

RAÍZES E RIZOMAS: PERFORMANCE E MEMÓRIA DO CANDOMBLÉ

Tatiana Henrique Silva¹ (UNIRIO)

Resumo: No teatro realizado no Brasil, quando de sua descriminalização, mitos e ritos extraídos do Candomblé, religião afro-brasileira, são apropriados por artistas e coletivos teatrais, sendo performados a partir de projetos identitários distintos. Assim, este trabalho observa a inserção dos vestígios da memória religiosa do Candomblé – mitos, ritos, corporeidades, sonoridade e objetos – especificamente no espetáculo *Macumba Antropófaga*, realizado pelo Teatro Oficina, em 2011, 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. Candomblé. Performance. Ritual. Teatro.

Introdução ou Laroyê!

Mitos e ritos são uma fonte clássica de fomento à produção estética. Em diversos espaços e tempos ao longo da história do teatro, os ritos advindos desses mitos formatam características estéticas que sistematizam as relações de distanciamento e aproximação com os deuses, transformando o sagrado em música, dança e teatro.

O Candomblé é um dos exemplos em que a afirmativa acima pode ser observada. Trata-se de uma religião afro-brasileira que conjuga em si uma série inumerável de rituais, herdados de diversas culturas religiosas de etnias africanas, em que a música – seja por canto ou por instrumentos musicais – a dança e o teatro são elementos indispensáveis na sua realização.

No teatro realizado no Brasil, quando de sua descriminalização, os signos do Candomblé são apropriados por artistas e coletivos teatrais,

¹ PPG Memória Social, UNIRIO, RJ. Linha Memória e Linguagem. E-mail: neelophar@gmail.com. Bolsista CAPES.

possibilitando assim um estado de projeção de memória mediada pela linguagem teatral. A performance do ritual no teatro aproxima identidades étnicas e estéticas. Por isso, perguntamos: como se desenvolve essa aproximação entre memória e teatro? Em termos deleuzianos, essa memória é performatizada como raiz ou como rizoma?

Raízes e rizomas: a performance do Candomblé no Teatro

Extraídos do campo da Botânica, raiz e rizoma são dois conceitos recolhidos por DELEUZE e GUATARRI (1980) para se referir à relação entre signos de naturezas quaisquer. Mesmo sendo hierárquico, o conceito de raiz pode ser englobado como uma possível relação rizomática, porém com um ponto matriz definido. Rizoma parte do princípio de que as ideias e os seres 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 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.

Por isso, partimos da ideia de que a memória do Candomblé é **raiz e rizoma**. Raiz porque se comporta como um ponto de ancoragem em que outros ritos e até mesmo outras mitologias vão se entrelaçar a fim de configurar o Candomblé como religião e representação social. E rizoma pelas mesmas observações expostas acima, por ser um ambiente capaz de se entremear a outros, imbricar-se sem se apagar. 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.

A apropriação desses símbolos e sentidos é o que compreendemos como a performance do Candomblé. Segundo Richard Schechner (2002), performance é “ser, fazer, mostrar-se fazendo, explicar a ação demonstrada – esta 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.

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.² (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. (2003, p.28)

trazendo 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.

Sortilégio, de Abdias do Nascimento pode ser considerado um primeiro exemplo de como signos do Candomblé são performados no teatro. A peça apresenta na sua tecitura as questões combatidas pelo movimento negro, porém justificadas pela ação dos orixás e de rituais do Candomblé – ou da Macumba, signo verbal utilizado em vários momentos por Abdias, tanto em rubrica, como nas falas do protagonista, independente de seu estado emocional. Estreando no Teatro Municipal em 1957, o espetáculo mostra Emanuel que, 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. Ao final, Emanuel é ele mesmo

² “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.”

o sacrifício oferecido a Exu, assim como preconizado pelas Filhas de Santo, no início do mistério.

O mestre 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, fazendo-nos observar no texto que precede o início do drama:

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)

Concomitantemente e após esse marcador, outros autores e encenadores comprometidos ou não com os movimentos negros 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 africanas. Contemporaneamente, o Bando de Teatro Olodum, de Salvador, e a Cia dos Comuns, em termos de grupos, e João das Neves, como indivíduo, este dois do Rio de Janeiro, são grandes representantes do teatro no Brasil que se alimentam dos signos do Candomblé em seus espetáculos.

O *corpus* selecionado para este texto vem do trabalho de José Celso Martinez, ou Zé Celso, do qual trazemos algumas mostras dessa operação, assistidas em 2011, em *Macumba Antropófaga*, espetáculo do Teatro Oficina Uzyna Uzona³, liderado pelo diretor. O espetáculo tem o seu roteiro estruturado no *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, escrito em 1928, ancoradouro dos princípios estéticos modernistas. A meu ver, é mérito do Teatro Oficina a inclusão de elementos afro no conjunto do espetáculo. Caso não fosse assim, a peça se encerraria na bipolaridade nativos & europeus, a metáfora do manifesto. Destacamos algumas menções sígnicas referentes ao Candomblé:

³ Para referências atualizadas, pode-se conferir o site <http://teatrooficina.uol.com.br/>, que apresenta o histórico do coletivo, fotos e vídeos, inclusive do espetáculo aqui analisado.

Bori – ritual de iniciação do *Ori* (*cabeça* em yoruba), afirmação da linhagem com os Orixás e de compromisso com o Candomblé.

Exu – orixá/entidade que facilita a comunicação entre humanos e Orixás. É reverenciado logo no início do espetáculo, como no Candomblé. (imagem 1)

Omulu – presentificado pelas *flores de Omulu*, a pipoca. Surge no espetáculo junto a uma canção que fala sobre morte e vida. (imagem 2)

Iroko/Tempo – É simbolizada por uma árvore enfeitada com um grande laço cor-de-rosa que adentra o espaço do Teatro Oficina. (imagem 3)

Atabaques – são três, referentes a *Rum*, *Rumpi* e *Rumpilé*, seus nomes no ritual. São regidos por Ito Alves, chamado por Zé Celso de ogã.

E sobre o *terreiro*? São Paulo capital, bairro do Bixiga; público e performers param na Rua Major Diogo, e aguardam o momento em que o Teat@OficinaUzynaUzona Terreiro Eletrônico recria esse espaço. Em frente ao *sagrado* Teatro Brasileiro de Comédia, performers e público invocam: “Cacilda Becker!”, enquanto o ogã toca de modo vibrante a percussão. Os performers vestidos de branco desenham o círculo de pólvora no chão, riscando-os até a porta de entrada do TBC. Um deles, com uma tocha na mão, dá o sinal para a estrofe: “Cacilda Becker / O povo aqui te quer! / Sai da tumba, / Vem pra antropófaga macumba!”.

Ata-se fogo à linha de pólvora que incendeia em direção ao TBC; dois performers levantam a porta de metal, de onde sai uma figura envolta em um véu negro: é Cacilda Becker, ou a atriz Letícia Coura. Ela 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 4).

Esse quadro do espetáculo tem como estrutura o ritual do círculo de pólvora, que no Candomblé Angola 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.

Ainda, acreditamos não ser à toa que a primeira personagem a ser invocada no espetáculo seja a de uma mulher. Não esqueçamos que os primeiros *centros* de Candomblé 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. Assim, quando após a *incorporação* de Tarsila, os performers pedem “recria agora o instante inaugural da paixão”, ou seja, a união com Oswald que, 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.

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.”; identificamos signos do Candomblé; existem rituais de Candomblé; por que raios de Xangô, então, ele chamada o espetáculo de *Macumba Antropófaga* e não de *Candomblé Antropófago*? Uma possibilidade de resposta vem a seguir.

Considerações parciais ou *Epa Babá!*

Os mitos e ritos 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.

Portanto, a leitura que fazemos é de que há uma rememoração da memória do Candomblé dentro do 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. Ainda, estes são rizomatizados a outros signos culturais e cênicos.

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. Logo, podemos observar que em *Macumba Antropófaga* existe uma estrutura estética rizomática que se apropria da memória do Candomblé ampliando 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 de 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, ?).

Como reflexão final: a Estética é uma das principais vias de dominação, pois educa nossos sentidos a encontrar formas semelhantes àquelas que nos afetam. Como entender, então, que grandes encenadores do século XX, como Peter Brook, tenham se voltado 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)

Assim, as performances da memória do Candomblé realizadas pelo Oficina, ainda que acompanhadas e espelhadas na própria sociedade em que está mergulhada, representam um discurso de enfrentamento à essa mesma sociedade, ao teatro ortodoxo, em essa 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.

Referências bibliográficas consultadas ou o tabuleiro de Ifá!

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

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

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

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

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

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

_____. **Modernidade com feitçaria:** 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.

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

SCHECHNER, Richard. **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.** New York: Routledge, 2002. 2.ed.

_____; 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.

VERGER, Pierre Fatumbi. **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.

Anexos

Imagem 1 – altar para Exu em *Macumba Antropófaga*



Imagem 2 – flores de Omulu



Imagem 3 – árvore com laço



Imagem 4 – formação do *terreiro* e “incorporação” de Tarsila do Amaral



