

## Vozes de Ngoma: Performance Ritual e Linguagem Teatral

Carina Maria Guimarães Moreira  
Professora, Diretora Teatral  
UFOP

**Palavras-chave:** Performance e Representação, Direção Teatral e Performance Ritual

O embate entre representação e performance marca profundamente o fazer artístico e, conseqüentemente, cênico do século XX e contemporâneo. Se por um lado a noção de representação encontra-se, na nossa história, cada vez mais ligada à idéia de reprodução da vida no palco, a performance surge com a idéia de aproximação entre arte e vida. No centro desse debate, Richard Schechner define a idéia de “comportamento restaurado”, fundamental para compreensão de outra dimensão da performance: a performance cultural e ritual. Nesse sentido, o pensamento de Schechner não apenas abre o horizonte para compreensão de novas formas de expressão cênicas contemporâneas, como propõe novas diretrizes de análise e confecção para o teatro representacional.

O que propomos, a partir da análise do processo de criação do espetáculo *Vozes de Ngoma*, TCC de Direção em Teatro da Universidade Federal de Ouro Preto, é compreender como as teorias da performance de Schechner podem modificar e re-propor métodos e técnicas para os processos, tanto de ensaio como de apresentação, do teatro representacional.

O referido trabalho de montagem de conclusão de curso, propondo tratar do contato cultural entre África e Europa em terras brasileiras, a partir do choque entre crenças religiosas diversas, configurou-se, enquanto produto final, como um espetáculo cênico de caráter representacional, com dramaturgia textual, atores, personagens, enredo, etc. Porém, ao partir da vontade de investigar o universo que engloba o imaginário africano – e seus vestígios na formação da cultura brasileira – tornou-se visível um choque, e uma série de questionamentos, quanto a qual seria a melhor forma representativa para tal conteúdo – e até mesmo se não seria necessário o abandono da forma representativa –, ao mesmo tempo em que a experiência performática, apenas, pareceu-nos insuficiente no contexto. São exatamente tais questionamentos, longe de terem sido resolvidos em tal montagem, que propomos colocar em debate na presente comunicação.

Vozes de Ngoma contou com uma dramaturgia própria, produzida a partir de pesquisas históricas e antropológicas e de processos colaborativos de construção cênica – como improvisações desenvolvidas pelos atores, debatidas por todo o grupo e concretizada por um dramaturgo. Assim sendo, o grupo teve sua formação com três atores (Erica de Vilhena, Moacir Prudêncio Jr e Nicolas Corres Torres); uma dramaturga (Nieve Matos); dois percussionistas (Benedicto Camilo e Gustavo Pacheco) e eu (Carina Guimarães) como diretora.

Dos diferentes procedimentos metodológicos percebeu-se um embate entre diversas formas representativas propostas para melhor adequar o tema trabalhado. Desse processo surgiram dois subtemas (muito recorrentes nas improvisações): o aprisionamento X liberdade e a vida como um ciclo, como uma sucessão de acontecimentos que se repetem (se restauram). Definimos então três personagens: Um avô – representante da tradição cristã europeia – uma neta e um neto – estes criados pela mãe dentro da tradição africana. A peça começa com o velório da mãe, no qual o corpo está ausente, pois a mãe, cumprindo uma profecia de sua família materna – destacando nesse momento a importância da matrilinearidade dentro das culturas tradicionais africanas – estava predestinada a se entregar ao mar em determinado momento de sua vida. Com a morte de sua filha, e mãe de seus netos, o avô decide que de agora em diante esta tradição deve ser cortada e, como o patriarca, impõe que os netos não sigam mais as tradições religiosas da mãe. Esse primeiro contexto foi delimitado como fio condutor para o conflito de tradições, porém, representá-lo a partir de um núcleo familiar e do âmbito doméstico mostrou-se prejudicial ao tema proposto, demandando sempre um grande cuidado para que as motivações dos conflitos culturais ali em jogo não tendessem ao âmbito estritamente individual, como numa proposta, por exemplo, em que tal conflito se justificaria por um possível estupro do avô à neta.

Nesse momento, buscamos um contato, em termos de vivência, com as tradições da Umbanda e do Jongo, a fim de que essa vivência nos ajudasse a compreender o conflito num âmbito coletivo, tanto em relação à compreensão do conteúdo mitológico quanto às estruturas formais de organização ritual. A observação ativa dos rituais, compreendidos nas duas tradições, apresentou-se como uma abertura de propostas – tanto de conteúdo quanto formais – que não só modificaram como propuseram métodos para nossos ensaios e nosso espetáculo, como um produto final. Porém, percebeu-se que também, em alguns casos, tanto a tentativa de transposição dessa experiência para a cena, tanto a tentativa de re-criação desta experiência para a cena, quanto, por fim, a

experiência em si mesmo, de cada membro do grupo, com a Umbanda e o Jongo, também não eram suficientes para gerar um material substancial para representação do conflito. As improvisações passaram a se desconectar e a se voltar sobre o próprio performer. Isto gerou fragmentos de experiências que não se compartilhavam, nem entre os próprios membros do grupo, nem, provavelmente, com um possível futuro público.

Neste contexto, o conceito de comportamento restaurado, desenvolvido por Richard Schechner, serviu-nos como uma valiosa ferramenta para a análise da tradição da Umbanda e do Jongo, tendo no horizonte a possibilidade de representação dessas experiências e, portanto, do conflito tema. Comportamentos restaurados são comportamentos assumidos que podem ser aprendidos e transmitidos, portanto, são ações treinadas ou ensaiadas e repetidas, que podem ser armazenadas, transformadas ou transmitidas pelos performers. É possível, portanto, um trabalho de restauração no qual o performer entra em contato, aprende, recupera, ou mesmo inventa partes desse comportamento, podendo ele conter resultados de um comportamento coletivo e de uma leitura ou interpretação individual. Segundo Schechner, ao investigar o meio dessas operações é possível, de certa maneira, ligar a performance artística e ritual, sendo a restauração do comportamento, ou ação duplamente exercida, o ponto mais importante a ser observado nas performances. Podemos encontrar nessas partituras de movimentos elementos que se codificam como símbolos, possibilitando a leitura de caracteres que não são expressos verbalmente.

Esse comportamento restaurado, ou duplamente exercido, é produzido a partir de interações entre o “jogo e o ritual” (Schechner, 2002: 45). A vida cotidiana está repleta de ações ritualizadas. Apesar de comumente ligados à religião, existe uma larga escala de rituais nos mais diferentes momentos da vida: profissionais, políticos, judiciários, dentre outros. Os jogos estão associados aos momentos lúdicos, esportivos, artísticos, momentos guiados por regras. Porém, Schechner ressalta que essas fronteiras conceituais entre jogo e ritual não são tão bem delimitadas, mas como já havia citado, são interações que acontecem diariamente em diferentes eventos. Tanto o ritual como o jogo proporcionam ao indivíduo uma realidade diferente, proporcionam uma transformação: o jogo, uma transformação temporária denominada por Schechner como *transportação* – como um ator que representa seu personagem em uma peça de teatro ou um médium que incorpora uma entidade durante uma sessão umbandista, ambos apresentam comportamentos diferente de seus cotidianos durante a performance, mas assim que ela termina voltam a ter sua postura habitual cotidiana; e o ritual, a

transformação permanente – acontece em ritos de passagem, por exemplo, iniciações, funerais, etc. A Umbanda, por exemplo, é uma performance sagrada, que acontece a partir da interação entre jogo e ritual.

Dessa forma, o trabalho passou a se desenvolver nesse ínterim entre jogo e ritual. Nem só ritual, porque representação, nem só jogo, porque incorpora elementos fundamentais do ritual, tanto nos processos de fundamento do trabalho – como ensaios etc, – quanto numa estrutura final de representação. Nesse contexto, o trabalho ganhou corpo e dimensões não imaginados previamente, porém, em se tratando de um TCC de caráter experimental, os resultados ainda se mostraram satisfatórios apenas de forma pontual, mas já como uma luz para uma possível proposta de representação de tema culturalmente, em essência, ritualístico.

## BIBLIOGRAFIA

BARBA, E. / SAVARENSE, N. **A Arte Secreta do Ator** / Dicionário de Antropologia Teatral. Campinas-SP: Ed. UNICAMP, 1995.

BRECHT, B. **Teatro Dialético**. Ensaio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

COHEN, R. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GROTOWSKI, J. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

PRADO, Décio de A. “A personagem no teatro”. *In: A Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SCHECHNER, R. **Performances Studies: An introduction**. Londres e Nova York: Routledge, 2002.

\_\_\_\_\_. “O que é performance”. *In O Percevejo*. Revista de teatro, crítica e estética. Rio de Janeiro: UNIRIO; PPGT; ET, Ano II, n.12, pág. 25-50. 2003.

SLENES, R. W.. “ ‘Malungu, ngoma vem!’ África encoberta e descoberta no Brasil”. *In: Cadernos da Escravidão*. Luanda, 1995.

TURNER, V. W. **O Processo Ritual: a estrutura e anti-estrutura**; tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.