

Aspectos dos rituais religiosos no teatro negro brasileiro contemporâneo

Marcos Antônio Alexandre

Programa de Pós Graduação em Estudos Literários – UFMG.

Professor Adjunto. Doutor em Literatura Comparada e pós-doutorado com pesquisa em teatro e cultura afrodescendente no ISA – La Habana, Cuba e na UFBA.

Resumo: A arte negra não retrata apenas as especificidades de sujeitos negros e sua integração na sociedade, mas também se nutre dos elementos que compõem e integram a cultura dos afrodescendentes em suas diversas manifestações artístico-performáticas: danças, músicas, jogos, mitos e ritos. Em se tratando dos ritos, observa-se que a religião desde sempre esteve presente na integração da cultura brasileira e, ao longo dos tempos, constitui-se como uma das formas do negro valorizar a sua cultura por meio dos rituais sagrados e profanos, sendo ainda um dos temas de pesquisa no campo dos estudos sobre a etnocenologia. A partir da análise de textos dramático/espetaculares, este trabalho se propõe a refletir sobre como elementos da religião afrodescendente vem sendo incorporados e utilizados no teatro negro brasileiro contemporâneo.

Palavras-chave: afrodescendente, negro, religião, teatro negro

Quando nos referimos ao teatro negro no Brasil, não podemos deixar de mencionar o TEN – Teatro Experimental do Negro, grupo que realizou um trabalho que começou a modificar o cenário e a participação do negro nas produções teatrais brasileiras. Sobre a fundação, estreia e objetivos do TEN, relata um de seus fundadores, Abdias do Nascimento:

Engajado a estes propósitos, surgiu em 1944, no Rio de Janeiro, o Teatro Experimental do Negro, ou TEN, que se propunha a resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde os tempos da Colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana europeia, imbuída de conceitos pseudocientíficos sobre a inferioridade da raça negra. Propunha-se o TEN a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte (NASCIMENTO, 1997, p. 72).

Cumprindo os seus objetivos, o TEN alfabetizou centenas de negros, lutou em prol de sua inclusão social, combateu o racismo e levou ao teatro vários textos em que o negro brasileiro e a sua cultura eram a temática central.

O teatro negro ainda é pouco estudado no âmbito nacional. Ainda há poucas publicações de peças que apresentam a temática negra e o escasso material que existe tem circulação restrita a espaços específicos. No entanto, apesar dessa realidade eminente, devo destacar que há autores e grupos que se dedicam a pesquisas e divulgação da cultura afro-brasileira. A título de exemplo, cito, entre outros a Cia dos Comuns¹, o Bando Teatro Olodum², o Teatro Negro e Atitude³, o Tambor Mineiro⁴, a Cia SeráQuê?⁵.

¹ Grupo carioca dirigido por Hilton Cobra.

² Grupo de Salvador dirigido por Márcio Meirelles e Chica Carelli.

³ Grupo belorizontino dirigido atualmente por Evandro Nunes.

Um dos elementos principais que integra as propostas espetaculares negras é o rito, sendo a religião uma das formas de manifestações ritualísticas que, desde sempre, esteve presente na integração da cultura brasileira e se constituiu como um dos meios do negro valorizar a sua cultura através dos rituais sagrados e profanos. Neste trabalho, proponho uma breve discussão sobre *Shirê Obá*, espetáculo dirigido por Fernanda Júlia⁶. Em uma entrevista, pedi-lhe que comentasse sobre o texto dramático e o seu processo de composição dramaturgica. Segundo a diretora,

O Shirê Oba, "A festa do Rei", nasceu da vontade de realizar um recital de poesias de poetas negros. Pesquisando eu encontrei os Orikis, que são poesias em exaltação aos Orixás. Ao encontrar esses poemas, tanto em livros quanto em conversa com o meu babalorixá pai Márgio Luis do Ylê Axé Olo T'Ogum, decidi fazer um espetáculo de teatro inspirado nos Orikis. O fato de ver poucas vezes as divindades africanas em cena, de forma a protagonizarem e não serem pano de fundo para a ação, é que me motiva a realizar o Shirê e a escrever. Ogum são dois textos onde a divindade é a protagonista da cena. Shirê Oba vem do Yorubá e traduzindo quer dizer Shirê = festa e Obá = Rei. A concepção do espetáculo gira em torno da união do sagrado do candomblé com o artístico do teatro mostrando que tanto um quanto o outro são sagrados e artísticos. Através do teatro ritual pretendo realizar uma festa, uma louvação, uma homenagem a essas divindades que são, o tempo todo, vilipendiadas e não recebem o valor e respeito devidos [...]. A intolerância religiosa precisa ser combatida e um bom jeito de combater é acabar com a ignorância. O candomblé é ainda tão violentado porque, além de racistas, os agressores são em sua maioria fanáticos e ignorantes que não conhecem o candomblé, não sabem nada a não ser essa visão estereotipada e enviesada que o Cristianismo criou (JÚLIA, 2008).

Sobre a montagem, o Boletim Informativo de Oco Teatro Laboratório informa:

A Cia de Teatro Nata comemora seus 10 anos com a apresentação de uma performance teatral em louvor aos orixás. No centro, o ritual; os 'espectadores' atentos. Uma mãe de santo no canto da sala. É um espetáculo teatral? Ou uma ação que se renova em cada execução? Uma festa que fica perto do que a pesquisadora Ileana Dieguez denomina como Cenário Liminar? No final das contas todo teatro é um ritual, mas todo ritual é 'teatro'? Há um sentido político em Shirê Obá-A Festa do rei? **Qual é o limite do ritual? Quando se converte em arte?** [...] (<http://blogdovila.blogspot.com/2009/05/shire-oba.html>, grifos meus)

As citações destacadas suscitam distintas reflexões. Uma delas diz respeito ao fato de o ritual do Candomblé ser ressignificado e trazido para a cena no espetáculo.

⁴ Coordenado por Maurício Tizumba, que é ator, cantor, compositor, diretor teatral e instrumentista. Desenvolve um importante trabalho na área da cultura negra em Minas Gerais.

⁵ Dirigida por Rui Moreira, artista paulista que adotou Belo Horizonte como segunda casa. Foi bailarino do grupo Corpo, com o qual participou de diversas coreografias. Em 1993, fundou a Cia SeráQuê? com a qual passou a desenvolver espetáculos inspirados em diferentes linguagens como a dança, a música, o teatro e a poesia. Em 15 anos de existência, foram produzidos 11 espetáculos: *De patangone na cidade* (1993), *Quilombos urbanos* (1999), *Urucubaca na roda do mundo* (2001), *Insólito* (2002), *Receita* (2003), *Cora* (2004), *Homens* (2004), *Não digas nada* (2005), *Coralinda* (2005), *Êsquiz* (2007) e *Q'eu isse* (2008).

⁶ Texto escrito pela diretora Fernanda Júlia em co-autoria com Thiago Romero e a Cia de Teatro Nata.

Integrado por atores e músicos, a montagem contextualiza cenicamente uma sequência de músicas entoadas aos Orixás em rituais públicos do Candomblé. Dessa forma, celebra-se com a plateia os feitos das divindades afro. No programa da peça é informado que a pesquisa cênica foi baseada na “Ativação do movimento ancestral” e que o texto espetacular “foi construído através do teatro físico-ritual”.



Foto 1 – cedida por Fernanda Júlia, autora e diretora do espetáculo

Em 2009, quando assisti ao espetáculo, tive a oportunidade de presenciar essa “ativação do movimento ancestral”. Naquela ocasião, vi uma “experiência ritualística”, um “rito espetacular”, para fazer menção à denominação de Armindo Bião (2009, p. 52): o Cabaré dos Novos (sala do Teatro Vila Velha) foi convertido em espaço intervalar – lugar de representação e de vivificação do rito do candomblé; um cenário que remete a plateia a um terreiro em dia de festa: bancos nas laterais, cestos de palhas e pequenos jarros pendem do teto, tamboretas nas laterais e na parte da frente, os músicos ao fundo do espaço; à frente os atores/performers/atuantes⁷ ressignificam cada ato vocalizando sons que conduzem o público a adentrarem no espaço de arena/ritual. O som dos instrumentos de percussão enuncia e legitima a “A festa do Rei”. Qual o limite do ritual? Na minha leitura, esse

⁷ Acredito que a palavra “ator” não dá conta de ressignificar o rito que é proposto cenicamente, por isso proponho também o uso dos vocábulos “performer” ou “atuante”, que, a meu ver, abrem o campo lexical e semântico aqui proposto. Mais que atores, de fato, os intérpretes se transformam em sujeitos atuantes, portadores de valores culturais e interculturais.

questionamento torna-se irrelevante, pois sem dúvida, na montagem da Cia da Nata, o limiar entre rito e arte é desconstruído:

No início a carne, onde tudo se faz corpo, corpo imaterial, energia que me passeia trazendo um passado-presente. Corpo por onde se dança, por onde eu consigo ir no mais íntimo das emoções. O que eu tenho aqui são marcas, identidade do meu rei, por onde ele se faz carne, onde ele me faz forte, provocando um emaranhado de sensações, onde eu empresto pés, mãos, cabeça, corpo... [...] Banho meu corpo com ervas preciosas, me visto com belíssimos panos, fartos laços. [...] Eu estou pronto, estou odara, iaô: noivo mais bonito que a vaidade de Oxum consegue imaginar, meu rei pode voltar a terra, pode cavalgar no meu corpo. [...] Que os homens toquem seus tambores, que vibrem batás e agogôs, que soem os xeques e adjás e deem "vivas" saudando todas as energias aqui presentes. Eu estou pronto e na roda dos feitos, no shirê; nós dançamos, dançamos e dançamos... (JULIA, 2009)

Evidencia-se o teatro físico-ritual, o corpo dos performers/atuantes se convertem em instrumentos de reiteração, rastros de identidades seculares e registros mnemônicos.

Armindo Bião argumenta que “O interesse pelos estados ‘alterados’ de consciência nos rituais de possessão e cultos religiosos é uma constante, por exemplo, no âmbito da antropologia [...]” (BIÃO, 2009, p. 36). Esses “estados de consciência” ou “estados de corpos” – termo também proposto por Bião (2009) – são e estão expressos na peça. As divindades africanas se constituem como as protagonistas da cena. Os arquétipos e os comportamentos inerentes ao universo dos Orixás são representados e valorizados no rito espetacular. Os estados de corpos e as ações perlocutórias dos performers/atuantes permitem que os espectadores sejam conduzidos alegoricamente a outro “lugar”.

Com base nessa assertiva, considero relevante relatar uma experiência que pude vivenciar ao assistir *Shirê Obá*. Durante a representação, num dado momento em que os músicos executavam um toque para Ogum, senti um esbarrão de uma espectadora que se sentava ao meu lado e, de repente, ela se levantou para se integrar ao ritual. Naquele momento, acabara de receber um Orixá. Tudo ocorreu rapidamente, olhei para o lado e pude observar outro espectador⁸, que também observava aquele “ato inusitado”, levantar-se imediatamente e abraçar fortemente a moça. Ela desfalece, é carregada e retirada de cena. Parte da plateia ficou dividida em continuar a assistir o espetáculo ou desviar o olhar para presenciar o que estava acontecendo diante de todos. Por alguns minutos, ainda pude escutar a moça que, já em outro espaço do Teatro Vila Velha, continuava em voz alta falando que queria voltar e participar da “festa”.

É interessante observar que o “estado de corpo”, ou seja, o fato de, naquele momento, a espectadora encontrar-se “aberta”, possibilitou a possessão. Mais uma vez, o limiar rito x representação espetacular cai por terra e tudo se imbrica. A poética dos corpos e

⁸ Ângelo Flávio, ator e diretor do grupo baiano CAN – Coletivo de Atores Abdias de Nascimento.

o texto-*poesis* proposto possibilitam que o ritual se concretize diante do olhar atento do público. Rompe-se a “quarta parede”⁹. A performance ritualística se estabelece através da religião afrodescendente. O panteão dos Orixás é trazido para cena por meio do ato/testemunho, o ensinamento oral transmitido de geração em geração:

Na minha casa sempre ouvi os mais velhos falarem como tudo começou, quem venceu quem nessa história. Ouvia meu pai reclamando sempre que o que está oficial é uma das versões e que as outras versões ninguém nunca pode ouvir. Brigava com o vizinho e dizia que comigo iria ser diferente, eu iria crescer sabendo das outras versões e poderia escolher qual verdade eleger. Minha mãe tirava da palavra e educava pela ação. Pela manhã invocava Exu para abrir minha inteligência e Ogum para alargar meus caminhos. Ao sair para escola me entregava a Oxum para que eu escolhesse ser artista e contasse essa história nos palcos da vida e para todas as plateias. Pois o que eu tenho aqui são marcas, identidade do meu rei, por onde ele se faz carne, onde ele me faz forte, provocando um emaranhado de sensações, onde eu empresto pés, mãos, cabeça, corpo... (JÚLIA, 2009)

É proposto um ato de retomada à origem, de *religere*, de “escrevivência”¹⁰. O ritual cumpre a sua função.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio. (Org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. pp. 16-21.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. *Etnocologia e a cena baiana: textos reunidos*. Salvador: P&A Gráfica de Editora, 2009.

<http://www.culturaypolitica.com/pt/2009/05/06/boletim-informativo-de-oco-teatro-laboratorio/>. Boletim. By [administrador](#). Mayo 6, 2009. Acesso: 30 nov. 2010.

<http://www.teatrovilavelha.com.br/programacao/programacao.htm#shire>. Programa do Espetáculo. Acesso: 10 out. 2010.

JULIA, Fernanda. *Entrevista sobre o teatro e a cultura negra*. 2 de dezembro de 2008. (email).

JULIA, Fernanda, THIAGO, Romero e Cia de Teatro Nata. *Shirê Obá – A festa do Rei*. Salvador, 2009. Texto em Word cedido pela autora (não publicado).

⁹ Agora, não só fisicamente. Lembremos que o espaço alternativo em si já rompe com a ideia de quarta parede, aproximando a plateia da representação.

¹⁰ Aqui, faço uso da terminologia proposta por Conceição Evaristo (In: ALEXANDRE, 2007, p. 21, grifos da autora) que, neste caso, diz respeito aos afrodescendentes e a sua cultura: “A nossa *escrevivência* não pode ser lida como histórias para “ninar os da casa-grande” e sim para incomodá-los em seus sonos injustos”. Em outra passagem, a autora diz (*Ibidem*, p. 19): “creio que a gênese de minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância. O acúmulo das palavras das histórias que habitavam em nossa casa e adjacências. Dos fatos contados a meia voz, dos relatos da noite, segredos, histórias que as crianças não podiam ouvir. Eu fechava os olhos fingindo dormir e acordava todos os sentidos. O meu corpo por inteiro recebia palavras, sons, murmúrios, vozes entrecortadas de gozo ou dor dependendo do enredo das histórias.”

NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: Trajetória e Reflexões. In: SANTOS, Joel Rufino dos (Org.). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Negro Brasileiro Negro*, nº 25. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Ministério de Cultura, 1997. p. 71-81.