal, “procura o fechamento (a identidade), mas ele é constantemente perturbado (pela diferença).” (HALL, 2006, p.41)

Não há dúvida de que, se houve esse movimento de sucção do Candomblé, de dentro para fora, também houve a reação, de fora para dentro. Os iniciados e o público do Candomblé também vão requerer o reconhecimento de sua tradição, construindo como alicerces ações e discursos que reafirmam uma congregação religiosa como parte de coletivos que estão estabelecidos em fundamentos da tradição africana. Quanto mais perto de África, maior a hierarquia; logo, maior e mais forte a proximidade com os ancestrais e as divindades.

Seguindo as tradições corp-orais africanas, a hierarquia, na perspectiva do Candomblé, é um valor que não pode ser explicado apenas pelo seu viés temporal e cotidiano, mas por uma ordem cósmica e de equilíbrio do universo. Cada extrato social interdepende de outro – da ialorixá a iaô, junto aos deuses e ancestrais – e cada ação (leia-se as cotidianas e rituais) é realizada em prol da manutenção dessa harmonia. Ela discrimina e mantém relações de inclusão, pois “nas sociedades primitivas o todo coincide com o particular, uma vez que o limite dessas sociedades é a própria tribo” (ORTIZ, 2006, p.136).

No decorrer do emaranhado pop-religião, o político também está acontecendo, pois o levante da etnicidade gera disputas de representação. Os movimentos sociais, políticos e artísticos em uma postura crítica à estrutura de poder, alinham-se à categoria da etnia, em um arranjo de sua narrativa de origem. Se as marcas das identidades se dão pela diferença e como um indivíduo é visto pelo outro, podemos perceber que as qualidades que o “Ser nacional brasileiro” ganhou desde a Constituição de 1891 já não se sustentam na segunda metade do século XX. O mito da fusão racial precisa ceder lugar ao pluriétnico.

¹³ Entrevista realizada no NEPAA.

A pluralização das origens brasileiras organiza esse discurso qualitativo. Se antes, quando na construção do mito do cadinho, os intelectuais da época creditavam às raças inferiores¹⁴ – hoje etnias periféricas (sempre em relação a um centro de poder) – as qualidades negativas e antiproducentes e que inviabilizariam a ordem e o progresso brasileiros, essa inversão da fusão projeta nesses grupos qualidades positivas, desvelando valores e cosmologias antes encobertos.

De acordo com Ortiz, “a memória coletiva é da ordem da vivência, a memória nacional se refere a uma história que transcende os sujeitos e não se concretiza imediatamente no seu cotidiano” (2006, p.135). Portanto, ainda que manifestados politicamente, os questionamentos dos quais decorrem a emergência da etnicidade, incluindo aqui o *retorno do Candomblé*, estão entre a ideologia e o símbolo, uma vez que “a memória coletiva se aproxima do mito e se manifesta, portanto, ritualmente. A memória nacional (...) é o produto de uma história social e não da ritualização da tradição”. (ORTIZ, 2006, p.135)

Logo, mesmo que possa parecer um retrocesso, o “retorno da etnia” de Hall, revela não uma fixação em torno da categoria, mas um desmantelamento e questionamento de uma nacionalidade forjada, assim como ele pergunta: “a categoria de identidade não é, ela própria, problemática? É possível, de algum modo, em tempos globais, ter-se um sentimento de identidade coerente e integral?”. (HALL, 2006, p.84). E pergunto também: como o retorno do Candomblé se alinha a essas questões?

2.2.3. O retorno do Candomblé: entre perspectivas identitárias

Estabelecer relações de identidades na contemporaneidade é criar uma teia de significações entre as mais diversas personagens cotidianas, muitas vezes díspares

¹⁴ Até então, importantes etnólogos, dentre os quais podemos destacar Nina Rodrigues, o principal estudioso da questão negra à época, propagavam suas pesquisas construídas a partir da ideologia da supremacia racial, como coloca Ortiz: “o que pode ser traduzido pela análise de Nina Rodrigues: 1) as raças superiores se diferenciam das inferiores; 2) no contato inter-racial e na concorrência social vence a raça superior; 3) a história se caracteriza por um aperfeiçoamento lento e gradual da atividade psíquica, moral e intelectual. (...) Dentro dessa perspectiva, o negro e o índio se apresentam como entraves ao processo civilizatório” (2006:20), o que resultava em um discurso representacional na literatura e nas artes desses dois elementos raciais como inteiramente inocentes ou indolentes ou bestiais, como acontece no Naturalismo.

em suas aparências, mas que encontram similitudes de sentido no campo de construção de um sujeito.

A estabilidade das identidades é um tipo de representação discursivamente apresentada como unívoca, ainda que composta por campos simbólicos distintos, como afirma Hall: “Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre em processo, sempre “sendo formada” (2006, p.38). Além disso, também descentra a sua construção do indivíduo referenciado e insere o outro como personagem diferenciador. Assim, pode-se refletir sobre o tema não como algo inato, mas como uma relação entre interior e exterior, ente individual e coletivo, pois “a identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é preenchida a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros.” (HALL, 2006, p.39). Com a licença do comentário pessoal, é assim que eu mesma me alinho ao Candomblé, como esse espaço em que a minha falta de inteireza – muito banais, mas extremamente importantes pra mim: quem são meus avós, meus tataravós, qual a origem da minha pele preta e dos meus olhos puxados de índia? – se preenche pela beleza que ele me transmite em matéria e imatéria. Como lembra Durand, “o mito sendo discurso, reintegra” (DURAND, 2002, p.356)

Talvez, portanto, o *retorno da etnia*, no caso do Brasil, seja um abandono da brasilidade, que, como aponta a epígrafe desta seção, seria um falso problema, pois que nunca teria existido ao menos na experiência social da completude de seus cidadãos, e um investimento em um processo de *brasilificação*, assim como a identificação e a globalização. Não mais a fusão, mas o *bricoleur*, como afirma Bauman “que constrói com todo tipo de material que tem a mão” (2005, p.55).

Todos os materiais em dinâmica, construindo novos tipos de representação, novas narrativas, não mais icônicas, como imagens a serem louvadas, mas com um caráter mais kinético, próximo às velocidades do cinema ou da internet 2.0. Isto é, a *brasilificação*, através das simbologias étnicas, estaria menos para a política e mais para a estética, como novamente metaforiza Bauman:

o trabalho total é direcionado para os meios. Não se começa pela imagem final, mas por uma série de peças já obtidas ou que pareçam valer a pena

ter, e então se tenta descobrir como é possível agrupá-las e reagrupá-las para montar imagens (quantas?) agradáveis. (2005, p.55)

Para utilizar um exemplo mais contemporâneo, o movimento hip-hop mostra essa articulação de sentidos identificatórios: urbano, negro, basquete, grafite, dança de rua, rap, vão ser os signos mínimos que, em uma perspectiva globalizatória, serão erguidos à porta-voz sociocultural das comunidades. Nas cariocas, o toque dos atabaques do candomblé se junta à base eletrônica, caracterizando-se mais local e global ao mesmo tempo, o informalmente chamado *glocal*.

Logo, seria o campo estético, na nossa análise o teatro, prolífero à pluralidade. Dada a sua habilidade de conjugar, associar signos tantos, os grupos teatrais, recorrendo ao Candomblé, estariam em busca de uma inteireza que o discurso histórico da mestiçagem, ainda presente e tensor nos dias de hoje, não lhes pode oferecer? Neste movimento de *retorno da etnia*, de retorno do Candomblé, cada vez mais a identidade é discutida como plural, indefinida, móvel e líquida. É, portanto, uma categoria construída, escolhida, significada, como afirma Bauman.

E como a arte e, especificamente, o teatro conversam com essa dinâmica? Como na edição de um filme, uma vez que reúne fragmentos e se relaciona com e/ou cria relações entre estes, a arte pode acolher os vestígios das tradições, aspecto fundamental da categoria para Benjamin: “A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração.” (1987, p.211)

No retorno da etnia, do Candomblé, portanto, podemos colher os vestígios que outrora foram bidimensionalizados e que agora emergem dessa mistura, sendo a tradição oral um desses rastros. O artista, assim sendo, pode transformar a tradição em apropriação, como poderíamos abstrair de Benjamin: “Todas as lendas, todas as mitologias e todos os mitos, todos os fundadores de novas religiões, sim, todas as religiões... aguardam sua ressurreição luminosa.” (1987, p.169).

A arte pode ser apreciada, então, como lugar de memória, ao mesmo tempo simbólico e material, utilizando a célebre expressão cunhada por Pierre Nora. Ao integrar esses vestígios, a arte investe-se de uma aura de sagrado. Ela liga o que era fragmentado, mas não esconde suas rachaduras, pois “O passado nos é dado como radicalmente outro. Ele é esse mundo do qual estamos desligados para

sempre. É colocando em evidência toda a extensão que dele nos separa que nossa memória confessa a sua verdade (...)" (NORA, 1984, p.19).

O deslocar da peça tradicional, alinhando-a ao contemporâneo, é uma criação de uma nova ordem estética, de um novo modelo de percepção, pois "retirar o objeto de seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar "o semelhante no mundo" é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único." (BENJAMIN, 1987, p.170)

Recriando a tradição através da linguagem, extraindo sua porção mítica e transformando-a em poética e estética, de acordo com a visão de Benjamin, o artista se apresenta e representa como um narrador, e "toda a arte do orador consiste talvez em dar àqueles que o ouvem a ilusão de que as convicções e os sentimentos que ele desperta neles não lhe foram sugeridos de fora, que eles nasceram deles mesmos, que ele somente adivinhou o que se elaborava, o segredo de suas consciências e não lhe emprestou mais que sua voz." (1990, p.47).

Assim a tradição persiste na arte... mas somente enquanto esta existe. É o caso do teatro, uma linguagem efêmera, calcada na reprodução, uma vez que em toda sessão de espetáculo se pressupõe que assistiremos ao mesmo roteiro de acontecimentos (salvo propostas cênicas contrárias a isso). É necessário, agora, perceber como esse discurso polifônico é construído no corpo do nosso objeto, os espetáculos, ou seja, como foi registrada a entrada do *retorno do Candomblé* no teatro realizado no Brasil: quais escolhas de seu vocabulário ritualístico transladam para o estético e o que esse discurso cênico revela sobre o imaginário acerca das memórias do Candomblé. É a essa operação que chamamos performances das memórias do Candomblé.

3. PERFORMANCES DAS MEMÓRIAS DO CANDOMBLÉ

Quem procura no teatro os “conteúdos” culturais dos tempos idos, segundo o hábito dos antepassados, não ilumina o potencial de memória do teatro, mas apenas a sua função de museu.

Hans-Thies Lehmann

Poderíamos chamar este capítulo também de “das maneiras de se performar o Candomblé no Teatro”. Com isso quero argumentar sobre a ideia de que, assim como não existem dois terreiros que sejam exatamente iguais, assim também não há dois artistas/grupos que irão levar a sua memória do Candomblé para o Teatro do mesmo modo.

Consonante a todo o exposto no capítulo anterior, não existe, portanto, *uma* memória do Candomblé, mas experiências diferenciadas que se refletirão em cada trabalho artístico. Essas experiências são forjadas de acordo com o envolvimento pessoal, político e estético de cada um desses atores. Portanto, transladar ritos ou pedaços destes ou suas partes constituintes para o espaço cênico torna-se uma ação de *performance*, nos termos explicitados por Richard Schechner.

Segundo o autor, na atualidade, performance é “ser, fazer, mostrar-se fazendo, explicar a ação demonstrada” (SCHECHNER, 2003, p.26) – a explicação sendo o trabalho dos Estudos da Performance. Trata-se de uma categoria ampla, que abriga desde os atos da vida cotidiana, como se vestir, passando pelos esportes, negócios, jogos infantis e adultos, e incluindo os rituais e as artes. As condições que identificam a “tipologia” de uma performance estão sempre em relação aos: espaço, espectadores e performers, pois,

“uma performance (mesmo quando partindo de uma pintura ou de um romance) ocorre apenas em ação, interação e relação. A performance não está *em* nada, mas *entre*. (...) Tratar qualquer objeto, obra ou produto como performance – uma pintura, um romance, um sapato, ou qualquer coisa – significa investigar o que esta coisa faz, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres. Performances existem apenas como ações, interações e relacionamentos.” (SCHECHNER, 2003, p.28)

A criação de uma performance envolve o conceito de comportamento restaurado. Nos termos de Schechner:

Restored behavior is living behavior treated as a film director treats a strip of film. These strips of behavior can be rearranged or reconstructed; they are independent of causal system (personal, social, political, technological, etc.) that brought them into existence. They have a life of their own.¹⁵ (2002, p.28)

Ou seja, a partir de um mesmo evento, tomando o Candomblé como porto, inúmeras sequências performáticas poderiam ser criadas e levadas à cena, sem que nenhuma fosse igual a outra, e nem a cena fosse igual em dimensão alguma ao ritual, uma vez que

“nenhum evento pode copiar, exatamente, um outro. Não apenas o comportamento em si mesmo – nuances de humor, inflexão vocal, linguagem corporal etc., mas também o contexto e a ocasião propriamente ditos, tornam cada instância diferente.” (SCHECHNER, 2003, p.28)

Isso nos traz a dimensão, portanto, de que a performance da memória do Candomblé o presentifica, mas não o identifica, não o representa, não o instaura no espaço. Realizar uma performance já é em si um ato de relação com as memórias coletiva e individuais, uma vez que é a partir de um comportamento antes já observado, já vivenciado, ou já ouvido, que a performance floresce.

O Candomblé em si também pode ser visualizado como um espaço de performance, pois em um terreiro, é pelo exemplo, é pelo compartilhamento das tradições corp-orais que o aprendizado acontece, que a continuidade dos ritos acontece; logo, comportamento restaurado, duplamente exercido. E se estes são os constituintes da performance, chegamos ao Candomblé como performance. Segundo Schechner,

a ideia de que os rituais são performances foi proposta, aproximadamente, um século atrás. Émile Durkheim (1858-1917) teorizou que as performances rituais criavam e sustentavam “solidariedade social”. Ele insistia que embora os rituais pudessem comunicar ou expressar ideias religiosas, eles não eram ideias nem abstrações, mas as performances decretam padrões conhecidos (o comportamento restaurado) de comportamentos e textos. (...)

¹⁵ “Comportamento restaurado é o comportamento vivo tratado do mesmo modo que um diretor de cinema trata um trecho do filme. Esses trechos de comportamentos podem ser reorganizados ou reconstruídos ou replanejados; eles são independentes do sistema original (pessoal, social, político, tecnológico) que os trouxe à existência. Eles possuem vida própria.”

Os rituais são pensamentos em/como ação. Essa é uma das qualidades que fazem o ritual se parecer com o teatro, uma similaridade que Durkheim reconheceu. (2012, p.58)

Portanto, assim como cada sessão do Candomblé é uma performance em si – pois modificam-se os estados dos espectadores, dos médiuns e, porque não, dos espíritos/entidades/orixás participantes do ritual –, assim como cada terreiro desenvolve o seu modo de iniciar uma sessão¹⁶, observar a inserção dos elementos do Candomblé *no Teatro* por si só, já confere o distanciamento entre o ritual e o espetáculo, configurando a cena construída a partir da edição do rito em *performance do rito*. Mostrando-se fazendo ele é para ali, para o espetáculo, mas não o é para o terreiro, para o estado de *religare* inerente ao espaço religioso. É, portanto, a performance da memória da memória.

Obviamente, a relação afetiva, negativa e positiva com essa memória e a *edição da memória* será também incluída também nesse processo de criação da performance. Como pudemos inferir até o momento, no capítulo anterior, existe uma diferença entre memória africana, memória negra e memória do Candomblé no Brasil. A primeira refere-se a um referencial geográfico, genérico, abrangente e panorâmico, muitas vezes destituído de uma visão crítica acerca da complexidade que lhe é intrínseca. Acaba inferindo uma imagem de identidade raiz que pode ser confundida com as ideias de “contribuição” ou “manifestação”, que acabam por folclorizar as formas culturais herdadas. Faz parte de um imaginário ainda hoje apropriado pela mídia e pelo senso comum que propositalmente ou não, acaba por conferir a África qualidades em contraste com a Europa.

A memória negra é de âmbito político, carregada de uma consciência sociopolitico-histórica, ou seja, proferida como sinônimo de afirmação de uma identidade tanto racial, social ou étnica, porém uma identidade de paralelismo histórico, ou seja, comparando-se as duas uma pessoa pode afirmar “Eu sou negro”, independentemente de seu local de nascimento e até mesmo de sua cor, apropriando-se dessa afirmação por identificação com os valores inerentes ao termo

¹⁶ Quando iniciando uma sessão, a ordem de saudação dos orixás ocorre de acordo com os orixás regentes da casa, e dos orixás dos sacerdotes – ialorixás e babalorixás. Logo, se em uma casa, a regência é de Xangô e Oxum, estes serão saudados primeiramente, depois os demais do panteão celebrado pela casa; se os regentes são Iemanjá e Omulú, estes serão os primeiros, configurando a “edição da memória”, tratada por Schechner considerando o comportamento restaurado.

e às lutas políticas de movimentos; contudo, não se pode dizer “Eu sou africano”, a não ser que a pessoa realmente tenha nascido naquele território.

A memória do Candomblé é mais ampla e complexa e ao mesmo tempo simples: nasce de todo o histórico que vimos no capítulo anterior, é aberta a pessoas de quaisquer ascendências étnicas que se afinarem a suas tradições, à sua cosmogonia e cosmologia, podendo ser também tomada como símbolo político nos movimentos de ampliação de representatividade negra. Exemplos das três podem ser encontrados no teatro realizado no Brasil, sendo trabalhados em estéticas mais voltadas ao discurso político, ao discurso homogeneizante racial e étnico, e o nosso enfoque, o ritualístico e religioso. A apropriação de uma e/ou outra memória dependerá dos projetos identitários dos grupos e/ou indivíduos que os operam e sua relação com essas memórias.

A prática das relações desses atores para com a comunidade africana/negra/religiosa definirá esses transados do quadro “original”, reconformando seus contornos, ou retirando-lhe partes e misturando a outras, como afirma Halbwachs:

Não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. (1990, p.34)

Logo, para se efetivar dentro do(s) grupo(s), o sujeito que se apropria da memória do Candomblé não a engendra apenas como ideia, mas como fundamentos identificatórios com uma comunidade. Disso dependerá também a sua validade perante o grupo, rechaçando ou aproximando a obra como sua representante, uma vez que a sua narrativa é diretamente proporcional às ações sociais de um grupo, pois “a autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até seu testemunho histórico.” (BENJAMIN, 1987, p.168)

Contudo, voltando a Schechner, a tradição no plano da performance artística só existe *a priori*, não em contínuo. Como vimos, a autenticidade da tradição é um discurso calcado em imaginários diversos, que buscam legitimar suas posições em

seus círculos sociais, religiosos e artísticos. A busca de uma autenticidade no teatro, logo, é um falso problema, uma vez que a vivência de uma performance tanto pelo espectador quanto pelo performer ao longo e após a mesma pode estar repleta de experiência autêntica, ainda que haja aquela separação entre o que é o ritual e o que o espetáculo, e também olhares discordantes sobre a performance artística do ritual. Desse modo, performar o Candomblé no teatro pode ser um ato que nasce de uma relação ora de louvação, ora de celebração, ora de exotismo cultural, do prazer, do viver, ou de ataque social, reiterando-se imaginários diversos. Sob esse olhar, apresentaremos a seguir um histórico mostrando alguns representantes do teatro brasileiro e a sua apropriação da memória do Candomblé.

3.1. A RELAÇÃO CANDOMBLÉ-TEATRO: TEATRO, TEATRO NEGRO E PERFORMANCES

Começemos por pensar brevemente acerca do significado de teatro ocidental ou ortodoxo: esse teatro é aquele referenciado pela cultura grega, estudado e/ou criticado a partir dos conceitos da *Poética*, de Aristóteles, através de suas unidades de tempo, espaço e de ação. É um teatro que se encontra, no imaginário do senso comum, realizado em um local fechado, com cadeiras para plateia, podendo ter ou não quebra da 4ª parede, ou seja, dentro da ilusão de que “ninguém está vendo o que acontece no palco”. Esta é uma tipologia de teatro que foi apropriada pelos artistas europeus, os quais por sua vez, trouxeram essa prática para a terra *brasilis*. Contudo, obviamente, esse não é único *teatro* existente no Brasil.

Em nosso território, o teatro existe desde os rituais dos ameríndios. Essas performances (já vimos que os rituais são performances) eram amalgamadas em seu projeto de arte-catequização, pelos padres jesuítas: mistérios e autos medievais mesclavam a mítica nativa à estrutura cênica europeia, transformando curumins em anjinhos sublimes. Ou seja, a amálgama étnica no teatro no Brasil nunca nos foi novidade.

Saltando para ao século XX, apesar de ser uma prática recorrente no teatro realizado no Brasil desde a década de 40, ainda são insuficientes as investigações acerca da imbricação das memórias do Candomblé ou de qualquer outra

procedência étnica africana no teatro. Contudo, mais uma vez podemos encontrar pesquisas avançadas acerca das atividades cênicas de origem africana, denominadas nesses trabalhos como performances, como as folias de reis, a capoeira, a dança dos orixás, a umbanda e o próprio candomblé. O NEPAA – Núcleo de Estudos das Performances Afro Ameríndias – da UNIRIO, coordenado pelo Prof. Zeca Ligiéro, e o Programa de Pós-Graduação da UFBA – Universidade Federal da Bahia, com sua linha de pesquisa *Matrizes estéticas na cena contemporânea* são referenciais desses estudos. Para compreender a diferenciação entre performance e teatro, trazemos Richard Schechner e a díade eficácia/entretenimento – nomenclatura que ele utiliza para se referir a ritual e teatro, respectivamente – diz:

The whole binary continuum efficacy/ritual–entertainment/theater is what I call “performance.” Performance originates in impulses to make things happen and to entertain; to get results and to fool around; to collect meanings and to pass the time; to be transformed into another and to celebrate being oneself; to disappear and to show off; to bring into a special place a transcendent Other who exists then-and-now and later-and-now; to be in a trance and to be conscious; to focus on a select group sharing a secret language and to broadcast to the largest possible audience of strangers; to play in order to satisfy a felt obligation and to play only under an Equity contract for cash. These oppositions, and others generated by them, comprise performance: an active situation, a continuous turbulent process of transformation. The move from ritual to theater happens when a participating audience fragments into a collection of people who attend because the show is advertised, who pay admission, who evaluate what they are going to see before, during, and after seeing it. The move from theater to ritual happens when the audience is transformed from a collection of separate individuals into a group or congregation of participants.¹⁷ (2003, p.156,157)

Percebemos, então, que o teatro está incluso na ideia de performance e que esta, além de ampla na perspectiva da criação, também o é na perspectiva da recepção, ou seja, na performance, a ideia de plateia sentada, ignorada pela ilusão

¹⁷ “Todo o contínuo binário eficácia/ritual-entretenimento/teatro é o que eu chamo de “performance”. A performance tem origem em impulsos a fim de fazer com que coisas aconteçam e entretendam; atingir resultados e divertir; colher significados e passar o tempo; ser transformado em um outro e celebra ser a si mesmo; desaparecer e se mostrar; trazer a um local especial um Outro transcendente que existe desde sempre; estar em transe e consciente; enfocar um grupo determinado compartilhando uma linguagem secreta e espalhar para o maior número possível de plateias diferentes; jogar com o objetivo de satisfazer uma dever interior e jogar somente sob contrato e por dinheiro. Essas oposições e outras geradas por elas, estão incluídas na performance: uma situação ativa, um turbulento processo contínuo de transformação. A transição do ritual para o teatro acontece quando uma plateia participante se fragmenta em um coletivo de pessoas que estão ali presentes porque a apresentação foi anunciada, pagam entrada, que avaliam o que assistem antes, durante e depois. A transição de teatro a ritual acontece quando, de um coletivo de indivíduos, o público é transformado em um grupo ou congregação de participantes.”

da quebra parede é incompatível com a sua realização. Sem plateia e performers participantes não existe performance. Mas pode existir teatro. E as memórias do Candomblé podem estar presentes em um e outro, como é o caso do Teatro Negro.

Teatro Negro concerne às atividades cênicas realizadas por um coletivo formado por indivíduos engajados em um processo de investigação cênica cujas referências são as culturas africanas. Alguns grupos têm em seu corpo técnico e elenco somente pessoas negras, ou que se afirmem como tais. Faz parte de um projeto político que visa inserir as pessoas negras nos diversos setores da sociedade e eliminar a sua invisibilidade social. Faz parte de uma questão de representatividade e de equiparação de poder simbólico, em vários setores da sociedade, incluindo o teatro, uma vez que neste plano por muito tempo essa invisibilidade era marcada não só pela “ausência da personagem, mas também pela construção dramática e fixação de um retrato deformado do negro”, como afirma Leda Maria Martins (1995, p.40).

O Teatro Negro está, portanto, calcado nas premissas negativas sobre a ideia de raça negra e de visibilidade do povo preto, em evidência no período de seu nascedouro, primeira metade do século XX, pois, conforme Miriam Garcia Mendes (1993, p.12), “a qualificação “negro” tinha, no passado, sentido pejorativo abrangente: incluía todas as gradações da cor preta da pele dos escravos”, sendo assim, um teatro que se destaca como movimento social em contraposição à memória traumática da escravidão e à destituição de autonomia e equiparação social dos descendentes dos africanos.

Neste trabalho, o conceito mais adequado à pesquisa é o de etnia e não o de raça, pois que o foco almejado é o de compreender como uma forma cultural-religiosa como o Candomblé se entremeia ao Teatro como nós o conhecemos e quais são as transformações sensíveis a partir desse encontro, o que indica como objetivo compreender como é realizada a imbricação entre **ritual** e **teatro**. No entanto, é preciso salientar que em alguns momentos acontecerá a interseção entre essa visão e o Teatro Negro, sem prejuízo de análise, até mesmo por ser um trabalho baseado na perspectiva rizomática, o que prevê esses atravessamentos e nos permite visualizar questões por ângulos variados. É o que perceberemos no breve histórico traçado a seguir.

3.1.1. Teatro, Performance e suas intersecções nos espetáculos

Como já mencionado, performances étnicas, incluindo as de origens africanas, acontecem no Brasil desde o período colonial, em congadas, folias, podendo-se considerar o Candomblé como parte destas, levando-se em conta já os povos bantos. No entanto, a visibilidade dessas performances como representação artística acontece apenas no século XX. Até então (e, na verdade, em muitas literaturas assim podemos encontrar, como nos livros de folclore) são classificadas como *manifestações* da cultura negra e inseridas no contexto nacional como contribuições culturais africanas, sem a percepção de sua profundidade dimensional, isto é, da sua capacidade de presentificar em si aspectos sociais, históricos e estéticos.

De acordo com as pesquisas mais recentes, o Teatro Negro nos oferece a sua primeira aparição com a **Companhia Negra de Revistas**: de 1926 a 1927, período de sua duração, a companhia liderada por De Chocolat, ou João Candido Ferreira, obteve a expressiva marca de 400 apresentações para públicos diversos, incluindo o presidente da República à época, Venceslau Brás.

Tendo passado pelos palcos da França, De Chocolat e os espetáculos apresentados pela Cia Negra de Revistas, ainda que apresentassem títulos inerentes a uma perspectiva racial, ou ao menos de cor, como *Tudo preto*, *Preto e branco*, *Carvão nacional*, *Café torrado*, entre gostos e desgostos, eram encarados pelo público não como um teatro que mostrasse “coisas” das culturas afrobrasileiras, mas como uma cópia feita por negros de um teatro branco. Orlando Barros (2007) assim nos reporta:

O primeiro número da Revista do Brasil trouxe uma apreciação entusiasmada de Prudente de Moraes Neto: “extraordinário sucesso artístico e de bilheteria da peça. Os negros dessa companhia fazem não arte negra, mas arte brasileira da melhor. Arte mestiça. E, por isso, são admiráveis”. Tarsila do Amaral que foi ver a peça censurou o nome De Chocolat, que considerava pedante, assim como puro pedantismo seu desempenho no palco. Mário Filho, que tanto gostara de *Tudo preto*, a ponto de convidar os leitores para assisti-la, no final não pôde aplaudir a Companhia, porque, segundo ele, a própria não se dava ao respeito: “Ah! Meu bom amigo [...] eles ainda não compreenderam o valor da sua raça [...]. E procuram ridicularizá-la [...] para agradar aos brancos [...] senhores da orbe”. A grande repercussão da peça nos primeiros dias não demorou, e cedo o jornal *A Rua* começou um virulento ataque: “Bem depressa, porém,

se verificou que os pretos do De Chocolat eram a maior blague deste mundo. Em Paris exibiram-se pretos artistas; aqui se exibiam os nossos copeiros e cozinheiras [...] havia uma pequena diferença [...]. O declínio, o desastre” (14/9/1926)” (2007, p.441)

Segundo Petrônio Domingues (2006), contudo, o grupo, que revelou o Pequeno Otelo, que mais tarde se tornaria o inesquecível Grande Otelo, “forjou um novo estilo, com números de danças e canções inspirados na cultura afro-brasileira ou afroamericana. Daí a celebração das “coisas da raça negra” nos espetáculos [...]” (2006, p.52). Ainda assim, não há evidências nas bibliografias pesquisadas sobre a inserção de elementos das religiões afrobrasileiras, Candomblé ou Umbanda – a qual a essa época já havia nascido.

A partir de agora, privilegio nessa retrospectiva espetáculos que ao mesmo tempo em que fazem parte da história do teatro brasileiro, eu pude ter contato com alguma parte de sua construção, seja a dramaturgia ou encenação. Alguns grupos e artistas serão citados, uma vez que possuem seu trabalho devidamente reconhecido na história do teatro, porém sem que eu discorra sobre eles, fator devido unicamente a minha escolha por ter assistido aos espetáculos sobre os quais teço minhas considerações, a fim de poder construí-las não somente em cima de aporte teórico, mas da experiência de espectadora, condição, a meu ver, para que o teatro exista. *Sortilégio II* entra nessa categoria não porque eu o tenha assistido, obviamente, mas porque tanto tenho acesso a sua dramaturgia, a qual evidencia e se relaciona com os fundamentos deste trabalho, quanto participei de leituras dramatizadas como atriz, junto das mestras Ruth de Souza e Léa Garcia, ambas eternamente atrizes do TEN, o que nos rendeu horas de discussão, ensaios e entendimento. Espero que, em breve, eu possa ter assistido a todos os espetáculos, ou pelo menos a maior parte deles, pois há muitos sendo realizados de norte a sul do Brasil, sem exagero da expressão, e que, por motivos midiáticos e de produção, não conseguem chegar a todas as cidades brasileiras. Contudo, desejo deixar registrado que essa produção existe e se espalha cada vez com mais força, diversificados os seus modos de apropriação, como veremos nos exemplos a seguir.

Abdias do Nascimento novamente traz aos palcos copeiros, cozinheiras, operários, donas de casa dentro do TEN – Teatro Experimental do Negro, alcançando um período áureo. Fundado em 1944, a sua atuação era principalmente

política ligada ao Movimento Negro, cujas ações poderiam ser condensadas na expressão “desejo do embranquecimento”, isto é, a negação dos valores relativos à raça negra. No campo do teatro, essa relação de antagonismo se apresentava na negação daqueles estereótipos citados na crítica acima ligados aos negros, os quais eram relegados aos personagens cômicos, pois se afirmava que não existiam bons atores dramáticos negros – e até hoje ainda há quem o afirme. Um espetáculo como *Otelo*, de Shakespeare, por exemplo, cujo protagonista é de cor negra, teria “necessariamente” como intérprete um ator não-negro, porém pintado de negro. É esse tipo de situação, presenciada por Abdias, quando vai assistir ao espetáculo *O Imperador Jones*, em 1941, que o leva a fundar o TEN.

Assim, propondo vários tipos de protagonismo da população negra, o TEN começa pela Educação, realizando cursos de alfabetização para seus atores e atrizes, aquelas pessoas vindas de várias outras profissões não necessariamente ligadas às artes; foram organizados congressos sobre as artes africanas, concursos de beleza, manifestos políticos e um sem-fim de ações afinadas com o propósito de posicionar os negros em pé de igualdade social.

O grande exemplo de imbricação da memória do Candomblé e teatro realizado pelo TEN está na peça *Sortilégio*: o seu drama apresenta na sua tecitura as questões combatidas pelo movimento negro, porém justificadas pela ação dos orixás e de rituais do Candomblé. Estreando no Teatro Municipal em 1957, Emanuel, o protagonista, fugindo da polícia, vê-se preso em um altar para Exu. O encontro com o ambiente religioso desencadeia um embate entre suas concepções acerca de ser negro e ser branco, pois, como é dito ao longo do texto, Emanuel, ou melhor, Doutor Emanuel – como é identificado na lista de personagens – seria a representação do negro que renega as suas tradições corp-orais.

Todas as personagens são indicadas como negras, com exceção de Margarida, a esposa morta por Emanuel, símbolo de seu embranquecimento. Dentre os nomes destas personagens, presentifica-se a hierarquia do Candomblé: Filha de Santo I, II e III – Sacerdotisas da religião afro-brasileira; Iyalorixá¹⁸ ou Babalorixá – mulher idosa ou homem idoso, sacerdote-chefe do terreiro; Orixá – Espírito mensageiro das divindades; Teoria da Yaôs – noviças de Yemanjá, orixá do mar;

¹⁸ Respeitou-se a grafia e as descrições utilizadas por Abdias.

Teoria dos Omulus – “Cavalos” de Omulu, orixá da doença e da saúde, da vida e da morte; Coro de tamboristas, cantores, filhos e filhas de santo: estes constituem os devotos que realizam a cerimônia da macumba durante a peça.

Com relação à denominação do ritual, *Sortilégio* apresenta dois termos: Candomblé e Macumba, tanto em rubricas como nas falas de Emanuel, independentemente de seus estados emotivos. Eis alguns excertos:

EMANUEL: E agora? Começou o maldito candomblé. (*olha a lua*) São umas onze horas e pouco. Só poderei dar o fora daqui depois da meia noite... (1979, p.60)

EMANUEL: Que situação, Deus meu! Não posso atravessar esta macumba. Não que eu tema os Orixás... Mas é loucura provocar a ira desses negros possessos... (1979, p.63)

Ao longo do texto, os orixás se presentificam através de cânticos, os quais são descritos como “pontos” – como são conhecidos nos terreiros, ou menções a seus elementos da natureza, como trovões, caso de Xangô. Essa espécie de “gira” cênica marca toda a peripécia de Emanuel, em termos aristotélicos, entrelaçando-a à mitologia dos orixás ainda em terras africanas, e ao rito de despacho a Exu, em que os ingredientes da oferenda, instrumentos musicais e um vocabulário gestual são trazidos ao palco. Essa trajetória de reflexão pode ser resumida no trecho da conversa entre a Iyalorixá e as Filhas de Santo:

Filha III – Então vamos dar início aos acontecimentos.

Iyalorixá – Depois. Primeiro temos que despachar Exu. Mas há algo ainda... (*sua fala se perde numa mudez gaguejante*)

Filha I – Fala, Iya, continua... E depois?

Iyalorixá (*reflete, observando o opelê*¹⁹) – Depois? Você falou depois?... Ele, o que vem, decidirá. Exu levará a mensagem aos Orixás... Acho que todos vão ajudar. De Oshogbo virá Oxun nadando suas águas douradas... Xangô partirá de Oyó trovejando relâmpagos... arrebatado pelos fortes ventos de Oyá... (*observa fixa o colar*)

Filha II – Eparei²⁰!

Iyalorixá – distingo ainda pedras na colina... parecem grandes seios... sim... é Abeocutá... peitos de Yemanjá pingando leite... escorrendo todas as

¹⁹ Instrumento divinatório do culto de Ifá.

²⁰ Saudação a Iansã/Oyá.

águas... Águas correndo... correndo... rio Ogun se fazendo... fazendo... (*Novo silêncio; joga novamente o opelê*) Parece que ainda há mais... Sim, os Eguns... também estarão presentes... Vão dançar o festival da passagem...

Filha III – O rito dos ancestrais! Egunguns mortos... Egunguns vivos... todos juntos, reunidos, compartilhando a mesma essência... trocando idêntica promiscuidade²¹...

Iyalorixá – Isto mesmo. Certo. No começo... o princípio era um só. Tudo formava uma cabeça sem rupturas... até que apareceu o desordeiro Atunda. Dele veio toda a confusão... a desintegração... os reinos se distanciaram uns dos outros...

Filha II – Atunda? Iyá disse Atunda? Mas quem é esse?

Iyalorixá – Não é mais: ele foi uma força negativa. Desintegrou a unidade do cosmos... Mas esta não é a ocasião de falar neste quebrador da ordem. Não devemos esquecer é que está na hora de dar comida a Exu. Não é bom fazer ele esperar. Comecemos o despacho... a obrigação.

Leves batidas de agogô acompanham os movimentos das Filhas de Santo, trazendo para a cena as coisas necessárias ao despacho: garrafas de cachaça, charutos, fósforos, alguidar com farofa, galo preto, velas, etc. Gestos cabalísticos, estilizados; elas caminham em ritmo de dança.

Filha I – Azeite de dendê... farofa...

Filha II – ...marafo... charuto...

Filha III – galo preto. (1979, p.46-48)

Emanuel é ele mesmo o sacrifício oferecido a Exu, o galo preto, assim como preconizado pelas Filhas de Santo, no início do mistério.

Com relação às nações do Candomblé, encontramos a imbricação do imaginário religioso da Umbanda e do Candomblé, ou ainda o Candomblé Angola, como quando as filhas citam Aruanda, lugar mítico também dos pretos-velhos para as congregações umbandistas e a cultura congo-angola:

Filha I (*lítica, termina a frase*) – e ele retornará sem memória... puro e inocente como um recém-nascido... à grande noite iluminada de Aruanda!

Filha III – Onde moram os orixás. Deve ser lindo viver em Aruanda! (1979, p.55)

²¹ Promiscuidade aqui pode ser compreendida no seu sentido etimológico, isto é, mistura, independência da ordem, pois a personagem fala de Egunguns mortos e vivos, estes uma aberração, uma vez que a denominação de Egungun é relativa aos mortos.



Imagem 5 – Abdias do Nascimento como Emanuel na peça *Sortilégio*, 1957.

Esses e muitos outros indícios nos mostram uma clara necessidade de se recorrer ao ritual, a fim de afirmar as tradições corp-oraís de origem africanas segundo o conceito de retorno às etnias, uma vez que Abdias era um proponente do panafricanismo no Brasil, não só no teatro, mas na sua trajetória como político, pesquisador e autor. Porém, ao contrário do que se poderia pensar (eu, pelo menos, pensei até ler o trecho a seguir), Abdias reconhece que o ofício do teatro e o *sacro-ofício* do ritual são distintos, o que liberta a cena de qualquer temeridade em relação ao rito, aproximando-se da definição de performance do Candomblé através dos indícios presentes no texto. Assim ele afirma antes mesmo do início do drama, intitulado esse parágrafo como *observação*:

O ritual da macumba constitui uma parte integral do “mistério negro”. Entretanto, a cerimônia não deverá perturbar a ação e nem prejudicar a atmosfera de magia e irrealidade fundamentais à evolução do drama real e íntimo do herói. Aliás, uma transposição naturalista da religião afro-brasileira para o palco só prejudicaria a peça, que não pretende trazer à cena a fotografia etnográfica da macumba ou do candomblé, nem a simples reprodução folclórica dos rituais negro-brasileiros. (1979, p. 39)

Utilizar elementos do Candomblé tanto dramaturgicamente quanto cenicamente sem os apelos cômicos vigentes até então, e ainda dentro do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, foram inovações que corriam conjuntamente à modernização do teatro brasileiro como um todo. Para além de *Sortilégio*, como afirma Miriam Garcia Mendes, a grande contribuição do TEN foi abrir caminho – seara de Exu – aos artistas afrodescendentes de um modo inteiramente diverso ao espaço que existia antes. Concomitantemente e após esse marcador, outros autores e encenadores não comprometidos com o Teatro Negro abririam seus campos de criação, contribuindo com os questionamentos políticos e estéticos, como *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues, e *Arena conta Zumbi*, de Augusto Boal. José Celso Martinez Correa, no Teatro Oficina, e Amir Haddad, no Tá Na Rua, também abrem suas encenações a essas inoculações afrodescendentes.

Não podemos deixar de integrar o autor e diretor João das Neves: seus trabalhos mais recentes nesse universo são *Besouro Cordão-de-ouro* e *Galanga, Chico-rei*, apresentam um Candomblé em que as culturas banto são a referência, mas que também integram orixás.



Imagem 6 – Dança-encontro de Ogum e Iansã em *Besouro*

Em *Besouro*, cujo texto foi escrito por Paulo César Pinheiro, observamos inserções do universo da tradição corp-oral herdada de África, recorrentes nas contações de histórias e nas performances de máscaras: a dramaturgia que homenageia a vida do capoeirista Manuel Henrique Pereira, o Besouro, é narrada

pelos atores, que evocam figuras quase arquetípicas do universo afropopular, reconhecíveis no seu cotidiano: a fofqueira, a cozinheira, o capoeira, a tia, o ancião respeitado. Os espectadores em círculo integram o espaço cênico, participando em dados momentos de suas ações, desde o velório, logo no início do espetáculo até a roda de capoeira formada ao final dele. Quando eu fui convidada a integrar a roda de capoeira, vocês não imaginam a expressão que o ator fez pra mim, um misto de “você não sabe?!” com “que pena...”. É possível imaginar, mais uma vez, os pensamentos que me rondaram.



Imagem 7 – Representação da roda de capoeira em *Besouro*.

Em trabalho solo, podemos invocar Augusto Omolú e Débora Almeida. Omolú é baiano, bailarino e, desde 1993, um dos mestres da ISTA (International School of Theatre Anthropology) e, desde 2002, ator do Odin Teatret, os dois liderados por Eugenio Barba. A dança dos orixás foi o campo de mediação entre o Candomblé e os princípios da antropologia teatral seguidos por Barba. Em seu trabalho mais conhecido *Oro de Otelo*, baseado no *Otelo*, de Shakespeare, Omolú transforma a dança dos orixás em ações teatrais, criando um corpo que conta a história através da qualidade e energia de cada divindade e seu vocabulário gestual. Atualmente, Augusto Omolú reside na Itália e vem ao Brasil esporadicamente devido às suas oficinas em que compartilha o “método” que encantou Eugenio Barba e que fez com que este o levasse para a Europa.

Sua última oficina no Brasil foi realizada em 2011, da qual consegui fazer parte. Aos quase 70 anos, sua energia é vibrante e coloca qualquer novato em situação vexatória – meu caso! Estávamos em meio à dança de *lansã* que tem movimentos característicos e após algum tempo – dentro do qual, ele já havia me chamado de “gringa” – Omolú parou, tomou todos em círculo e começou a discorrer: “por trás de cada movimento tem uma história, um mito, tem que seguir esse mito, tem que imaginar. Imagina se você quer espantar uma mosca, como é?” Eu fiz. “Muito mosquito, te perturbando!”. “Aí, é isso, tem que imaginar.” Dali em diante, cada partitura de orixá ganhou um mitema²². Apenas para facilitar a performance da *gringa*. Coisas de mestre.



Imagem 8 – Augusto Omolú, em *Oro de Otelo*.

Já a carioca Débora – filha da Cia dos Comuns, do Rio de Janeiro, companhia criada pelo ator e diretor Hilton Cobra, de modo similar ao projeto de Abdias – escreve e atua em *Sete ventos*. O texto conta a história de Bárbara, escritora, negra, filha de *lansã*. Ao longo da encenação são contadas outras histórias da própria Bárbara e de outras mulheres. As histórias das mulheres e suas respostas ao mundo possuem como base as qualidades do orixá *lansã*. Figurino e cenário apresentam a coloração vermelha, consagrada a essa orixá. O título do espetáculo remete a um dos elementos da natureza regidos por *lansã*, o vento. Perguntada em entrevista

²² A unidade mínima do mito, assim como a fonética possui os fonemas e a semântica, os semantemas.

sobre a inserção das temáticas afrodescendentes e a questão da religiosidade, Débora, atriz, professora e militante, responde:

(...) ainda tem a falta de vontade, o preconceito. “Ah, é peça de preto reclamando, é peça de orixá”. Brecht também reclama, mas como é branco pode, né. Paixão de Cristo pode, mas candomblé não pode. Por que? Porque o racismo diz que a religião de matriz africana é errada e que o estado, que deveria ser laico, pode e deve difundir ideologias cristãs, pois o pensamento da maioria que cultua as religiões cristãs diz que o certo é o mundo todo ser cristão, que temos que ter um Deus único, que são os únicos certos.²³



Imagem 9 – Débora Almeida, em *Sete ventos*.

Seguindo na militância e na arte, a Cia dos Comuns, do Rio de Janeiro, e o Bando de Teatro Olodum, de Salvador, são grandes representantes do teatro brasileiro, descendentes do projeto de Abdias, que se alimentam dos vestígios do Candomblé em seus espetáculos, em seus tantos trabalhos.

O Bando de Teatro Olodum, um exemplo extremamente bem sucedido de teatro negro, existe desde 1990, quando a Banda Olodum – a qual, mais que um conjunto musical de Carnaval, trata-se de uma entidade cultural – abre mais um braço de trabalho, desta vez no teatro, convidando o ator, diretor, cenógrafo, figurinista Márcio Meirelles para dirigir o grupo, o que acontece até os dias de hoje.

²³ Disponível em <<http://seteventosespetaculo.blogspot.com.br/2012/06/entrevista-felipe-harpo-do-blog.html>>. Acessado em: 8 jan. 2013.

Como coloca Meirelles, o Bando é extremamente importante na história das artes não só do Brasil como da Bahia, dado que 80% de sua população é negra, porém não se via representada nas artes e nos palcos da cidade.

Até hoje contabilizam 27 espetáculos, sendo um voltado para o público infantojuvenil, *Áfricas*, dirigido por Chica Carelli. O último espetáculo produzido pelo grupo foi *Dô*, em cooperação com o dançarino japonês Tadashi Endo, que os havia conhecido em 2011, quando veio ao Brasil para outro evento e acabou por assistir a *Cabaré da Rrrrrraça* (em cartaz desde 1997). Todo o processo de construção do espetáculo foi compartilhado na internet. Em uma peça de divulgação do espetáculo, também divulgada na internet²⁴, Márcio Meirelles conta que:

Eu disse ao Tadashi que o candomblé é o nosso teatro Nô. Se tirarmos a parte sagrada e secreta, a relação que existe entre o humano e o divino, temos uma ópera oriental.



Imagem 10 – Márcio Meirelles – de pé – em um dos ensaios de *Bença*.

Meirelles e o Bando desde o princípio realizam apropriações dos elementos dos Candomblés da Bahia em performances que rizomatizam aqueles vestígios a outras experiências estéticas, seja a japonesa, a urbana baiana, ou simplesmente o Candomblé como memória de si mesmo.

²⁴ <http://www.aldeianago.com.br/teatro/eventdetail/14360/44/do-novo-espetaculo-do-bando-de-teatro-olodum>.

Bença se inclui nesse último caso. O espetáculo, que comemora os 20 anos do Bando, levou três anos para ser gestado, parte do projeto *Respeito aos mais velhos*. Como diz em seu programa, “Era preciso negociar com o tempo...”. E o negócio foi feito, resultando em uma plasticidade em que iluminação, figurino, a presença dos atores, a musicalidade nos levam a uma esfera suspensa de relação com o ritual. Não há performatização dos ritos, no sentido de mostrar fazendo, mas há a presentificação do espírito do Candomblé, do respeito entre os tempos etários, do tempo de estar e de ir, do tempo de abençoar e ser abençoado.



Imagem 11 – *Bença*.

Criando uma ambiência delicada, à narrativa fragmentada sem personagens definidos – pois é assim que se aprende nos terreiros, por edição e junção dos fragmentos de palavras, frases, olhares, gestos, fazeres e saberes – juntam-se projeções com depoimentos de referenciais: Makota²⁵ Valdina, do Terreiro Tanuri Junsara, Bule-Bule, repentista, e Ebomi Cici, do Ilé Axé Opô Aganju e outros representantes da cultura afro-baiana, Com Ebomi Cici, tive a oportunidade de ter uma tarde maravilhosa e emocionante em que, além de me decifrar em dois instantes como filha de Oxum e dizer coisas como “Chicco (meu amigo), você tem de levá-la lá, é a história dela, ela precisa saber!”, ela contou toda a história dos Candomblés da Bahia, como as avós contam as histórias para os netos, os griots para a aldeia. E é impressionante como ouvir alguém contar uma história que você leu em livro, torna a História muito mais viva!

Bença performatiza e presentifica, mostra ser e é um encontro com a ideia de ancestralidade, fundamento do Candomblé, seja este representado por orixás, inquices ou voduns. É Makota Valdina que, em um dos vídeos coletados pelo Bando, nos faz compreender poeticamente essa atmosfera do tempo mítico – aquele que foi, aquele que é e aquele que sempre será – presentificado no espetáculo:

Nenhuma lenda, nenhum mito é essência de Orixá, e no caso de inquice, que não tem lenda nem os mitos que tem aí, como tem nos iorubá, mas tem a natureza, é onde está a essência, o que a gente cultua no Candomblé. E aí, porque eles chegaram antes são ancestrais. A gente é o resultado de toda essa natureza criada antes e que a gente encontrou. E esse tempo, é um tempo que a gente não dá conta, né? A gente especula. A gente cria as culturas, as diversas culturas, cria-se histórias, lendas, né, pra se falar desse tempo; mas ninguém tava lá pra saber como foi. Então, tudo é história criada. Mas é um tempo que é hoje também; aí é que tá, que é o x da questão. Esse tempo ancestral é o tempo de hoje também; se a gente vive é porque a gente precisa até do vento; que é o tempo; não o tempo, mas que é tempo, pelo menos na minha nação angola; tempo é o vento, vento é o tempo. E quem é que não precisa do vento? Quem é que vive sem respirar? Ninguém.²⁶

Os dois grupos, a Cia. dos Comuns e o Bando de Teatro Olodum, criam juntos, em 2005, o Fórum Nacional de Performance Negra, realizado no Teatro Vila Velha, sede do Bando. O fórum é voltado para grupos e artistas de teatro e dança,

²⁵ Makota significa assessora da Nengwa Nkisi (Mãe-de-Santo), uma posição dentro do Candomblé Angola.

²⁶ Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=P0ziJx0KWRE>>.

em uma programação que envolve oficinas, debates e proposições políticas afinadas com a projeção dos artistas negros. Em 2009, no III Fórum, é criada a Carta de Salvador, que define objetivos e assinala propostas dos grupos ali presentes.

Destaco o seu início:

Nós, representantes de 160 grupos e companhias de teatro e de dança negros de todas as regiões do país, artistas independentes, pesquisadores e acadêmicos, reunidos no III Fórum Nacional de Performance Negra, realizado no Teatro Vila Velha, em Salvador, nos dias 06 a 09 de julho de 2009, reafirmamos o compromisso com um teatro e uma dança que expressem o poder e vigor da criação artística da população negra. A diversidade de propostas estéticas que fomentam nossas atividades e formas de inserção nas comunidades reflete valores comuns.

Daqui poderíamos perguntar, como me foi sugerido no momento da qualificação deste trabalho, quais são esses valores comuns que existem em suas propostas tão diversas? Quais seriam as características que permeiam e unem grupos de teatro e de dança em torno da expressão *performance negra*? O que é performance negra? Como a performance do Candomblé se insere nesse contexto?

3.1.2. Ideias sobre Performance Negra

Voltando aos pressupostos de Shechner, o termo performance é abrangente por si só e, por um lado, prescindiria de qualquer adjetivação para especificá-lo, sendo referido e aplicado apenas pela observação e compreensão acerca do comportamento restaurado. Por outro, porém, as performances são classificáveis ou reconhecíveis pela natureza de seu “objetivo”, fazendo com que seja possível diferenciar uma performance ritual de uma performance artística.

Portanto, corroborando as contribuições feitas pelo Prof. Dr. Roberto Conduru, do Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ, quando na qualificação deste trabalho, assim como foi elaborada a ideia e o projeto de um Teatro Negro, podemos inferir a terminologia Performance Negra, apresentada no trecho da Carta de Salvador, a qual apresenta um ideário político que busca, pela sua estética, atingir objetivos preciosos para os movimentos pela negritude. Os Estudos da Performance preveem essa aliança entre política e artes nas atividades assim identificadas,

característica remanescente desde o seu nascedouro, nos anos sessenta, quando o próprio conceito de performance surge como questionamento do teatro ortodoxo, aquele visitado brevemente por nós no início deste capítulo, logo, uma atitude política.

Contudo, o que caracterizaria uma performance negra não seria o transporte *ipsis literis* da vida negra como no cotidiano, mas signos que nos remetem a uma ideia do ser negro, melhor dizendo, ideias sobre *ser negro*, uma vez ser a performance uma criação a partir da edição de comportamentos restaurados. Portanto, o negro da cidade, o negro do meio rural, o negro do litoral, o negro do terreiro, todos estes fazem parte desse imaginário sobre ser negro e fazem parte daqueles *valores comuns* citados pelo documento. Nesse viés, as religiões afrobrasileiras são fontes das quais esses artistas bebem, pois, como afirma Evani Tavares Lima (2010), em sua tese de doutorado²⁷, pela UNICAMP:

O universo que compõe o ritual contém, em muitas das suas expressões, valores referendados no pensamento e no imaginário coletivo da comunidade, o que favorece a abordagem de questões como as tratadas pelo teatro negro engajado: fortalecimento da identidade, do referencial histórico[...] (2010, p.253)

Esse referencial histórico encontra aporte e suporte nas tradições corpo-orais, as quais apontam, por conseguinte, como distintivos, a performance²⁸ oral, a performance corporal e a performance musical como constituintes de uma performance negra que compreenda valores negros, ainda que haja “diversidade de propostas cênicas”. O distintivo desses três valores na performance negra em relação à performance herdada dos europeus é de que esta localiza a performance oral como privilegiada na encenação, uma vez que esta seria a via de realização do texto. Logo, o texto, o escrito é o grande valor do teatro europeu: saber falar o texto, apresentar um cenário que se relacione com ele, dentre outros fatores, demonstra uma percepção de uma estética substantiva, ou seja, já estabelecida, as coisas já são e estão *a priori*.

²⁷ LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. 2010. 307 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

²⁸ Performance aqui lida como o desempenho.

Em um teatro que empregue valores da performance negra, há o deslocamento dessa primazia do texto. Não que ele não exista, ele está lá, a fábula existe, porém ele não é privilegiado, não tem de ser linear temporalmente falando, mas caminha e por vezes é regido por outros elementos, incluindo aqui a presença do espectador, a qual não é ignorada, ao contrário, gera maior energia à performance. Os valores da performance, e também da performance negra, transformam o aspecto do substantivo no teatro em verbo, isto é ação: a expectativa é de transitoriedade, das surpresas, do estado. Amor se torna amar, cozinheiro se torna cozinhar, loucura se torna enlouquecer, o que enfatiza a preciosidade do processo, não como fase anterior ao espetáculo, mas à execução do mesmo no momento em que está sendo executado. Como afirma Hans-Thies Lehmann (2007), a performance é a arte da presença, de todas as presenças, e, eu adiciono, em relação aos rituais, das presentificações.

De performance oral, logo, na performance negra, compreendemos a utilização da voz falada, cantada, cantarolada, onomatopeizada, e a preferência pelo gênero narrativo, que remonta à tradição dos griots, dos djelis, dos mestres contadores de histórias. A performance oral pressupõe a inclusão do espectador, ou melhor, a instauração de uma relação de proximidade com esse espectador, ainda que este não se mova em absoluto durante a performance, e o ator/performer não se dirija a ele, porém, o performer sabe que o espectador está ali, a quarta parede não existe.

A narrativa é cantada ou falada, mas muitas vezes pode ser muda, uma vez que os outros valores que acompanham o oral já são suficientes para contá-la, como veremos a seguir. Muitas vezes prescinde-se da noção de personagem, ou seja, não há a necessidade de definição de nome, relações familiares, a história do mesmo antes do recorte temporal do espetáculo começar, pois tudo se dá em presença, sendo suficiente o que será contado ali, diante dos espectadores, sem psicologização dos motivos das personagens.

A performance negra, portanto, aproxima-se da ideia da máscara²⁹ africana, na qual é ponto pacífico que não há uma pessoa sendo outra, mas simplesmente a

²⁹ A máscara é um dos valores artísticos e rituais mais conhecidos pelo Ocidente em relação às culturas africanas, uma vez que seu emprego é vasto e variado nos diversos grupos étnicos daquele continente. As máscaras são usadas em ritos de iniciação, de morte, em julgamentos, e até mesmo

máscara em si, a ideia e a força que ela identifica ali presentes, se relacionando com as pessoas em seu redor. A comunidade inteira se reúne em torno da máscara, participando da presentificação do universo que ela traz consigo. Em linguagem ritual, poderíamos dizer então que o performer, assim como a máscara, é um médium, um meio através do qual são compartilhados os fatos que interessam ali, e sua performance oral o médium do médium. A personagem, então, transfigura-se em arquétipo, o qual possui e revelará o os seus mitemas em seu vocabulário oral e corporal.

De performance corporal, compreendemos um corpo que ora acompanha ora direciona a performance oral, sendo os dois, portanto, indissociáveis, ainda que estejam trabalhando em energias opostas. É um corpo que, não apenas se desloca no espaço, mas que se desloca em si mesmo, isto é, é um corpo em que cada parte de si pode contar algo distinto, como na dança dos orixás. Esse deslocamento encontra eco na expansão de suas torções, nos deslocamentos de cada nó, ombros, cotovelos, coluna, joelhos, quadril, pés, cada um seguindo obedecendo a um ritmo, a uma pulsação distinta da outra. É um corpo que dança ainda que não o esteja fazendo, e cuja destreza e energia de ação, sua proximidade/distanciamento também estabelecem estados de recepção no espectador.

A inteireza do verbo no corpo pressupõe a não dissociação entre ideia – a qual, no teatro ortodoxo, europeu, é apresentada pelo texto – e a ação do mesmo. As duas, ou mais, estão presentes no corpo. Isso se revela também na diferença da noção de máscara para o ocidente, da mesma para as culturas africanas – a máscara não é um objeto, mas um ser, e portanto, ela inclui não apenas uma peça que se relaciona com a cabeça, mas com todo o corpo. Significa dizer que o que chamamos de indumentária também integra o que a tradição corp-oral africana vai chamar de máscara. Assim, se dissemos acima que a performance oral é o médium

para descobrir o artífice de um roubo. Seu esculpimento pode revelar formas humanas, isto é, as antropomórficas, ou animais, as zoomórficas, ou os dois, as antropozoomórficas. Normalmente são feitas de um tronco só – característica da escultura africana, e portanto, suas dimensões são variáveis. Logo, dependendo de seu tamanho, o peso de uma máscara é quase insuportável para um ser humano. Algumas inclusive, não são para *vestir*, mas como escultura – ainda assim continua sendo chamada de máscara, por conta da sua função e não da sua utilização. Para algumas situações, as máscaras não são vistas por ninguém a não ser pelo sacerdote, e/ou para os iniciados, ficando guardada da visão pública.

do médium, na verdade, a performance corporal, sim, é esse médium, pois é a sua inteireza que permite a manifestação do arquétipo.

De performance musical, compreendemos as sonoridades criadas pela voz, o canto, pelo corpo (do qual a voz faz parte), e de objetos e instrumentos musicais. Ele cria uma ambiência de conexão e dá suporte aos estados da performance. Ligiéro nos aponta que nos rituais, o “canto é percebido como a interpretação dessas linguagens para a comunidade presente no aqui e agora” (2011, p.134), isto é, a interpretação de uma linguagem espiritual inerente ao ritual.

Os instrumentos musicais criam ambientes sonoros, imagens de lugares, dialogam com a voz e o corpo do performer. Na tradição africana, essas imagens não são dadas pela melodia e pela harmonia, mas pelo ritmo. Os tambores, o agogô, e tantos outros instrumentos possuem em seu corpo uma tonicidade auditiva que se combina através do ritmo. Este é uma leitura das forças presentes na natureza, árvores, rios, plantas e seres humanos, sendo parte, portanto, nos rituais, dos arquétipos intrínsecos aos deuses e entidades. No Candomblé, o toque ijexá de Oxum revela sonoramente as qualidades ondulantes, sedutoras da iabá, enquanto o cabula retoma a energia alegre dos ancestrais congo-angola. Isto é a performance musical negra também conta, canta e dança, corporifica o universo.

Quando eu atuava como educadora no Programa Educativo do Centro Cultural Banco do Brasil, lembro de, por conta de um dos laboratórios de música, a equipe ter me chamado devido a uma atividade centrada no jongo. Porém como a equipe era de música, eles haviam destacado o elemento musical e me disseram algo como “a atividade não está dando certo”. Entre outras palavras que disse sobre a indissociabilidade entre canto e corpo nas danças-músicas de origem afro, sugeri “coloquem as pessoas em círculo e faça-as dançar e cantar”. A atividade foi uma alegria pra quem participou.

Como se pode inferir, na performance negra, as performances oral, corporal e musical não acontecem separadas, mas em interdependência. Essa ideia de performance negra vai ao encontro do conceito tratado por Ligiéro (2011), *cantar-dançar-batucar*, o qual encontramos em jogos, como a capoeira – onde as rimas contam histórias ou revelam disputas entre os próprios membros da roda, os tambores e o berimbau estabelecem começos e intervalos de embates e os corpos obedecem a essa dinâmica –, ou o jongo – que segue o mesmo circuito descrito

para a capoeira – e também nos rituais religiosos e que podem ser transladados para a cena. Segundo Ligiéro, citando Fu-Kiau (inédito):

O “batucar-cantar-dançar” (...) seria então um *continuum*. (...) todas as religiões africanas, os espíritos dos principais ancestrés, quando venerados através do transe, voltam à terra para dividir sua sabedoria com seu povo. Nessas culturas, os rituais acontecem em arenas, procissões ou de ambas as formas, complementarmente. Nesses espaços devotos tocam tambores, dançam e cantam em honra aos deuses e ancestrés. (2011, p.134)

Ou seja, – e já pedindo licença ao Prof. Ligiéro para o acréscimo – contar-cantar-dançar-batucar se configura como forma ou, segundo Durand, como estrutura de presentificação das memórias negras, em suas performances, dentro das quais a memória do Candomblé também encontra campo de intersecção. Assim, além de performance negra, podemos compreender a existência/construção de uma performance ritual negra.

Tanto a performance negra quanto a performance ritual negra expectam a recepção, uma vez que as recuperações de comportamento intrínsecas às culturas africanas e afrodescendentes apontam para uma conexão de um círculo social, histórico e mítico quebrados através do tempo e pelos atores históricos. Essa visão corrobora outro conceito de Schechner na observação da estrutura da performance e que, como podemos perceber, localiza-se também na performance negra, *communitas*: um sentimento, sensação, estado de união e conexão profunda com aqueles que fazem parte do grupo, ainda que haja hierarquia. Para Turner/Schechner, existem dois tipos:

Communitas normativa é o que acontece durante um serviço Católico Episcopal Romano. A congregação é unida em Cristo pela eucaristia. Entretanto, nem todo congregante sente-se “em Cristo” naquele momento. A *communitas* é “oficial”, “ordenada”, “imposta”. *Communitas* espontânea – a favorita de Turner – é diferente, quase o oposto. *Communitas* espontânea acontece quando a congregação ou grupo “pega fogo” no Espírito. Ela pode também ser secular, como, por exemplo, quando uma equipe esportiva joga tão bem que cada jogador sente-se em contato íntimo com os outros. (2012, p.68-69)



Imagem 12 – Membros do terreiro Omijuarô

A performance negra, portanto, também estará permeada pelo estado de *communitas*, por esse sentido do “pegar fogo”, ainda que o fogo seja brando. Quando em *Bença* somos mergulhados na instalação-cenografia, e observamos os atores entrarem, em silêncio, cada um se direcionando a um tambor e começam a tocá-lo, é impossível não interagir, ainda que parado, com essa pulsação trazida para a cena; somos um com eles, e *communitas* é doce. Ao final de *Besouro*, a roda de capoeira transforma todos nós em herdeiros desse mestre; *communitas* é vibrante e alegre. É claro que, como prevê Schechner, o estado de *communitas* pode não captar a todos; mas existe algo que eu percebo como sendo ao mesmo tempo físico e metafísico que nas performances negras vibram de outro modo e que revelam “o poder e vigor da criação artística da população negra” descritos na Carta de Salvador.



Imagem 13 e 14 – Performance *ChAmamento*, realizada pela autora.

Porém, em tempos de pluralidade étnica e comunicabilidade social, minha posição é de que esse poder e vigor não são exclusivos do fenótipo negro, mas de uma experiência de ser negro, a qual se, no cotidiano, é vivenciada a partir de embates sociais, mitigações de sua representatividade social e se relaciona, sim, com o fenótipo, na esfera ritual está aberta a todas as cores e dimensões de narizes e lábios, caso do Candomblé, que integra pessoas de todas as proveniências. Portanto, mesmo que a ideia de performance negra possa ainda estar aliada a um projeto de representatividade do artista negro, um amplo espectro de espetáculos podem ser considerados performances negras e, mais especificamente, performance ritual negra, ainda que não performados por atores identificados fenotipicamente como tais.

O espetáculo musical *Tecnomacumba* faz parte desse conjunto: a cantora Rita Ribeiro – agora Rita Beneditto – traz todas as qualidades percebidas e citadas há pouco: obviamente, a performance musical, no arranjo das canções, na integração de instrumentos como atabaques; a performance oral, uma vez que as letras das canções são narrativas, tanto sozinhas, como em seu conjunto, uma vez que apresentam uma *setlist* que remete à gira, ao xirê, à sessão de Candomblé; a performance corporal, tanto em si mesma, quanto em momentos específicos, como quando canta *É d’Oxum* – sempre ela... – e junto à bailarina, atriz e contadora de histórias e iyalorixá, Kiusam de Oliveira, preenchem o palco com as águas doces da orixá, através de seus movimentos corporais. Esse *continuum* é acompanhado pelo público, participante em todo momento, seja em silêncio ouvindo, seja cantando, seja dançando, criando um estado de *communitas* similar ao laço do ritual.



Imagem 15 – Rita Ribeiro e Kiusam de Oliveira em *Tecnomacumba*.

Esse estado de recepção em uma performance ritual negra, portanto, não deve ser interpretado como somente o do silêncio, mas também aquele em que a alegria toma o espaço da performance e se instaura entre performers e espectadores. Ligiéro nos diz novamente, citando Fu-Kiau: “a vida seria impossível em qualquer comunidade africana sem os invisíveis e reconciliadores poderes de cura gerados pelo poderoso trio de palavras-chave (o cantar-dançar-batuca), da música e do divertimento” (2011, p.134, inserção nossa).

No livro *Performance Theory* (2003), Schechner apresenta um gráfico que mostra a tensão/encontro entre ritual/eficácia e teatro/entretenimento ao longo da história do teatro ocidental. É interessante perceber que, justamente no recorte temporal em que estamos trabalhando, Schechner observa a proximidade entre as duas esferas. Sobre isso, ele informa que:

When efficacy dominates, performances are universalistic, allegorical, ritualized, tied to a stable established order; this kind of theater persists for a relatively long time. When entertainment dominates, performances are class-oriented, individualized, show business, constantly adjusting to the tastes of fickle audiences. The two most recent convergencies in western theater – the rise of entertainment before the Elizabethan period and the rise of efficacy during the modern period – are necessarily structural opposites of each other, though the kind of theater of each period may appear strikingly similar, reflecting the balance–tension between efficacy and entertainment.³⁰ (2003, p.134)

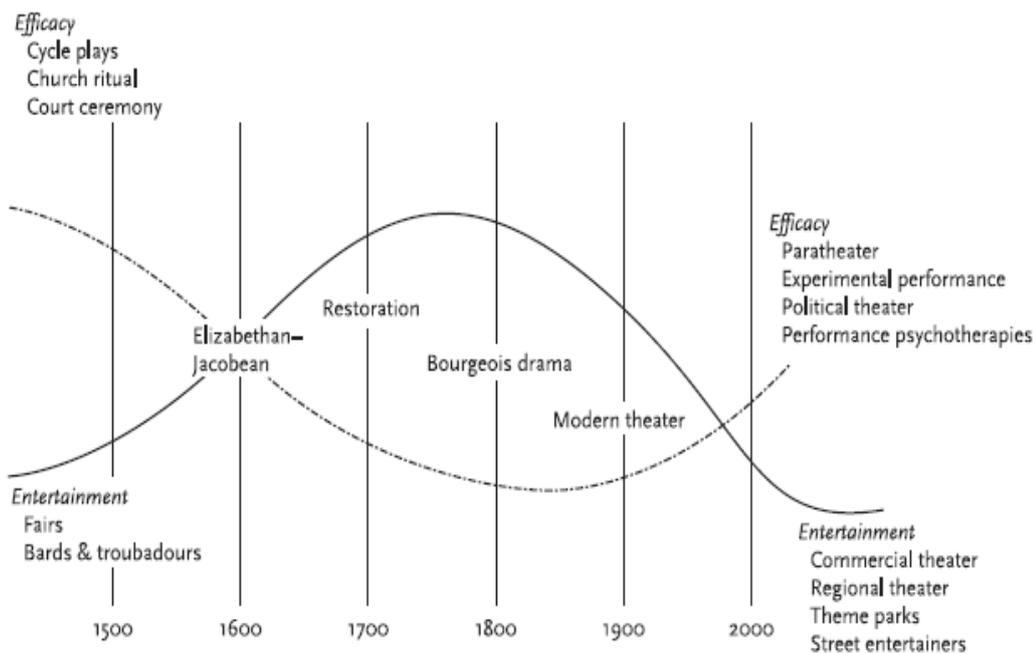


Imagem 16 – Equilíbrio/tensão entre eficácia/ritual e entretenimento/teatro

³⁰ “Quando a eficácia é dominante, as performances são universalistas, alegóricas, ritualizadas, atadas a uma ordem estável estabelecida; esse tipo de teatro persiste relativamente por um tempo grande. Quando o entretenimento domina, as performances se tornam orientadas socialmente, individualizadas, *show business*, se ajustando o tempo todo aos gostos de plateias instáveis. As duas convergências mais recentes no teatro ocidental – a ascensão do entretenimento antes do período Elizabetano e a ascensão da eficácia durante o período moderno – são necessariamente opostas, embora o tipo de teatro de cada período inegavelmente pareça similar, o que reflete o equilíbrio-tensão entre eficácia e entretenimento.”

Portanto, elaboro que, ainda sofrendo transformações ao longo do tempo, a performance negra e, mais especificamente, a performance ritual negra teriam como pressupostos aquele retorno à etnia e à ancestralidade, respectivamente. Assim, o quadro de Schechner e as observações acerca dos vários tipos de performances negras nos remetem a existência de uma relação íntima entre *ritual* e *play*, isto é, o ritual e o jogo, o brincar de. Schechner diz que:

De fato, uma definição de performance pode ser: comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo. Rituais são uma forma de as pessoas lembrarem. Rituais são memórias em ação, codificadas em ações. Rituais também ajudam pessoas (e animais) a lidar com transições difíceis, relações ambivalentes, hierarquias e desejos que problematizam, excedem ou violam as normas da vida diária. O jogo dá às pessoas a chance de experimentarem temporariamente o tabu, o excessivo e o arriscado. (...) Ambos, ritual e jogo, levam as pessoas a uma “segunda realidade”, separada da vida cotidiana. (...) Por isso, ritual e jogo transformam pessoas, permanente ou temporariamente. (...) As artes do espetáculo (...) são lúdicas, mas frequentemente se utilizam dos processos do ritual. (2012, p.50)

Estamos nos aproximando do nosso objeto: o espetáculo *Macumba Antropófaga*, do Teatro Oficina, o qual se apropria dos “símbolos e sentidos” do Candomblé os quais Prandi nos apresentou anteriormente como sendo valorizados por artistas e que são preciosos à performance negra. Sendo o teatro um sistema simbólico, signos mínimos são organizados em torno de uma ideia central. Muitas vezes, esses signos, assim como na linguagem verbal, não são possíveis de serem decupados para serem analisados, uma vez que o jogo poético criado pelo artista é de tal sutileza ou tão embrenhado de outros conceitos que acaba sendo possível ao espectador acolher somente às sensações criadas pelo quadro completo. A percepção da construção desse jogo simbólico é, talvez, uma tarefa *a posteriori*, e isso quando possível analisá-la. (Lembro que assisti ao espetáculo *O rei da vela* com a Cia dos Atores, em 2000. Saí do teatro sem saber como dialogar sobre a peça com um amigo que me acompanhava. Até hoje não sei.)

Perceber a imbricação de signos rituais no teatro é um jogo ainda mais sutil, pois requer familiaridade com tais signos, sob pena de uma análise superficial e que beira definições e conclusões. Não se trata de um jogo de dicionário, em que esses significados vão sendo acumulados. Eles não estão guardados, mas vibram todos juntos no momento da apresentação, da performance. O teatro não vai guardar

esses rastros, esses *strips* de memória, de modo a criar em torno deles a aura benjaminiana, musealizando-os, nem mesmo os do Candomblé, mas brincar com eles, caminhando de *ritual* a *play*, conforme o pensamento de Schechner. Os conceitos de ritual e de jogo dialogam com os conceitos de raiz e de rizoma.

É dentro desse ambiente polifônico deslizante que pretendo observar o trabalho do Teatro Oficina junto à memória do Candomblé, como **performance de uma memória ritual do Candomblé**, e não **da memória do Candomblé**.

3.2. TRAJETÓRIA DE CON-TE-ATOS

Sou uma recém-nascida-admiradora do Teatro Oficina. Já havia ouvido sobre José Celso Martinez Correa e seu trabalho, estudado e lido nas aulas de História de Teatro, pois, como vamos ver a seguir, mesmo com todos os estereótipos agregados ao Oficina, criador e criatura são inegavelmente grandes elementos de pensamento e criação de um teatro no Brasil. Mas assistir, estar lá, não, nunca havia acontecido.

Foi, então, que em dezembro de 2010, eles vieram ao Rio de Janeiro, trazendo as **Dionisiacas**, com os espetáculos *Taniko*, *Cacilda*, *As Bacantes* e *O banquete*. Descobrimos do Brasil. Descobrimos no sentido de descobrir, de revelar, de desnudar. Melhor: descobrimos de um teatro como acredito e sinto que possa ser. Sim, eu gosto do Oficina.

Concomitantemente aos espetáculos, acontecia a seleção 2011 de mestrado em Memória Social. Lembro de, já naquela época, ter pensado “seria uma bela dissertação, falar de memória do teatro brasileiro e o Oficina.”

Das voltas que o mundo dá, em torno de seu próprio umbigo, e do meu também, sucedeu-se que parte do planejado como tema do projeto de Mestrado se dissolveu: tratava-se de pesquisar, como educadora de museus que era na época e contadora de histórias que continuo a ser, sobre como os mitos e lendas das culturas africanas eram engendrados em ações educativas em espaços culturais, especificamente o Centro Cultural Banco do Brasil RJ, no qual estive no Programa Educativo de 2001 a 2010, e em que medida essa memória da tradição oral reverberava em um planejamento das identidades dos participantes. Na verdade, mais que as pessoas ou as atividades que seriam analisadas, a própria questão se

esvaiu e em consequência o desejo por estudá-las também. Foi assim que aquela ideia me tomou com força total, mas ainda ao encontro do foco de interesse do trabalho. O deslocamento acontece da Arte Educação em direção ao Teatro, mas a mitologia fica!

Claro que, como toda mestranda ansiosa, o intuito primeiro era de analisar não só o Oficina, mas outros três *corpora*: Abdias do Nascimento, Amir Haddad e Augusto Omolu, três outros representantes desse encontro entre as reminiscências rituais e a estética cênica brasileira, já apresentá-los na qualificação... Foco, foco, foco! Como só havia a possibilidade de um canhão de luz, o escolhido foi... você! Penso, logo existo. Grupo de teatro no Brasil, logo Teatro Oficina!

Escrevo um email, muito tímido, para o endereço que consta no site (é claro que já havia *adicionado* vários dos atores do Oficina pelas redes sociais, mas coragem de tocar no assunto, havia nenhuma!). Nenhuma resposta.

Já decidida (a história do canhão de luz), escrevo outro, mais longo, explicando, por dentro suplicando! “You have 1 message”

“Vem!” Dentre outras palavras, para quem trabalha com a palavra, com o discurso criado por elas, e analisa cada acento, essa foi aquela que acendeu a paixão de continuar com esse trabalho e que mostrou uma escolha acertada, de um grupo aberto.

Em tempo de internet 3.0, muitas vezes queremos que as respostas sejam no “pra já!”. O tempo da arte, da criação, é outro. Todo esse processo de con-te-ato se desenvolvia ao mesmo tempo em que eles estavam mergulhados no novo espetáculo, à época, *Macumba Antropófaga*, estreado em 16 de agosto de 2011, aniversário de 50 anos do Teatro Oficina. Aniversário de 54 anos da minha mãe. Encontros de espirais.

Daqui do Rio, *online, full time*, assisti ao espetáculo. Como se pode supor, eu não entendi muita coisa. Eu não estava lá, não estava com eles. Pode-se ter uma ideia; mas o teatro precisa de mais, precisa de corpo presente. Ideia sem corpo é como Hamlet segurando um crânio sem “ser ou não ser”. Não havia a completude da performance.

Eu fui. Em São Paulo, sozinha, medrosa, mas tinha que assistir ao espetáculo, falar com alguém, tentar ao menos agendar uma conversa. Participei de tudo. Só

não me desnudei junto deles (isso integra a ação interativa com a plateia), muito mais por questões de vaidade, que por vontade, ratifico.

Ao final, conversei com Valério, escudeiro do Zé Celso. Voltei com muita coisa: fotografias, vídeos, email, telefone, e muitos pensamentos. Foi como se o que eu vinha pensando, alguém tivesse ouvido, levado-me até lá e dito “pode olhar, está tudo aí”: palavras, corporeidades, sonoridades, elementos, objetos: as imbricações começaram a se revelar...

3.3. TEATRO OFICINA

Liderado atualmente e conceitualmente por José Celso Martinez Correa, ou Zé Celso, o Teatro Oficina começa a nascer em 1958, quando um grupo de estudantes de Direito, dentre eles Zé Celso e Amir Haddad, decidiu criar um coletivo de teatro amador e encenar peças para participar de festivais. O biógrafo do Teatro Oficina, Armando Sérgio da Silva, assim comenta sobre as características do grupo:

[...]desde o início manteve um centro coeso de indivíduos talentosos que encontravam sempre saídas coletivas para seus problemas, fossem eles artísticos ou econômicos. (2008, p.18)

Ainda assim, os espetáculos já revelavam a mão direcionadora de Zé Celso, com roteiros que muito traziam de sua biografia e questões pessoais. Isso era motivo de muitos estranhamentos entre o Oficina e outros grupos, pois cada vez mais o ambiente artístico caminhava para o engajamento político. Sobre isso, Armando Sérgio transcreve um excerto da coluna de jornal de Sábado Magaldi, de *O Estado de São Paulo*:

A princípio o conjunto (Oficina) não despertava a simpatia do meio teatral, pela sua aparência ligeiramente grã-fina, mas era visível na inquietação algo desorientada de seus elementos com matrizes de filhinhos de papai, de existencialistas cristãos, uma sincera procura de novos caminhos, um verdadeiro desejo de acertar. (2008, p.19)

A partir de 1960, realiza uma série de produções em conjunto com o Teatro de Arena, sob orientação de Augusto Boal, o que inicia o processo de

profissionalização e politização do grupo. Porém, isso não significou uma troca de liderança, pois Zé Celso se alimenta de todas as oportunidades de aprendizagem com Boal e o Arena, principalmente a relevância das questões sociais; contudo, havia separação entre elencos e das suas questões específicas: o trabalho de ator e a pesquisa em grupo.

Profissionalizando-se, no ano de 1961, instalam-se na sede atual, em São Paulo, aos poucos realizando as obras que, ao menos no plano original, tinham o objetivo de transformar o espaço em um centro cultural, onde diversas linguagens fossem abrigadas, e houvesse teatro infantil, festivais de teatro, biblioteca, escola de teatro, feiras culturais, tudo baseado em laboratórios teatrais constantes. São esses laboratórios que levam o Oficina à sua segunda fase, digamos assim: a pesquisa da cultura brasileira.

Em 1967, o grupo assiste ao curso *Filosofia e Pensamento*, mediado por Leandro Konder, no qual realizam a imersão na cultura nacional e na Semana de Arte Moderna de 1922.

Zé Celso, ainda reticente, é reapresentado ao texto *O rei da vela*, de Oswald de Andrade; lendo junto ao grupo, Armando Sérgio nos diz que para eles

Foi uma descoberta. Havia ali uma nova maneira, formal, ideológica, de mostrar a realidade nacional. Uma agressividade que achacava certos mitos brasileiros e que, por sua estrutura, dava ensejo a uma pesquisa teatral das mais interessantes. (2008, p.48)

Por mitos brasileiros, leia-se: política e sexualidade. Destrinchando e devorando as várias peças que compõem esses dois nós, *O rei da vela* estreia em 1968. Ao longo de seus ensaios, um grupo de músicos assiste àquela efervescência e impulsiona o seu movimento musical... o *Tropicalismo*. E afirmam: “O papa do Tropicalismo – e não poderia faltar um – pode ser José Celso Martinez Correa.”³¹

Com a mesma avidez, Zé Celso assume a direção de *Roda Viva*, de Chico Buarque. Ainda que houvesse sofrido diversas intervenções de censura, os dois espetáculos sobrevivem e fazem um sucesso estrondoso, tanto no Brasil quanto na Europa. Porém, quando do AI-5, as duas montagens são censuradas indefinidamente.

³¹ *Tropicalismo para principiantes*, de Torquato Neto. Disponível em <<http://tropicalia.com.br>>.

Nesse íterim, o Oficina flerta brevemente com o Teatro Negro: enquanto Zé Celso está envolvido com *Roda Viva* e *O rei da vela*, Fernando Peixoto dirige a encenação de *O poder negro*, de Leroy Jones, autor estadunidense, ambientado em um metrô de Nova Iorque. Assim Armando Sérgio transcreve o pensamento de Peixoto ao escolher o texto: “Gostaria de ter montado uma peça brasileira, em torno do racismo, porque em nosso país também existe o preconceito. Mas a peça simplesmente não existe.” (2008, p.61).

Como resposta ao ambiente silenciado da Ditadura, em 1968, o Oficina apresenta *Galileu Galilei*, de Bertold Brecht. O crítico Cristóvão Paes, do *Jornal da Tarde*, assim escreveu, como transcreve Armando Sérgio:

Ainda outro dia, insistiram comigo: Vamos ao Teatro, Cristóvão?! (...) Pensei um pouco e respondi: “Faça-lhes bom proveito. (...) Mas nesse espetáculo não vou.

[...]

(...)Encontro-os no dia seguinte: - Uma palhaçada, disse o mais comedido. Você já imaginou Galileu cantando musiquinha da Cely Campelo ou coisa que o valha?

Pois é, canta. Certamente o diretor do espetáculo, certo de que é um gênio ou de que a platéia é imbecil, tinha lá suas “sutis” intenções. (2008, p.65)

Ainda assim, o espetáculo também foi sucesso, e isso em época em que “a maioria dos teatros estava às moscas”, como afirma Armando Sérgio. Porém, o Oficina, subvertendo o padrão até nesse quesito, continuava a realizar espetáculos e antropofagizar teorias vindas de fora como no encontro teórico com a linha de teatro físico de Grotowski e Eugenio Barba, do qual incorporou a rotina militar de preparação física e de dedicação exclusiva, e do encontro físico com o Living Theatre (na sua vinda ao Brasil em 1970), quando começa a pesquisa com o teatro ritual e do conceito de *Te-ato*, isto é, a transformação da relação entre plateia e performers.

Em 1974, José Celso Martinez Correa é preso no apartamento de sua irmã, passando dez dias desaparecido. As portas do Teatro Oficina se fecham. Portugal se torna o seu país de exílio, onde remonta alguns de seus espetáculos. Durante esse período, vai a Moçambique, interessado no movimento de independência do país e realiza o filme *25* sobre o tema. Seu retorno ao Brasil acontece em 1978.

Em 1982, o Teatro Oficina é tombado pelo Patrimônio Cultural do Governo do Estado de São Paulo. Em 1993, o Teatro Oficina, agora também Uzyna Uzona, tem

seu espaço cênico remodelado para o seu desenho atual: a passarela, recebendo um novo nome: o Teat@OficinaUzynaUzona Terreiro Eletrônico, capacitado com aparelhagem de som e vídeo específica de grandes shows de música. Das produções dessa nova fase, destacam-se *Ham-let*, *Cacilda!*, *Boca de Ouro*, *Taniko* e *Os Sertões*, este encenado na íntegra do texto.

Dos espetáculos assistidos por mim, quando de sua vinda ao Rio, em 2010 – *Taniko o rito do vale*, *As Bacantes* e *O banquete* – todos apresentavam signos do Candomblé. *As Bacantes* é o mais antigo, data de 1996, o que já nos indica ser essa prática antiga e recorrente por parte do Oficina, parte de sua predileção por uma perspectiva ritual no teatro.

3.3.1. O Teatro Ritual e o Oficina

A questão do Teatro Ritual como categoria no teatro ocidental remonta a Antonin Artaud, que já na década de 30 propunha uma ideia de teatro não encerrada em si mesma, mas voltada a valores para além deste, sendo o artista não apenas um *homem de teatro* mas um homem-teatro. De acordo com Cassiano Quilici (2004, apud LIMA 2010, p. 57):

Em Artaud, observamos um movimento de afirmação do sentido sagrado do ritual, que deverá, por sua vez, contaminar o fazer teatral. Ele se referirá diversas vezes à necessidade de reaproximação entre o teatro e os rituais primitivos, enfatizando o caráter mágico e religioso que deveria ser recriado pelas artes cênicas.

Outros encenadores começam a descobrir as artes de culturas orientais e africanas, bebendo de seus fundamentos e de suas disciplinas para a criação de um novo teatro que se distanciasse da doutrina do texto, forte herança do Realismo teatral. Para Jerzy Grotowski (2011), o qual também vai buscar na Índia, principalmente, a sua resposta em versus para o teatro ortodoxo, o *teatro pobre*, “Artaud foi um profeta” (2011, p.87). Para Grotowski, “o teatro é um ato engendrado por reações e impulsos humanos, por contato entre as pessoas. É um ato biológico e também espiritual.” (2001, p. 45).

O Oficina começa a forjar a sua versão do teatro como rito do Oficina a partir de 1968, quando redescobre Artaud. Em 1970, acontece o encontro-processo com o Living Theatre, grupo precursor da performance no teatro dos Estados Unidos e que já haviam travado contato com o teatro de Grotowski. É desse ano em diante que pode ser compreendido o conceito de Te-ato, cunhado pelo grupo. Assim, explica Silva (2008):

A proposição do “Te-ato” fecha um ciclo no roteiro do Teatro Oficina. No início, aqueles jovens deslumbrados com o palco usavam a arte cênica, a máscara para falar de suas experiências, de seus sentimentos e emoções, em termos dramáticos da “existência” não só de uma geração, como em geral. Vinte anos depois estavam desiludidos com o teatro-instituição. Tiraram a máscara e quiseram olhar, sem disfarce, de cara limpa, o público, na procura de um novo relacionamento entre os homens e de uma nova visão humana. (2008, p. 235)

O imaginário ritual presente no discurso estético do Oficina vai buscar raízes (ou rizomas) no rituais pré-teatrais gregos, agregando toda uma sorte de signos à sua simbologia cênica: a bigorna do deus Hefesto, marcando o trabalho árduo do artista, a cabeça de touro, que marca a força visceral, anterior ao *logos*, à filosofia e ao discurso verbalizado, o vinho, presente do semideus Dioniso, “encarnação da embriaguez e do arrebatamento” (BERTOLDT, 2001, p.104), o qual está presentificado em todos os espetáculos que assisti do Oficina.

A presença do coro também traz a atmosfera das Dinonisiacas³² para a contemporaneidade. Isso é potencializado pelo espaço do Teatro Oficina, uma passarela que permite o trânsito dos espectadores e dos atores (como são chamados os atores). Na página oficial do grupo, na ata de 2008, expõe-se objetivamente outras ações que servem à potencialização da perspectiva do Te-ato, dentre elas a construção de

um Teatro de Estádio para mais de cinco mil pessoas, aonde serão encenadas peças de toda a dramaturgia mundial alternando-se, misturando-se Companhias de todas as procedências. Onde serão realizados grandes Festivais de Teatro Nacionais e Internacionais: “As Dionisiacas”, com inspiração no Estádio Olímpico de Pequim.³³

³² Os festivais para Dioniso.

³³ Ata da assembléia geral ordinária da associação teatro oficina uzyna uzona, de 18 fev.2009. Disponível em < http://teatroficina.uol.com.br/uzyna_uzona>.

Com inspiração também na arquitetura do teatro grego, o qual abarcava toda a população de uma cidade. Ser-teatro-com. Em sua dramaturgia, com todas as aspas e reflexões em relação à terminologia, Zé Celso e o Oficina fragmentam, enxertam, excessivam referências culturais diversas milenares, barrocas, modernas e contemporâneas, em uma construção nada linear ou aristotélica – uma vez que este doutrinaria a pulsão do discurso. Em muitas declarações em entrevistas, Zé Celso constroi seu discurso estético distanciando-se da ideia do teatro ortodoxo de primazia do texto, em declarações como “Estou me lixando para o drama!”. Ainda, corrobora com a ideia de performance em relação a ser: “Nós não atuamos, nós somos.” (SILVA, 2008, p.234)

A apropriação de performances rituais, além da grega, incidirá sobre diversas cerimônias ou filosofias, incluindo missas católicas, o zenbudismo e as religiões afrodescendentes. Em *Taniko, o rito do vale*, pode-se observar a imbricação destas duas últimas. *Taniko* é baseado em um texto do teatro Nô, de origem japonesa. O Teatro Nô tem como base o zenbudismo, cujas buscas espirituais se fundamentam na iluminação, isto é, a dissolução do ego na existência, em uma experiência com o nada. A meditação é um dos caminhos para se alcançar essa iluminação e, como afirma Margot Bertold (2001), no teatro ela se tornou a “mola propulsora de toda a arte criativa” (2001, p.81).

Devido às comemorações dos 100 anos da chegada dos japoneses ao Brasil, em 2008, o rito do vale se transforma em rito do mar. Os orixás de água, Oxum e Iemanjá ganham força no espetáculo-ritual, como as deusas que auxiliam nesse percurso entre os vivos e os mortos. A cerimônia sagrada que *Taniko* presentifica surgiu do desejo de Zé Celso de prestar homenagem a seu irmão, assassinado na década de 80. *Taniko* performatiza um rito de vida morte vida.

Quando assisti a este espetáculo, a primeira reação ao ver Oxum e Iemanjá em meio à temática japonesa foi de muita surpresa. Eu aceitei, mas não conseguia compreender essa operação. Nem precisava. Porém, no site, o Oficina explica e compara (no mesmo sentido que Meirelles disse a Tadashi Endo): “O Nô é um culto como o Candomblé ou a missa e se realiza como Cerimônia Sagrada, da mesma forma como faz João Gilberto sagrando o que canta.”³⁴ Entendi.

³⁴ Disponível em: < <http://teatrofocina.uol.com.br/plays/11>>.

A recorrência das apropriações de signos dos rituais do Candomblé continuou me chamando atenção, até que em Macumba Antropófaga houve o ápice da minha curiosidade acadêmica. Havia mais a compreender ali. Foi quando as questões da memória e da performance se encontraram.



Imagem 17 – Luiza Lemmertz como Iemanjá, em *Taniko*



Imagem 18 – Célia Nascimento como Oxum, em *Taniko*

3.3.2. Macumba Antropófaga

Ao longo de 2011, quando completou 50 anos de atuação profissional, o Teatro Oficina Uzyna Uzona se revisita e se presenteia com *Macumba Antropófaga*. O espetáculo de quatro horas de duração tem o seu roteiro totalmente estruturado no *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade – disponível no anexo, escrito em 1928, ancoradouro dos princípios estéticos modernistas. O fato de estar completando 50 anos leva o Oficina a estruturar *Macumba Antropófaga* como um espetáculo-síntese da sua própria existência e de sua relevância na história do teatro brasileiro, e homenageia a si mesmo, introduzindo personagens de sua peça-marco *O rei da vela*, também de autoria de Oswald de Andrade. Numa sugestão bem inocente, acredito mesmo que o programa da peça poderia ter trazido como anexo o manifesto, pois uma leitura anterior ao espetáculo situaria qualquer espectador em relação a toda a rede de imagens sonoras, auditivas e táteis que o espetáculo propõe. Ou não; talvez seja melhor mesmo a leitura posterior.

Uma leitura rápida do Manifesto já nos revela algo em relação ao nosso foco: não há qualquer menção às culturas afrodescendentes, mesmo porque a metáfora da Antropofagia refere-se aos nativos existentes no território hoje brasileiro que possuíam essa prática quando aqui chegaram os europeus. Logo, do universo dos hábitos culturais para o artístico, a Antropofagia proposta por Oswald trata de uma ação em relação à figura daquele que quer dominar ou já domina com seus padrões culturais e estéticos, e que acaba por ser devorado por quem se pressupõe que será dominado. Pura performance.

Portanto, a nosso ver, é mérito do Teatro Oficina a inclusão de elementos de um imaginário sobre a herança negra-africana no conjunto do espetáculo. Afinado a sua perspectiva de ritual, esse imaginário será engendrado a partir dos signos do ritual-herança: o Candomblé. Estes podem ser observados desde a vestimenta branca de alguns performers até as referências diretas a orixás e/ou entidades, como Exu, e outras mais sutis, como a árvore Iroko/Tempo. Caso não fosse assim, a peça se encerraria na bipolaridade nativos & europeus já exposta.

A performance dos atores também revela outra característica do Oficina que encontra intersecção na performance negra: a não fixidez de personagens, mas de *personas*. Demonstra, então, um pleno desprezo pelo psicologismo, trabalhando

com a ideia de arquétipo. Nus ou vestidos, com exceção das figuras históricas – Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Freud, O Papa Bento XVI (este não pode faltar) – as figuras que surgem são representativas de ideias presentes na sociedade ocidental: O *pater família*, A arte educadora. Ou ainda denomina coletivos, como os caraíbas e os aymorés. Isso significa que ao longo do espetáculo um mesmo ator e atriz passam por diversas *personas*; Letícia Coura, por exemplo é Cacilda Becker, Tarsila do Amaral, Kuaraci, Coreuta de Tupinambás e Aymorés, Lady Celebrity e ainda canta e toca cavaquinho. O Oficina não fala de um tema, mas de temas. Logo, para o seu ator, o mesmo princípio: *personas*!

Não existem personagens/*personas* que remetam a imagens negras. Talvez porque não perceba na cultura negra os valores opressores dos arquétipos que aponta no roteiro do espetáculo – e também por eles não fazerem parte do *Manifesto*, no qual se apoia – a maneira de o Oficina presentificar o elemento negro é pelos signos rituais e pela dança – no programa é afirmado que o grupo teve aulas de dança afro, o que pode ser verificado nos vídeos coletados.

Nas seções a seguir, elencamos alguns dos elementos percebidos como apropriados dos rituais ou do espaço do Candomblé. Acredito que, obviamente, ou outro pesquisador pudesse se debruçar sobre outros e/ou escolher os mesmos. Meu entendimento pessoal teórico e vivencial sobre o Candomblé, portanto, foi o responsável pela seleção, isto é, esta não foi orientada por nenhum dever, mas por devir, pelo modo como eu, espectadora e participante dos rituais religiosos e dos rituais artísticos, percebi essa interação. Os pontos, isto é, as canções que iniciam cada seção, as fotografias, são todos representações de como os meus próprios nós rizomáticos enredaram o Candomblé e o Oficina.

3.3.2.1. O bori

Oxalá, meu pai
Tem pena de nós tem dó
A volta do mundo é grande
Seu poder ainda é maior

Bori é um ritual de iniciação ao Candomblé. Na língua iorubá, *Ori* significa cabeça, ou seja, o ritual do bori é uma oferenda de afirmação da linhagem simbólica com os Orixás e de compromisso com a memória ancestral através do Candomblé. Ligiéro descreve assim a feitura do bori:

começa com cerimônias para a purificação do corpo através de banhos preparados com ervas especiais. O noviço permanece na camarinha, sobre esteira forrada com um lençol branco, sem se comunicar com ninguém além da ialorixá. No dia que precede o rito principal, ele permanecerá em jejum. Então ocorrerá o ritual em que são sacrificadas um (ou dois) pombos e uma (ou duas) galinhas-d'angola, que, mais tarde, serão servidos na ceia para a cabeça (*ori*) do iniciado. Esta ceia é posteriormente oferecida a todos os membros da comunidade, junto com acarajés e açaús. Na manhã seguinte, “lavam-se as contas” dos “Orixás de cabeça” do iniciado, mais as contas dos Orixás da casa, para confeccionar colares. (1993, p.131-132)

O bori, portanto, ratifica o indivíduo dentro de uma coletividade, do grupo social escolhido por ele e que ao mesmo tempo o acolheu. Além desse ritual, acontece a raspagem de cabeça, momento simbólico, pois significa o renascimento do indivíduo dentro dessa nova família. Como recém-nascido, os dias de recolhimento representarão um período de educação segundo os valores daquele grupo, de ressignificação de valores, de *reiligare* à sua ancestralidade mítica. Ao sair do período de reclusão, há uma grande festa, em que a pessoa deixa de ser *indivíduo* e se torna *iawô*, um iniciado, parte do coletivo. Ele está pronto a presentificar em si uma parcela da memória do grupo, o Orixá.

O programa de *Macumba Antropófaga* diz: “Feitura do Bori de Estreia”. O mesmo foi realizado, segundo o que foi publicado no site na chamada do espetáculo, no dia 16 de agosto de 2011, aniversário de 50 anos do Teatro Oficina Usyna Uzona. Não acompanhamos o ritual e nem há informações no site – o Oficina mantém uma divulgação plena de seus projetos e críticas nas redes sociais e em muitos canais da internet, como no Youtube e em seu próprio site –, o que nos impede de tecer qualquer avaliação sobre como e onde foi realizado. Assim, a questão que subsiste e que fica sem possibilidade de análise é: o bori foi feito para o *ori* de Zé Celso ou para o *ori* simbólico do espetáculo ou para o *ori* coletivo de todo o elenco e equipe técnica?

3.3.2.2. A vela

Arreda homem que aí vem mulher
 Arreda homem que aí vem mulher
 Ela é a Pombagira
 Rainha do Candomblé

“Ele tem as qualidades dos seus defeitos, pois é dinâmico e jovial, constituindo-se assim, um orixá protetor.” (VERGER, 1981, p.76). Essa é uma das primeiras explicações de Pierre Verger sobre o arquétipo do orixá Exu, o princípio do movimento e da comunicação. Um orixá incompreendido em um sistema de pensamento que divide o mundo em bondade ou maldade, como é o ocidental, Exu é extremamente importante, pois em todo início de empreitada deve-se prestar uma oferenda a ele, caso contrário o sucesso almejado é dificultado. Um mito contado por Verger sobre isso diz que:

(...) ele semeou a discórdia entre dois amigos que estavam trabalhando em campos vizinhos. Ele colocou um boné vermelho de um lado e branco do outro e passou ao longo de um caminho que separava os dois campos. Ao fim de alguns instantes, um dos amigos fez alusão a um homem de boné vermelho; o outro retrucou que o boné era branco e o primeiro voltou a insistir, mantendo a sua afirmação; o segundo permaneceu firme na retificação. Como ambos eram de boa fé, apegavam-se a seus pontos de vista, sustentando-os com ardor e, logo depois, com cólera. Acabaram lutando corpo a corpo e mataram-se um ao outro. (1981, p.77)

Fazendo-se as oferendas necessárias, esse tipo de mito pedagógico ficará longe de qualquer pessoa. A oferenda torna Exu um servidor, um prestador de serviços e mensageiro, facilitando a comunicação entre humanos e Orixás. Teatralmente falando, Exu é o Arlequim, aquele que está em todos os lugares e serve a todos com energia e virilidade, dinamizando os acontecimentos ordinários, cotidianos. Sem Exu não há vida, tudo pára, tudo fenece.

Zé Celso sabe disso e começa o espetáculo com uma oferta a Exu, nessa sequência: abrem-se as portas e o público adentra o teatro, de mãos dadas em uma enorme corrente que percorre todos os andares das arquibancadas para o público. Após todos estarem dentro do teatro, Zé Celso segue em direção ao centro da passarela, ergue uma vela e exclama: “Aquele que acreditar realmente, do fundo de

si, no poder revolucionário do Teatro, venha aqui e acenda essa vela!” (Eu quase fui, mas estava muito longe e não queria atrapalhar a dinâmica temporal do espetáculo.) Alguns segundos de hesitação. Alguém vai. Acende a vela. É direcionado a um lugar bem protegido embaixo de uma das arquibancadas.



Imagem 19 – Altar para Exu em *Macumba Antropófaga*

O espaço fica à esquerda da entrada principal, por onde passa o público, como mostra a imagem acima; é um altar dedicado a Exu. Tal qual nos terreiros, a sua posição próxima à entrada/saída vivifica a cosmogonia do Candomblé, onde a energia do movimento, do começo de toda empreitada, deve ser salva na entrada e saída. (CONDURU, 2010, p.194) Esse altar contém vinho, *quartinhas* (vasilhames) com conteúdos não-investigados, flores, marcas de cera derretida, um objeto que tem um búzio pendurado que parece... um falô?

A representação de Exu como orixá é a de um falô ereto, forma encontrada também em outras culturas como a hindu, na representação de Shiva através do lingam, ao qual se oferecem flores e leite. Os dois deuses representam a virilidade, a

força truculenta e masculina. Verger descreve que em Daomé, os performers das cerimônias ao vodum Legbá – equivalente a Exu na etnia fon – os *légbasi*

vestem-se com uma saia de ráfia tinturada de roxo e usam a tiracolo inúmeros colares de búzios. Debaixo da sua saia trazem, disfarçado, um volumoso falo de madeira que levantam, de vez em quando, com mímicas eróticas. Além disso, têm na mão uma espécie de espanta-moscas, roxo, semelhante a um espanador, no qual está escondido um bastão em forma de falo (...). (1981, p.79)

Porém, além dos símbolos relativos a Exu deus, percebemos também a presença das rosas, signo que nos aproxima do Exu entidade e de sua parte feminina, as Pombagiras na Umbanda. Curiosamente, o termo pombagira vem de Bombogira, nome do referente feminino a Exu dentro da nação banto.

Exu também tem o seu equivalente grego em Dioniso, o deus do teatro. A bebida sagrada de Dioniso é o vinho, aquele que liberta o espírito e que lhe dá movimento. Assim como Exu tem como saudação *Laroyé!*, Dioniso é saudado com *Evoé!*, palavra grega que significa *gritar*, ação realizada pelas suas sacerdotisas – as mesmas que o acompanharam na sua conquista às Índias – as quais corriam para todos os lados tomadas pela força do deus. É o que os participantes do espetáculo, público e elenco, fazem em seguida a esse ritual de início.

3.3.2.3. A pipoca

São flores, Nanã, são flores
São flores, Nanã Buruquê
São flores, Nanã, São flores
Do seu filho, Obaluaê

Ebós são as oferendas aos orixás, também denominados de sacrifício. Lembremos que *sacrifício* é a junção das palavras *sacro* e *ofício*, isto é, trata-se de uma função sagrada dentro da ritualística do Candomblé, ou seja, o sacrifício é o conjunto do ofertante e da oferenda, embora a acepção da palavra esteja sobrecarregada de desqualificação sob a perspectiva dos não-iniciados, uma vez que algumas dessas oferendas, além de frutas e vegetais, apresentam também animais.

Assim como em diversas culturas, o ebó é um ritual de equilíbrio entre o divino (da divindade em direção ao humano) e o sagrado (do humano em direção à divindade), e que procura presentificar a força metafísica que se quer homenagear ou fortalecer.

A Flor de Omulu é das oferendas a este orixá a mais conhecida. Trata-se nada mais nada menos que a pipoca estourada. Esse elemento surge no espetáculo junto a uma canção que fala sobre morte e vida. Os performers enfileirados realizam um trajeto que os leva do térreo até a altura do terceiro andar (o sinal para o próximo quadro). Quando lá chegavam, as flores de Omulu são lançadas, numa chuva branca que perfuma o ar.

A família de Omulu ou Obaluaiê ou Sakpatá ou Xapanã – Nanã Burukê, sua mãe e seus irmãos, Oxumarê, Ewá e Ossaim – é de origem jeje, isto é, do Reino do Daomé. Em um processo de negociação que se desconhece, os quatro foram acolhidos pela cultura nagô e chegaram ao Candomblé. Como se infere pela observação de um de seus nomes, Obaluaiê é o dono da terra e também senhor da saúde e da doença.



Imagem 20 – Flor de Omulu em *Macumba Antropófaga*

O mito diz que Omulu se esconde debaixo da palha por conta da doença que lhe deixou marcas na pele, tornando-o feio e defeituoso. Um dia lansã soprou seu vento forte, levantando a palha que cobria o corpo de Omulu. Suas feridas, então, transformam-se em flores que saltam no ar, assim como a pipoca faz. E revela-se, então um moço lindo. Interessante também notar que as flores de Omulu são sempre lançadas na área onde fica a bigorna, outro símbolo do Teatro Oficina e também símbolo de Hefesto, o deus grego feio, manco e artista trabalhador.

Essa cena foi presenciada por mim no dia em que fui assistir ao espetáculo ao vivo, no teatro. Em uma sessão posterior, assisti-o online. Qual não foi minha surpresa quando, nesse quadro, a fila dos performers era encabeçada por... um Omulu. Trajado com o figurino típico dos rituais, vestimenta de palha da cabeça aos pés. Claro que não era um Omulu-raiz, mas um Omulu cruzado: em sua cabeça apresentava chifres, aqueles do touro, do fauno, um dos símbolos do próprio Teatro Oficina.

O Omulu do Oficina foi assistido por mim e muitos outros, creio, no dia 2 de novembro de 2011. Último espetáculo daquela temporada. Dia dos Mortos.

3.3.2.4. A árvore

O tempo dá,
o tempo tira,
o tempo passa
e a folha vira.

Para as culturas africanas, as árvores não são vegetais, mas seres. Mircea Eliade diz que “The image of the tree was not chosen only to symbolize the cosmos but also to express life, youth, immortality, wisdom.”³⁵ (2002, p.149). No tocante ao Candomblé, Conduru (2010), citando Agenor Miranda Rocha, assim aponta para a importância da relação com a representação da floresta:

³⁵ “A imagem da árvore não foi escolhida somente para simbolizar o cosmos, mas também para expressar vida, juventude, imortalidade, sabedoria.”

Ao dizer que parte do espaço não edificado “representa a ‘mata’” e que, nessa mata, “que rememora o passado africano, estão as folhas utilizadas nos rituais”, o autor sugere dimensões utilitárias e simbólicas desse ambiente crucial para os ritos do candomblé. A floresta mítica sobrevive no espaço-mata, a porção de terra livre das diferentes comunidades de terreiro; lugar onde são cultivadas árvores, arbustos e ramagens, nas quais se busca as folhas necessárias ao dia-a-dia, entre outras práticas e rituais. Espaço-mata que é configurado em cada comunidade de acordo com possibilidades espaciais e culturais. (CONDURU, 2010, p. 194)

O Candomblé, portanto, restaura essa memória em que as árvores são entes que possuem espíritos dentro de si; logo, são sagradas e louvadas. Nos terreiros, elas são enfeitadas e alimentadas. Devido às diferenças de vegetação, houve o traslado dessa visão sobre as árvores primordiais para outras existentes em solo brasileiro. Aqui temos a jaqueira, ou Apaocá, consagrada primeiramente a Oxóssi, mas também a Exu e Xangô; Acocô, consagrada a Ossaim, Xangô e Ogum; o Dendezeiro, trazido da África, consagrada a diversos orixás; e a Figueira ou Gameleira, ritualmente relacionada a Iroko, que não existe no Brasil. Na nação banto, existe o inquite Tempo ou Catendê, cuja oferenda é “feita aos pés de uma árvore, preferencialmente a mangueira ou o fícus” (KILEUY; OXAGUIÃ, 2011, p.267). Há um mito que assim conta:

As mulheres da aldeia não engravidavam e tiveram a ideia de recorrer aos poderes de Iroco. Juntaram-se em círculo ao redor da árvore sagrada (...). Suplicaram-lhe filhos e ele quis saber o que teria em troca. Cada uma prometia o que o marido tinha para dar: milho, inhame, frutas, cabritos e carneiros. Uma delas, chamada Olurombi, era a mulher do entalhador e seu marido não tinha nada daquilo para oferecer. Desesperada, prometeu dar a Iroco o primeiro filho que tivesse. Nove meses depois a aldeia alegrou-se com o choro de muitos recém-nascidos e as mães foram levar a Iroco suas oferendas.

Olurombi contou a história ao marido, mas não pôde cumprir sua promessa. Ela e o marido apegaram-se demais ao menino prometido. No dia da oferenda, Olurombi ficou de longe, segurando nos braços trêmulos, temerosa, o filhinho tão querido. O tempo passou e ela mantinha a criança longe da árvore. Mas um belo dia, passava Olurombi pelas imediações do Iroco, quando, no meio da estrada, bem na sua frente, saltou o temível espírito da árvore. Disse Iroco: “Tu me prometeste o menino e não cumpriste a palavra dada. Transformo-te então num pássaro, para que vivas sempre aprisionada em minha copa.” Transformou Olurombi num pássaro que voou para a copa de Iroco para ali viver para sempre.

O entalhador a procurou, em vão, por toda parte. Todos os que passavam perto da árvore ouviam um pássaro que cantava, dizendo o nome de cada oferenda feita a Iroco. Até que um dia, quando o artesão passava perto dali, ele próprio escutou o tal pássaro, que cantava assim: “Uma prometeu milho e deu o milho; Outra prometeu inhame e trouxe inhames;

Uma prometeu frutas e entregou as frutas; Outra deu o cabrito e outra, o carneiro, sempre conforme a promessa que foi feita. Só quem prometeu a criança não cumpriu o prometido.” Ouvindo o relato de uma história que julgava esquecida, o marido de Olurombi entendeu. Sim, só podia ser Olurombi, enfeitada por Iroco. Ele tinha que salvar sua mulher! Mas como, se amava tanto seu pequeno filho?

Foi à floresta, escolheu o mais belo lenho de Iroco, levou-o para casa e começou a entalhar. Da madeira entalhada fez uma cópia do rebento, o mais perfeito boneco que jamais havia esculpido, com os doces traços do filho, sempre alegre, sempre sorridente. Poliu e pintou o boneco com esmero, preparando-o com a água perfumada das ervas sagradas. Vestiu a figura de pau com as melhores roupas do menino e a enfeitou com ricas jóias de família e raros adornos. Quando pronto, ele levou o menino de pau a Iroco e o depositou aos pés da árvore sagrada. Iroco gostou muito do presente, o menino que tanto esperava! (...)

Devolveu a Olurombi a forma de mulher que, aliviada e feliz, voltou para casa e para o marido artesão e o filho, já crescido e livre da promessa. Dias depois, os três levaram para Iroco muitas oferendas. Levaram ebós de milho, inhame, frutas, cabritos e carneiros, laços de tecido de estampas coloridas para adornar o tronco da árvore. Eram presentes oferecidos por todos os membros da aldeia, felizes e contentes com o retorno de Olurombi. Até hoje todos levam oferendas a Iroco. Porque Iroco dá o que as pessoas pedem. E todos dão para Iroco o prometido.” (Prandi, 2001, p.164)

O ato de presentear as árvores, fazer-lhes oferendas, como exemplifica o mito é parte do imaginário do Candomblé, que, como aponta Conduru (2010), assim as percebe:

a floresta é o oposto complementar da cidade, o lugar de onde provêm caças e folhas, entre outros elementos fundamentais à vida. São, portanto, lugares onde se rememora o tempo antigo, quando os homens se aventuravam pela mata em busca dos alimentos necessários à sobrevivência. (CONDURU, 2010, p. 194)

No espaço do Teatro Oficina, a construção e mata se penetram: uma árvore adentra o teatro; a metade inferior finca suas raízes em uma parte do palco-passarela, enquanto a metade superior atravessa a parede e aparece pela janela, respirando do lado de fora. Está enfeitada com um grande laço cor-de-rosa e tem próximo a si um alguidar, vasilhame típico dos rituais de Candomblé à altura do laço, como se pode ver nas imagens 21 e 22.



Imagem 21 – Árvore enfeitada, em *Macumba Antropófaga*

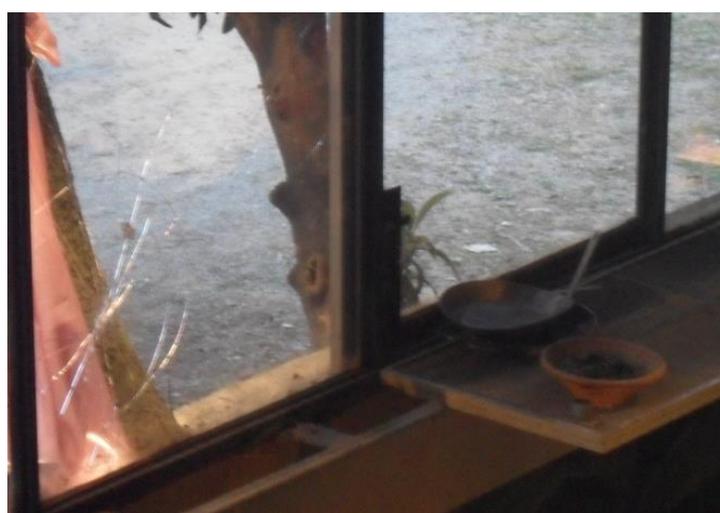


Imagem 22 – Alguidar próximo a árvore, em *Macumba Antropófaga*

Conta um outro mito que Iroko foi um presente dos orixás aos humanos; desse modo ela é mais um signo de conexão entre o Orum e o Ayê. Um dos momentos mais bonitos que presenciei e que me fez ratificar essa afirmação acima ocorreu ao final do espetáculo: enquanto todo o coro canta a música final, a expressão de Zé Celso se modificou; era como se a figura expandida que normalmente conhecemos, vemos e ouvimos, houvesse dado lugar a um outro Zé. Ele caminhou em direção à árvore. Olhou para o céu... encostou as suas mãos... inclinou sua cabeça... e repousou o *ori* no tronco da árvore. Seus lábios mexiam e, é claro, é impossível saber o que dizia ou para quem dizia. Um momento simples, curto, mas de uma grandiosidade performática, profana e sagrada, todas num mesmo presente.

3.3.2.5. Os atabaques

Tava drumindo, ngoma me chamô
Tava drumindo, ngoma me chamô
Disse levanta povo
Cativoiro já cabô

Os tambores são ancestrais instrumentos de percussão e comunicação nas culturas africanas. Feitos com peles de animais ou ainda em troncos de madeira, de inúmeras dimensões; eram eles que em terras de África podiam convocar todos, humanos e espíritos para a reunião do grupo. No Candomblé não é diferente: os tambores são conhecidos pelo nome de atabaques. Ainda, pelos fons são chamados de *huntó* e pela nação banto de *ngoma*.

Rum, *Rumpi* e *Rumpilê* são os nomes dados aos três atabaques ou instrumentos de percussão utilizados no Candomblé. Seus tamanhos diferem e estão diretamente proporcionais à tonicidade de seu som: *Rum*, o maior, é o mais grave; seu tocador é responsável por improvisos e um regente dos tocadores dos outros dois atabaques; *Rumpi*, é o intermediário em tamanho e tonicidade; e *Rumpilê* é o menor e mais agudo

Os atabaques tradicionais são feitos de pele de animal e madeira, por isso mesmo considera-se que sejam repletos de vida, portanto, considerados seres vivos.

Assim, são cuidados como tal: são banhados com ervas e alimentados. Após as festas são colocados para descansar, cobertos com tecidos, em local calmo. Nas festas são colocados em local de destaque e devem ser saudados, o que é extensivo a seus tocadores, por toda pessoa assim que ela entra no espaço da cerimônia, pois são eles que chamam as divindades/entidades para a cerimônia.



Imagem 23 – À direita, ornamentados em laço branco os atabaques *Rumpilê*, *Rumpi* e *Rum*. Eles estão próximos à cadeira da lalexá

Os tocadores recebem o nome de ogãs, título recebido especificamente pelos homens, sendo uma função dentro da sociedade do Candomblé que possui diversas atribuições, como explica Prandi:

Ogãs e equedes não são feitos de santo, são confirmados. Passam pelo rito iniciático, mas este é bastante simplificado. E, ao serem iniciados, já nascem” como ebômis, (isto é,) já são feitos no grau que imprime senioridade. Mas para isto, têm que ser suspensos, isto é, escolhidos pelo orixá no transe. Há não rodantes no candomblé que passam a vida inteira esperando ser suspensos...

O ogã pode ser: o alabê, que é quem toca os atabaques sagrados; o pegigã, que é o zelador dos altares dos deuses, o responsável formal pela guarda dos assentamentos dos santos; o axogum, que é o sacrificador de animais, o que tem a “mão de faca”. Mas há ainda o ogã cujo único dever é estabelecer uma ponte entre o mundo do terreiro e o mundo lá fora. Estes têm, necessariamente, que vir de uma extração social mais elevada; são de classe média, gente de prestígio, homens de negócio e de saber.

Intelectuais das universidades, jornalistas, homens com alguma expressão no mundo público, estes são os mais disputados pelos deuses para serem seus ogãs, desde quando o candomblé é candomblé. (1991, p.165)

Zé Celso chama o músico Ito Alves de ogã. Em vídeo disponível na internet no canal YOUTUBE³⁶, Ito Alves, percussionista do conjunto de músicos do espetáculo, conta:

O Zé (Celso) baseia a *Macumba (Antropófaga)* dentro dos terreiros de candomblé e são tocados pelos instrumentos de percussão, e a percussão tem esse papel fundamental por esse fator: ela que dá condição dos ritmos, dos orixás que são tocados, ela que dá a sequência de uma musicalidade pulsante como xamã, ela que dá essa ligação. (*sic*)

É perceptível a textura diferenciada criada pelas sonoridades de Ito. É um calibrador, um regente de momentos precisos do espetáculo, assim como Ligiéro, na entrevista a mim concedida, fala da ordenação realizada pelos toques no Candomblé: “dentro do ritual, ele (o orixá) só pode dançar naquela hora, que é a hora da batida, conduzida pela orquestra, e depois que ele dança as suas veias, ele se recolhe pra outro dançar.”

Ito Alves é o ogã alabê de *Macumba Antropófaga*, o responsável por climatizar o espetáculo com ares sagrados, criando a comunicação que transcende tempo e espaço, a mesma que é percebida e sentida nos candomblés, através dele, de suas mãos e de seus três instrumentos que realizam o chamamento dos Orixás ao Ayê.

3.3.2.6. O espírito

Na Bahia sim,
hoje tem orobi
hoje tem orobô

Hoje tem orobi,
hoje tem orobô
pimenta da Costa,
macumba ioiô³⁷

³⁶ MACUMBA ANTROPOFAGA – Músicos.mp4. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Viboe_5uHDY&feature=related>. Acessado em: 23 abr. 2012.

As religiões afrobrasileiras compõem-se de um amplo espectro de rituais os quais não necessariamente são realizados dentro do terreiro. Inclusive dentro deste, cada local pode ser um espaço ritual; existe o espaço de recolhimento, o espaço do xirê, isto é, do encontro dos orixás, o espaço dos sacrifícios, o espaço de fazer a comida. Nas roças onde isso é possível, inclusive, cada orixá possui uma casa para si, e não se trata de uma casinha, mas de uma casa de verdade, que comportaria uma família pequena.

Os rituais popularmente conhecidos como *despachos* – ebós ou padês podem ser realizados fora dos terreiros, em um local que aproxime a oferenda da energia desejada. Assim se compreende que um *trabalho* despachado em mata pode estar se aproximando de Ogum ou Oxossi, na cachoeira de Oxum, no mar de Iemanjá – como acontece nas festividades de ano novo –, em encruzilhadas de Exu, ou ainda, nesses mesmos locais o objetivo é oferecer o trabalho a entidades/encantados como exus, pombagiras, erês, pretos-velhos e caboclos.

Além de querer aproximar, os rituais podem também almejar o afastamento de espíritos não só sincrônicas como diacrônicas, ou seja, aprisionamentos ancestrais que de algum modo desarmonizem a vida terrena de um indivíduo. Esses rituais podem acontecer tanto dentro quanto fora do terreiro.

Do mesmo modo acontece com o Oficina: as ações nunca são encerradas exclusivamente no teatro. Em *Macumba Antropófaga*, a ação percorre todos os espaços possíveis: o teatro, o *ex-tacionamento* do Baú da Felicidade³⁸ e as ruas do bairro. E foi em uma das ruas atravessadas que tivemos mais um encontro com uma memória do Candomblé.

³⁷ Orobi ou obi ou noz-de-cola é um fruto de origem africana, utilizado para se comunicar com os orixás, principalmente femininos. O orobô é utilizado também para comunicação, porém é uma semente e conectada à energia masculina.

³⁸ Às vésperas da estreia do espetáculo, o grupo do empresário Sílvio Santos em dificuldades financeiras precisou vender o terreno que é anexo ao espaço do Teatro Oficina, o que levou ao acirramento de uma disputa que dura há anos sobre o local, uma vez que em acordos oficiais a área inteira seria tombada, incluindo o Teatro Oficina, e então seria construído um grande complexo teatral – em uma zona pobre da cidade de São Paulo – o que Zé Celso apelidou de *Anhanga-Baú da Feliz Cidade*, em uma alusão direta a um dos negócios do Grupo Sílvio Santos. Entre diversas negociações, Sílvio Santos cedeu o terreno temporariamente para realizar as apresentações de *Macumba Antropófaga*.

Público e performers percorrem um trajeto definido de ruas, cujo ponto de partida e chegada é o Teatro Oficina. Nesse bloco-performance, é cantado o hino do espetáculo *Cobra Grande*, que nos oferece relances de pontos históricos do trajeto percorrido, um deles, inclusive, o prédio onde aconteceram os primeiros encontros entre Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral – o casal modernista mais famoso e personagens-estopim do espetáculo.

Em meio à ação peripatética carnavalesca, uma parada: a Rua Major Diogo. Ela guarda em si um dos grandes palcos da história do teatro brasileiro, o TBC, Teatro Brasileiro de Comédia, surgido em 1948, pelo qual passaram grandes nomes como Fernanda Montenegro, Nicete Bruno, Paulo Goulart, Tonia Carrero, Paulo Autran e Cacilda Becker. Esta grande dama do TBC é o espírito que inicia um dos momentos interessantes da peça, dentro do foco almejado por este trabalho.

Em frente à fachada do TBC, o terreiro é montado: o público é disposto em círculo. Assim como nos terreiros há a separação entre o espaço dos iniciados e do público, aqui também encontramos esse limite, muito bem marcado pelo figurino dos performers: roupas brancas. Ficam abaixados, ajoelhados ou de cócoras. Mesmo na rua, sem nenhuma regra pré-estabelecida, os espectadores respeitam essa linha divisória, sejam eles os pagantes (marcados com uma pulseira de papel) ou aqueles que se juntam espontaneamente. A vizinhança não estranha nem reclama. Silencia como todos os outros à espera do que vai acontecer.

O músico se posiciona no círculo branco e de maneira vibrante e ágil começa a tocar a percussão. O som é contagiante. Ao mesmo tempo, três performers desenham com pólvora um círculo no chão; uma cruz dentro do círculo, e *risca* a linha de pólvora até a porta de entrada do TBC.

Enquanto isso, os demais performers ensinam ao público as palavras mágicas a invocar: “Cacilda Becker! Cacilda Becker! Cacilda Becker!”. Um dos performers carregando uma tocha de fogo entoa mais alto o nome da atriz, o que dá sinal:

Cacilda Becker,
O povo aqui te quer!
Sai da tumba,
Vem pra antropófaga macumba!

O atabaque soa mais forte, gritos e sons diversos são ouvidos, enquanto os corpos dos performers dançam, com as mãos levantadas para o alto. De frente para o TBC, no ponto oposto do diâmetro que liga o teatro ao círculo está o performer com a tocha, que se abaixa e ata fogo à linha. A pólvora explode dando um pequeno, mas impressionante, show pirotécnico.



Imagem 24.1 e 24.2 – Criação e queima do círculo de pólvora

A pólvora incendeia em direção ao TBC; assim que se apaga, dois performers já posicionados próximos à entrada levantam a porta de metal. De dentro sai uma figura envolta em um véu negro e segue ao meio do círculo. É Cacilda Becker, ou melhor Letícia Coura, a atriz que interpreta a própria no espetáculo *Cacilda!*. A atriz/personagem se volta para a fachada e profere: “Esse teatro é sagrado, seu nome não pode ser vendido nem trocado.”.

Após, público e performers repetem a oração; em seguida um novo pedido à Cacilda/Letícia: “Agora incorpora a Tarsila do Amaral.”.

Cacilda canta pra subir. Entra em cena Tarsila do Amaral. E segue o cortejo.



Imagem 25.1 – Letícia Coura na transição de *Cacilda Becker* para *Tarsila do Amaral*



Imagem 25.2 – Leticia Coura na transição de *Cacilda Becker* para *Tarsila do Amaral*

Esse quadro do espetáculo tem como estrutura o ritual do círculo de pólvora, que no Candomblé das nações banto é uma ação de *descarrego*, isto é, de limpeza de energias negativas e afastamento de espíritos obsessores denominados *quiumbas*. É um ritual para ser realizado em espaço aberto, perto de cruzamentos de ruas, as encruzilhadas, ou em matas, ou seja, jamais dentro de uma residência ou templo, uma vez que a força a ser afastada continuaria no ambiente. Comportamento restaurado na arte tal qual no ritual.

O seu processo de realização é similar ao descrito aqui como realizado no espetáculo, e chamamos atenção para a forma do círculo. Esta é uma forma geométrica privilegiada dentro de muitas culturas baseadas no culto à ancestralidade, como a chinesa e a indiana, assim como na cultura africana: em sessões de contações de história, ou em rituais religiosos, o círculo coloca todos em conexão a um centro da força a ser invocada, seja esta o espírito de uma história ou de um ancestral ou um orixá.

Mircea Eliade diz que “todo lugar sagrado, todo lugar que manifestava uma inserção do sagrado no espaço profano, era também considerado como um ‘centro’” (1991, p.48). Não é à toa que cotidianamente, um dos sinônimos dos templos das religiões afrodescendentes é *centro*. Diz-se “vou ao centro” para ir à Umbanda ou ao

Candomblé. O mesmo não se aplica a outros templos, que recebem outras denominações: “vou à igreja”, “à missa”, “à sinagoga”, “à mesquita”.

Dentro do centro, do terreiro, o branco reina. Ainda que a todos os orixás sejam associadas cores – vermelho para Xangô, Amarelo para Oxum, azul para Ogum, só para citar algumas –, o branco é a cor de referência do Candomblé – da Umbanda também. Similarmente à teoria da cor-luz, o branco, cor associada a Oxalá, carrega em si a potência de todas as outras cores/orixás. Em alguns terreiros, os iniciados se vestem de branco nos dias consagrados a seus orixás de cabeça, além da sexta-feira, quando tradicionalmente veste-se nessa cor. Em alguns terreiros, a sessão começa com os iniciados vestidos de branco, e somente após a possessão pelo orixá é que o indivíduo é vestido com as cores do mesmo. Juana E. Santos pondera que:

o branco não só representa a criação, o nascimento de seres naturais, como também a relação com ancestrais; concluindo, o branco, poder genitor, representa não só a existência genérica no *àyé*, mas também existência genérica no *órun* e como tal constitui um dos três elementos que participam na formação de tudo o que existe. Mas, simultaneamente, o branco representa, também, a passagem, a transformação, de um nível de existência a outro, assim como o expressa o mito que atribui ao *opashóró* de *Òrishalá* a separação, a diferenciação entre o *àyé* e o *òrun*. Em todos os ritos de nascimento e de renascimento, o branco representa não só a morte e o renascimento reais, mas também a morte e o renascimento simbólicos ou rituais. (1986, p.78)

Falando em cores e possessão, passemos à entrada da personagem *Tarsila do Amaral*; acreditamos também não ser à toa que a primeira personagem a ser invocada no espetáculo seja a de uma mulher: do ponto de vista de uma memória do Candomblé, não esqueçamos que os seus primeiros *centros* cresceram a partir do útero simbólico das sacerdotisas, as ialorixás, que de boca em ouvido transmitiam oralmente as tradições ainda viventes em suas memórias individuais.

O Candomblé, diz o mito, é uma criação de Oxum, a deusa da fertilidade, da beleza e da prosperidade, que preparou essas sacerdotisas para receberem os orixás no Ayê. Outro mito repassado oralmente conta que:

Na verdade, quando ela chegou para a terra, como a primeira mulher, devido o poder que possui começou a trabalhar muito com Orumilá Ifá. Ficou muito amiga dele e ele tão enamorado que até a ensinou jogar. Oxum foi a primeira mulher a jogar.

Oxum joga o merindinlogum³⁹. Tarsila joga nas artes visuais. Letícia Coura, no teatro. Quando, após a *incorporação* de Tarsila, os performers pedem “recria agora o instante inaugural da paixão”, ou seja, a união com Oswald-Xangô, a qual, segundo a abordagem do espetáculo, dá início à Antropofagia, equipara-se o poder feminino das grandes mães, das mulheres poderosas, feiticeiras, senhoras das artes da magia e do espetáculo. Espelhado em outro mito, elas são invocadas, pois sem elas, Oxum, Letícia e Tarsila nada acontece, já que:

Ela era a responsável pela esterilidade das coisas criadas. Os orixás procuram Ìyami e pedem pra que ela os acompanhasse ao Aiê. Depois de muito dengo, Oxum os atendeu. Na terra, a Ìyábá impôs suas condições que depois de respeitadas tornaram a Terra fértil e próspera.

A etimologia da palavra *espírito* é latina, cuja raiz é *spirare*, a qual significa respirar. Por sua vez, *spiritus*, também latim, significa sopro vital, a própria vida, o espírito, e ao mesmo tempo uma simples respiração. O Oficina inala e exala o espírito do ritual em seu espetáculo: o bori, a vela, a pipoca, a árvore e o espírito engendram a partir de si comportamentos restaurados de rituais. Portanto, tenho a necessidade de agora retomar outras ideias acerca da categoria de ritual apresentadas por Schechner, com o objetivo de compreender o translado desses elementos para dentro do espetáculo e sua rizomatização em outros signos do roteiro/dramaturgia do Oficina, e a configuração de seu imaginário, de sua memória, assim como a performance dessa memória.

3.3.3. A Performance Ritual do Oficina

Schechner, baseado nos estudos sobre o ritual realizados por Victor Turner, apresenta-nos os rituais como performances liminares, ou seja, que demarcam a passagem de um estado a outro. Um ritual liminar pressupõe uma modificação do indivíduo dentro de um coletivo. As atividades são realizadas dentro do espaço

³⁹ Jogo ritual de visão de passado, presente e futuro.

ritual, denominado *limen*, o qual é ao mesmo tempo o limitador de um estado anterior e espaço de ratificação de um estado posterior.

Contudo, Schechner afirma que Turner também reconheceu que as transformações históricas, principalmente por conta da divisão do trabalho e da fragmentação dos espaços e das experiências de vida em áreas distintas – trabalho, lazer, família etc. – fizeram com que as artes retomassem muitas funções do ritual. Cria-se então o conceito de ritual liminoide, pois,

Se o que é liminar inclui uma “comunicação” sagrada, “inversões” e “recombinações lúdicas”, o liminoide inclui todos os diferentes tipos de arte e entretenimentos populares. Geralmente, atividades liminoides são voluntárias, enquanto ritos liminares são obrigatórios. (2012, p.66)

Schechner aponta que a ideia de liminar e liminoide tem a ver com *transformação* e *transporte*. Um ritual liminar transforma um indivíduo permanentemente, enquanto o liminoide transporta o indivíduo para um patamar, devolvendo-o ao anterior em seguida. O Candomblé pode ser observado como um ritual liminar ou liminoide, dependendo do referencial e do rito que se realiza. Um rito de iniciação é liminar, uma vez que o indivíduo que antes não era agora é parte da comunidade do terreiro, trata-se de um rito de passagem. A incorporação, o transe, é liminoide, uma vez que, ao ocorrer, oferece espaço para a estada do orixá/entidade, porém, ao terminar, permite que o indivíduo retome o seu estado de si anterior ao fenômeno.

Como podemos inferir, o teatro é liminoide. Qualquer experiência que ali aconteça pode suspender, afundar, afetar, a todos, mas ao final de sua execução, retornamos ao que éramos antes do ponto de vista de nossa situação no grupo social – a experiência afetiva e psicológica pode ter sofrido acomodações, mas ela não determina um novo *locus* social dos indivíduos. Portanto, a apropriação de signos do Candomblé é uma ação que envolve a transformação do ritual liminar em liminoide. De fato, “Turner percebeu que a contracultura dos anos 1960 era, em parte, uma tentativa de recuperar a força e a unidade da liminaridade tradicional.” (2012, p. 68), nos relembra Schechner, o que se assemelha ao conceito de Te-ato do Oficina, em que, a partir dos jogo de apropriações rituais, há a expectativa do envolvimento total dos espectadores.

No Candomblé, *communitas* normativo e espontâneo acontecem em diversos momentos tanto nos rituais quanto em jogo. Maria Alice Rezende Gonçalves (2007) lembra que “Nos terreiros de Candomblé, terminada uma reunião ou festa sagrada (na qual já houve *communitas*, se não espontâneo, ao menos normativo), poderá formar-se ocasionalmente uma roda de samba. A este tipo de atividade, os membros da comunidade também chamam de brincadeira” (2007, p.61, inserção nossa). Ou seja, o jogo, a brincadeira também pode criar *communitas* em um coletivo.



Imagem 26 – Membros do Omijuarô em intervalo das obrigações

O jogo do Candomblé, ou nos intervalos deste, no entanto, não é o mesmo do teatro. Neste espaço sagrado, o jogo ocorre no intervalo das atividades sagradas, os afazeres do cotidiano do terreiro. Nesse momento, o espaço deixa de ser *limen*, tornando-se espaço de convivência comum. O jogo do Oficina, porém, não é um intervalo, é já o responsável por criar a ambiência do ritual; a brincadeira é o estado do tudo ou nada.

Assim, no Teatro Oficina Terreiro Eletrônico não existe um ponto de fuga para observação, pelo contrário, múltiplas ações acontecem o tempo inteiro em diversos lugares do espaço. É um jogo constante entre energia centrípeta e energia centrífuga, que transforma o público em um editor do que assiste e de como assiste. A relação proxêmica entre público e performers transita entre a explosão e a

demarcação de lugares, de acordo com a necessidade da realização de um ponto do roteiro.

O jogo entre eficácia (ritual) e entretenimento (jogo/espetáculo) é repartido não somente entre os atores, mas também com o seu público. Quando Zé Celso perguntou e chamou alguém que acreditasse na força revolucionária do teatro, essa tensão estava ali presente. Essa força no teatro encontra eco no princípio do axé do Candomblé, a força invisível, a força mágico-sagrada de toda divindade, de todo ser animado, de toda coisa, mas que não aparece espontaneamente. O axé está em tudo, em todos os reinos, animal, vegetal e mineral. Quando Makota Valdina fala sobre o Tempo que é o vento que é o tempo, e que a essência dos orixás e, portanto, o fundamento do Candomblé está no Tempo, ela se refere ao axé. Essa força é invocada nos mitos e nos ritos, através de elementos que catalisam a sua ação. O ritual transforma em energia cinética, o axé em potencial nos elementos que o congregam: o bori, a vela, a pipoca, a árvore e o espírito são catalisadores do axé particular do Oficina, a fim de criar o estado de *communitas* no espetáculo.

É somente assim que o Oficina compreende o ser-teatro. Em entrevista a Marcos Bulhões Martins (2012), quando perguntado sobre o papel do espectador no seu trabalho atualmente, Zé Celso responde: “Não é uma questão é uma resposta. Tupy or not Tupy? Não. Tupy é a resposta: ser no Rito. O espectador ou é ator mesmo mudo, sentado, isto é, e assim entra na Mágica Teatral ou não vê, não entende nada.” (2012, p.223). O Te-ato do Oficina é o *communitas* da performance. É dentro dessa gama de expectativas e premissas que envolvem a performance ritual que o Oficina imbrica a performance da **sua** memória do Candomblé em seus espetáculos.

Resta uma pergunta: em um vídeo disponível na internet, o ogã do Oficina, Ito Alves afirma: “o Zé (Celso) baseia a *Macumba* dentro dos terreiros de Candomblé.”; também, identificamos signos do Candomblé; existem rituais de Candomblé integrados na cena; por que raios de Xangô, então, ele chama o espetáculo de *Macumba Antropófaga* e não de *Candomblé Antropófago*? Uma possibilidade de resposta vem a seguir.

3.3.4. Performance da memória do Candomblé como Macumba

Existe um espectro de relações que relaciona o Candomblé ao imaginário estético do Oficina, porém que o faz performar e nomear seu espetáculo como *Macumba*. Recordemos as acepções negativas e positivas deste termo, as oposições em relação ao Candomblé das nações nagô principalmente, suas implicações em classes sociais mais baixas, em um discurso duvidoso porém, dado que a Macumba do sudeste poderia ser chamada de Candomblé, retornando aos argumentos de Prandi. Sobre a concepção e relação entre os termos para o Oficina, incluindo a origem do nome macumba para o espetáculo, Zé Celso explica:

O nome nós escolhemos de propósito, porque é Tabú. Mesmos os de Candomblé, de Umbanda, não gostam muitas vezes de ser chamados de “macumbeiros”. As pessoas dizem que “macumba” é feita para o mal.

Oswald nos aconselha a ir direto nos TABUS para transformá-los em TOTEM. No que é Proibido, para invertê-lo e transformá-lo em Fonte de Liberdade e Novas descobertas sobre a Biodiversidade Humana.⁴⁰

Logo, percebemos que para Zé Celso e o Teatro Oficina o Candomblé – e a Umbanda – é a denominação da religião, é a fonte na qual ele vai buscar seus “sentidos e símbolos”; a Macumba é o jogo ritual criado a partir destas fontes. Para o imaginário do Oficina, o Candomblé, portanto, é visto como o espaço do silêncio, é o tabu, é apolíneo, enquanto a Macumba é o espaço da sonoridade, do enfrentamento, o dionisíaco, a face pop do ritual.

Segundo Prandi, o Candomblé se instala em São Paulo nos anos 60; é quando Zé Celso se torna o pai do Tropicalismo, descobre Oswald de Andrade, e o Oficina tece o seu conceito de Te-ato, fruto de seu namoro – sempre namoro nunca casamento – com o teatro ritual. Este complexo conceitual não é o único desse período, pois

Os anos durante os quais o candomblé virá a se instalar em São Paulo, grosseiramente dos meados dos 60 aos primeiros anos dos 70, e que estamos habituados a chamar simplesmente de “os anos 60”, marcam um período de fundamentais efervescências no plano da cultura e das

⁴⁰ Entrevista publicada no site do Teatro Oficina.

mentalidades; profundas são as mudanças em relação aos modos de vida e aos códigos intelectuais. Na Europa, nos Estados Unidos, no Brasil. No Brasil, sobretudo no Sudeste, nas grandes cidades, na metrópole paulista. São os anos da contracultura, da recuperação do exótico, do diferente, do original. A juventude ocidental ilustrada se rebela, toma gosto pelas civilizações orientais, seus mistérios transcendentais e ocultistas (lembremo-nos dos Beatles e da peregrinação da juventude americana e européia em busca dos gurus do Himalaia). Valoriza-se a cultura do outro. No Brasil, valoriza-se a cultura indígena. A antropologia redimensiona a etnografia para fazer política indigenista. E valoriza-se a cultura negra, sobretudo a negro-baiana. [...]Abrir as portas da percepção, ir em busca do prazer, da expansão da sensibilidade, de gratificações imediatas para o corpo e para a mente. (Prandi, 1995/96, p.74)

Logo, o encontro do Candomblé com São Paulo é um vetor formado a partir das migrações nordestinas, da expansão da TV como divulgadora e homoneigizadora das ideias artísticas, da Ditadura, do Tropicalismo, do panafricanismo, do retorno da etnia e do retorno dos umbandistas ao Candomblé. Não é à toa que a estética do Teatro Oficina é marcada pela bricolagem.

Em termos de ritual, a terminologia Macumba e seu imaginário, portanto, são adequados ao Oficina, não somente pela bricolagem que caracteriza ou, em uma abordagem deleusiana, a sua tecitura rizomática – dado que o imaginário sobre o Candomblé ainda é percebido somente como raiz – mas pelos embates sociais que o termo sempre provocou. E a provocação faz parte do vocabulário estético do Oficina. Esse provocar é para o grupo um instrumento libertador tanto para eles mesmos quanto para os espectadores, capaz de levar ao êxtase estético. Em entrevista, Zé Celso diz sobre a macumba:

A Macumba é fonte de muito preconceito, mas ela nos transporta para outra relação humana, fora da burocracia dos relacionamentos hipócritas, tediosos, papai mamãe, cerebrais.

O Rito de Dionísios nas “BACANTES” é uma Macumba. Eles chamavam de DYTIRAMBOS, que é um ritmo e um dos nomes de Dionísios.

O canto-dança, de amassar uvas com os pés, dançando e cantando em transe em torno do fogo, incorporando Mithos e Entidades, fez com que nascesse o Teatro e os ritmos como o Rock, o Samba, o Maracatú, o Reggae, Hip Hop, o Funk, enfim a batida que é a Cultura Hegemômica no Mundo Atual. Tudo mexe, tudo róca, tudo samba e tudo é Macumba Teato.

É um Ritual de InCorporação, nada cerebral, não é para assistir, é pra ir junto na lucidez do transe vindo do Tambor.”

Desse modo, a concepção de macumba para o Oficina é rizoma e é rizomatizada a outras referências estético-rituais. Se o Candomblé é a fonte propulsora, A Macumba é a propulsão em si, em que seu cantar-dançar-batucar é capaz de criar o estado de *communitas* como a *Macumba Te-ato*. Zé Celso e Oficina se propõem como os xamãs, em torno de um ritual que invoque o “poder revolucionário do teatro”, pois “O performer compartilha características com o curandeiro e com a pessoa em êxtase.” (SCHECHNER, 2009, p.365)

O Oficina, então, buscará valores nas performances negras, todas, das regionais e rurais às urbanas, e no Candomblé que se componham como materiais a tecido rizomático extático. E, de fato, nas performances oral, corporal e musical do Oficina, nós podemos encontrar características daquelas relacionadas às mesmas categorias quando tratamos das qualidades da performance negra. Porém, considero que a performance do Oficina *integra* valores da performance negra, mas não é performance negra, posto que a sua base ainda é a greco-romana, a sua relação de embate ou de encontro ainda é voltada à cultura europeia. O projeto identitário do Oficina é modernista e não contemporâneo.

O fato de a palavra *macumba*, além do título, ser proferida nas falas de personagens representativos da sociedade autoritária, da elite econômica, amplia o próprio sentido da Antropofagia, a qual é rizomática, mas ainda obedece ao imaginário-ideologia raiz do mito do cadinho, criticando-o mesmo. Quando estes personagens-arquétipos a proferem, normalmente com frases como “Pare já essa macumba!”, esses apelos são acompanhados dos toques de Ito Alves. Todos eles ao ouvirem insistentemente aos tambores acabam se dobrando à mistura, ao jogo dionisíaco da macumba.

Assim, o imaginário do Oficina é de tal complexidade que, ainda que integre signos e valores do Candomblé, como pudemos acompanhar, a sua imagem sobre a macumba ainda mantém os apelos de uma cultura euro-brasileira que vê os valores nativos e africanos como aqueles que a seduzem. Ao mesmo tempo em que discute com a cultura burguesa, ortodoxa, ocidental, “careta” – em suas palavras – o Oficina acaba reiterando a classe contra a qual tanto dispara suas críticas. Sendo um grupo cujos integrantes, muitos deles, incluindo Zé Celso, provém dessa classe social, compreende-se porque o Oficina, em *Macumba Antropófaga*, faz uma revisitação de si mesmo.

Logo, consideramos que a performance da memória do Candomblé que o Oficina apresenta não está preocupada com esta memória, não se debruça sobre ela. Se ofende as suas matrizes religiosas não o faz como centro de sua discussão. A memória discutida pelo Oficina é a memória de si; contudo, nunca foi uma tarefa solitária, individual, discursar sobre si, e o Oficina faz isso, portanto, agregando todos os coletivos, todas as memórias, destoantes ou não, complexas ou não, em profundidade ou não.

Zé Celso finaliza: “fizemos a *“MACUMBA ANTROPÓFAGA 2011 e 2012”* para nós mesmos, para nos excitarmos em transmutar nossa própria visão de mundo.”.

E não seria por esses mesmos motivos que nos integramos aos mitos e ritos do Candomblé?

4. CONSIDERAÇÕES PARCIAIS OU *EPA BABÁ*⁴¹!

O teatro pode significar lembrança de algo em suspenso, passado e futuro, memória e antecipação, ruptura com a presença sobrecarregada de informações, consumo e “consciência”. O teatro se torna significativo espaço de memória quando surpreende o espectador e rompe a proteção do encanto, que é também uma proteção diante do enfrentamento com esse “outro tempo” que não pode ser pensado sem o terror do desconhecido.

Hans-Thies Lehmann

Percebemos, portanto, a partir dessas observações e análises do espetáculo, que mitos e ritos, matérias rizomáticas, se afluem por entre as práticas estéticas. Dado que os nascedouros da tradição são levados pelo rio do esquecimento, o artista encontra-se com suas reminiscências através de suas práticas individuais, do seu ofício, do seu fazer, e se torna um novo ourives, que derrete, funda e modela a matéria invisível que possui em mãos, pois o “essencial é que os traços pelos quais ele se diferencia dos demais subsistam e que estejam assinalados por todo seu conteúdo” (1990, p.88), afirma Halbwachs ao conceituar a memória coletiva.

Os mitos e ritos também presentificam no Candomblé os vestígios de uma memória longínqua, mas que se atualiza a cada sessão. A sessão de Teatro e a de Candomblé convidam o público e os performers a uma recuperação de comportamento, não conforme a tradição, mas como define Richard Schechner.

Comparando à ação do narrador, podemos nos ancorar em Benjamin quando ele afirma que “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.” (1987, p.201), assim como o *communitas*, o êxtase, o Te-ato. Na construção da fábula de sua performance linear ou fragmentada, sonora ou muda, o artista recorre àquela figura original, característica fundamental da tradição, a fim de, ainda que não pela ação prática, mas pelo discurso, estabelecer elos de continuidade.

⁴¹ *Epa Babá!* é a saudação de Oxalá, o orixá criador dos humanos, o qual finaliza toda festa de Candomblé.

Sendo assim, podemos inferir que, ao se apropriar de signos e construírem as suas memórias do Candomblé, esses grupos narradores ao mesmo tempo em que se identificam, oferecem um espelho possível aos espectadores desses espetáculos; o seu próprio espelho.

Portanto, a leitura que fazemos é de que, sim, há uma configuração de memória do Candomblé no espetáculo *Macumba Antropófaga*, segundo o conceito de performance, isto é, um conjunto de ações criado a partir de comportamentos restaurados. Não há como afirmar que não existe nenhum conhecimento prévio dos signos do ritual, pois muitos deles requerem um conhecimento bastante aprofundado sobre a sua ritualística e seus fundamentos. Desse modo, avaliamos que os mitos e os ritos do Candomblé ratificam os signos encontrados no espetáculo, indo ao encontro de um dos objetivos dessa pesquisa. Ainda, estes são rizomatizados a outros signos culturais e cênicos, em consonância com os argumentos utilizados anteriormente.

Zé Celso e sua equipe jogam com esses elementos, com a criação de uma rede entre os planos sagrado e o profano difícil de avaliar onde começa um e outro. Por outro lado, também podemos observar que em *Macumba Antropófaga* existe uma estrutura estética rizomática que se apropria de uma memória do Candomblé que amplia o discurso do próprio espetáculo, performatizando-a como a antropofagia e macumba, uma experiência de um Candomblé de São Paulo, cidade que acompanhou primeiro a migração da Umbanda para lá, e depois passa por um processo de Candombleização, mas que mantém no imaginário da cidade e de seus vivenciadores essa memória religiosa rizomática em si mesma.

Esse processo de retorno ao Candomblé na cidade acontece nos anos sessenta – vinte anos depois da chegada da Umbanda –, no mesmo período em que o Oficina se afina aos conceitos de performance, frutos de seu contato com o Living Theatre. Assim, podemos inferir que esses trânsitos rituais afetam as apropriações dos signos rituais pelo Oficina. Logo, ainda que se afirme que se trata de uma apropriação de signos do Candomblé, o é também da Umbanda, configurando a mistura, a ideia sobre a Macumba, e de macumba social, antropofagia das experiências urbanas, ordinárias e extraordinárias, pois o espetáculo cria relações entre esses signos e outros da cultura pop, da vida cotidiana. Mais uma vez, Prandi:

A história dessas religiões aparentadas, porque mediúnicas, porque elos de uma mesma cadeia simbólica da nossa própria história como sociedade em formação, porque experiências de concepções de mundo, da vida e da morte, tão instigantes, a história dessas religiões que são o candomblé, o kardecismo, a umbanda, e mais o tambor-demina, o batuque, a pajelança, o catimbó, tudo isso impregnado dos secularizados valores cristãos do catolicismo pré-Restauração e pré-Vaticano II, essa história decifra-se com a história da sociedade. A sociedade é a esfinge. (1995, s/ p.).

Ou seja, esteticamente podemos afirmar que o espetáculo lida com os signos do Candomblé de forma rizomática, costurando-os a outros signos do roteiro, ampliando suas significações. Politicamente, contudo, temos que admitir que o Oficina reitera o “mito do cadinho”, o mito das três raças, desde o título, juntando em dois vocábulos os três elementos oficializados como matrizes brasileiras, o africano, o europeu e o nativo.

Existem inúmeros desdobramentos em que este trabalho se deparou, porém, não se alongou, algumas de maior ou menor pertinência para a autora, mas todas levantando a mesma inquietude e desdobrando-se de si mesmos: a investigação sobre a (in)corporação, no sentido de uma pesquisa-ação teatral, para todos os níveis escolares e acadêmicos, e principalmente na formação de ator, baseada no conceito de máscara africana, em que o corpo inteiro é a máscara, semelhante ao pensamento da Comedia dell’arte, e que integre os arquétipos do Candomblé e Umbanda, no entanto sem a presentificação dos orixás; a investigação dos currículos de universidades e escolas técnicas para a dialogar com o tema e o porquê de tais práticas estarem ou não inseridas nesse currículo; além do aprofundamento das ideias em torno da performance ritual negra nas artes, pois como vimos ela não está presente só no teatro, mas também na música, dança, e artes visuais também. Ainda, as projeções dessas vivências nos espectadores: quais são suas percepções? Que quadros de experiências podem ser relatados? Qual é o retorno disso – se é que ele existe – aos próprios artistas e na continuidade de sua pesquisa-ação.

Portanto, como reflexão final, para além do que comporta este trabalho, mas que permeou toda a sua escritura: a Estética é uma das principais vias de dominação, pois educa nossos sentidos para encontrar formas semelhantes àquelas que nos afetam. Como entender, então, que grandes encenadores do século XX, como Peter Brook, Eugenio Barba, tenham se voltado, de modos distintos, para a

África, que nós os admiremos por isso, porém que nós mesmos enquanto descendentes (se não genéticos, ao menos históricos) desses valores estéticos ainda não os incluamos em nossas escolas, academias e matrizes estéticas, *apolinizando/oxalanizando* mitos e rituais em nossas formas teatrais? Desde 1977, Gilberto Velho pode nos oferecer algo para refletir:

(...) a vivência de *stranger* no sentido de Simmel (Simmel, 1971), **de estar e não estar, de pertencer e não pertencer**, (grifo nosso) é uma característica que marca, profundamente, a experiência e o *ethos* do mundo artístico-intelectual brasileiro. Parece-me ser esta a explicação sociológica que está na origem de muitas crises e problemas de natureza aparentemente psicológica existentes nesse meio. Sem desprezar as experiências biográficas particulares, há que chamar atenção para estes limites e características de uma categoria social encurralada na sociedade brasileira contemporânea. (1977, p.38)

Foi nesse rastro de pensamento que acabei chegando ao Oficina: as performances da memória do Candomblé realizadas pelo grupo, ainda que acompanhadas e espelhadas nas idiosincrasias da própria sociedade em que está mergulhada, representam um discurso de enfrentamento a essa mesma sociedade, ao teatro ortodoxo. É uma configuração de memória ao mesmo tempo encanta e afugenta. Encanta porque, recuperando comportamentos rituais, cria relações de recepção ativas, em que os espectadores têm a oportunidade de se tornar um só com os performers, na perspectiva de jogo do ritual, do encontro com o tabu. Afugenta, porque muitas vezes, o encontro com o tabu é com vara curta, e logo que o jogo termina, de espectador eu posso me tornar público e assim me afastar. Os anseios artísticos e políticos se alternam: ora sou raiz, ora sou rizoma. Eis o jogo do Oficina, com a sociedade, os espectadores, o Candomblé, e com eles mesmos.

Contudo, considero que, sem moralismos estéticos, ainda é preferível mitificar que silenciar, borrar que apagar, citar que desconsiderar. Há outros corpos narradores, outros artífices que podem fazer outros trabalhos em que o citar ressignifique-se em discorrer; o borrar, em estruturar; o mitificar em presentificar. Existe sabedoria em tudo, em todo olhar, em toda pulsação, em toda invocação. O artista como um xamã. E este “figura entre os mestres e os sábios.” (BENJAMIN, 1987, p.221)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS OU O TABULEIRO DE IFÁ!⁴²

ABÍMBÓLÁ, Kólá. **Yorùbá culture: a philosophical account**. Birmingham: Ìròkò Academic Publishers, 2006.

ALBUQUERQUE, Wlamyra R.; FRAGA FILHO, Walter. **Uma história do negro no Brasil**. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

AMARAL, Ana Maria. **Objetos rituais no candomblé da Bahia**. Sala preta, p.191-195.

ANDRADE, Oswald. **Manifesto antropófago e Manifesto da poesia pau-brasil**. Disponível em <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acessado em: 18 jan.2012.

BARROS, Orlando de. **Corações de Chocolat: a história da Companhia Negra de Revistas (1926-1927)**. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.

BASTIDE, Roger. **Estudos afro-brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1983.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. in: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3.ed.São Paulo: Brasiliense, 1987. v.1.

_____. O narrador. in: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. v.1.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BLIER, Suzanne Preston. **Vodun: West African Roots of Vodou**. in: Donald J., Cosentino. *Sacred Arts of Haitian Vodou*. Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History, 1995. p. 61–87.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2001.

BRANDÃO, Tânia. As modernas companhias de atores. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate et alii. **O teatro através da história**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, 1994. v.2.

BRASIL. *Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil*. 1891. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Constituicao91.htm>. Acessado em: 20 jul. 2011.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CONDURU, Roberto. **Das casas às roças: comunidades de Candomblé no Rio de Janeiro desde o fim do século XIX**. in: TOPOI, v. 11, n.21, jul.-dez. 2010, p.178-203.

⁴² Ifá é o orixá detentor do saber da previsão, aquele que é consultado e media as orientações dos orixás aos seres humanos.

DE FINA, Anna. Group identity, narrative ad self-representations. In: DE FINA, Anna; SCHIFFRIN, Deborah; BAMBERG, Michael (org.). **Discourse and identity**. New York: Cambridge, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: 34, 1995. v.1.

DOMINGUES, Petrônio. **A crisálida do teatro negro no Brasil**. Revista Palmares, ano 2006, n.3, p.52-. Disponível em <<http://www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/revista3/revista3-52.pdf>>. Acessado em: 24 abr.2012.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. São Paulo: Martins Fontes: 2002.

_____. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. **The sacred and the profane: the nature of religion**. New York: Harvest Book, ?.

GONÇALVES, Maria Alice Rezende. **O Candomblé e o lúdico**. Rio de Janeiro: Quartet; NEAB-UERJ, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy. **Para um teatro pobre**. 2.ed. Brasília: Teatro Caleidoscópio; Dulcina, 2001.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990. 2.ed.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. 11.ed.

JUNGE, Peter (org.). **Arte da África: obras-primas do Museu Etnológico de Berlim**. Rio de Janeiro: CCBB, 2003. principalmente il. col.

VANSINA, J. **A tradição oral e sua metodologia**. in: KI-ZERBO, Joseph (ed.). História geral da África, I: metodologia e pré-história da África. 2.ed. rev. Brasília : UNESCO, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Sussekind. São Paulo: Cossac Naify, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mitológicas 1: o cru e o cozido**. São Paulo: Cosac & Naify, ?.

LEVINE, D. Introduction. In: **Georg Simmel on individuality and social forms**. Chicago: The University of Chicago Press, 1971.

LINDE, Charlotte. **Life stories: the creation of coherence**. New York: Oxford University Press, 1993.

LIGIÉRO, Zeca. **Iniciação ao Candomblé**. 9.ed. Rio de Janeiro: Nova Era. 2006.

_____. **Corpo a Corpo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. 2010. 307 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

LIMA, Vinícius Silva. **O teatro ritual de Artaud e a cura xamânica**. In: BOITATÁ, Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL. Londrina, n. 9, p. 52-64, jan-jun 2010. Disponível em: < <http://www.uel.br/revistas/boitata/volume-9-2010/B904.pdf>>

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MARTINS, Marcos Bulhões. **O terreiro eletrônico e a cidade: o olhar do mestre antropólogo**. Sala Preta, USP, vol. 12, n. 1, jun 2012, p. 209-223

MENDES, Miriam Garcia. **O negro e o teatro brasileiro**. São Paulo: HUCITEC; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília: Fundação cultural Palmares, 1993.

MISHLER, Elliot G. Narrativa e identidade: a mão dupla do tempo. In: MOITA LOPES, Luiz Paulo da; BASTOS, Liliana Cabral (org.). **Identidades: Recortes Multi e Interdisciplinares**. Campinas: Mercado de Letras, 2002. p. 97-119.

MONTI, Franco. **As máscaras africanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. 2.ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

NASCIMENTO, Abdias do. **Sortilégio II: mistério negro de Zumbi redivivo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

ODÉ KILEUY; VERA DE OXAGUIÃ; BARROS, Marcelo (org.). **O candomblé bem explicado: nações bantu, iorubá e fon**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PARÉS, Luis Nicolau. **A formação do Candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia**. 2.ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

PRANDI, Reginaldo. **As religiões negras no Brasil: para uma sociologia dos cultos afro-brasileiros**. In: Revista da USP, São Paulo, n28, dez/jan/fev/1995/1996. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/28/05-prandi.pdf>>. Acessado em: 13 nov. 2012.

_____. Deuses africanos no Brasil. In: **Herdeiras do Axé**. São Paulo: Hucitec, 1997. 1-50.

_____. **Os candomblés de São Paulo: a velha magia na metrópole nova**. São Paulo: HUCITEC; Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

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

_____. **Modernidade com feitiçaria:** candomblé e umbanda no Brasil do século XX. São Paulo: Tempo Social Revista de Sociologia, v. 2, n. 1, p. 49-74, jan./jun. 1990.

RIBEIRO, Branca; GARCEZ, Pedro (org). **Sociolinguística Interacional.** São Paulo: Loyola, 2002.

RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. **Alma Africana no Brasil:** os iorubás. São Paulo: Oduduwa, 1996.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nagô e a morte:** pàdè, asèsè e o culto Égun na Bahia. Petrópolis: Vozes, 1986.

SCHECHNER, Richard. **Between theater and anthropology.** Philadelphia: The University of Philadelphia Press, 1985.

_____. **Performer.** Sala preta, 2009, p.333-364.

_____. **O que é performance?** In: O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética: Rio de Janeiro, UNIRIO, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

_____. **Performance theory.** 2.ed. New York: Routledge, 2003.

_____; LIGIÉRO, Zeca (org). **Performance e Antropologia de Richard Schechner.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SILVA, Armando. **Oficina:** do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 1981.

THOMPSON, Robert Farris. **Flash of the spirit:** arte e filosofia africana e afro-americana. Tradução de Tuca Magalhães. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Ewé:** o uso das plantas na sociedade iorubá. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Orixás:** deuses iorubás na África e no Novo Mundo. Salvador: Corrupio, 2002. 6.ed.

VELHO, Gilberto (org.). **Arte e sociedade:** ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** 2.ed.rev. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Vídeos e Sites

MACUMBA ANTROPOFAGA – Músicos.mp4. Disponível em:
<http://www.youtube.com/watch?v=Viboe_5uHDY&feature=related>. Acessado em:
23 abr. 2012.

TEATRO OFICINA – <http://teatroficina.uol.com.br/>

ANEXO: MANIFESTO ANTROPÓFAGO

Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupi, or not tupi that is the question.

Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com os sustos da psicologia impressa. O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará. Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos touristes. No país da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil.

Uma consciência participante, uma rítmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade pré-lógica para o Sr. Lévy-Bruhl estudar.

Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. Ori Villegaignon print terre. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling.

Caminhamos.

Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.

Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão.

O rei-analfabeto disseralhe:

ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia.

O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo. O antropomorfismo.

Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

Só podemos atender ao mundo orecular.

Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia.

Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem.

Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instinto Caraíba.

Morte e vida das hipóteses. Da equação eu parte do Cosmos ao axioma Cosmos parte do eu. Subsistência.

Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo.

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.

Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro.

Catiti Catiti

Imara Notiá

Notiá Imara

Ipeju

A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários. E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade.

Esse homem chama-se Galli Mathias. Comi-o.

Só não há determinismo onde há o mistério. Mas que temos nós com isso?

Contra as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado.

Sem Napoleão. Sem César.

A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue.

Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas.

Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Cairu:

- É mentira muitas vezes repetida.

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti.

Se Deus é a consciência do universo Incriado, Guaraci é a mãe dos viventes. Jaci é a mãe dos vegetais.

Não tivemos especulação. Mas tínhamos adivinhação. Tínhamos Política que é a ciência da distribuição. E um sistema social-planetário.

As migrações. A fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatórios e o tédio especulativo.

De William James e Voronoff. A transfiguração do Tabu em totem. Antropofagia.

O pater famílias e a criação da Moral da Cegonha: Ignorância real das coisas + fala (sic.) de imaginação + sentimento de autoridade ante a prole curiosa.

É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à idéia de Deus. Mas a caraíba não precisava. Porque tinha Guaraci.

O objetivo criado reage como os Anjos da Queda. Depois Moisés divaga. Que temos nós com isso?

Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz.

A alegria é a prova dos nove.

No matriarcado de Pindorama.

Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada.

Somos concretistas. As idéias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as idéias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.

Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de D. João VI.

A alegria é a prova dos nove.

A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura - ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o modusvivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo - a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo.

Antropófagos.

Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema, - o patriarca João Ramalho fundador de São Paulo.

A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI: - Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça!

Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte.

Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud - a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.

Oswald de Andrade

Em Piratininga

Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha

(Revista de Antropofagia, Ano I, No. I, maio de 1928.)

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Estátua <i>Nkisi</i> da República Democrática do Congo	25
Imagem 2 – Reino do Daomé	27
Imagem 3 – Yorubalândia	30
Imagem 4 – Mãe Beata de Iyemonjá, iyalorixá do Omiojuarô	35
Imagem 5 – Abdias do Nascimento como Emanuel	64
Imagem 6 – Dança-encontro de Ogum e Iansã em <i>Besouro</i>	65
Imagem 7 – Representação da roda de capoeira em <i>Besouro</i>	66
Imagem 8 – Augusto Omolú, em <i>Oro de Otelô</i>	67
Imagem 9 – Débora Almeida, em <i>Sete ventos</i>	68
Imagem 10 – Márcio Meirelles – de pé – em um dos ensaios de <i>Bença</i>	69
Imagem 11 – <i>Bença</i>	70
Imagem 12 – Membros do terreiro Omijuarô	78
Imagem 13 e 14 – Performance <i>ChAmamento</i> , realizada pela autora	79
Imagem 15 – Rita Ribeiro e Kiusam de Oliveira em <i>Tecnomacumba</i>	80
Imagem 16 – Equilíbrio/tensão entre eficácia/ritual e entretenimento/ teatro	81
Imagem 17 – Luiza Lemmertz como Iemanjá, em <i>Taniko</i>	91
Imagem 18 – Céllia Nascimento como Oxum, em <i>Taniko</i>	91
Imagem 19 – Altar para Exu em <i>Macumba Antropófaga</i>	96
Imagem 20 – Flor de Omulu em <i>Macumba Antropófaga</i>	98
Imagem 21 – Árvore enfeitada, em <i>Macumba Antropófaga</i>	102
Imagem 22 – Alguidar próximo a árvore, em <i>Macumba Antropófaga</i>	102
Imagem 23 – Os atabaques <i>Rumpilê, Rumpi e Rum</i>	104
Imagem 24.1 e 24.2 – Criação e queima do círculo de pólvora	108
Imagem 25.1 – Leticia Coura na transição de <i>Cacilda Becker</i> para <i>Tarsila do Amaral</i>	109
Imagem 25.2 – Leticia Coura na transição de <i>Cacilda Becker</i> para <i>Tarsila do Amaral</i>	110
Imagem 26 – Membros do Omijuarô em intervalo das obrigações	114