

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
COMUNICAÇÃO SOCIAL – JORNALISMO

ARILO ASSUNÇÃO SILVA

“ORIXÁS DO CEARÁ”: ANÁLISE DE UMA
DRAMATURGIA ENTRE O POPULAR E O ERUDITO

FORTALEZA
2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
COMUNICAÇÃO SOCIAL – JORNALISMO

ARILO ASSUNÇÃO SILVA

“ORIXÁS DO CEARÁ”: ANÁLISE DE UMA
DRAMATURGIA ENTRE O POPULAR E O ERUDITO

Monografia apresentada ao curso de
Comunicação Social da Universidade
Federal do Ceará como requisito para a
obtenção do grau de Bacharel em
Comunicação Social, habilitação em
jornalismo, sob orientação do Prof. Dr.
Antonio Wellington de Oliveira Junior

FORTALEZA
2010

ARILO ASSUNÇÃO SILVA

“ORIXÁS DO CEARÁ”: ANÁLISE DE UMA DRAMATURGIA
ENTRE O POPULAR E O ERUDITO

Esta monografia foi submetida ao Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará e aprovada para a obtenção do título de Bacharel.

Fortaleza, 10 de dezembro de 2010

Prof. Ms. Glícia Maria Pontes Bezerra
Coordenadora do Curso de Comunicação Social

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Junior
Universidade Federal do Ceará
Orientador

Prof. Ms. Francisco Geraldo de Magela Lima Filho
Fanor
Membro

Prof. Dr. Raimundo Oswald Cavalcante Barroso
Universidade Estadual do Ceará
Membro

FORTALEZA
2010

Agradecimentos

Antes de tudo, preciso fazer alguns singelos agradecimentos às pessoas que tornaram minha vivência universitária algo mais saborosa. Aqui fica o meu reconhecimento e uma sensação de dívida para com eles, pelo que fizeram por mim, de uma forma ou de outra, nesses últimos quatro anos. Eu falo dos:

Meus familiares, pelo apoio incondicional;

Meus bons amigos que fiz nos espaços universitários nesses últimos anos. São tantos e tão diversos - todos muito importantes em algum momento desse percurso -, que prefiro não correr o risco de citá-los;

Os professores Oswald Barroso e Magela Lima, pela honra que me concederam quando aceitaram colocar suas competências intelectuais a serviço deste trabalho;

As minhas chefes Ana Quezado, Débora Dias e Grazielle Albuquerque, mulheres incríveis que complementaram minha formação acadêmica com paciência e carinho;

Os professores que tive a sorte de conviver e com eles aprender. Em especial o meu orientador, Wellington Jr, pela honra de permitir sua amizade, seus conselhos e o convívio com a sua figura sempre amável e generosa. Também o professor Agostinho Gósson, pelas aulas apaixonadas que me fez ter a certeza de que estava seguindo a profissão certa. O professor Ronaldo Salgado (é claro) pela amizade e por ensinamentos que não estão nos livros e que tomo como referência para toda a vida;

O professor Gilmar de Carvalho, pelo ser humano, pelo professor generoso e pelo artista e pesquisador à frente do seu tempo, sempre nos presenteando com obras que vencerão as barreiras do tempo e ficarão profundamente marcadas no seio da nossa gente.

A todos eles, minha eterna gratidão!

*Minha alma triste suspira
Em deslumbrante desejo
Eu choro por minha terra
Há anos que não a vejo
São suspiros arrancados
Do peito de um sertanejo*

(Leandro Gomes de Barros)

Resumo

Esta pesquisa objetiva analisar a obra “**Orixás do Ceará**”, tendo como base o texto dramático escrito nos anos 1970 pelo dramaturgo Gilmar de Carvalho. Neste exercício, busca-se entender a obra como objeto artístico privilegiado para compreendermos fenômenos diretamente ligados com a cultura popular e a sua manifestação na contemporaneidade, sem esquecer de aspectos estéticos teatrais singulares que contribuem para tornar a peça um referencial da produção artística cearense.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro, Cultura Popular, Cultura Erudita, Identidade Cultural, Cearensidade.

Sumário

INTRODUÇÃO	8
1 – CULTURA A SE PENSAR	14
1.1 Cultura: em busca de um conceito	14
1.2 O popular e o erudito: um reencontro da Modernidade.....	18
1.3 Algumas reflexões atuais sobre a cultura popular.....	26
2 – DE ORIXÁS TAMBÉM É FEITO O CEARÁ	34
2.1 A criação de uma mitologia cearense	34
2.2 “Orixás do Ceará”: a dramaturgia feita para “um outro” teatro.....	43
2.3 O reconhecimento da contribuição de culturas marginalizadas na formação de uma identidade regional.....	53
2.4 Dos orixás ao Ceará: a apresentação dos principais personagens da peça.....	60
2.4.1 Oxum.....	61
2.4.2 Yemanjá.....	63
2.4.3 Omulu.....	65
2.4.4 Ogum.....	66
2.4.5 Nanã.....	68
2.4.6 Xangô.....	69
2.4.7 Oxossi.....	70
2.4.8 Iansã.....	72
2.4.9 Pomba Gira.....	74
Considerações finais	77
Referenciais bibliográficas.....	80
Anexo: Orixás do Ceará	84

Introdução

Quando Gilmar de Carvalho resolvera lançar-se como dramaturgo, em 11 de julho de 1974, dia em que estreava no teatro em construção do Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU) a peça **“Orixás do Ceará”**, na montagem da Cooperativa de Teatro e Artes, pouco, ou nada, o público cearense havia vivenciado em termos de um teatro desalinhado com os convencionalismos dramáticos¹, que houvesse bebido das fontes modernizadoras as quais havia contaminado os palcos dos teatros europeus e norte-americanos a partir dos primeiros anos do século XX, que estivesse em sintonia com a produção artística vigente nas – artisticamente, inclusive - conturbadas décadas de 50 e 60, quando as neovanguardas pulsavam uma vitalidade influenciada pelos movimentos da contracultura e redefiniam os novos limites (ou falta de limites) fronteiriços das artes cênicas. Somente aí, já reside um motivo poderoso para pensarmos em **“Orixás do Ceará”**, objeto de análise desse trabalho, como uma obra peculiar do panorama teatral cearense, pois, como teremos a oportunidade de mostrar no decorrer destas páginas, dentro de uma perspectiva dramatúrgica convencional é que a peça não se enquadra.

Para comprovar esta afirmação, de pronto, explico ao leitor o qual ignora a obra que **“Orixás do Ceará”** não conta com uma narrativa com começo, meio e fim, nem apresenta um personagem principal envolvido numa trama ou, se quer, comporta nas suas páginas diálogos articulados que espelham os acontecimentos cotidianos, de cunho realista, perfeitamente identificáveis pelo leitor/espectador ávido por se ver reconhecido no velho chavão da “arte que imita a vida”. Dito de outra perspectiva, talvez com maior propriedade e de maneira mais direta, **“Orixás do Ceará”** é uma obra que não funciona muito dramaticamente, pois não foi feita para ser lida. Ela funciona melhor no palco, pede para entrar em cena”.²E de fato é assim. Ler **“Orixás do Ceará”** pode ser uma experiência estranha mesmo para quem está acostumado com a dramaturgia clássica, quem conhece a fundo as comédias e os dramas de Shakespeare, quem se impressionou com o teatro psicologizante de um Ibsen, quem sorriu com as burletas e operetas de um Carlos Câmara (para referenciar outro autor cearense!). **“Orixás do Ceará”** opera em outro tom. E começar a compreender como uma obra com estas

¹ Magela Lima (2008) lembra a este respeito que a montagem da peça **“Orixás do Ceará”** é o primeiro registro de uma encenação em espaço não convencional nos palcos cearenses. Magela se refere, por exemplo, ao fato do Teatro do Instituto Brasil-Estados Unidos, naquela época, ainda ser um espaço em construção, tendo as dimensões de um galpão de 18 metros de comprimento por 16 de largura onde o público e os atores dividiam o espaço cênico dispostos de maneira singular, que fugia ao convencionalismo da disposição em ‘palco italiano’.

² Depoimento de Marcelo Costa, diretor da única montagem da peça, em entrevista ao pesquisador (Fortaleza, setembro de 2010).

características se deu é saber que ela surgiu a partir do livro que projeta Gilmar de Carvalho como ficcionista: “Plurália Tantum: Um livro de lendas”, publicado em 1973. “Mensagem para público reduzido” (Jornal O Povo, 3 de julho de 1974), como descrito na imprensa da época, Plurália Tantum apresenta 41 textos em sequência, sem um fio condutor que os ligue um ao outro. São narrativas que prezam por uma linguagem plural e sem um ordenamento essencialmente lógico, o que, poderíamos afirmar, o aproxima de uma tradição literária que explode no século XX e, ao lado de tantas outras produções artísticas, que vão das artes plásticas ao cinema, se situa nos interstícios das chamadas “obras abertas”, tal qual analisadas no famoso trabalho de Umberto Eco (2008). “**Orixás do Ceará**” herda fatalmente várias características dessa “abertura”.

Nas páginas do livro, é a partir do agrupamento das nove narrativas finais, de título homônimo, que a peça irá se estruturar. Lá estão referenciadas nove entidades da umbanda, religião afro-brasileira que nasce dos sincretismos elaborados nos centros urbanos da década de 1930. Mas em “**Orixás do Ceará**”, a peça, os componentes sagrados, que em “Plurália Tantum” são correlacionados apenas timidamente com ícones da tradição popular cearense, são insurgidos à hibridização e levados a entoar seus cânticos com o sotaque cearense, a ornamentarem suas imagens com as rendas de bilros produzidos nas nossas praias, a distribuírem os seus saberes e orientações envolvidos pelas lendas, credences e figurações do que há de verdadeiramente (ou pretensamente) representativo do Ceará. Subvertendo a lógica inicial da literatura, a dramaturgia traz para o primeiro plano um Ceará composto por um mosaico de emblemas que espelham um recorte, proposto pelo autor, do que faz ser cearense, ou melhor explicado, da identidade que faz com que aquele público (receptor da mensagem, nos moldes das teorias da comunicação) se reconheça partícipe e compartilhante de uma mesma cultura. Daí a recorrência aos tipos; ao beato que profetiza o fim dos tempos, ao vaqueiro que se lança em empreitada em busca do boi arisco, da rainha do maracatu em pomba de coroação, dos folhetos de cordel cantados pelas vozes rouquenhãs e potentes dos cantadores cegos; entre outros elementos que estão inseridos nos termos da tradição, mesmo que numa tradição forjada, nos moldes da concepção de Eric Hobsbawm, que conceitua a “tradição inventada” como “um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado” (2008, p. 9). Chegamos aqui a um segundo aspecto que faz de “**Orixás do Ceará**” uma experiência marcante nos termos de uma produção artístico-cultural cearense. Para além das questões formais da estrutura dramática que a

situa num problema de perspectiva estético teatral, necessária a ser melhor explorada por historiadores e estudiosos das artes cênicas do nosso estado, **“Orixás do Ceará”** se faz um problema incisivo no campo pantanoso dos estudos da cultura. E será este, principalmente, o aspecto que pretendo investigar neste trabalho. Sem deixar de lado outras questões que a riqueza do objeto suscita, pretendo compreender como uma obra artística pode conter problemáticas que há alguns séculos vêm afrontando estudiosos e motivando debates acirrados, a partir de concepções distintas, em torno do encontro a um só tempo perigoso, salutar, profícuo, desgastante (enfim...) da cultura popular com a cultura erudita. Mais ainda: como um embate que parte de um tema tão espinhoso – o do que é, de fato, cultura popular, com sua variada gama de concepções, propostas e dilemas, e o seu lugar nas sociedades contemporâneas, perpassadas pela inegável e obstinada presença das culturas de massa – ganha a esfera artística e pode refletir, num plano estético, situações bastante em voga na sociedade dos anos 1970 e, por que não, na dos dias atuais, como, a saber, os problemas relacionados com as questões de identidade (nacional ou, no caso da peça, regional/local), para não falar da própria questão da permanência das tradições populares frente às transformações ocasionadas pelos processos de globalização.

Estas são questões que perpassam **“Orixás do Ceará”** e se encontram ora notadamente explícitas, ora veladas, perceptíveis apenas após uma leitura mais atenta da peça, que procure desvelar das entranhas de suas (des)construções poéticas as referências escamoteadas no estilo narrativo singular do texto final e que denunciam as problemáticas que inspiraram a criação da obra. Basicamente, um ponto que eu gostaria de salientar aqui é que, na condição de uma obra artística passível do julgo e da interpretação de quem a aprecia, e também de quem a analisa, **“Orixás do Ceará”**, na sua forma dramaturgica, apresentou-se a mim com todas as questões que tentarei abordar a seguir, mas muitas delas não me foi fácil compreender de imediato. Algumas só me pareceram claras após repetidas releituras. Outras me saltavam aos olhos quando estava no estrito processo de escritura da monografia, e mais algumas, penso, não fui capaz de perceber a contento. E é bem capaz que estas venham à tona sob outros atentos olhares, ou através dos meus próprios, em outra ocasião. Mas o fato central o qual eu não poderia deixar de registrar era a rica “confusão” cultural que a obra nos relega quando trabalha com as reelaborações, combinações e cruzamentos culturais, no contexto artístico cultural dos anos 1970, e, para nós, atualmente, quando a expressão “dinamismo cultural” (e seus sinônimos) ganha força nos debates oriundos da tradição acadêmica, ou pelo menos de uma relativamente recente tradição acadêmica cujos representantes neste trabalho são Néstor García Canclini, Stuart Hall, Mikhail Bakhtin, dentre outros.

Diante deste quadro, para atingir o meu objetivo e encontrar na peça as questões as quais me detive, precisei operar uma análise da obra em dois níveis: a que se apreende do texto em si, com as formulações e narrativas propostas pelo autor como um ato de criação artística identificável no que se convencionaria chamar de enredo ou história (depois veremos a validade destes termos para a dramaturgia da peça) e nos aspectos formais da estrutura da dramaturgia, cabendo aqui os pontos que dizem respeito a uma narrativa não linear, não realista, etc.

É interessante notar como este segundo nível aproxima a peça, invariavelmente, de uma produção de cunho erudita. Ora, que **“Orixás do Ceará”** contenha algumas características, se fazendo herdeira, de um teatro de ruptura estilística, de certa forma afinado com o que foi produzido pelas vanguardas no século XX e que conserve mesmo alguns traços das produções as quais se tem aludido como fazendo parte do chamado teatro pós-dramático, na recente concepção de Lehmann (2007), não a colocaria, em termos formais, como um produto do nosso teatro popular, pelo contrário. Para compreender melhor isso é que foi preciso entendermos um pouco da produção teatral que influenciou Gilmar de Carvalho naqueles inícios dos anos 1970. Entender o autor de **“Orixás do Ceará”** como um então jovem escritor, já jornalista e bacharel em Direito, formado pela Universidade Federal do Ceará (LIMA, 2008) e autor de uma obra com as características tão marcantes quanto incomuns como as de **“Plurália Tantun”**; saber também da contribuição dos demais componentes da Cooperativa de Teatro e Artes que participaram daquela montagem de 1974 para o resultado final da dramaturgia.

Quanto ao primeiro nível, afloram todas as questões relacionadas com a temática da cultura popular que, como creio já ter deixado claro, são recorrentes no texto. Aqui valeu saber da impactante experiência por qual passou Gilmar de Carvalho ao ser apresentado, pelo seu amigo antropólogo e também homem de teatro, Geraldo Markan, à Aldeia Cabocla Jurema, terreiro de umbanda localizado na periferia de Fortaleza e capitaneado pela Mãe de Santo Neide Pomba Gira, como gostava de ser chamada a pernambucana Neide Alencar (LIMA, 2008). Perceber ainda o contexto dos anos 1970 numa perspectiva histórico-social, quando se vivia o auge da repressão militar, época de cerceamento das garantias individuais, o que veio abalar inclusive a produção artística do país, da qual o teatro, a nível nacional, foi protagonista de acontecimentos emblemáticos do ponto de vista da censura³. No Ceará se

³ Acontecimento marcante que ilustra como a repressão militar atingiu o teatro ocorreu em 18 de julho de 1968, quando membros do Comando de Caça aos Comunistas (CCC) invadiram o Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, onde a peça *Roda Viva*, escrita por Chico Buarque de Holanda e encenada pelo Teatro Oficina, estava em cartaz.

destaca também a chegada de um novo tempo, marcado pelo surgimento efetivo da cultura de massa, que aqui se instala por meio das transmissões da programação televisiva de alcance nacional, com os desfiles das escolas de samba ganhando as salas das famílias durante o carnaval, com os festivais de música da TV Record e a sua retumbante repercussão nos meios culturais, com a evolução do meio fonográfico e a chegada dos *elipês*, com as músicas do “Pessoal do Ceará” levando para todo o Brasil uma produção musical que cantava as “coisas da terra” articuladas com a reinvenção das novidades que não paravam de surgir.

É nesse contexto que Gilmar de Carvalho gesta “**Orixás do Ceará**”. Em meio às transformações e novidades trazidas por essa cultura de massa, uma peça de teatro reafirma uma identidade que se faz eloquente através da rearticulação de elementos distintos da tradição popular cearense. Se, como diria Mercer, “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (MERCER apud HALL, 2002, p. 09), conseguimos compreender plenamente a elaboração de uma peça como “**Orixás do Ceará**”, que ponha em relevo este tema, num período como o descrito rapidamente nestas poucas linhas.

Mas não quero adiantar questões. Antes, preciso apenas acrescentar que para chegar ao resultado final deste trabalho optei por dividir a monografia em dois capítulos. O primeiro, de cunho teórico-conceitual, projeta o objeto dentro do campo da cultura e começa, portanto, por procurar uma definição condizente para este termo. Isto se torna preliminar para um debate não menos sinuoso, que trata dos conceitos para cultura popular e da relação desta com a cultura erudita. Aqui chegamos a fazer um breve apanhado histórico dessa relação e depois me volto para as discussões sobre o lugar ocupado pela cultura popular nas sociedades atuais, partindo da visão de teóricos que se detêm numa recente análise desse fenômeno. Ao apresentar parte do pensamento e do embate contemporâneo em torno do tema, pretendo adiantar algumas questões que estarão de certa forma problematizada em “**Orixás do Ceará**” e poderão ser melhores percebidas no segundo capítulo.

Nesta parte, de caráter teórico analítico, me volto para a análise estrita da peça, onde aprofundarei todos os pontos já adiantados nesta introdução. Estarei detido em questões particulares envolvendo a cultura popular e todas as implicações relevantes que este assunto suscita no texto dramático e abordarei questões relacionadas com os temas de cunho estético teatral, para termos uma dimensão aproximada da importância da obra no panorama teatral cearense. Em ambos os momentos, divididos entre quatro tópicos, tentarei envolver a

“Armados com cassetetes e socos-ingleses, os vândalos agrediram os atores e depredaram o teatro” (Revista Bravo, 2010, p. 62).

obra num contexto histórico da produção cultural do início dos anos 1970. Esta operação, no entanto, não deve ficar em primeiro plano neste trabalho, daí estar reduzidas a algumas páginas que perpassam toda a análise.

No que diz respeito ao aporte teórico e a metodologia, este trabalho se faz essencialmente por meio de análise de fontes bibliográficas que tangenciam diversas áreas do conhecimento. Uma rápida vista de olhos na bibliografia denuncia a opção que fiz por abordar o objeto numa perspectiva multidisciplinar. De fato, não me refutei a buscar em lingüistas, antropólogos, sociólogos, historiadores, teóricos do teatro e da comunicação, a fundamentação teórica que pudesse responder às questões levantadas. Quanto ao texto da peça em si, por sua vez lida e relida repetidas vezes, foi a fonte central desta pesquisa. E aqui é preciso esclarecer um ponto, caso já não tenha ficado evidente. Apesar de considerar a importância da participação dos integrantes da Cooperativa de Teatro e Artes para o resultado final do texto dramático, por motivos que serão detalhados no segundo capítulo, e de reconhecer que a montagem da peça levada aos palcos em 1974 nos dá pistas para melhor compreendermos **“Orixás do Ceará”**, este trabalho tem um recorte preciso no texto dramático, de autoria de Gilmar de Carvalho. Aqui, nos interessa menos saber dos problemas que assolavam a Cooperativa de Teatro e Artes, e mais os problemas que o texto nos apresenta. Para uma visão mais ampliada que leve em consideração de maneira mais efetiva a contribuição da Cooperativa para a primeira montagem da peça e para o resultado da dramaturgia, indico a pesquisa de Magela Lima (2008) presente na nossa bibliografia. Da experiência levada aos palcos em 1974, me valho, além da pesquisa de Lima, apenas de duas entrevistas – ambas muito profícuas – registradas com o diretor do espetáculo, Marcelo Costa, e com o próprio Gilmar de Carvalho.

Enfim, os textos que seguem partem do que aqui foi exposto e resultam de um diálogo constante com fontes, autores, idéias, percepções, intuições e mesmo discussões - como as que tive com o meu orientador - e fomentam um exercício de compreensão dos assuntos que pretendi trabalhar, das noções e formas de cultura, das dinâmicas nos processos de transformação o qual estão sujeitas as sociedades e cujos objetos culturais, visto na percepção de Giddens (1999, p. 310) como “artefatos que escapam de contextos de presença/ausência, mas se distinguem dos objetos em geral porque incorporam formas ‘ampliadas’ de significação”, ainda parecem refletir de maneira privilegiada tais fenômenos.

1 Cultura a se pensar

“Defuma com as ervas da jurema
 Defuma com arruda e quiné
 Com alecrim, benjoim e alfazema
 Vamos defumar filhos de fé.”
 (Orixás do Ceará)

1.1 Cultura: em busca de um conceito

Utilizar um produto cultural - como uma peça de teatro, literatura, conto popular, danças folclóricas, enfim, uma variedade aparentemente ilimitada de uma produção comumente associada ao campo da cultura - como objeto de pesquisa e tentar compreender a sua relação interativa com diversos valores sociais poderia causar imprecisões indesejáveis se antes não nos aventurássemos em tentar investigar algumas ideias que buscam clarificar conceitos como o próprio de *cultura* e, no nosso caso, também, *cultura popular* e *cultura erudita*. Não se trata, obviamente, de tentarmos fechar questão sobre termos que têm gerado tanta discussão em inúmeras disciplinas das ciências humanas, mas apenas ressaltar alguns significados que essas palavras ganharam a partir da contribuição de pesquisadores que selecionamos e, a partir de então, tornar justificável a escolha destes conceitos todas as vezes que eles forem retomados neste trabalho.

Diante de tal objetivo, nos valem de pesquisas importantes que, no aparentemente contraditório movimento de elencar os problemas que existem ou existiram nas concepções correntes do termo *cultura* e variantes, nos ajudam a compreendermos melhor a dimensão que estas palavras podem alcançar. Trata-se de um esforço multidisciplinar de teóricos da história, antropologia, sociologia e comunicação, por exemplo, que promovem o diálogo entre si e, em conjunto, dividem a angústia declarada e recorrente de definir um conceito para cultura.

Como nos mostra o sociólogo inglês Raymond Williams, o uso inicial desta palavra esteve associada a um processo – cultura (cultivo) de vegetais ou (criação e reprodução) de animais - e foi estendida ao *cultivo ativo* da mente humana (WILLIAMS, 2008). No final do século XVIII, nas línguas inglesa e alemã, cultura já era um nome utilizado para “configuração ou generalização do ‘espírito’ que informava o ‘modo de vida global’ de determinado povo” (WILLIAMS, 2008, p. 10). Herder teria sido o primeiro a empregar *culturas*, assim mesmo, no plural, ampliando o conceito para diferenciar qualquer sentido

singular unilinear de “civilização”, o que resultou, como nos mostra Williams, em grande proveito para a antropologia comparada no século XIX, onde o termo continuou designando um modo de vida global e característico. Seguindo esta tendência, pois, Edward Tylor (1832-1917) foi o responsável por sintetizar no vocábulo inglês *culture* o conceito segundo o qual “tomado em seu amplo sentido etnográfico é este todo o complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade” (LARAIA, 1995, p. 25). É tendo conhecimento do conceito empregado pelo historiador britânico Peter Burke, para quem, já na década de setenta do século XX, cultura é “um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (apresentações, objetos artesanais) em que eles são expressos ou encarnados” (2010, p. 11), que tendemos a concordar com Roque de Barros Laraia (1995) o qual acredita que o conceito de cultura comumente aceito nos dias de hoje ainda ecoa a definição formulada por Tylor no século XIX.

Seguindo a trilha que nos leva ao pensamento do conceito de cultura para a seara de estudos na América Latina, apresentaremos agora resumidamente uma interessante contribuição do antropólogo argentino radicado no México Néstor Garcia Canclini. Para este pesquisador, o conceito antropológico de cultura é o resultado paradoxal da expansão imperial do ocidente (1983). O mesmo confronto entre países colonizadores e colonizados, fonte do estímulo das ilusões sobre a superioridade européia, teria produzido o confronto dos cientistas ingleses, franceses e norte-americanos com a vida cotidiana dos povos submetidos. Os antropólogos teriam, assim, descoberto outras formas de racionalidade e de vida e puderam perceber que as culturas não ocidentais conseguiram resolver, “talvez melhor do que nós”, questões relacionadas “com a organização da família e da educação, da integração dos adolescentes à vida sexual e das atividades econômicas”.

A partir destas descobertas, diz Canclini:

...foi sendo elaborada no Ocidente uma concepção distinta a respeito de si mesmo e dos outros povos. A desqualificação dos primitivos, semelhante em muitos pontos à desvalorização da cultura popular, mostrou-se inconsistente. A amplitude, que desde então o conceito de cultura passou a ter – *o que não é obra da natureza, tudo aquilo que foi produzido por algum ser humano, não importando o seu grau de complexidade e desenvolvimento*⁴-, foi uma tentativa de reconhecer a dignidade dos anteriormente excluídos. Foram consideradas como parte integrante da cultura *todas as atividades humanas, materiais e ideais, inclusive aquelas práticas ou crenças*

⁴ Os grifos são meus.

anteriormente qualificadas como manifestações de ignorância (superstições e sacrifícios humanos), as normas sociais e as técnicas simples daqueles que vivem nus na selva, sujeito aos ritmos e aos perigos da natureza. Todas as culturas, por mais rudimentares que sejam, são dotadas de estrutura, possuem no seu interior coerência e sentido. Inclusive as práticas que nos desconcertam ou que nós rejeitamos (a antropofagia, a poligamia) possuem uma lógica no interior das sociedades que as adotam, são funcionais para a sua existência (CANCLINI, 1983, p. 18)

A respeito deste conceito abrangente de cultura, desenvolvido pela antropologia, e que a define em oposição à natureza, Canclini destaca o que ele chama de dois inconvenientes que o faz decidir por descartá-lo. Em primeiro lugar, ele diz que o seu enfoque resultou numa equiparação de todas as culturas, sem, contudo, produzir elementos capazes de pensar as desigualdades existentes entre elas. O relativismo cultural, o qual seria “a consequência mais adequada da descoberta de que não existem culturas superiores e inferiores”, deixaria em aberto problemas fundamentais numa teoria de cultura: “a construção de um conhecimento que possua validade universal e de critérios que sirvam para pensar e resolver os conflitos e desigualdades interculturais”. Em segundo lugar, este enfoque englobaria, sob o nome de cultura, “as instâncias e modelos de compartimento de uma formação social – a organização econômica, as relações sociais, as práticas artísticas etc. – sem construir uma hierarquia que leve em consideração o peso de cada uma” (1983, p. 28-29).

É partindo, pois, dessas objeções com relação à conceituação abrangente de cultura proposta pela antropologia, que Canclini irá formular um conceito mais restrito, pensando o uso do termo *cultura*:

...para a produção de fenômenos que contribuem, mediante representação ou reelaboração simbólica das estruturas materiais, para a compreensão, reprodução ou transformação do sistema social, ou seja, a cultura diz respeito a todas as práticas e instituições dedicadas à administração, renovação e reestruturação do sentido (CANCLINI, 1983, p. 29).

Canclini (1983) esclarece o sentido da sua definição ao dizer que propõe, não uma identificação do cultural com o ideal e do social com o material, mas que a “representação ou reelaboração simbólica” (os processo ideais) remete a estruturas mentais, a operações de reprodução ou transformação social, a práticas e instituições que, mesmo ocupando-se da

cultura, implicam uma certa materialidade. E completa: “não existe produção de sentido que não esteja inserida em estruturas materiais” (1983, p. 29).

Esta visão mais restrita de cultura expressa em Canclini tende de maneira clara a relacionar os processos culturais com as suas condições sociais de produção. Como salienta o antropólogo argentino, toda a produção de significado (arte, folclore, ciência) pode ser explicada através da relação com suas determinações sociais. A cultura, porém, não apenas representa a sociedade, como cumpre, “dentro das necessidades de produção do sentido, a função de reelaborar as estruturas sociais e imaginar outras novas. Além de *representar* as relações de produção, contribui para sua *reprodução, transformação e para a criação* de outras relações”⁵(1993, p.30).

Entendemos que a conceituação proposta por Canclini traz avanços para os estudos na área de cultura, especialmente quando se quer analisar os encontros, impasses e negociações em torno das representações simbólicas da cultura popular e cultura clássica ou erudita. Ao se enxergar a cultura como “um processo social de produção”, refutando as idéias que entendem cultura como “um ato espiritual (expressão, criação) ou como manifestação alheia, anterior e posterior às relações de produção” (1983, p. 30), abre-se caminho para, sem embaraços, compreendermos a cultura e toda a sua dinâmica nas sociedades capitalistas modernas, terrenos propícios (mas não os únicos) para o confronto de tradições culturais distintas, cujo representante paradigmático para o nosso trabalho é a obra dramaturgica “**Orixás do Ceará**”.

Para finalizar este tópico, gostaríamos de lembrar apenas que o conceito para cultura de Canclini, inserido, podemos dizer, nas concepções de convergência comumente classificadas como materialistas (em oposição à idealista), divide espaço hoje, como nos lembra Raymond Williams⁶, com vários outros conceitos para cultura empregados nos mais diversos níveis, seja na ciência, seja no senso comum. Ao preferirmos este, não negamos por completo os demais, mesmo porque grande parte da produção sobre o tema nós nem se quer tivemos acesso. Aqui valeria assinalar, contudo, uma constatação feita pelo sociólogo inglês, para quem, apesar dos avanços no trabalho das convergências contemporâneas do sentido de cultura, permanece um sentimento de que “as qualidades dos tipos de pensamento representados pela convergência contemporânea ainda não foram, em sua maioria, postos à prova” (2008, p. 13).

⁵ Grifos do autor.

⁶Retiramos de Raymond Williams, em “Cultura” (p.12), os termos “concepção materialista e idealista”, e fizemos a associação com o conceito de cultura de Canclini, de modo que Williams não se refere a Canclini de forma direta, mas pressuposta por nós, partindo da associação e interpretação que fizemos.

Daí porque acreditar que o debate sobre o conceito de cultura ainda tem a sua razão de ser, e terá, talvez por muito tempo.

1.2 O popular e o erudito: um reencontro da Modernidade

Não nos parece possível pensarmos num conceito de cultura popular sem nos remetermos também aos valores definidores de uma cultura que com ela se relaciona, se opõe, dialoga, recusa, hibridiza: a erudita. É preciso lembrar que todo e qualquer esforço de conceituar a cultura popular é resultado das observações de intelectuais, acadêmicos, folcloristas, historiadores, antropólogos, em suma, legítimos representantes da cultura erudita. Por isso achamos por bem, antes de entrarmos diretamente na apresentação de algumas ideias que nos situam no pensamento atual sobre a cultura popular, fazermos uma breve reconstrução histórica da criação desse conceito, nos valendo de estudos já clássicos que mostram o surgimento do interesse das classes altas pelo “povo” e a cultura que o caracteriza. Neste processo, quase inevitavelmente, estaremos definindo também a cultura erudita, igualmente essencial para a compreensão das questões que serão levantadas mais à frente envolvendo a obra *Orixás do Ceará*. Por enquanto, atentemos para uma definição negativa de Peter Burke (2010) para cultura popular e que nos ajuda a deduzir, a reboque, o que seria a cultura erudita: a cultura popular é uma cultura não-oficial, a cultura da não elite, das classes subalternas.

Esta perspectiva apresentada pelo historiador Inglês se enquadra perfeitamente em um dos termos recorrentes do debate da cultura popular, como está discriminado nas categorias apresentadas pelo sociólogo Renato Ortiz (1992), e se refere aos grupos populares no sentido classista do termo (utilizando, inclusive, a expressão classes subalternas, criada por Gramsci). A outra acepção do termo cultura popular recorrente, não excludente a anterior, mais abrangente, ver o popular como sinônimo de povo. Tem-se aqui a associação entre cultura popular e questão nacional, integrando os dilemas da nacionalidade. Retornamos a este quadro antagônico, que impulsionou Ortiz a escrever “Cultura popular: românticos e folcloristas”, para seguirmos aqui alguns dos seus passos no intuito de entender a cultura popular e sua relação com a cultura erudita. Naquela ocasião, Renato Ortiz fez uma pertinente indagação: “como entender que propostas tão diversas, antagônicas, possam amparar-se nas mesmas idéias?” (1992, p. 05). Talvez a história possa nos ajudar a solucionar esta questão.

O início do interesse dos intelectuais europeus pela cultura popular tradicional, como nos lembra Peter Burke (2010), se dá justamente no período em que esta começava a

desaparecer no velho continente, final do século XVIII e início do século XIX. Neste período de “descoberta”, os homens das classes altas começam a observar mais atentamente as festas, os teatros populares, a colher as lendas, documentar as canções entoadas nas aldeias e nas praças. Em toda Europa, em especial na Alemanha, são criados e popularizados novos termos que designavam os produtos da cultura popular como “conto popular” ou “canção popular”. Herder, um alemão, teria sido o primeiro estudioso a usar a expressão “cultura popular” (Kultur des Volkes) em contraste com a “cultura erudita” (Kultur der Gelehrten) (BURKE, 2010, p. 32).

Interessante notar que nos idos de 1800 já era recorrente nos textos a preocupação com “uma cultura em desaparecimento, que deve ser registrada antes que seja tarde demais” (BURKE, 2010, p. 41). O próprio Herder teria se mostrado preocupado, em Riga, “com a retração da cultura popular letã antes do avanço da cultura germânica”. Exemplos do temor que assolou Herder, Peter Burke nos apresenta vários. Sir Walter Scott teria declarado que coletava baladas de fronteira para “contribuir um pouco com a história do meu rincão natal; os traços característicos da sua personalidade e costumes estão se dissolvendo entre os da sua irmã e aliada” (2010; p. 41). Arnin acreditava que a canção popular estava em vias de extinção em toda a Europa e, na França, as canções folclóricas já haviam desaparecido antes da Revolução Francesa. Esta concepção fatalista da cultura popular, portanto, é tão antiga quanto o interesse dos representantes das culturas eruditas pelas tradições populares e, como teremos a oportunidade de constatar logo mais, ganha intensidade com os folcloristas e seu receio diante do poder modificador da modernidade, chegando a influenciar constantemente os debates atuais acerca do lugar das tradições populares no mundo contemporâneo. Antes de nos atermos a estas questões, no entanto, observemos um pouco mais as interações culturais nos períodos anteriores ao século XIX.

Renato Ortiz (1992) ressalta que desde o século XVI alguns escritores se voltam para o problema da coleta dos costumes populares. Ele cita alguns intelectuais, como Jean Baptiste Thiers (1679) e o clérigo Henry Bourne (1725), cujas obras, em geral, teriam a finalidade de apontar os erros e as credices das classes inferiores e mantinham um espírito moralizador e hostil contra as classes populares (ORTIZ, 1992, p. 11). Mas com o passar do tempo, as curiosidades pelas práticas e narrativas que circulavam entre estas mesmas classes populares se intensifica e dá origem a um novo tipo de intelectual dotado de um afã colecionador: o antiquário. Empenhados na compilação e ordenamento de material, os antiquários, que no início agiam de forma solitária, passam a se agrupar em clubes onde seus trabalhos são discutidos, e é assim que se desenvolvem, em diferentes países europeus, as “sociedades”, um

ambiente propício para o estudo dos costumes da vida popular. De forma sintomática, na Inglaterra, em 1718, é fundada a “Sociedade dos Antiquários”, em Edinburgo, em 1820, cria-se a “Sociedade Celta” e na França, em 1807, funda-se a “Academia Celta”. Isso sem contar nos diversos outros clubes de antiquários que iriam surgir no início do século XIX, e, com eles, várias publicações como livros e revistas com o tema das antiguidades populares (ORTIZ, 1992).

As interações entre as culturas eruditas e populares, antes do século XIX, não se limitaram, contudo, à curiosidade de alguns intelectuais. Renato Ortiz afirma inclusive que, nos séculos XVII e XVIII, “a cultura de elite e a cultura popular se misturavam, suas fronteiras não eram tão nítidas, pois os nobres participavam das crenças religiosas, das superstições e dos jogos; as autoridades possuíam ainda uma certa tolerância com as práticas populares” (1992, p. 15). Burke ressalta que a participação das classes altas na cultura popular foi um fenômeno importante na vida européia, extremamente visível nas festividades da qual o carnaval, com seu espírito democrático, é um dos melhores exemplos. “A gente culta ainda não associava baladas, livros populares e festas à gente comum, precisamente porque também participava, ela mesma, dessas formas de cultura” (2010, p. 52). Era num contexto como esse que foi possível constatar, no século XVI, um *sieur* de Gouberville, cavaleiro normando, lendo *Amadis de Gaule* em voz alta para camponeses em dia de chuva. Ou que Ivã, o terrível, adorava “bufões e anões, homens e mulheres que fazem cambalhotas à sua frente e cantam muitas canções à maneira Russa” (2010, p. 53).

Mikhail Bakhtin (2008) reforça a ideia de interação entre as culturas oficial e não-oficial num período anterior ao século XIX. Para o linguista russo, durante o Renascimento, o riso, elemento marcante da cultura popular, separou-se “das profundezas populares e com a língua ‘vulgar’ penetrou decisivamente no seio da grande literatura e da ideologia ‘superior’, contribuindo assim para a criação de obras de arte mundiais” (2008, p. 62). As fronteiras entre as literaturas oficial e não-oficial na Idade Média e no Renascimento deveriam cair, em parte, pelo fato de terem atravessado o limite de divisão das línguas: o latim e as línguas vulgares, tendo estas últimas sido adotadas pela literatura e “certos setores da ideologia” (2008, p. 62). Outros fatores de influências que podem ser apontados para a mistura do oficial com o não-oficial resultam da decomposição do regime feudal e teocrático da Idade Média. Todo este processo pode ser parcialmente resumido através da seguinte citação do pensamento de Bakhtin:

A cultura cômica popular que, durante séculos, formara-se e defendera a sua vida nas formas não-oficiais da criação popular – espetaculares e verbais – e na vida corrente não-oficial, içou-se aos cimos da literatura e da ideologia a fim de fecundá-las e, em seguida, à medida que se estabilizava o absolutismo e se instaurava um novo regime oficial, tornou a descer aos lugares inferiores da hierarquia dos gêneros, decantando-se, separando-se em grande parte das raízes populares, restringindo-se e, finalmente, degenerando. (BAKTHIN, 2008, P. 62)

Um campo que nos parece propício para melhor compreendermos a interação da cultura erudita com a popular neste período é mesmo o da arte. Não teria, pois, o monge e médico Francois Rabelais bebido das fontes do popular, de onde retirou toda uma série de imagens para compor sua obra, objeto de estudo riquíssimo para Bakthin compreender o sistema de representações populares corrente na Idade Média e no Renascimento, mais precisamente a concepção grotesca, referenciada através das imagens da cultura cômica popular observada pelo escritor francês? E o que dizer então de Goethe? Fausto, um dos ícones máximos da literatura erudita mundial, não teria sido escrito sob inspiração dos enredos populares das histórias incandescentes nas praças por meio das apresentações dos teatros populares? Bakthin lembra ainda: *Decameron* de Boccaccio, *Don Quixote de La Mancha* de Miguel de Cervantes, diversos dramas e comédias de Shakespeare, acrescentamos aqui também as comédias de Molière, todas obras da arte culta impregnadas pela influência das culturas “inferiores”.

Mas e o contrário? Ou seja, quando as manifestações populares absorvem e se apropriam da arte erudita para as suas representações? Peter Burke nos dá exemplos interessantes desse movimento, como através desta citação de Addison, de quando este esteve na Itália e observou “um costume em Veneza, que eles me dizem ser próprio do povo comum dessa região, de cantar estrofes de Tasso. Eles são poetas numa medida bastante solene, e quando alguém começa em qualquer passagem do poeta, o provável é outro que o ouve por acaso logo lhe responda” (ADDISON apud BURKE, 2010, P. 94). Na Inglaterra, atores de pantomimas usavam peças mais sofisticadas, “‘Ampleforth play’ [peça de Ampleforth] contém fragmentos de Love for love [Amor por amor], de Congreve, e a ‘Mylor play’ [peça de Mylor] inclui trechos de Fair Rosamond [Bela Rosamunda], de Addison” (2010; p.95). Bakthin nos fala de um exemplo curioso de uma festividade grotesca carnavalesca, realizada em Ruão em 1541, em que, à frente da procissão, que parodiava um funeral, havia um estandarte com um anagrama de Rabelais, e, durante o festim, um dos convidados vestidos de monge lia “do alto da sua cátedra a Crônica de Gargantua, em vez da Bíblia” (2008, p. 53).

Todas estas situações, retiradas de pesquisas historiográficas, nos faz concordar com Burke a respeito do tráfego de mão dupla que existia, no início da modernidade, entre as tradições populares e eruditas. Obviamente - e quanto a isso o historiador inglês faz questão de ressaltar -, não se pode falar que as classes dominantes, em geral, não desprezava a produção cultural que emanava dos rincões populares. Se não, Bakhtin não poderia falar de uma cultura oficial séria, emanada dos livros doutrinários da Igreja e dos corredores dos grandes palácios. Nem mesmo é possível imaginar que estes entrecruzamentos culturais se davam de uma maneira simétrica. Os representantes da “grande tradição” tinham acesso livre à “pequena tradição”. Eram biculturais, anfíbios, que mantinham contato com a cultura culta através dos ensinamentos formais, pelos livros e universidades, e também com a cultura popular, pois esta era transmitida informalmente, estava aberta a todos e podia ser aprendida nas tabernas, praças e igrejas (BURKE, 2010). Contudo, a diferença crucial, no início da Europa Moderna, estava entre “a maioria, para quem a cultura popular era a única cultura, e a minoria, que tinha acesso à grande tradição, mas que participava da pequena tradição como uma segunda cultura” (BURKE, 2010, p. 56). Mas ainda com essas ressalvas, ao conhecer os trabalhos dos autores nos quais nos baseamos, cujas análises históricas hoje servem de referência para uma melhor compreensão da cultura popular, percebemos uma repetição quanto ao fato de todos reconhecerem uma influência recíproca e pungente, com combinações e entrecruzamentos, da tradição clássica e popular que não irá se repetir (será atenuado) nos séculos posteriores ao início da Era Moderna, quando vai ocorrer um distanciamento gradativo que já começa em meados dos séculos XVII e XVIII (ORTIZ, 1992) e se faz completo no século XIX.

Os motivos que concorrem para este fenômeno podemos encontrar em Renato Ortiz que lembra episódios como a implementação de uma política de submissão das almas por parte da doutrina oficial da Igreja. A catequese e até mesmo iniciativas mais violentas, como os tribunais de Inquisição e a caça à feitiçaria agiriam em consonância com as estratégias de combate às heresias populares. Também não se pode esquecer da centralização do Estado com o advento do Absolutismo, que pretendia uma administração unificada (e não desmembrada, como nos feudos da Idade Média) e lutava pela padronização de impostos, segurança e da língua, promovendo com isso a luta contra dialetos regionais em detrimento de uma língua legítima. Em outra medida, o século XVIII é marcado pelo desenvolvimento do Iluminismo, com seus valores de “universalidade e racionalidade, contrapondo-se às práticas populares, consideradas irracionais” (1992, p. 17). Assim, a cultura de abrangência universal, cristalizada no comportamento do “homem esclarecido”, também tem um papel determinante para o

menosprezo da ignorância e das crendices populares. O próprio fim das perseguições aos atos de bruxaria, os quais passaram a ser vistos depois com ceticismo, considerados incapazes de produzir efeitos concretos, corresponde a esta guinada para a racionalização do pensamento e dos modos de vida.

Aqui nos vemos de novo diante do período em que as classes altas começam a se interessar pela cultura popular. Quando Herder conceitua o termo “cultura popular” e “cultura erudita”; quando os intelectuais demonstram, de forma efetiva, o receio pelo fim de uma tradição em vias de desaparecimento. Com relação a Herder, aliás, podemos dizer que a sua contribuição para o desenvolvimento do pensamento posterior sobre cultura popular vai muito além da conceituação citada. A sua visão crítica à ideia de progresso, a sua recusa ao ideal iluminista e revalorização da Idade Média e a argumentação de que a poesia autêntica⁷ é a expressão espontânea da alma nacional, serão de muita relevância para a construção do pensamento e da relação dos Românticos com a cultura popular (ORTIZ, 1992).

É interessante notar que os Românticos forjam uma concepção positiva da cultura popular como o transmissor fidedigno de uma tradição legítima. Não é por acaso que a Alemanha do século XIX tenha sido palco de grande interesse pela cultura do povo, como já havíamos insinuado antes. Nessa época, “o império germânico não possuía a configuração de uma nação, e a cultura oficial da corte era predominantemente francesa” (1992, p. 22). Os debates sobre a unidade nacional ganham grande relevância. Pretende-se construir uma civilização-organismo alemã, numa tentativa de escapar da dominação estrangeira e da segmentação política. Ortiz acrescenta:

Internamente, a totalidade-nação resolveria a contradição entre elite e povo, no plano externo os alemães conseguiriam uma identidade para se contrapor aos países centrais. É dentro deste contexto que surge o debate sobre a cultura popular; parte da *intelligentzia* alemã volta sua atenção para as tradições para nelas encontrar o substrato de uma autêntica cultura nacional (ORTIZ, 1992, p.22).

Os dilemas da nacionalidade guiam a concepção Romântica de cultura popular, mas esta, para os Românticos, não se confunde com as classes populares. Os pobres são vistos como “despossuídos de cidadania política e cultural” (1992). O interesse suscitado está na idealização através da noção de povo, não na cultura das classes populares enquanto modo de

⁷ Renato Ortiz lembra que Herder foi o criador da distinção “poesia de natureza” e “poesia de cultura”. A primeira de caráter intuitivo, sem a necessidade de um conhecimento formal, a segunda de caráter individual, derivada da intelecção. Esta tese influenciou profundamente os famosos coletores de história populares, irmãos Grimm.

vida concreto. As determinações sócio-econômicas, observa Ortiz, são irrelevantes para os Românticos. O interesse está no mapeamento dos arquivos da nacionalidade, a riqueza da alma popular. O privilégio pela compreensão do homem do campo viria, assim, através da concepção de “povo” como um grupo homogêneo, com hábitos mentais similares, cujos integrantes são os guardiões da memória esquecida. O camponês corresponde ao que há de mais isolado na civilização. As migrações para a cidade, sua inserção na sociedade nacional, nada disso interessa tanto aos Românticos quanto as baladas, os folguedos, as histórias que contemplam o dia-dia do homem do campo. De uma maneira geral, os pobres e os trabalhadores seriam os personagens secundários de uma curiosidade que deseja penetrar nas “jazidas esquecidas”, tocar nos grupos incólumes, afastados da civilização (1992).

Esta perspectiva, de certa forma, estará presente também nos folcloristas que surgem na segunda metade do século XIX. Influenciados pelos pensamentos gestores das Ciências Sociais, em especial pelo positivismo, os primeiros folcloristas caminham em busca de uma normatização para a “ciência do folclore”, cujo objeto de pesquisa seria a análise da cultura selvagem no seio das sociedades modernas. Tylor, com seu livro “Cultura Primitiva”, é apontado por Renato Ortiz como o grande influenciador das pesquisas em cultura popular na época, influenciando também, largamente, a conceitualização do folclore. Em especial, a ideia de Tylor que propõe a mente humana como universal, única, mas que as diferentes culturas a ajustam aos níveis de evolução social, e as passagens que aproximam o homem primitivo do “selvagem moderno”, serão de grande valia para os folcloristas. Vejamos o que Tylor diz:

Olhe para o moderno camponês europeu usando sua machadinha ou sua enxada; se considerarmos que as coisas foram assim e não se alteraram ao longo de vários séculos, pode-se estabelecer um quadro em que existem poucas diferenças entre um lavrador inglês e um negro da África Central (TYLOR apud ORTIZ, 1992, P. 34).

As reflexões folclóricas se basearam a partir dessa mentalidade primitiva pensada por Tylor, contribuindo para que o folclore se tornasse “uma ciência que trata das sobrevivências arcaicas na Idade Moderna”, uma “Antropologia do fenômeno psicológico do homem não civilizado” (1992, P. 34).

A ideia de aproximação que os folcloristas fazem da cultura popular com o homem selvagem não está imersa numa concepção negativista, como a anterior ao movimento romântico, especialmente pelo fato dos folcloristas também não confundirem os “selvagens” camponeses com as classes trabalhadoras. Estas, na metade do século XIX, período de grande

efervescência das lutas de classe na Europa recém-industrializada, são vistas pela ideologia burguesa como classes perigosas, portadoras de diversos atributos depreciativos. De maneira similar, os camponeses, com as suas crenças, superstições e hábitos desenvolvidos em lugares isolados, estariam no contraponto da necessidade civilizatória, da industrialização que pretendia o progresso. Mas esta visão de progresso não ganha a aceitação dos folcloristas que combatem a desvalorização da cultura popular justamente por promoverem a distinção clara entre a ingenuidade das crenças do homem selvagem e as classes proletárias, estas sim as classes perigosas, “afundadas numa miséria horrenda e na depravação” (1992, P. 38). Para os folcloristas, a cultura popular, aquela genuína do homem do campo, que testemunha a tradição, só podia ser concebida com predicados positivos. E é através deste viés que “o povo” passa a ser considerado “um verdadeiro relicário, uma fonte de achados, um conglomerado de remanescente de hábitos, pensamentos e costumes perdidos, um verdadeiro museu de antiguidades, cujo valor e preço é inteiramente desconhecido por aquele que o possuía; o povo é o arquivo da tradição” (1992, P. 39).

Os folcloristas, portanto, ao contrário do intelectual burguês para quem as classes populares não possuíam nenhuma cultura, mas se caracterizavam pela falta de civilização, veem no camponês idealizado o portador de uma tradição em vias de extinção. Esta concepção passadista, na visão de Ortiz, torna o “confronto” da cultura popular com o processo civilizatório desigual, relegando muitas vezes aos produtos culturais da tradição do povo os espaços dos museus (1992). No entanto, este pensamento formulado no folclore, apesar de parecer não trazer grandes novidades com relação ao pensamento Romântico, tendo continuado a contribuir para um aporte teórico da criação de uma nacionalidade – tanto na Europa como no Brasil –, fortalece o antagonismo das concepções de cultura popular e ajuda a compreender os conceitos (e projetos) distintos que o termo “cultura popular” serviu ao longo dos anos.

1.3 Algumas reflexões atuais sobre a cultura popular

De certa maneira, as reflexões que os folcloristas desenvolveram diante da curiosidade com a cultura popular continuam a trazer, nos dias atuais, importantes contribuições para o desenvolvimento da discussão sobre o lugar das tradições na modernidade, sobre suas relações com a cultura erudita - e, depois, com a cultura de massa -, e, é claro, ainda bastante recorrente, o que é propriamente a cultura popular, como ela se configura na sociedade. Estas questões, de muitas respostas, nenhuma que se proponha definitiva, chegam aos teóricos da cultura e se enriquecem, muitas vezes, a partir do contraponto que se faz das idéias e dos embates dos folcloristas. Assim, foi na crítica à cultura popular vista como “verdadeira”, “autêntica”, em oposição ao afã modernizador capaz de aglutinar as tradições dentro de um ideal civilizatório, que muitos pesquisadores amadureceram os seus conceitos sobre o tema. Um deles, advindo da tradição inglesa dos Estudos Culturais, o antropólogo jamaicano Stuart Hall, refuta completamente a ideia de que haveria uma cultura popular “íntegra”, “autônoma”, situada fora do campo de força das relações de poder e das dominações culturais (HALL, 2003). Ao conceber a cultura popular, não num sentido “puro”, em que as tradições populares operassem resistências às modificações processadas pela modernidade, mas como um terreno sobre o qual transformações são operadas, Hall abre caminho para rejeitar o embate recorrente que vê a cultura popular, ou de maneira completamente autônoma, ou totalmente encapsulada pelos processos de inserção cultural.

Para Hall, não há como pensar a história da cultura popular sem levar em consideração a monopolização das indústrias culturais, “por trás de uma profunda revolução tecnológica” (2003, p. 253). As indústrias culturais agiriam no intuito de retrabalhar e remodelar aquilo que representam; “e, através da repetição e seleção, impor e implantar definições de nós mesmos de forma a ajustá-las mais facilmente às descrições da cultura dominante ou preferencial”. Apesar de ressaltar que essas definições não têm o poder de agir sobre nós como se fossemos uma “tela em branco”, para Hall, afirmar que essas “formas impostas não nos influenciam equivale dizer que a cultura do povo pode existir como um enclave isolado, fora do circuito de distribuição do poder cultural e das relações de força cultural”. Hall acredita numa luta contínua, irregular e desigual, por parte da cultura dominante, que desorganiza e reorganiza constantemente a cultura popular. Porém, ele ressalta: “há pontos de resistência e também momentos de superação. Esta é a dialética da luta cultural” (2003, p. 255).

Hall, portanto, discorda da concepção de uma cultura popular inteira e coerente: ou completamente autêntica, ou completamente corrompida. Da mesma forma, o termo

“tradição”, comumente associado à mera persistência de velhas formas, não pode ser levado em conta nesse sentido, mas, sim, relacionado às formas de associação e articulação dos elementos que a compõe.

Os elementos da ‘tradição’ não só podem ser reorganizados para se articular a diferentes práticas e posições e adquirir um novo significado e relevância. Com frequência, também, a luta cultural surge mais intensamente naquele ponto onde tradições distintas e antagônicas se encontram e se cruzam (HALL, 2003, p. 260).

Assim, as tradições não se fixam eternamente; pelo menos, não em termos de “uma posição universal em relação a uma única classe”. Isso porque, Hall argumenta, as culturas, não concebidas como “formas de vida”, mas “formas de luta”, estão em constante entrecruzamento, e “as lutas culturais relevantes surgem nos pontos de intersecção” (2003, p. 260).

Pensamento análogo ao de Hall encontramos em Néstor Canclini. Em *Culturas Híbridas* (2008), este pesquisador faz uma arguta análise seguida de severas críticas às concepções do folclore para cultura popular. Tal qual o antropólogo jamaicano, Canclini prefere conceber as tradições populares a partir das relações contínuas que estas mantêm com outras práticas legadas aos espaços das culturas hegemônicas. Por isso, ele se detém em opor-se ao pensamento dos folcloristas, que veriam o popular como um “resíduo elogiado”, ou seja, “depósito da criatividade camponesa, da suposta transparência da comunicação cara a cara, da profundidade que se perderia com as mudanças ‘exteriores’ da modernidade”. E neste aspecto, “mesmo em muitos positivistas”, o popular “adquire a beleza taciturna do que vai se extinguindo e podemos reinventar, fora dos conflitos do presente, seguindo nossos desejos de como deveria ter sido” (2008, p. 209).

Para Canclini, uma noção fundamental para explicar as táticas metodológicas dos folcloristas e o seu suposto fracasso teórico é o de “sobrevivência”. A percepção dos objetos e costumes populares como restos de uma estrutura social que se apaga estaria no cerne de uma análise descontextualizada. Aqui, uma pergunta se impõe: “se o modo de produção e as relações sociais que geraram essas “sobrevivências” desapareceram, para que preocupar-se em encontrar seu sentido socioeconômico?” (2008, p.210). Canclini chega, partindo dessas observações, à constatação de que os românticos não foram capazes de enxergar as mudanças que redefiniam a cultura popular nas sociedades industriais e urbanas. Com isso, através do Romantismo, o povo foi “resgatado”, mas não verdadeiramente conhecido. O folclore, quase

sempre, seria apenas uma tentativa melancólica de subtrair o popular da reorganização massiva, limitá-lo nas formas artesanais de produção e comunicação, “custodiá-lo como reserva imaginária de discursos políticos nacionalistas” (2008, p. 213).

O conceito de cultura popular de Canclini nos dá mais subsídios para compreendermos um pouco melhor as suas discordâncias com relação aos folcloristas. Para ele:

As culturas populares (termo que achamos mais adequado do que cultura popular) se constituem por um processo de apropriação desigual dos bens econômicos e culturais de uma nação ou etnia por parte dos seus setores subalternos, e pela compreensão, reprodução e transformação, real e simbólica, das condições gerais e específicas do trabalho e da vida (CANCLINI, 1983, p. 42).

Dessa forma, as “culturas populares”, conforme ele prefere nomear, seriam construídas em dois espaços: a) nas práticas profissionais, familiares, comunicacionais e de todas as demais formas em que o sistema capitalista organiza o tipo de vida dos seus membros; e b) nas práticas e formas de pensamento que as classes populares criam para si próprios, através dos quais expressam e concebem a sua realidade, o seu lugar subordinado na produção, circulação e consumo (1983; p.43).

Se nós temos a nítida compreensão de que a cultura popular se desenvolve no cotidiano das classes subalternas e estão sujeitas às reinterpretações elaboradas por quem dela compartilha, pessoas situadas dentro do sistema socioeconômico capitalista, interagindo constantemente com todos os efeitos da modernidade, inclusive as indústrias culturais (e migrações, turismo, etc), estaremos aptos a recusar qualquer noção que se refira à cultura popular como algo anacrônico, legado aos espaços dos museus tradicionais. Refutaremos a ideia do Popular vivido pelos sujeitos populares como complacência melancólica com as tradições (CANCLINI, 2008), pois estes sujeitos estariam vivendo o momento presente a partir da dinâmica da própria vida cotidiana, constantemente reelaborada, compreendida e reproduzida, e é neste contexto que inclusive as tradições estariam sujeitas a modificações de qualquer grau.

Uma palavra fundamental em Canclini, utilizada para nomear variados processos de interação e transformação cultural, vem de empréstimo da biologia. *Híbrido*, que compõe termos variantes como hibridação cultural, culturas híbridas, hibridismo e (em Peter Burke) hibridização (BURKE, 2008), foi pegue de empréstimo pelas ciências sociais e é comumente utilizada na compreensão de importantes fenômenos analisados nos estudos culturais. Canclini entende a hibridação, no sentido que ele a utiliza, como “processos socioculturais

nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (2008, p. XXII). A possibilidade de ocorrência desse fenômeno nos reforça a ideia de que produtos culturais distintos podem ser modificados através dos intercruzamentos, e é esta a premissa na qual se baseia o antropólogo argentino quando reflete sobre os espaços ocupados pela cultura popular, erudita e de massa. Por mais que Canclini não perca de vista o que não chega a fundir-se, não se deixa ou não quer ser hibridizado, e chame de “hibridação restrita” os processos de apropriação de muitas culturas, mas que contenham ressalvas e não permitam aceitações indiscriminadas, perceber que os hibridismos culturais são fenômenos recorrentes, potencializados através dos elementos da indústria cultural, as novas tecnologias ligadas às telecomunicações, aos processos gerais de globalização, é opor-se a todas as tentativas de conceber as culturas dos setores hegemônicos ou populares de forma estritamente “pura”, fechadas para relações de influência mútua passíveis de acontecer diante da complexidade de intenções que assolam esses setores.

Para que exista uma maior compreensão desses fenômenos de interação entre culturas, Canclini defende que os pesquisadores da cultura popular, na América Latina, em geral, mais interessados nos bens culturais – objetos, lendas, músicas, enfim, nos produtos – que nos agentes que os geram e consomem, possam conceber também os processos que levam a determinados produtos terem seus usos modificados. Canclini alerta que, “ao conceber o folk como práticas sociais e processos comunicativos, mais que como amontoados de objeto, quebra-se o vínculo fatalista, naturalizante, que associava certos produtos culturais a grupos fixos” (2008, p.220). De uma maneira geral, o pensamento de Canclini nos propõe que os processos modernizadores contidos na contemporaneidade não exigem abolir as tradições, “nem o destino fatal dos grupos tradicionais é ficar de fora da modernidade” (2008, p. 219). Mas esta concepção, que de certa maneira garante o lugar das tradições populares na contemporaneidade, bem como todos os processos de influência, recíprocas ou não, entre cultura popular, cultura erudita e de massa, só pode ganhar ressonância quando se é capaz de valorizar menos os produtos culturais, que nos leva a pensar os objetos mais no seu caráter de repetição que de transformação. A este respeito, Stuart Hall também defende uma definição menos descritiva dos produtos culturais, pois estes estariam sujeitos a “subir” ou “descer” na própria escala cultural. Ou seja, um objeto de grande valor para a cultura erudita pode ser assimilada na cultura popular e um objeto da cultura popular pode ser apropriado pela cultura erudita. Não faria sentido, portanto, se fazer um mero inventário descritivo desses produtos, mas sim, analisar as concepções de poder que pontuam e dividem o domínio da cultura em suas categorias preferenciais residuais (HALL, 2003).

Estas formas de abordagens metodológicas voltadas à compreensão menos restrita dos acontecimentos culturais estariam, pois, no cerne de uma aceitação dos cruzamentos culturais que, como diz Canclini, incluem uma reestruturação radical dos vínculos entre o tradicional e o moderno, o popular e o culto, o local e o estrangeiro, tão facilmente identificáveis, por exemplo, nas imagens da arte contemporânea e massiva presente em produções artesanais (2008, p. 241) e, acrescentamos, por que não, nas imagens do popular que “invadem” os espaços da erudição e do massivo. E é dessa maneira que se admite que:

Assim como a análise das artes cultas requer livrar-se da pretensão de autonomia absoluta do campo e dos objetos, o exame das classes populares exige desfazer-se da suposição de que seu espaço próprio são comunidades indígenas auto-suficientes, isoladas dos agentes modernos que hoje as constituem tanto quanto suas tradições: as indústrias culturais, o turismo, as relações econômicas e políticas com o mercado nacional e transnacional de bens simbólicos (CANCLINI, 2008, p. 245).

De uma maneira geral, as concepções que Canclini nos apresenta sobre as relações entre a cultura popular, a erudita e a de massa na modernidade podem ser encontradas em graus diversos em inúmeros autores que excursionam sobre tópicos culturais. Nele, no entanto, vemos aglutinado um trabalho rico e consistente de um latinoamericano que partiu de objetos práticos do contexto cultural do povo do país onde vive (a produção artesanal mexicana) para extrair observações profícuas e que nos ajudam a repensar a lógica conferida pelos folcloristas para tratar destes mesmos temas. O pensamento de Canclini ganha relevância (assim como qualquer pensamento cientificamente bem formulado) quando dispomos, a partir dele, de novos elementos para superar ideias que foram predominantes no passado, mas que não respondem mais às questões do presente. Mas aqui indagamos: terão as críticas feitas por Canclini aos folcloristas a possibilidade de invalidar todas as contribuições deixadas no folclore para a compreensão da cultura popular? Serão as proposições baseadas no ideal dos hibridismo suficientes para responder todos os dilemas presentes nos processos de interação cultural? O etnomusicólogo brasileiro José Jorge de Carvalho nos ajuda a responder estas perguntas ao fazer algumas ressalvas ao conceito que ele chama “latino-americano de cultura popular”. Num interessante artigo em que ele analisa o lugar onde estão situadas as tradições clássicas e populares na modernidade (CARVALHO, Jorge de, 1991) latino-americana, Carvalho diz que as críticas feitas por Canclini ao conceito clássico de cultura popular e folclore são aceitáveis, contudo, a sua proposição, baseada no ideal de hibridismo, seria aglutinadora demais e poderia conduzir a uma nova paralisação do trabalho

conceitual da cultura popular. Para Carvalho, ainda seria preciso “fazer distinções e traçar limites entre processos e formas que certamente não se confundem” (1991, p, 07). Se as distinções clássicas entre a tradição, quer popular ou erudita, e as culturas de massa são confusas e obsoletas, a solução não seria eliminá-las completamente. E ao refletir sobre isso, Carvalho nos chama atenção para algumas questões importantes. Uma delas diz respeito ao contexto tradicional do “folclore puro” - entendido como o núcleo formador de identidade étnica, regional ou nacional - e também da autêntica “cultura clássica” - ou o extrato simbólico definidor das elites cuja cultura é tida como de mais alto prestígio (1991) - que, nos dias de hoje, estariam inteiramente fragmentadas. Para efeito de ilustração, ele pergunta: “Quantos são hoje em dia os que conhecem por inteiros a Divina Comédia, o Fausto, o Quixote, Homero, Shakespeare, Platão, Hegel, Ibsen? Quem é capaz de reconhecer, à primeira audição, melodias de Mozart, árias de Verdi, a trama mítico-musical da Tetralogia de Wagner?” (1991, p. 10). O inusitado destes questionamentos é que eles nos levam a (re)pensar que as próprias tradições eruditas (e não somente as populares) estão sujeitas aos reposicionamentos expressos na contemporaneidade. E para deixar mais claro esta questão, Carvalho conjectura:

(...) se leio as Anotações-1950-1969, de Max Horkheimer (que era, inclusive, um pensador crítico) é como se estivesse lendo um equivalente da Carta do Folclore Americano para a classe dominante! O grande herdeiro da tradição clássica alemã e das sofisticadas culturas da Viena fin-de-siècle e da República de Weimar, encontra a própria cultura da elite ocidental de hoje como desintegrada, desfeita, em vias de descaracterização e apresentando graves sintomas de perda de memória. Tanto os folcloristas como os filósofos críticos apontam para a crise das culturas "autênticas" (a clássica e a folclórica) e se lamentam do fato de que é a intermídia que está mais viva: a cultura popular urbana e a cultura de massa. (1991, p 10)

Para Carvalho, o problema central dos estudos em cultura não passaria de fato pela autenticidade das manifestações culturais, ou pela simples característica da comunidade folk. Mas ele ressalta: existe algo de específico no folclore que não se perdeu (assim como, acreditamos, existe algo de específico na cultura erudita que também está aí). Estas manifestações ainda teriam vitalidade ao expressar “um certo tipo de sentimento, de convívio social e de visão de mundo que, ainda que totalmente reinterpretado e revestido das modernas técnicas de difusão, continua sendo importante porque remete à memória longa” (1991, p. 18). Existiria um certo padrão nos produtos culturais que resultaria na continuidade de uma

afinidade básica do espírito comunitário, anterior ao individualismo moderno. “Essas relações já não existem em estado puro, mas existem como ideal” (1991, p. 18). Se não fosse assim - argumenta Carvalho - as indústrias culturais não teriam o interesse em apropriar-se e revestir os símbolos clássicos ou tradicionais. “Se o faz é porque necessita também manter acesa, numa crônica e agonística negação de si mesmo, a ideia de permanência. É esse modelo da cultura folk e não sua manifestação empírica “autêntica”, o que a cultura de massa não conseguiu - e nem parece pretender - destruir” (1991, p.18). Com isso, apesar de todas as dificuldades surgidas na modernidade, ainda parece possível, para Carvalho, “atender à dimensão ideológica (incluindo aqui os conflitos de dominação) da cultura tradicional e ao mesmo tempo sustentar uma noção de tradição que não seja reificada e que seja inclusive compatível com uma visão dinâmica de identidade” (1991, p. 18).

As tradições populares ritualizadas, como a grande obra de arte, conseguem plasmar as formas de identificação coletivas e ricas de possibilidades de reinterpretação. Um exemplo interessante de como isso pode ocorrer e que nos ajuda a compreender essa noção foi apresentada por Carvalho através da manifestação popular do bumba-meu-boi. Esse folguedo, segundo o etnomusicólogo:

Não é hoje, nem para nós nem para os que dele participam diretamente, o que foi há cinquenta anos, tal como descreveram e interpretaram Mário de Andrade, Asceno Ferreira ou Hermilo Borba Filho. E certamente haverá de ser outra coisa daqui a cinquenta anos se continuar existindo até então. De qualquer forma, continua sendo um símbolo privilegiado para que pensemos, a partir dele, questões de identidade nacional e regional, integração comunitária, conflitos sociais e políticos, estética, religiosidade, tecnologia, vida e etc. É essa abertura de símbolo, justamente por permanecer presente, o que se ganha com a tradição e que se perde com a amnésia intencional de formas massificadas que recusam a fixar-se no tempo (1991; p. 19).

Ao falar da importância do bumba-meu-boi, Jorge de Carvalho aspira a que essa manifestação prossiga com sua dimensão social e ideológica capaz de ser reinterpretada, resignificada pelos membros da comunidade de cultores, mas que possa sobreviver também como um lugar de representatividade, de fala que não se desfaz; que muda, mas não se desintegra totalmente. O mesmo valendo para a cultura clássica que, com todo declínio que possa ter sofrido nos últimos duzentos anos a propósito do poder homogenizador das indústrias culturais, continua sendo referência obrigatória nas sociedades ocidentais e seus

símbolos e códigos continuam tendo uma validade precisa entre àqueles que compartilham da sua lógica.

Enfim, para as pretensões deste trabalho que, como dissemos antes, mais quer apresentar algumas ideias sobre interações culturais nas quais teremos em vista ao longo da análise do nosso objeto, que fechar questão sobre um tema tão vasto e rico em polêmicas (como parece ter ficado claro neste primeiro capítulo), entendemos que as contribuições desses três pensadores nos basta. Suas reflexões, de uma maneira geral, são complementares, modificando apenas o enfoque que cada um deu no intuito de superar antigas concepções acerca das tradições populares e eruditas no contexto que as envolve. Vale perceber, contudo, que os debates travados sobre estes temas compõem um terreno pantanoso onde ainda há muitas concepções antagônicas a serem postas em confronto para superarmos pontos de vistas que não nos ajudam a termos uma compreensão mais nítida e totalizante do fenômeno cultura popular. No que diz respeito à peça “**Orixás do Ceará**”, pensando de acordo com Jorge de Carvalho, sugerimos que até mesmo as contribuições folclóricas (tão criticadas!) e as descrições de produtos típicos das tradições populares serão importantes para compreendermos as referências da cultura popular nela contidas. Entender o porquê da utilização do popular, dentro de um contexto de erudição, numa peça do teatro cearense escrita nos anos 1970 passará por entendermos, minimamente, como objetos do folclore, manifestações religiosas, adivinhações, poesia oral, lendas urbanas, etc, mantêm a sua capacidade de representação social. Isto porque admitir que tais manifestações não mantêm espaços de reconhecimento entre atores sociais seria concebê-las fora de uma dimensão social viva, o que seria o mesmo que esvaziar de sentido todas as análises as quais pretendemos fazer no próximo capítulo, onde sincretismos, reelaborações e hibridismos serão palavras constantemente sugeridas para deciframos o que faz de “**Orixás do Ceará**” uma obra peculiar e objeto privilegiado para entendermos questões dentro do âmbito da cultura.

2 De orixás também é feito o Ceará

“Ô viva Oxossi, é
meu São Sebastião
Oxossi era caboclo
caçador lá no sertão.”
(Orixás do Ceará)

2.1 A criação de uma mitologia cearense

É de Renato Ortiz a percepção de que as reflexões sobre cultura popular no Brasil passam invariavelmente pela compreensão da sociedade e, nesse sentido, as análises advindas da história, antropologia e sociologia têm dado uma contribuição significativa. Contudo, a temática já ganhou um caráter “obsessivo” em um público muito mais amplo, chegando a mobilizar os artistas, políticos, literatos e intelectuais (ORTIZ, 1992). Poderíamos citar aqui vários movimentos artísticos (Semana de Arte Moderna de 22, Movimento Armorial, *Manguêbeat*) ou políticos (Centro Popular de Cultura) que trataram a cultura popular como um assunto central das questões que os unificaram em torno de uma proposta. Em todos eles, no entanto, em detrimento de inúmeras abordagens sobre o tema, é possível apontar uma questão constante - observada por Ortiz, ao que tendemos a concordar - que é a preocupação com a identidade nacional. E, de certa forma, esta também é a questão essencial no texto de “**Orixás do Ceará**”, mas aqui, como o próprio título da obra já indica, lidamos com um recorte dessa identidade que se pretende unicamente regional, do Ceará.

Numa interessante análise realizada pelo pesquisador supracitado da obra de outro escritor cearense de projeção nacional na literatura brasileira, José de Alencar⁸, encontramos vários paralelos aos quais recorreremos para compreendermos melhor como Gilmar de Carvalho lidou com os elementos da cultura popular para responder questões centrais na temática de sua obra. Poderíamos dizer, sem prejuízo, que os dois autores, aos seus tempos, valendo-se de plataformas artísticas distintas (romance e teatro), foram ao encontro das tradições do povo para tentar compreender o mundo que os cercavam, partindo de uma verdade ilusória, permitida pela obra de arte, na busca de soluções para o real. Mas apesar de ambos terem sido incitados por uma preocupação aparentemente comum (ressaltar a identidade de um povo) e terem optado por estruturas estilísticas equivalentes, os resultados

⁸ Ver Renato Ortiz, 1992.

aos quais cada um chegou, expressos nas configurações finais de suas obras, apontam, como teremos a oportunidade de constatar logo mais, para diferentes respostas de seus possíveis dilemas.

Quando falo de estrutura estilística equivalente, me refiro diretamente ao trabalho com personagens dentro de uma dimensão mítica, aspecto que se repete em “**Orixás do Ceará**” e em algumas obras do escritor romântico⁹. Em “**Orixás do Ceará**”, pode-se dizer que este é um dos aspectos mais facilmente identificáveis, porque fundamental, em toda sua estrutura. Carvalho pretende criar uma mitologia cearense para que dela possa se valer no esforço voltado para o esclarecimento da realidade fundamental que deseja compreender (CRIPPA, 1975). Será a condição mitológica, representada por personagens icônicos da tradição popular cearense e da religião umbandista, que conferirá à obra a legitimidade aspirada: a de apresentar marcas representativas do povo cearense.

Portanto, a recorrência aos aspectos míticos feita por Carvalho não é à toa. E quando compreendemos o sentido fundamental do mito, isso fica ainda mais claro:

O mito narra como, graças aos Entes sobrenaturais, uma realidade veio à existência, seja a realidade total – o cosmos – seja um fragmento apenas (...) trata-se sempre da narrativa da criação: relata alguma coisa produzida, como começou a ser (...) em consequência das intervenções dos Entes sobrenaturais, o Homem é o que é no presente: um ente mortal, sexuado e cultural (ELIADE apud CRIPPA, 1975, p. 17)

O mito teria a capacidade de instaurar *ontologicamente* o mundo e as coisas (CRIPPA, 1975) e, com isso, explicar a ordem do que está posto, tal como está. Esta noção básica já seria fundamental para que o dramaturgo preferisse utilizar o plano mítico quando seu intuito essencial era sedimentar um ideal de identidade regional que, na década de setenta do século XX, já estava profundamente desfigurada pela dinâmica da globalização e das indústrias culturais. É o autor quem, melhor do que ninguém, em entrevista sobre a peça, nos alerta sobre sua preocupação e intuito em reforçar na obra um caráter demarcador da cultura cearense frente às transformações sociais e culturais provocadas pelos processos de globalização e pela cultura de massa:

Quando a massificação deixou de ser uma ameaça para se tornar uma realidade, quando o maracatu sede a sua importância para as escolas de samba, quando a literatura de cordel está ameaçada pelos sucessivos aumentos de preços, quando o

⁹ Mais precisamente em “O Guarani” e “Iracema”.

pastoril não existe mais nem nos subúrbios, quando a televisão dita uma linguagem comum, nós fazemos o Orixás do Ceará. Não pretendemos milagres, nem somos guardiães de uma cultura popular ameaçada, fazemos o que está ao nosso alcance: teatro, uma forma de liturgia (Jornal O Povo, 3 de julho de 1974).

O tom nostálgico desta fala é revelador do velho temor, o qual nos deparamos mais uma vez, do desaparecimento da cultura popular, autêntica, diante de processos inerentes à modernidade. Aqui se faz presente um receio ainda mais específico: o da diluição de uma cultura local, cearense. Este fato estaria contemplado numa suposta diminuição da importância do maracatu cearense para as escolas de samba - estas revestidas do grande poder midiático da televisão, que transmitia os desfiles ocorridos no Rio de Janeiro para todo o Brasil –, ou na extinção do pastoril¹⁰ até mesmo dos subúrbios de uma cidade como Fortaleza.

Ora, mais uma vez, cabe aqui lembrar, estamos falando dos anos 1970 e seu início fulgurante, ainda marcado pelos ecos de instabilidade cultural e política da década anterior, por momentos sórdidos ligados a uma ditadura militar que em todo o país causava traumas nos anseios de liberdade de expressão, inclusive da classe artística, pela cultura de massa que em terras alencarinhas já aprazia se instalar. No mundo, o surgimento de uma cultura de contestação ganha as ruas, os palcos, as galerias de arte, os espetáculos. A contracultura se faz valer como forma de expressão, o espírito do maio de 68 ganha o planeta com seus ideais utópicos e renovadores e impulsiona uma geração jovem a refletir e agir. Na música o Woodstock promete marcar tendências. Em terras brasileiras, no entanto, dois anos antes¹¹, foram os festivais de música da TV Record que ganharam as graças do público. Pelo preto e branco da TV, todo o país assistia os novos artistas que ganhavam a cena nacional. Os Tropicalistas se fazem altissonantes com seu Brasil antropofágico, refundindo os “brasis” com a cultura que vinha do estrangeiro. É dessa safra também Chico Buarque, Os Mutantes, Geraldo Vandré e outros tantos, com rostos que ficariam instantaneamente conhecidos nas páginas das revistas, nos suplementos de cultura dos jornais, nos programas de televisão.

Sim, nos idos dos anos 1970 a televisão já havia contribuído para modificar os hábitos dos cearenses. As cadeiras já não ficavam mais nas calçadas (QUEZADO, 2007). E mais: ainda em 1965, com o surgimento do videoteipe, a programação que antes se fazia essencialmente regional é modificada, o Ceará não se via mais nas telas somente por meio dos

¹⁰ Auto de natal, bastante popular no Brasil, que envolve representações, cantos e loas entoadas nos períodos natalinos. Ver Luís da Câmara Cascudo (2000).

¹¹ Em 1967 ocorre o primeiro festival de música da TV Record. O Woodstock foi realizado entre os dias 15 e 18 de agosto 1969.

cearenses, mas primordialmente por meio dos chamados “enlatados”, que eram produzidos no sudeste do Brasil. Sobre este fenômeno, Quezado diz:

Uma consequência imediata da difusão dos programas feitos nas duas principais cidades do país foi o declínio total das produções televisivas locais. O sonho de permutar os conteúdos foi totalmente abortado, sem o Nordeste ter a chance de mostrar o que era produzido aqui para o sudeste do país. Concretiza-se, assim, uma tendência da televisão brasileira: o fluxo da produção de mão única, com o eixo Rio-São Paulo determinando o que será visto nos aparelhos receptores de nosso país (QUEZADO, 2007).

A cultura de massa que aqui se solidifica aponta a luz dos holofotes cada vez mais intensa em direção ao sudeste. Estudantes universitários, profissionais liberais, intelectuais e artistas projetam suas vidas irremediavelmente em direção ao “sul maravilha”, como lembra Oliveira Jr (OLIVEIRA, 2003). O Ceará que se quer pop vai em busca do seu espaço, viaja, exila-se, aponta a cara para os flashes, para as lentes, fala diante dos microfones. Fortaleza:

Quer ser capa de *Cruzeiro*, *Realidade*, *Manchete*, *Fatos e Fotos*. Gravar um LP, ganhar disco de ouro e aparecer nos programas de auditório da televisão. Fino da Bossa, Chacrinha, Flávio Cavalcanti, Sílvio Santos. Se possível ser o musical da noite de domingo no Fantástico. Virar galã da novela das dez ou musa do cinema. Ser Florinda [Bulcão] Bolkan. (OLIVEIRA, 2003)

Nesse cenário surge, de Fortaleza para o Brasil, um certo “Pessoal do Ceará”. Músicos que se encontravam no Balão Vermelho, bar no hotel Jalcy Avenida, no centro da cidade, depois no Anísio, na Beira-Mar, e que iniciaram uma produção musical intensa, a qual depois revelaria sua solidez ante a efeméride da indústria da música. Destaque na mídia impressa (cadernos *Folha Geral* e *Balaio*, no *Gazeta de Notícias*; colunas *Traçado*, na *Tribuna do Ceará* e *Curtição do Guto*, n’*O Estado*) e em programas de TV (Show do Mercantil e o Porque Hoje é Sábado, da TV Ceará) (OLIVEIRA, 2003), foram os festivais regionais que garantiram o passaporte para o reconhecimento. Rodger Rogério (*Bye Bye Baião*) e Ednardo (*Beira-Mar*) são destaques do festival nordestino da TV Tupi; Belchior vence o prêmio nacional do Festival Universitário, também na Tupi, com *Hora do Almoço*; composição de Fagner e Belchior, *Mucuripe* ganha o festival de Brasília. Depois vieram os elipês e os temas

de novelas.¹²O sucesso era um caminho sem volta, assim como o Sudeste, para onde partiram, em busca de um “lugar ao sol”.

*Amanhã se der o carneiro, o carneiro
 Vou m'imbora daqui pro Rio de Janeiro
 As coisas vêm de lá
 Eu mesmo vou buscar
 E vou voltar em videoteipes
 E revistas supercoloridas
 Pra menina meio distraída
 Repetir a minha voz
 Que Deus salve todos nós
 E Deus guarde todos vós¹³*

Fugir do provincianismo, debandar para o sul, pólo artístico cultural do país, “onde as coisas acontecem”, é um efeito colateral paradoxal de uma indústria cultural que se torna cada vez mais onipresente, global. Mas “as coisas vêm de lá”, e é para lá que parte uma geração de novos artistas cearenses. Vão em busca do seu reconhecimento, dando vazão ao ditado que diz que “santo de casa não faz milagre”.

Mas o partir não se faz uma unanimidade. Há também os que por aqui ficam. Por falta de oportunidade, medo ou por convicções telúricas. A estes resta um desafio imperioso: firmar uma identidade que parece desfacelada, falar a um público local elevando-o a auto-estima, fazendo-os sentirem diante de um processo de pertencimento e com isso mostrar o que há de genuíno, único, na arte que pode ser feita no Ceará; comunicar-se com os seus conterrâneos e dividir com eles um repertório simbólico em comum, que os ponha no mesmo lado diante das transformações culturais as quais parecem romper “impiedosamente com toda e qualquer condição precedente” (HARVEY apud HALL, 2002, p. 16). Para tanto é preciso enfrentar esta identidade em crise a qual, como diz Stuart Hall, referindo-se às sociedades modernas, faz parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais e “abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” (HALL, 2002, p. 07). Neste processo, são justamente os valores regionais - que vão perdendo, na modernidade, espaço para uma cultura nacional - os que mais sofrem processos de diluição no contexto de mudanças como as

¹² A música de Ednardo baseada no folheto de cordel Pavão Misterioso, do elipê Romance do Pavão Misterioso, de 1974, vira tema da novela Saramandaia, veiculada na Rede Globo, em 1976).

¹³ Música “O Carneiro”, de Ednardo e Augusto Pontes.

pensadas por Anthony Giddens, que diz que “à medida em que áreas diferentes do globo são postas em interconexão umas com as outras, ondas de transformação social atingem virtualmente toda a superfície do planeta” (GIDDENS apud HALL, 2002, p. 15).

“**Orixás do Ceará**” se portava como uma resposta plausível, dentro da dimensão da criação artística, a esta ordem de coisas postas. Com seu ímpeto reforçador das dimensões culturais do povo cearense, era o contraponto perfeito dos processos de perda dos espaços de identificação de uma cultura regional. Mas para que seu recado lograsse o efeito esperado, à altura da problemática a qual queria suplantar, era preciso lançar mão de procedimentos poderosos que contivessem em si a capacidade de representação de um conjunto de significados intrinsecamente ligados ao povo cearense, à sua cultura. Daí a opção por aspectos mitológicos, com suas origens e princípios “tomados em sentido metafísico e não apenas cronológicos” (ORTIZ, 1992), que servissem para desbravar e fazer emergir uma essência tradicional que parecia perdida, descaracterizada e submersa em valores culturais exteriores impostos por uma cultura de massa que já “deixou de ser uma ameaça para se tornar realidade”.

Para dar vazão a este caráter mítico de “**Orixás do Ceará**”, Gilmar de Carvalho constrói as situações que serão encenadas sem qualquer menção a dados cronológicos. Não se sabe ao certo quando cada uma das cenas propostas se passam. Os acontecimentos descritos na peça não têm uma data precisa. “**Orixás do Ceará**”, como um mito, “para” a história, situa-se aquém dela. Por não se localizarem no tempo, as situações que compõem a peça tornam-se a-históricas, perenes, ganham por fim o status de eternidade a partir de quando se faz possível manter reversível a temporalidade (ORTIZ, 1992).

O único distanciamento acentuado dos textos que compõe “**Orixás do Ceará**” com a estrutura basilar dos mitos tal qual o conceito apresentado até agora é a ausência, na peça, de um centro, um ponto nodal a partir do qual se irradia a história mítica (ORTIZ, 1992). Como sabemos, “**Orixás do Ceará**” não comporta na sua estrutura uma narrativa nos padrões convencionais, em outras palavras, a peça não conta uma história. Mas se por isso não podemos dizer que Orixás do Ceará se apresenta como um mito, tal qual Renato Ortiz observou estar representado “O Guarani”, de José de Alencar, podemos apontar na obra de Carvalho outros aspectos que a aproximam de uma mitologia e aqui nos valem da visão de mito como um sistema de comunicação, uma mensagem, tal qual apontou Roland Barthes (2009). Nesta perspectiva o mito é uma fala¹⁴, formada a partir de condições especiais, é um

¹⁴ O sentido de fala em Barthes é genérico e se equipara a discurso, linguagem, sendo entendido como “toda unidade ou toda síntese significativa, quer seja verbal, quer visual: uma fotografia será, por nós, considerada fala,

modo de significação, uma forma. Barthes diz: “Já que o mito é uma fala, tudo pode constituir um mito, desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso. O mito não se define pelo objeto de sua mensagem, mas pela maneira como a profere: o mito tem limites formais, contudo não substanciais” (BARTHES, 2009, p. 199). Assim:

Uma árvore é uma árvore. Sim, sem dúvida. Mas uma árvore, dita por Minou Drouot, já não é exatamente uma árvore, é uma árvore decorada, adaptada a um certo consumo, investida de complacências literárias, de revoltas, de imagens, em suma, de um uso social que se acrescenta à pura matéria (BARTHES, 2009, p. 200).

O modo como Carvalho apresenta os personagens da peça revela a operação de “mitificação” a qual queremos propor aqui. Eles não são representados como uma individualidade, não seriam pessoas comuns, do nosso cotidiano. Pelo contrário, são marcados por características gerais, sujeitos indeterminados capazes de aglutinar não apenas uma “essência abstrata” do que são de fato, mas uma condensação informal, instável, nebulosa – para falar nas palavras de Barthes – cuja unidade e coerência provêm das suas funções (2009). A recorrência aos personagens do olimpo mítico da tradição cearense requeria que todos eles se apresentassem a partir de linhas gerais que o senso comum identificasse facilmente como fazendo parte do universo icônico da cultura regional. Para dar aos personagens um caráter mítico, não bastaria dizer que aquele é o vaqueiro João, por exemplo. Não. Aquele é “Ogum do Ceará, um vaqueiro. A intrepidez do homem e sua luta secular contra o meio adverso” (CARVALHO, Gilmar de, 1974, P 13). Percebemos, portanto, a descrição do vaqueiro, personagem fortemente ligado com o desenvolvimento histórico do Ceará da “Civilização do Couro”, a partir dos elementos da coragem, destemor, “intrepidez” para enfrentar as dificuldades diante de um “meio adverso”. Características gerais de grande aceitação no imaginário popular. E são estas as *falas* que se sobrepõe à pura e simples imagem do vaqueiro, que na sua nova configuração ganha um destaque apenas secundário diante de todos os novos significados (discursos) presentes na sua dimensão mítica. De forma similar, um a um, os outros personagens serão habilmente descortinados através de elementos representativos e demarcadores das suas condições eleitas de ícones da cultura popular cearense e vão ganhando novos discursos, novas representações, novos sentidos.

Interessante notar que são narradores que cumprem a função de apresentar para a suposta audiência do espetáculo cada personagem. “Mulher ou encantamento? Mãe-d’água

exatamente como um artigo de jornal; os próprios objetos poderão transformar-se em fala se significarem alguma coisa” (2009, p. 201) .

das velhas históricas de trancoso. Iara ou Deusa fanícia? Yemanjá, rainha do mar. Yemanjá cearense é Açucena do Pastoril” (CARVALHO, Gilmar de, 1974, P. 04), diz um narrador. Portanto, não é através dos diálogos que conhecemos a fundo as qualidades, os anseios, as potencialidades e as supostas fraquezas dos personagens, tal qual seria comum em um drama com aspirações puramente realísticas, de representar a realidade do cotidiano em cena. Aqui, a quase total ausência de diálogos, a predominância de falas aleatórias, ditas sem as pretensões de uma conversa, serve não apenas para descaracterizar uma tessitura dramática convencional, mas também como artifício para elevar os personagens a este plano mítico a qual pertencem, para distanciá-los de nós, simples mortais, para distanciá-los dos nossos problemas terrenos. Se Nanã nos é apresentada como uma velha rendeira do Aracati, conhecedora das lendas e das superstições, não é porque nos é subentendido através de diálogos cuja finalidade não seria outra se não deixar a todos conhecedores das características daquele personagem e, conseqüentemente, da sua importância dentro da história. Mas, sim, porque um narrador sentencia de forma direta: “Nanã é dama de antigas cortes e anciã de todas as histórias. Do arco da velha, velhíssima, em seu rosto enrugado de muitas ervas, em seu saber de muita ciência e de lendas” (CARVALHO, Gilmar de, 1974, P 19). E um outro completa, com uma linguagem cheia de lirismo poético, completamente distanciado do nosso modo de falar cotidiano menos adequado quando se almeja contemplar uma esfera mítica: “Nanã é força a mover antigas moedas e cataventos de saudade em manhãs de pouco sol. Nanã é dona das torrentes que nunca chegam a constituir seu curso. As que lutam e escavam seu próprio leito, os rios” (CARVALHO, Gilmar de, 1974, P 19).

Teremos a oportunidade de analisar, logo mais, as referências e equivalências de elementos da umbanda com a tradição cearense. Sobre esta última, no entanto, é preciso elucidarmos ainda um termo central que nos ajuda a conjecturar onde Gilmar de Carvalho queria chegar ao buscar trabalhar, no plano mítico, com um conjunto de elementos reforçadores da identidade regional: o de cearensidade. Ironicamente, mas não surpreendentemente, encontramos o conceito de cearensidade a partir de uma definição elaborada pelo autor de “**Orixás do Ceará**”, em um trabalho acadêmico desenvolvido vinte anos depois da sua estreia como dramaturgo¹⁵(2002, p. 40-41). Ao tentar formular o conceito de linguagem cearense de publicidade, Gilmar de Carvalho encontra em Roland Barthes o subsídio teórico que o levaria a pensar no significado para o termo cearensidade. Vejamos o

¹⁵ Além de escritor, Gilmar de Carvalho se tornou professor universitário e pesquisador, função a qual passa a se dedicar de forma assídua - para prejuízo da sua carreira de escritor ficcional - e na qual se envolve, majoritariamente, com questões relacionadas ao estudo da cultura popular.

que ele nos diz: “Ao analisar anúncios de massas, Barthes (1948: 28) referiu-se à italianidade que seria não a Itália, “mas a essência condensada de tudo que pode ser italiano, desde o spaghetti à pintura” e ampliou o conceito para a francidade, germanidade ou hispanidade, como exemplo de estereótipos, esta “figura maior da ideologia”” (2002, p. 40).

A transposição para um contexto de cearensidade, para Carvalho, implicaria “o recurso de jangadas, rendeiras, sol e retirantes, como reforço de uma gramática visual e, no dualismo das posições do migrante e do moleque, como atitudes diante das adversidades”. A definição de cearensidade passaria, assim, pelo reforço das características que “o senso comum alinhou peculiares à gente da terra, numa operação ideológica de esvaziamento dos elementos contraditórios e de construção de uma mitologia” (2002, p. 40).

Esta cearensidade, continuando na concepção de Carvalho, deve aprofundar-se no conhecimento da tradição local, indo além do pitoresco, como o folclore havia sido estudado até então, e superar o registro puro da fala regional “compreendendo a importância de recriar os referenciais da cultura, carregá-los de significação, compreendê-los em outros contextos, para que esta tessitura assuma uma unicidade, em que os elementos da *bricolage* não dificultem a assimilação do que está sendo proposto” (2002, p. 41).

O conceito de cearensidade aglutina, portanto, diversos elementos descritos anteriormente como fazendo parte da estrutura ficcional de “**Orixás do Ceará**”. É para alcançar e reforçar esta cearensidade - ou esta “comunidade imaginada”¹⁶, adaptando conceito de Benedict Anderson (apud HALL, 1992, p. 50) - , presumivelmente vilipendiada pela massificação, que Carvalho recorre ao índio e ao vaqueiro, à rendeira e ao beato, à rainha do maracatu e à Açucena do pastoril. Mas não só. Carvalho vai ao encontro também de costumes e da produção artística popular as quais, juntamente com todos os personagens descritos, formam um todo unívoco reconhecível “à gente da terra” como fazendo parte de uma cultura demarcada, com elementos únicos e representativos. Assim, temos também a literatura de cordel, as lendas populares, as superstições e credices, os jogos de adivinhações e trava-línguas, a religiosidade e a poesia oral compondo um panorama rico de referências culturais capazes de subsistir em outros contextos como o proposto pelo próprio autor em “**Orixás do Ceará**” - o da condensação com elementos da religiosidade afro-brasileira, sendo esta, na proposição de Carvalho, também formadora cultural do povo cearense, a quem ele quis se dirigir.

¹⁶ Fazemos aqui uma apropriação do termo “Comunidade Imaginada” que Benedict Anderson usa para se referir à identidade nacional, mas agora num contexto de identidade regional. Stuart Hall mostra como o argumento de Anderson observa que as diferenças entre as nações residem nas formas diferenciadas como elas são imaginadas. Neste sentido, estratégias de representações são acionadas para demarcar tais diferenças.

2.2 “Orixás do Ceará”: a dramaturgia feita para “um outro” teatro

Faço agora um breve recorte da análise de “**Orixás do Ceará**” para abordar alguns aspectos formais da sua dramaturgia que nos ajudam a compreender, de maneira mais ampla, a riqueza da sua proposta e de que forma podemos pensar a peça no entremeio da dinâmica cultural o qual permite um encontro profícuo entre as culturas erudita e popular.

Observamos desde a introdução deste trabalho que a peça “**Orixás do Ceará**” não contém uma estrutura dramática convencional, uma vez que rompe com paradigmas básicos do teatro dramático que põe no texto o elemento central irradiador de toda a possibilidade cênica e que se espelha no drama, com sua demanda de ação, suspense, entretenimento e distração (LEHMANN, 2007), como um postulado básico para a aquisição de apuramento estético. “**Orixás do Ceará**” opera em outro tom, o qual renega o curso de uma história com sua lógica interna como o dispositivo fundamental do acontecimento teatral. Gilmar de Carvalho, sensível a novas tendências artísticas, que em meados de 1970 já se concretizavam em experimentações cênicas realizadas de forma não uniforme em vários centros artísticos do mundo¹⁷, elabora uma obra sem precedentes no panorama dramatúrgico cearense.

Aqui será possível pensarmos em Gilmar de Carvalho como um detentor de um capital cultural perfeitamente identificável com a tradição erudita. Sem os maniqueísmos de uma visão purista que desconsidere os processos de resignificação e reinterpretação dos acontecimentos sociais e o papel da cultura na vida humana, pensando como Geertz (apud LIMA, 2008), estamos sujeitos a considerarmos este caráter de erudição um dos traços importantes a serem salientados no autor de “**Orixás do Ceará**”, o que o aproximaria, de certa forma, dos sujeitos biculturais como o proposto por Peter Burke (2010). Não que Gilmar de Carvalho tenha compartilhado de forma coesa ou indistinta da tradição popular e erudita, mas que só é possível entendermos plenamente uma obra como “**Orixás do Ceará**” se tivermos em mente que o seu autor, seguindo a trajetória de tantos outros artistas que o precederam, como os citados no primeiro capítulo, é alguém marcado pela cultura popular, mas é no âmbito da cultura erudita, dialogando - em “**Orixás do Ceará**” - com referências teatrais que se desenvolvem, articulam-se e retroalimentam nos espaços relegados às escolas de teatro, às universidades, à literatura acadêmica especializada e, obviamente, aos próprios

¹⁷ Para uma noção resumida do desenvolvimento das vanguardas artísticas do século XX e sua correlação com o surgimento de novas modalidades artísticas dos anos 1960 e 1970, como o *happennig* e a *performance art*, ver COHEN, RENATO (2009).

teatros - como espaços arquitetônicos voltados para a fruição e realização de atividades cênicas -, que ele desenvolve o seu objeto artístico.

Cumpra saber que o então jovem escritor de **“Orixás do Ceará”**¹⁸ era jornalista, também com formação universitária em Direito. Nascido na cidade de Sobral, muda-se para Fortaleza, com toda a família, ainda na infância. É já na capital do Ceará que tem as primeiras recordações. Enquanto criança, encantara-se com os pastoris e flertara com o teatro através dos dramas, manifestação cênica popular muito em voga no Ceará na época da sua meninice. “Na escola, chegou a improvisar alguns grupos e até espetáculos” teatrais (LIMA, 2008, p. 76). Com 17 anos, frequentou, por um semestre, o Curso de Artes Dramáticas (CAD) da Universidade Federal do Ceará (LIMA, 2008), principal centro de formação de atores do Estado até então. Mas logo desiste da atuação e passa a se dedicar essencialmente ao ofício de escritor.

Em 1969, ainda estudante de jornalismo, passa a colaborar com o jornal *Gazeta de Notícias*, onde publica crônicas. No contexto da Ditadura, não demora muito até que seja taxado de escrever material pornográfico e subversivo pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), chegando inclusive a ser chamado para depor, o que inviabilizaria a sua permanência no jornal¹⁹. Mas a experiência de Gilmar de Carvalho com as palavras não terminaria aí, pelo contrário, esta seria apenas uma prenúnciação de uma época de criação literária/teatral profícua que o iria notabilizar no panorama artístico cearense de sua geração.²⁰ E o primeiro passo de sua carreira como ficcionista se dá com a publicação de **“Pluralia Tantum – Um livro de legendas”**.

Já falei do quanto esta obra de estrutura não-convencional, que se insere em um novo momento da arte mundial, cuja participação do leitor se faz preponderante a partir de quando os limites da interpretação são testados ao máximo e a estrutura da narrativa deixa margem para um direcionamento menos unívoco e mais livre, foi fundamental para a criação de **“Orixás do Ceará”**. Este fato é importante para que tenhamos a noção de que a dramaturgia de **“Orixás do Ceará”** é originada de uma obra anterior, não sendo, portanto, o objetivo inicial do autor escrever para teatro. E de certa maneira, a presença do texto literário se faz sentir de maneira evidente em variados momentos da peça. A começar pelas cenas as quais

¹⁸ Gilmar de Carvalho nasceu em 1949. Tinha, portanto, 25 anos quando viu **“Orixás do Ceará”** encenada na montagem da Cooperativa de Teatro e Artes.

¹⁹ As crônicas que Gilmar de Carvalho escreve nesse período estão reunidas no livro **“Queima de Arquivo”** (Fortaleza: Secult, 1983).

²⁰ A obra ficcional de Gilmar de Carvalho é composta pelos seguintes livros: **“Pluralia Tantum”**, **“Parabélum”**, **“Resto de Munção”** (crônicas), **“Queima de Arquivo”** (crônicas), **“Buick Frenesi”** (contos) e **“Pequenas histórias de Crueldade”**; já sua produção teatral contém ainda as peças: **“Vice e Versa”** e **“Leste-Oeste Side Story”**.

compõem “**Orixás do Ceará**”. Em número de nove, elas estão divididas conforme a apresentação de cada entidade da umbanda referida no livro, seguindo, contudo, uma sequência distinta da prevista no texto em prosa. Em outro aspecto, a narrativa presente em “**Plurália Tantum**”, com seu caráter de prosa poética, repleto de adjetivações, se repete na peça. Podemos dizer que neste quesito o que é feito é simplesmente uma adaptação de algumas partes do texto presente nas narrativas do livro para a estrutura dramática da peça. Se não vejamos o exemplo do texto de apresentação da entidade Pomba Gira no livro e na cena nove de “**Orixás do Ceará**”:

No livro – Pomba Gira é mulher flamejante. Tocha. Do fogo que não se consome, como a sarça que ardia continuamente a perpetuidade dos teus caprichos.

Tua gargalhada de incoerência e escárnio é o profundo amor que nos devotas em tua inconstância fatal. Chama que indica a presença das potestades, lanterna. Tu também a purificar e consagrar pelo fogo os marcados com teu selo, escolhidos pelos teus critérios incondicionais de bem-querença. (CARVALHO, Gilmar de, 1973, p. 119)

Na peça - HOMEM I – Pomba Gira é a mulher flamejante. Tocha de fogo não se consome, com a sarça que ardia continuamente.

HOMEM II – Tua gargalhada incoerente e escárnio é o profundo amor que nos devotas em tua inconstância fatal. Chama que indica a presença das potestades, lanterna.

HOMEM III – Tu também a purificar e consagrar pelo fogo os marcados com teu selo, escolhidos pelos teus critérios incondicionais de bem querença. (CARVALHO, Gilmar de, 1974, p. 31)

Fica fácil compreender agora como, em “**Orixás do Ceará**”, a presença das narrativas que compõe “**Plurália Tantum**” não se limita a uma inspiração longínqua, com referências indiretas, mas se faz materializada inclusive com a repetição de textos. Podemos dizer que todo o conteúdo que se refere estritamente às entidades da umbanda na peça está contido no livro e de lá foi enxertado para a dramaturgia. Há que se ressaltar, no entanto, que a peça é enriquecida ainda por uma série de outros elementos, como o acréscimo de personagens e situações relacionados com a tradição cearense – tal como vimos no tópico passado e retornaremos no próximo –, a presença marcante da musicalidade e das rubricas explicativas que, em conjunto, formam um todo relacionado com a dimensão cênica, superando os limites

da prosa literária e ganhando definitivamente um viés dramaturgico voltado para um teatro de características bem definidas.

É significativo, contudo, pensarmos em como a peça “**Orixás do Ceará**” se torna herdeira das características estruturais estéticas de uma obra como “**Plurália Tantum**” e em como isso resulta, de certa maneira, em objetos artísticos que guardam em comum – parafraseando Umberto Eco (2008) - a possibilidade de promoção de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais elas instauram as suas próprias formas, sem serem determinados por uma necessidade que lhes prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída. Tais obras, também não consistem

(...) numa mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada, mas sim numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete, apresentando-se, por tanto, não como obras concluídas, que pedem para ser revividas e compreendidas numa dimensão estrutural dada, mas como obras “abertas”, que serão finalizadas pelo intérprete no momento em que as fruir esteticamente (ECO, 2008, p. 39).

Em termos teatrais, esta abertura se faz com um texto que rompe com o “engessamento” dramático, que abole o didatismo das histórias as quais deixam pouco espaço além da repetição daquilo previamente escrito pelo autor o qual, ele próprio, está comprometido com uma representação, ou repetição do mundo, dentro da lógica da reduplicação a qual Antonin Artaud, o entusiasta do Teatro da Crueldade, quis acabar (LEHMANN, 2007).

Mas para falar da abertura em obra de arte, tal como definida por Umberto Eco, há de se falar do significado mais amplo do termo, em que é possível objetar que qualquer obra de arte, “embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor” (ECO, 2008, p. 41). Neste processo:

(...) uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original. (ECO, 2008, p. 40)

Assim, compreender o caráter de abertura de “**Plurália Tantum**” e, na nossa perspectiva, também de “**Orixás do Ceará**”, se faz possível quando entendemos suas formas, dentro de uma dimensão estética, “*abertas* enquanto estímulo a uma fruição sempre renovada e mais profunda” (ECO, 2008, p. 91), sendo esta fruição não um processo comunicativo de caráter unívoco (como ocorre em obras contempladas num sentido mais amplo do termo abertura), mas que se deseja conter mensagens sempre diversas e plurívocas.

Compraz lembrarmos também neste tópico, e aqui resgatamos a questão da influência da cultura na vida humana, que, tanto os nove textos em prosa finais de “**Plurália Tantum**”, quanto a peça “**Orixás do Ceará**”, se originam de uma experiência concreta vivenciada por Gilmar de Carvalho, ainda no princípio dos anos 1970 quando, em companhia do seu amigo dramaturgo e antropólogo Geraldo Markan²¹ (1929-2000) (LIMA, 2008), visitou o terreiro de umbanda da Mãe de Santo Neide Pomba Gira (Neide Alencar), a Aldeia da Cabocla Jurema, situado na periferia de Fortaleza. É plausível pensarmos que esse encontro entre um jovem de classe média, criado na tradição católica, com um terreiro de umbanda tenha causado impressões duradouras no espírito do futuro escritor, que não deixaria de registrar em literatura os novos conhecimentos adquiridos de uma tradição popular que se clarificava diante da experiência real vivida.

Os Orixás que estão no livro são como que um registro poético da experiência que vivi na Aldeia da Cabocla Jurema. [...] O terreiro era algo absolutamente novo para mim, porque eu vinha de uma formação muito marcada pelos jesuítas. Estudei nove anos em colégio religioso. [...] Meu primeiro contato fora dos padrões do cristianismo foi o terreiro da Dona Neide. [...] Vivi ali mais um momento de descoberta que de transgressão. [...] O terreiro da Dona Neide me possibilitou a renovação de um olhar que via a cultura popular como revolucionária ou resistente (Depoimento de Gilmar de Carvalho concedido a Magela Lima. Ver LIMA, 2008, p. 79).

O terreiro de umbanda pode ter sido para Gilmar de Carvalho o que o teatro popular das feiras livres foi para Goethe, o que as festas nas praças públicas representaram para um Rabelais ou o que significou os morros de favelas do Rio de Janeiro para um Hélio Oiticica,²² conforme nos lembra Magela Lima. O encontro com a tradição popular foi o mote, a

²¹ Na época, Geraldo Markan, que também era professor da Universidade Federal do Ceará, fazia uma pesquisa de campo em terreiros de umbanda para sua pesquisa de doutorado sobre religião afro-brasileira no Ceará.

²² Pintor, escultor e performer, Hélio Oiticica tornou-se expoente da arte brasileira dos anos 1960 e 1970, sendo também um dos entusiastas do Tropicalismo.

inspiração, o ponto de partida para a criação artística que se perfaz nos parâmetros da arte erudita. Ora, compreender o papel de destaque que a cultura popular teve, a partir de experiências concretas vivenciadas por Gilmar de Carvalho, na construção de obras alinhadas dentro das dimensões da arte erudita, fortalece a noção de que é nos interstícios das tradições, este local privilegiado de lutas culturais e de surgimento de novos procedimentos e objetos de cultura a partir do “choque” entre tradições antagônicas, revisitando o que nos fala Stuart Hall, que **“Orixás do Ceará”** se situa. E isso nos possibilita compreender melhor a obra como um produto cultural desenvolvido por um sujeito híbrido, situado nas tangências do popular com o erudito, que responde às questões as quais lhe saltam aos olhos tratando dos temas que partem das tradições, mas que não se recolhe ao folclórico, não parte de uma visão do popular sob o prisma do pitoresco, pelo contrário. Gilmar de Carvalho não se refuta em criar uma obra de dimensões contemporâneas, que dialoga com a produção artística vigente na sua época, que exigia uma mudança de parâmetros na relação dos seus interlocutores com a cena teatral e uma fuga dos ditames clássicos da dramaturgia. Se, por um lado, a peça **“Orixás do Ceará”**, que busca referenciar a cultura popular, suas tramas e sincretismos, foi escrita pelo jovem de classe média, de formação católica, que um dia conheceu o terreiro de umbanda da Dona Neide Alencar, por outro foi escrita pelo jovem amante do teatro, que em 1968 excursionou em São Paulo e, como ele mesmo diz, tomou “um porre” de montagens teatrais, tendo sido influenciado por espetáculos que deixaram impressões muito fortes, peças “de muito boa qualidade”.²³ Gilmar de Carvalho, portanto, carrega, nele mesmo, a sina do homem hibridizado, que não está fechado para uma única dimensão cultural e que a partir disso responde às causas do mundo ao seu redor, um mundo onde as barreiras entre o erudito, o popular e, por que não, a cultura de massa, não são estanques, nem arbitrarias, mas dinâmica, porosas, efêmeras. **“Orixás do Ceará”** é a maior prova disso. Reflete de maneira potencializada esse processo de dinamismo que era uma realidade loquaz nos anos 1970.

Voltando ao que se refere estritamente à análise estrutural da dramaturgia de **“Orixás do Ceará”**, é preciso falarmos, ainda que rapidamente, do papel que teve a Cooperativa de Teatro e Artes e os seus integrantes na configuração final do texto de **“Orixás do Ceará”** durante o processo de transposição da plataforma literária para a teatral. Quem nos alerta

²³ Rei da Vela (de Oswald de Andrade), Roda Viva (de Chico Buarque); O Cemitério de Automóveis (de Fernando Arrabal) e Morte e Vida Severina (de João Cabral de Melo Neto), foram alguns das peças assistidas por Gilmar de Carvalho quando da sua estadia em São Paulo em 1968. Sobre esta experiência ele diz: “vi apresentações de muito boa qualidade, outras bastante digestivas, mas eu digo que presenciei grandes nomes, grandes diretores, grandes espetáculos, coisas muito referenciais no teatro nacional, e aquilo ficou muito forte em mim”. Depoimento ao pesquisador (Fortaleza, Junho de 2009).

sobre a influência que teve a Cooperativa²⁴, enquanto um grupo artístico atuante no cenário teatral cearense do começo dos anos 1970, na criação e desenvolvimento do projeto que leva os textos que estavam em “**Plurália Tantum**” para os palcos é o próprio Gilmar de Carvalho.

Quando eu apresentei os perfis dos Orixás que estão em Plurália Tantum, as pessoas que estavam ligadas ao Marcelo (Costa)²⁵, que estavam querendo fazer uma peça, gostaram. – Ah, vamos fazer algum espetáculo a partir desses perfis que o Gilmar chamou de Orixás do Ceará – [...] Eles me pediram para fazer a peça e eu disse que sim, mas eu achava que aqueles textos eram muito poéticos, não tinham uma ação [...] ficava em apenas algumas impressões, uma coisa muito vaga. [...] Foi quando veio um segundo momento e nós fomos pensar no que seriam mesmo os “Orixás do Ceará”. Aí veio a ideia de aproximar os Orixás do (panteão) afro-brasileiro do olimpo do sertão cearense, que foi quando o espetáculo ganhou realmente a forma que ele teve. A isso eu devo muito ao Marcelo e a todo o grupo. (Depoimento de Gilmar de Carvalho ao pesquisador em junho de 2009) .

Não seria, de maneira alguma, o caso de pensarmos a criação dramaturgica de “**Orixás do Ceará**” como um processo coletivo aos moldes de trabalhos experimentais em voga nos anos 60 e 70, como ocorria no trabalho desenvolvido pelos estadunidenses do Living Theatre e La Mamma (COHEN, 2009), por exemplo, mas saber do papel decisivo dos integrantes da Cooperativa de Teatro e Artes, grupo que resolveu levar “**Orixás do Ceará**” aos palcos, para a configuração que seria dada à dramaturgia da peça. É fato que é a contribuição da Cooperativa de Teatro e Artes para a formatação final do texto foi imensa. O próprio Gilmar de Carvalho relembra no depoimento anterior a desconfiança que teve nas possibilidades cênicas dos textos finais que compunham “**Plurália Tantum**” e salienta ter sido encorajado por integrantes do grupo para promover a adaptação para o palco. Tal proposta, para o coletivo de artistas, estava calcada no projeto da Cooperativa que previa o desenvolvimento de uma estética teatral cearense que partisse da montagem de autores da terra. Gilmar de Carvalho aceita ser um desses autores e se dispõe a criar o trânsito da prosa para a cena naquela que seria a primeira peça da sua carreira de dramaturgo. A relação que se estabelece entre autor e artistas para a configuração do texto que seria levado aos palcos deflagra uma nova possibilidade de criação dramaturgica que não a comum relação balizada de forma

²⁴ A Cooperativa de Teatro e Arte foi fundada pelos atores Marcelo Costa e José Carlos Matos. A estreia no palco se dá no ano de 1972 com a montagem do espetáculo “O Romance do Pavão Misterioso”. Também são montados pelo grupo os espetáculos “A Vida e Testamento de Cancão de Fogo” e “A Bomba Atômica”. O grupo se extingue em 1975, quando ocorre uma divisão que irá originar dois grupos de marcada atuação no teatro cearense daquele período, o GRITA e o Balaio.

²⁵ Diretor do espetáculo.

hegemônica pelo teatro até ali. Artisticamente, a cultura teatral começava a ver novas possibilidades que não a relação puramente textual de um dramaturgo-escritor, que escrevia uma peça que, para o caso de não ser encenada, poderia ser publicada em livro e ser relevada apenas na sua dimensão literária. Nos idos dos 1970, o “texto para teatro” já estava passando por processos de contestação na sua condição motor funcional da cena teatral. Experimentos com a chamada *Live Art* já contaminavam grupos artísticos diversos, o happening, desde o ano 60, materializava as críticas em torno da dramaturgia convencional e tornava o teatro uma prática dessacralizada, a performance começava a ganhar um conceito e levava às últimas conseqüências o caráter ritual que o teatro parecia prescindir cada vez menos até ali (COHEN, 2009). Em “**Orixás do Ceará**”, pensarmos numa dimensão de criação dramatúrgica menos unilateral e que leve em conta a proposta estética de um grupo de teatro é mais uma vez sintomático dos novos ventos da experimentação teatral que chegam ao Ceará.

Não seria conveniente, entretanto, propor que o empreendimento de elaboração dramatúrgica de “**Orixás do Ceará**” e de sua montagem para os palcos houvesse partido de um esforço deliberado no sentido de aproximar a peça dos novos movimentos estéticos que ganhavam terreno no teatro. Nem sequer pode-se pensar apropriadamente num surto vanguardista que chega ao Ceará, incentivando a busca por novas tendências no campo teatral. Uma consulta ao Roteiro da Dramaturgia Cearense (COSTA, 1980) nos dá indicações da inexistência de outras obras dramatúrgicas no panorama cearense que contivessem elementos de cunho mais experimental naquele período. Mesmo Gilmar de Carvalho não se torna engajado por uma proposta de estilo teatral específico. As suas outras incursões dramatúrgicas não contêm as características inovadoras presentes em “**Orixás do Ceará**”, sendo textos teatrais de formatação convencional. Mas o que tentamos dizer em torno deste tópico, e tentamos fazê-lo por meio de um sentido geral que perpassa toda esta etapa da análise da peça, é que a conjunção de variantes que proporcionou a existência de uma obra com as características peculiares de “**Orixás do Ceará**” no cenário artístico cearense só foi possível diante de uma atmosfera de novas tendências estéticas, resultantes de experimentações que se iniciam com as vanguardas artísticas do final do século XIX, início do XX, e se desenvolvem em todo o mundo, respingando sua chama inquietante em variados momentos da arte brasileira, possibilitando, de maneira sintomática, o surgimento de uma obra com as características formais de um “**Plurália Tantum**” e, conseqüentemente, de “**Orixás do Ceará**”.

De outro modo, como poderíamos conceber a existência de uma peça que contivesse as características a seguir, proporcionadas pela sua base dramatúrgica?

[...] Os Orixás (do Ceará) era uma peça que acontecia muito mais em cena do que numa base literária e, conseqüentemente, ele era (um texto) muito fluido, como uma fumaça de um cigarro que você não controla. O outro (“O Romance do Pavão Misterioso”) você consegue colocar na estante, o Orixás você não bota, porque ele acontecia na hora (da apresentação), com a dinâmica da hora [...] O espetáculo não estava congelado, como um espetáculo clássico, um espetáculo acadêmico, que estivesse fundamentado no texto. O texto era um complemento forte do espetáculo, mas ele era um complemento além da música, da dança, do canto, da luz, dos figurinos. Então havia vários elementos que se desdobravam do elemento de partida, que era o texto [...] Mas o texto era muito mais um pretexto para um acontecimento teatral, era o ponto de partida, mas não sustentava toda a peça somente em si. (Depoimento de Marcelo Costa, diretor da primeira montagem da peça, em entrevista concedida ao pesquisador em setembro de 2010).

Esta perspectiva vê o texto de “**Orixás do Ceará**” como “elemento” importante para o acontecimento teatral, mas não como o único; como camada e ‘material’ da configuração cênica, mas não como o regente dessa configuração (LEHMANN, 2007). Mais ainda: as possibilidades encontradas no texto condicionam uma prática teatral objetivada por uma relação ritualística, onde o espetáculo só poderia acontecer “em cena”, “com a dinâmica da hora” e não “numa base literária”. Existe aí um novo modo de lidar com os signos teatrais, onde a superação do drama não prejudica as possibilidades de emissão e a recepção dos signos e sinais que ocorrem ao mesmo tempo (LEHMANN, 2007) no interior de um ambiente único cuja interação plena entre palco e plateia (atores e espectadores) se faz como elemento decisivo para o acontecimento teatral.

“**Orixás do Ceará**”, o texto dramaturgico, subentende a presença de todas essas variantes na sua estrutura mesmo sem estar baseado na estética clássica, abandonando a perspectiva do drama, e é por isso que tendemos a apontar sua aproximação ao que Lehmann conceituou de teatro pós-dramático. Tal termo tenta dar conta de toda uma produção teatral surgida com vigor em meados dos anos 1970 e que apresenta como ponto de partida em comum a tentativa de superação dos pressupostos do drama. Também herdeiras, de certa maneira, dos processos de ruptura das vanguardas artísticas do século XX, tais produções rompem de forma profunda com os legados artístico-teatrais (presentes até mesmo em muitas manifestações das vanguardas) fincados nos postulados aristotélicos nos quais o drama é pensado como a estrutura que traz o ordenamento lógico interno do “todo” da ação - ficção

teórica – que “fundamenta o *lógos* de uma totalidade na qual a beleza é pensada essencialmente como decurso temporal que se torna controlável” (LEHMANN, 2007, p. 63).

Segundo Lehmann:

Nas formas *teatrais* pós-dramáticas, o texto, quando (e se) é encenado, é concebido sobretudo como um componente entre outros de um contexto gestual, musical, visual etc. A cisão entre o discurso do texto e o do teatro pode se alargar até uma discrepância explícita e mesmo uma ausência de relação (2007, p. 75).

O papel do texto nas encenações do teatro pós-dramático não tem o mesmo viés do teatro clássico, ou o do que Lehmann chama de teatro *literário* moderno. Neste, o texto escrito - a literatura – ganhou uma posição dominante na hierarquia cultural, havendo a predominância do “texto como oferta de sentido: os outros recursos teatrais tinham de estar a seu serviço, sendo controlados com desconfiança diante da instância da razão” (LEHMAN, 2007, p.75). Admitindo-se aqui que “**Orixás do Ceará**” rompe com essa lógica e, pelos motivos expostos, está muito mais próximo, na sua condição dramatúrgica, da definição de teatro pós-dramático, percebemos melhor o que motivou o crítico polonês radicado no Rio de Janeiro Yan Michalski, de passagem pelo Ceará em julho 1974, a registrar as seguintes impressões sobre o espetáculo encenado pela Cooperativa de Teatro e Artes:

“‘Orixás do Ceará’ tem momentos de belo rendimento visual e explora uma temática fascinante. Gostaria de ver essa pesquisa levada mais adiante pelo grupo, se possível a partir de um texto de maior dinâmica dramática, e com um trabalho mais aprofundado na parte da interpretação teatral, aqui relegada um pouco ao segundo plano diante do predomínio da dança e do canto” (MICHAUSKI apud LIMA, 2008, p. 80).

Aqui, tendemos a concordar com Magela Lima – “Michalski, na verdade, não entendera o que vira”, porém, deixamos de lado os aspectos cênicos em si, analisados por Lima, e nos voltamos para o que diz respeito à dramaturgia. Apontar em “**Orixás do Ceará**” uma possível falta de “dinâmica dramática” é não compreender a dimensão em que está inserida a dramaturgia desta peça. Yan Michalski não se deu conta de que aquela obra rompia exatamente com os postulados dramáticos, como já ressaltamos inúmeras vezes. Não era mais ao drama que a peça queria servir. O texto aqui se engendra a partir de uma nova relação com a cena teatral. As palavras que estão no papel e que servirão de norte aos atores, diretores e

cenógrafos não cumprem mais o papel de fonte irradiadora do espetáculo, mas prevê na sua própria configuração, na sua própria falta de “dinâmica dramática”, um novo tipo de conjugação cênica, em que a passividade do espectador, que antes estaria mais preocupado em compreender o sentido dos diálogos para apreender a “mensagem” estética que o autor quis transmitir, se confronta com a sua nova posição, recolocada dentro de um espaço cinestésico, ritual, onde “a dinâmica da hora”, do momento em que o espetáculo ocorre, com todos os elementos que contribuem para que este acontecimento único e irreproduzível aconteça, é que possibilita à peça se tornar uma experiência teatral singular.

Mas Yan Michalski enxerga “Orixás do Ceará” sob um outro prisma, o do teatro convencional de então, e aponta possíveis falhas no que na verdade é uma nova proposta do fazer dramaturgico, do fazer teatral. Ele não chega a perceber que aquela peça está na verdade dialogando com toda uma produção cênica que emerge em meados dos anos 1970 e que, de certa forma, quer se vê livre das amarras e engessamentos dos procedimentos clássicos. Talvez, nem mesmo Gilmar de Carvalho tenha se dado conta, na época em que escreve a peça, da aproximação da sua obra com uma tradição cênica que somente algumas décadas depois seria enquadrada em conceitos ainda pouco explorados até agora, mas que já definem o que há de peculiar e comum em muito quanto foi produzido naqueles anos. De qualquer forma, a estrutura dramaturgica de “**Orixás do Ceará**” está aí para falar por ela própria de um jeito novo de escrever para teatro que se perfaz inegavelmente nos meandros do que seria o novo, dentro de uma perspectiva estética-teatral alinhada com uma cultura erudita.

2.3 O reconhecimento da contribuição de culturas marginalizadas na formação de uma identidade regional

Outro aspecto fundamental em “**Orixás do Ceará**”, é importante destacar, diz respeito à presença marcante de referências da religiosidade afro-brasileira. Referências que vão muito além do título da obra, identificadas a partir da utilização das deidades do panteão umbandista na formação conjuntural dos personagens basilares da peça. O que Gilmar de Carvalho nos sugere é muito enriquecedor do ponto de vista da dinâmica cultural. Ele faz uma correlação dos orixás²⁶ da umbanda com os personagens míticos da tradição cearense, valendo-se dos

²⁶ Os orixás, na umbanda, tal qual descritos por Ismael Pordeus, são as entidades que comandam as linhas de comunicação entre Deus e o mundo dos homens através das “vibrações” das suas energias que se manifestam nos atos de possessões pelos “guias”. Estes guias, que podem ser agrupados em “espíritos de luz” ou “espíritos obsessores”, entram em contato com o mundo terreno quando incorporados pelos pais e mães de santo ou médiuns do terreiro, que no ato da possessão também são conhecidos como “cavalo”. Os orixás, portanto, não se

estereótipos das duas categorias representativas para promover um sincretismo que vai além dos hibridismos vigentes no campo das nossas religiões afro-brasileiras. Gilmar de Carvalho está respaldado pela liberdade da criação artística, puramente estética, para promover encontros culturais que representam, essencialmente, não o real, mas uma resposta à questão consonante com o real que o autor pretende trazer à tona, qual seja: o da representatividade de culturas marginalizadas, dentre as quais, a afro-brasileira e a popular, na constituição cultural cearense.

É neste contexto que Oxum é uma rainha de maracatu, Yemanjá a Açucena do pastoril, Omulu um defunto que está sendo velado e a própria morte, Ogum um “vaqueiro brabo” presente nos folhetos de cordel, Nanã uma velha rendeira, artesã de Aracati, conhecedora de muitas lendas e superstições, Xangô um beato que faz profecias, Oxossi um índio cearense, Iansã uma princesa sertaneja cuja história é vendida na feira como romance de cordel e a Pomba-Gira o Cão de Itaoca, diabo lendário que apavorou os subúrbios de Fortaleza.

Levando-se em conta que o sincretismo, como definido por Roger Bastide, consiste “em unir das histórias míticas duas tradições diferentes em um todo que permanece ordenado por um mesmo sistema” (BASTIDE apud ORTIZ, 2007, p. 75), em “**Orixás do Ceará**” este fenômeno proposto resulta na criação de uma mitologia única e coesa. Apesar das diferenças demarcadas nas essências dos orixás e dos personagens da tradição cearense, as situações apresentadas na obra sugerem uma sobreposição das características dos personagens que devem ser identificados pela audiência da peça “a partir de agora” como sujeitos únicos, hibridizados e, acima de tudo, definidores daquilo que são os cearenses.

É interessante perceber como no texto de “**Orixás do Ceará**” as rubricas do autor, que não chegam ao conhecimento dos espectadores da peça, mas dão indicações valiosas para cenógrafos, diretores, atores etc, propõem esta correlação sincrética entre os elementos da umbanda com a tradição popular. Gilmar de Carvalho nos apresenta as principais características dos orixás e sugere de forma direta qual a representação na cultura cearense que a entidade sagrada deverá ter. Desta forma, por exemplo, Yemanjá, a princesa e mãe d’água, a mais venerada de todos os orixás (PORDEUS, 2000), nos é apresentada:

Virgem da Assunção. A que veio das águas do mar onde tem seu reino encantado de sereias e cardumes. Yemanjá do Ceará é a mãe Maria de um filho Jesus assassinada

incorporam, mas comanda as linhas da umbanda (em número de sete) de onde partem os espíritos que são verdadeiramente venerados na religião. Para saber mais, ver PORDEUS Jr, 2000.

pela contramestra de um pastoril e ressuscitada por um anjo de asas de papel crepon. Yemanjá/açucena carrega toda a força da figura materna e seus atributos: fertilidade e entrega. Cor: azul (CARVALHO, Gilmar de, 1974, p. 4).

Ao descrever Yemanjá, Gilmar de Carvalho nos apresenta até mesmo um dos santos a qual a entidade umbandista é comumente associada na religião católica: Virgem de Assunção. A cor azul, representada na iconografia deste orixá, também nos é sugerida. Mas os elementos da religião afro-brasileira por si só não bastam, porque Yemanjá, ou melhor, Yemanjá do Ceará, é também “a mãe Maria de um filho Jesus assassinada pela contramestra de um pastoril e ressuscitada por um anjo de asas de papel crepon”. A hibridização proposta por Carvalho resulta num sincretismo de uma ordem similar aos processos sintéticos que caracterizaram o desenvolvimento do universo religioso afro-brasileiro. Não falamos aqui de um sincretismo entre os santos católicos e os orixás africanos - revelador de uma máscara cristã que escondia o “seu verdadeiro rosto” africano (ORTIZ, 2007) - que fincava suas arestas essencialmente no plano sagrado. A reinterpretação sugerida em “**Orixás do Ceará**” traz um sincretismo que correlaciona elementos do universo sagrado com o profano²⁷. Isto tem menos a ver com a correlação dos santos ou da iconografia da religião católica com as deidades do panteão umbandista, e mais com a correlação destes com elementos de uma cultura que a princípio se perfaz fora da dimensão da sacralidade²⁸. Este processo não é desconhecido na umbanda, que nos movimentos de reinterpretação e reelaboração dos seus códigos, no intuito de conservar parte das tradições afro-brasileiras, teve que se valer de instrumentos e valores fornecidos pela sociedade urbana e industrial de onde ela surgiu (ORTIZ, 1991). Nesse movimento, evidentemente, os sincretismos alcançaram também o universo profano. Sobre isso, Ismael Pordeus nos instrui inclusive ao falar de uma linguagem cearense da religião umbandista²⁹ que mostra como a mitificação de tipos culturais como o vaqueiro, o boiadeiro e o cangaceiro, ou mesmo os objetos utilizados por estes – gibão de couro, chapéu, etc – estão representados em nomes ou características dos espíritos-guias que surgem no “teatro da possessão” das sessões de umbanda.

²⁷ É possível identificar ainda sincretismos de outros níveis em “**Orixás do Ceará**” como entre tradicional e contemporâneo ou popular e erudito.

²⁸ O sagrado é visto aqui, basicamente, a despeito da dificuldade sugerida por Adolpho Crippa em defini-lo, como fazendo parte do universo religioso em oposição ao profano secular e constituído por uma “heterogeneidade de fatos sagrados” compostos por ritos, mitos, formas divinas, objetos venerados, símbolos, teologias, homens, animais e lugares sagrados, etc. Ver Adolpho Crippa, 1975, p. 117.

²⁹ Termo que o autor colheu do conceito de Gilmar de Carvalho de linguagem cearense da publicidade. Ver PORDEUS Jr, 2000, p. 86.

Neste sentido, o que diferencia o processo sincrético dos personagens de “**Orixás do Ceará**”, proposto por Gilmar de Carvalho, com o da religião umbandista está muito mais voltado para o fato de que na obra dramaturgica o encontro do sagrado com o profano ganha um relevo acentuado, estando em primeiro plano o que na religião afro-brasileira aparece apenas diluído em um todo de processos sintéticos canalizados para a constituição de uma nova religião. Este fato, em “**Orixás do Ceará**”, ganha sua razão de ser quando compreendemos que Carvalho pretendeu construir uma cosmologia mitológica que seja representativa de uma configuração cultural cearense e a qual esteja em destaque a imbricação com elementos da religiosidade afro-brasileira, a qual aparece, “a partir de agora”, como mais um elemento formador da identidade do povo cearense. Assim, como disse certa vez Carvalho: “Os orixás seríamos todos nós, mais de 5 milhões de habitantes (do Ceará) conforme o último censo” (Jornal O Povo, 3 de julho de 1974).

Mas as referências aos sincretismos dos personagens na peça não estão limitadas às indicações do autor nas rubricas do texto. A audiência de uma encenação da peça terá a chance de perceber a correspondência entre os orixás e os personagens míticos da cultura cearense através das indicações dos narradores ou mesmo a partir das falas dos personagens. Na cena da Pomba-Gira, por exemplo, um dos homens, que fazem o papel de narradores, apresenta: “HOMEM V – Esposa de muitas bodas e muitos leitos. A marcar com teu corpo múltiplo a diversidade de machos. Possuída e disputada como o mais belo troféu, a palma”. Outro completa: “HOMEM VII – Caveiras ornaram teu setro e te coroas rainha da luz e da intensidade das trevas. O vermelho e o negro tuas cores. Tu foste a serpente a rastejar por este chão de brasas e determinar a explosão e a avalanche”. E é Pomba-Gira, ela mesma, quem anuncia:

POMBA GIRA – Eu sou o cão da Itaoca
sou diabo e tenho lugar
tentação e bicho preto
vem aqui pra chafurdar (CARVALHO, Gilmar de, 1974, p. 32).

Outro fator de demarcação dos elementos culturais presentes na peça é a música. Tendo acesso ao texto dramaturgico de “**Orixás do Ceará**”, conhecemos apenas os versos de canções e as indicações do autor para que eles sejam musicados. Mas podemos perceber imediatamente o quanto a música é um elemento poderoso para a obra, acompanhando todas as cenas, ou no início, ou no final (às vezes em ambos os momentos) da apresentação de cada

personagem. Assim como nas sessões de umbanda, os versos entoados homenageiam cada orixá, às vezes, fazendo referência ao seu correspondente na tradição cearense conforme a proposição do autor. Assim, enquanto Oxossi, “o Guardião do segredo da flora e curandeiro nos rituais de magia”, um índio cearense que será oferecido em holocausto por sua tribo, está sendo aprisionado para depois ser flechado, tal qual São Sebastião, o santo católico que o corresponde na umbanda, os atores cantam:

TODOS (CANTAM, OXOSI DANÇA) – Ô viva Oxossi, ê
meu São Sebastião
Oxossi era caboclo
caçador lá no sertão (CARVALHO, Gilmar de, 1974, p. 25).

Já Ogum do Ceará, “guerreiro montado em seu cavalo branco com seu capacete de metal e sua lança, o vencedor do órgão e de todas as demandas”, sincretizado na umbanda com São Jorge, o guerreiro que derrotou o dragão, é apresentado com uma música cuja letra não faz qualquer referência ao “vaqueiro brabo” do sertão nordestino na equivalência pensada por Carvalho. O cântico religioso pode muito bem ter sido colhido, mais uma vez, na Aldeia Cabocla Jurema, ou em algum outro terreiro de umbanda da Fortaleza dos anos 1970.

TODOS (CANTAM) - Ogum vencedor de demandas
ele vem de Aruanda
é pra salvar filho de umbanda bis
Ogum, Ogum Iara
Salves os campos de batalhas
Salve a sereia do mar
Ogum, Ogum, Iara (CARVALHO, Gilmar de, 1974, p. 13).

Podemos pensar nesta forte presença dos elementos da religiosidade afro-brasileira em “**Orixás do Ceará**” como mais um dos aspectos responsáveis por tornar esta obra paradigmática no contexto artístico cearense, e isto deve ser ressaltado. Ao propor, como já dissemos, uma operação mítica que elege personagens típicos das tradições culturais cearenses para alcançar um ideal de identificação infiltrado numa suposta cearensidade, e ao sincretizar tais personagens com as deidades do panteão da umbanda, Carvalho traz à tona a questão da importância de influências culturais até então renegadas ou pouco atentadas na nossa formação. Não se trata de pensar que a obra carrega consigo a reivindicação de valores religiosos ou étnicos – o próprio Gilmar de Carvalho declarou que a sua preocupação, como a

dos integrantes da Cooperativa de Teatro e Artes ,estava mais voltada com a referenciação de uma cultura urbana ligada às classes mais desfavorecidas e não com a valorização de um ideal de negritude³⁰. Mas isto não impede que também pensemos que uma religião essencialmente sincrética como a umbanda, “mestiça”, carrega na sua verve de forma inegável marcas da cultura africana, ainda que transposta para um novo contexto promovido pelo seu “embranquecimento”, e que, portanto, é esta dimensão cultural, agora, afro-brasileira, que também é ressaltada em “**Orixás do Ceará**” - tudo isto ainda num contexto de preconceito e grande negação da herança cultural negra para a constituição da “cultura cearense”.

Ora, para comprovarmos esta negação, basta percebermos que em trabalho publicado em 1978, pela Fundação Nacional de Arte, órgão ligado ao então Ministério da Educação, o pesquisador Florival Seraine destacava que “a influência africana no Ceará, não só física como cultural, já tem sido reconhecida como pouco marcante” e que, “culturalmente, o lusitano deixou, sem dúvida, quantidade maior de elementos integrantes do patrimônio folclórico nacional” (SERRAINE apud MARQUES, 2009, p. 184). Ainda neste sentido, Janote Pires Marques nos apresenta o pensamento de diversos outros intelectuais que se igualam, em medidas variadas, à concepção de Mozart Soriano Aderaldo, para quem o Ceará representaria “uma clareira na confusão racial do Brasil”. Tal pensamento estaria cristalizado na explicação corrente “para a existência de uma população branca ou até mesmo mestiça, e para a qual seria mínima a participação do negro no processo histórico cearense” (2009, p. 42). Desta maneira, a mesma “Terra da Luz”, que se vangloria em ter libertado de forma pioneira os escravos no Brasil,³¹ é o lugar onde pouco se reconheceu, até bem pouco tempo (ou até agora?), que “a raça negra, sempre teve lugar na história do Ceará, não só do ponto de vista demográfico”, mas como “uma raça que constituiu o universo dos trabalhadores livres, ao lado do nativo, mas também o mundo dos cativos”. E mais: que “há toda uma experiência social construída historicamente pela etnia negra (“pretos, pardos e mulatos”), marcas visíveis de sua sociabilidade, de seu engajamento no mundo do trabalho, de suas práticas culturais e de lutas contra a discriminação e o preconceito” (FAGUNDES, 2002). Marcas estas a qual a

³⁰ Em depoimento concedido ao pesquisador Magela Lima, em 12 de julho de 2007 (LIMA, 2008, p. 89), Gilmar de Carvalho diz: “Com ‘**Orixás do Ceará**’, a gente não estava preso nem a valores religiosos, nem a valores étnicos. Até nisso, o diálogo com a umbanda se justifica. A umbanda não é uma religião negra, é uma religião sincrética, mestiça. A umbanda é codificada muito recentemente... Os teóricos falam que na década de 1930. Então, ela é um movimento religioso sim, mas, para a gente, tinha um peso maior por ser um movimento urbano e ligado às classes sociais mais desfavorecidas. Não procuramos na umbanda cearense uma negritude, porque ela não é tão expressiva aqui como no candomblé baiano e no tambor de crioula do Maranhão. A umbanda sempre foi vista como uma possibilidade de diálogo com os excluídos, com as camadas subalternas, com os pobres, com a periferia...”

³¹ Em 25 de março de 1984 ocorre a Abolição da escravidão na província do Ceará, portanto, quatro anos antes da efetivação da Lei Áurea, que pôs fim à escravidão no Brasil, em 1988.

umbanda é apenas mais um elemento constituidor, ao lado de vários outros (maracatus, candomblé, capoeira, Reis dos Congos, cultura oral, quilombos, etc) identificáveis no nosso dia a dia.

Em “**Orixás do Ceará**” não está em questão quantificar as heranças africanas na cultura local. O interesse maior pelo Ceará, “ao contrário da série de contos que tinha como mote”, mais voltada para o ritual umbandista (LIMA, 2008), faz com que a peça represente a religião afro-brasileira dentro de um contexto mais amplo, como dissemos, de referenciar culturas renegadas, marginalizadas. Nesta obra, Gilmar de Carvalho faz a opção por mostrar, em meio a processos de recombinações culturais, a presença de “outros” elementos culturais que não os oficialmente reconhecidos e aceitos pelo *establishment* social. E aqui está o ponto chave que diferencia a obra de Gilmar de Carvalho das experiências em busca da sedimentação da brasilidade apresentada nos romances de José de Alencar.

Se voltarmos à análise de Renato Ortiz do romance “O Guarani”, perceberemos que o escritor romântico se valeu de diversos artifícios com o intuito de compreender o mundo que o cercava “de uma maneira menos dolorosa” (1992, p. 77), fugindo de uma realidade indesejada, em que um mundo moderno e cristão encobria a presença profunda das crenças africanas na formação cultural brasileira. Alencar remeteu o período o qual se passa o enredo de “O Guarani” para a Idade Média na tentativa de construir um sentido puramente alusivo do Brasil real, elevando a condição da história para o caráter mítico, a-temporal, onde o leitor sabe de cara que tudo ali é ficção, uma ficção voltada para o futuro que se pretende criar – a construção da identidade nacional – e não para o que de fato ocorreu. Mas esta escolha por situar a história no período medieval rendeu a Alencar, a reboque, um desvencilhar natural de possíveis “imbróglis” com a História brasileira, uma vez que neste período os africanos não haviam ainda aportado no Brasil. Assim, pôde o celebrado escritor centrar tranquilamente as características fundamentais dos seus personagens apenas nas figuras do índio, do branco e do mestiço. Quanto ao negro, teria restado apenas o eloqüente silêncio de um personagem inexistente no romance (ORTIZ, 1992).

Nas páginas de “O Guarani”, José de Alencar não deixa de valorizar a brancura de personagens como Ceci, com sua “tez alva e pura”, seu “vestido branco”, seus “cabelos louros”, seus sonhos como uma “nuvem branca” (1992, p.92). Sem escapar à imposição da reprodução dos ideais do embranquecimento, Ortiz nos mostra, Alencar faz descrições de cenas as quais refletem esses ideais a partir da preferência pela alvura das relações sociais. Não vem ao caso mais aqui apresentar estas descrições, mas apenas pontuar que é essencialmente neste ponto que a obra de Alencar se distancia diametralmente da peça de

Gilmar de Carvalho. Resultado da maneira como os dois autores concebem a realidade em suas voltas, temos duas obras artísticas que trabalham sob viés distintos problemas básicos dos mundos os quais ambos ambicionaram compreender e refundar em suas essências. Um deles, vilipendiando a presença negra neste projeto, a “outra” cultura que não se quer enxergar; o outro destacando tradições que circulam nas classes populares, lançando-lhes os holofotes, afirmando as suas vivacidades e capacidades dinamizadoras de ocuparem outros espaços, outras formas de representação, mas sempre cheias de sentido para quem as aceita, as compreende e as perpetuam. Neste sentido, cortejos de maracatu, umbanda, crendices, cordéis, histórias de trancoso, rendas, adivinhações e várias outras expressões, muitas vezes relegadas ao espaço da cultura “não oficial”, têm em “**Orixás do Ceará**” resgatadas e reforçadas as suas importantes contribuições para a sedimentação de uma identidade cearense.

2.4 Dos Orixás ao Ceará: a apresentação dos principais personagens da peça

Nos voltaremos neste tópico do trabalho para a apresentação descritiva dos principais personagens de Orixás do Ceará. Estamos cientes de que tal procedimento, da forma como expomos, não deixa de revelar um certo ar de incompletude na medida em que cada personagem, contendo em si elementos diversos da cultura popular, poderiam suscitar uma série de questões mais abrangentes as quais nos achamos impossibilitados de abordar nesta ocasião. Assim mesmo resolvemos prosseguir com as breves apresentações descritivas a seguir por entendermos que elas contribuirão para tornar mais claras algumas análises propostas nos tópicos anteriores deste capítulo.

De uma maneira geral, o que procuramos fazer aqui foi apresentar as principais referências da tradição popular contidas na dramaturgia da peça em análise. Como, neste processo, os elementos recorrentes em todos os personagens são os orixás, cabe agora fazermos um breve adentro sobre essas entidades sagradas da umbanda.

Nesta religião, os orixás, diferentemente do que ocorre no candomblé, não participam do ritual sagrado, não descem mais, nem dançam alegremente ao lado dos homens (ORTIZ, 1991), sendo substituídas pelos espíritos das suas linhagens que são as entidades que incorporam os médiuns, Pais-de-Santo e Mães-de-Santo durante os momentos de possessão. A identificação da linha evocada por cada entidade reverenciada será expressa na própria dinâmica da possessão durante o culto. Quando, por exemplo, um Caboclo³² evocado passar a

³² Tipo específico de espírito. Na umbanda, os caboclos, juntamente com os “preto-velhos” e “crianças”, formam os chamados “espíritos de luz”. Em outra categoria estão os “espíritos da trevas” formados pelos exus.

se referir a Ogum, ou no seu ponto cantado mencionar São Jorge, o santo católico correspondente ao orixá, saber-se-á que é da linhagem de Ogum que ele pertence.

Os espíritos são agrupados em diferentes linhas, correntes, nações ou povos, “sempre utilizando o número sete para classificá-las: sete preto-velho, sete caboclos, e assim por diante” (ORTIZ, 1991, p. 69). Até mesmo por não haver uma codificação rígida na umbanda, cada terreiro tem a liberdade de cultuar as linhas dos orixás que desejar, resultando quase sempre numa grande diversidade de espíritos evocados, mesmo em terreiros de uma mesma cidade, mesmo bairro, mesma rua.

Os oito orixás que serão apresentados a seguir - além da Pomba-gira, que não é Orixá, mas é um espírito feminino associado ao Exu e à quimbanda (magia negra) - estão presentes em “**Orixás do Ceará**” e foram selecionados por Carvalho a partir do mapeamento que ele fez quando do seu trabalho de campo feito na Aldeia Cabocla Jurema.

Ademais, destacamos que as informações colhidas das entidades afro-brasileiras, assim como dos elementos da tradição cearense apresentadas a seguir são baseadas em trabalhos teóricos fornecidos por pesquisadores como Ismael Pordeus Jr, Renato Ortiz, Maria Martins Passos, Câmara Cascudo, Magela Lima, dentre outros cujas referências podem ser encontradas nas notas de rodapé e na bibliografia.

Agora, sem mais prolongamentos, vamos aos personagens!

2.4.1 Oxum

Na umbanda, Oxum é a divindade das águas doces, do amor e do ouro (sua cor é o amarelo dourado) (PASSOS, 2003). Trata-se do orixá da paz e da união. A sensualidade é uma das suas características, como está bem representado na rubrica da peça: “Dengosa, faceira, sensual” (CARVALHO, Gilmar de, 1974, p.1). Suas qualidades são comparadas às dos rios calmos, mas também à vaidade (Passos, 2003). “Como todas as divindades aquáticas, usa um diadema dourado, com uma franja de contas amarelas. Quando dança, usa um leque-espelho; ou uma espada, quando de qualidade guerreira” (Passos, 2003).

É comumente invocada como Nossa Senhora em várias denominações (CASCUDO, 2000). Em “**Orixás do Ceará**” está correlacionada com a Virgem da Conceição.

Na dramaturgia da peça, Oxum está sincretizada com a rainha do maracatu, personagem principal deste folguedo popular marcadamente presente nos carnavais de rua de Fortaleza. Esta manifestação é considerada por estudiosos como análoga à congada, contendo resquícios de religiosidade, sendo tributária das festas de coroação dos reis negros (congo) no

Rosário. Trata-se, portanto, de uma manifestação cuja herança é direta da cultura negra que foi sendo desenvolvida no contexto da resistência, apropriação, ressignificação e mistura dos elementos europeus com os elementos de origem africana, tal qual nos fala Janote Marques (2009).

Essencialmente, o maracatu representa um desfile de um cortejo real, fixando-se, como mostra Alceu Maynard Araújo (ARAÚJO, 2004a), nas linhas do matriarcado, onde a rainha é a figura principal e quem participa do momento máximo do folguedo: o de sua coroação. O cortejo real é composto também por cordão de índios, rei, cortesãos, baianas, a dama do paço, balaieiro, etc.

Entre as especificidades do maracatu praticado em Fortaleza estão a pintura negra nos rostos de todos os participantes como elemento típico da indumentária do cortejo e as rainhas serem sempre representadas por homens.

Em “**Orixás do Ceará**”, é a coroação da rainha o momento do folguedo que está representado. “Ao som de um ritmo compassado de atabaques um dos atores ganha o centro da cena postando-se em atitude de quem vai ser sagrado. Os outros atores vestem-lhe os adereços de uma Rainha de Maracatu” (CARVALHO, Gilmar de, 1974, p.1), pede a indicação da peça.

Em compensação, as falas dos narradores e os cânticos a serem entoados nesta cena inicial não fazem qualquer menção ao maracatu, mas somente ao orixá a quem o autor deseja correlacionar. Eis aqui uma passagem exemplar das falas dispostas pelos narradores nesta cena:

NARRADOR I – Oxum faceira. Em postura de africana, rainha das águas mansas e das inundações. Da purificação das ribanceiras e do castigo de árvores arrancadas e animais mortos e das plantações afogadas (CARVALHO, Gilmar de, 1974, p. 2).

A correlação feita entre Oxum e a rainha do maracatu, logo no início da peça, pode ser pensada, tal qual nos propõe Magela Lima, como uma tentativa de referendar uma manifestação negra, reafirmando a contribuição cultural africana ao contexto cultural cearense. Como ressalta Luís da Câmara Cascudo (apud LIMA, 2008, p. 96), no maracatu:

É visível o vestígio dos séquitos negros que acompanham os reis de congo, eleitos pelos escravos, para a coroação nas igrejas e posterior batuque no adro, homenageando a padroeira ou Nossa Senhora do Rosário. Perdida a tradição

sagrada, o grupo convergiu para o carnaval, conservando-se elementos distintos de qualquer outro cordão.

Assim, em “**Orixás do Ceará**”, é através do maracatu que se forja a imagem de um Ceará também mulato o qual toma o lugar da propagada ideia do Ceará de feições caboclas (LIMA, 2008). “Como estratégia de subversão”, o folguedo afro-brasileiro vai ser um dos dispositivos presentes na obra capaz de fomentar novos valores, no caso, o de representar um Ceará “que se entendesse melhor com o seu passado negreiro”, e que “não renegasse tal influência” (LIMA, 2008, P. 96).

2.4.2 Yemanjá

Yemanjá é conhecida como princesa ou mãe d'água (PORDEUS, 2000). É um dos orixás mais evocados no Brasil. Em Fortaleza, é associada à Nossa Senhora da Assunção - padroeira da cidade - como está descrito na peça. Trata-se da mãe dos orixás, sendo a mais venerada de todo o panteão, e seu dia de comemoração é domingo. Sua cor, representada na iconografia, é o azul e suas oferendas são geralmente flores e perfumes.

Como já havíamos dito antes, Yemanjá, “A que veio das águas do mar onde tem seu reino encantado de sereias e cardumes”, é associada na peça à Açucena, personagem do pastoril cearense, a “mãe Maria de um filho Jesus assassinada pela contramestra de um pastoril e ressuscitada por um anjo de asas de papel crepon” (CARVALHO, Gilmar de, 1974, p. 4).

Auto de natal contendo canto, louvações, loas, o pastoril, nos mostra Luís da Câmara Cascudo, era “representado diante do presépio na noite de natal, aguardando-se a missa da meia noite” (2000, p.588). No nordeste, em geral, o auto passou a ser encenado do natal até as vésperas do carnaval e mantinha uma divisão de cordões, azul e encarnado, onde os participantes se dividiam em filas paralelas contendo personagens como o anjo, a açucena ou a contra-mestra, os três referenciados na peça.

Entre as características mais marcantes dessa manifestação popular, conta Renato Almeida, a que tem maior significado é “constituírem as pastoras o elemento básico na função do coro, tomado como personagem” (CASCUDO, 2000, p. 588). O coro, assim:

É que tem o papel dramático, sendo os pastoris reminiscências dos autos da Natividade e dos vilancicos portugueses, poemas dialogados e musicados sobre

motivos religiosos e profanos. O pastoril nasceu dos dramas litúrgicos da Natividade, representados nas igrejas, nos quais se assistia ao nascimento de Jesus, ao aviso aos pastores, à adoração dos magos e à oferenda de incenso, mirra e ouro e, por fim, à mensagem do anjo aos reis, para não irem ao palácio de Herodes (ALMEIDA apud CASCUDO, 2000, p. 588).

É interessante notar que, ao contrário do que ocorre na cena de Oxum, em Yemanjá são poucas as referências ao orixá da umbanda, prevalecendo a reprodução dos diálogos presentes no auto popular. Assim, ao invés de um cântico religioso em menção à Yemanjá, logo de início temos o elenco dividido em dois grupos, cantando:

Boa noite meus senhores todos
 e boa noite senhoras também
 somos pastores, pastorinhos alegres
 alegremente vamos a Belém (CARVALHO, Gilmar de, 1974, p. 4).

A partir de então se dá início a história da contra-mestra do pastoril que assassina sua vizinha para raptar o filho desta, Jesus, o filho de Maria, o filho da Açucena do pastoril, ou de Yemanjá do Ceará, quem anuncia no início da dramatização:

AÇUCENA – Com a benção do eterno e Deus
 foi meu lar agraciado
 com a chegada de um menino
 por todos muito mimado.

Esta criança era festa
 era alegria, paz e luz,
 nasceu em berço de pobre
 e seu nome era Jesus (CARVALHO, Gilmar de, 1974, p. 4).

2.4.3 Omulu

“O senhor da morte, guardião do cemitério a marcar seus escolhidos com varíola: uma versão do anjo exterminador” (CARVALHO, Gilmar de, 1974, p. 7). Assim se refere Gilmar de Carvalho a Omulu, na cena em que este orixá é representado. Na umbanda, Omulu comanda a “linha das almas” e é constantemente associado à doença e à morte (PRODEUS, 2000). Seu santo de correlação na religião católica é São Lázaro, o que morreu e foi ressuscitado por Cristo. Passos (2003) conjectura que sua relação com a varíola seja uma referência de ancestralidade africana, onde existia um deus específico dessa doença.

Omulu tem o seu reino nos cemitérios e comanda também a linha dos “Exus Caveira”, sendo seu dia de adoração sexta-feira. No entanto, quando evocado na “linha das almas”, segunda-feira passa a ser o seu dia. Sua cor é preto.

Omulu do Ceará “é um morto e a própria morte” (CARVALHO, Gilmar de, 1974, p. 8). Gilmar de Carvalho não faz referência a um personagem específico da cultura popular, mas a uma tradição marcante na cultura cearense: o velório do defunto. Trata-se de uma vigília que guarda o defunto até a hora do sepultamento e é carregado de rituais que vão desde rezas, cantos e crendices supersticiosas.³³ Apesar de não ser uma prática encontrada exclusivamente na tradição popular, da forma como está representada na peça faz uma alusão direta aos cortejos fúnebres (ou às sentinelas, como mostra Luís da Câmara Cascudo, 2000, p. 705) da cultura popular nordestina e cearense.

Em quatorze estações, a terceira cena de “**Orixás do Ceará**” mostra a trajetória de um homem que está sendo velado e levado para seu enterro e faz uma analogia ao Jesus Cristo de agônica procissão até a crucificação e a morte. A correlação do orixá que reina nos cemitérios com o ato de velar e enterrar os mortos é profícua em significação. Omulu não é somente o defunto, mas a própria morte que “preenche a sala de gemidos de dor, e sua aparição torna inúteis as palavras e as preces” (CARVALHO, Gilmar de, 1974, p. 8). Por isso, nada se pode fazer contra “aquele que perscruta e confere o tempo de vida destinado aos homens, e executa as previsões dos deuses e do acaso” (CARVALHO, Gilmar de, 1974, p. 8).

As quatorze estações por qual passa o moribundo são repletas de sugestões descritivas, feitas pelos narradores, que são também as pessoas que fazem sentinela ao corpo.

³³ Ver Alceu Maynard Araújo, 2004 b. Ver também CASCUDO (2000).

NARRADOR II - Este homem sempre teve
 seus dois braços como cruz
 todo homem é ao mesmo tempo
 uma cruz e o próprio cristo
 todo mortal cumpre penas
 de muito pecado e crime (CARVALHO, Gilmar de, 1974, p. 9).

Na passagem acima, por exemplo, é feita uma alusão do defunto ao sofrimento de Jesus Cristo, e, a partir de então, o leitor/espectador do espetáculo é capaz de identificar a analogia entre as estações da cena com a saga de morte de Jesus. Mas o fim inexorável do cortejo é a vala rasa para onde se despeja os desvalidos nas cerimônias de morte. Aqui, a referência às cruzes de beira de estrada se faz como mais uma estratégia de identificação, denunciando uma cena comum que modifica as paisagens dos interiores com símbolos repletos de significados.

NARRADOR II - Este homem sepultado
 é cruz de beira de estrada
 ornada com fios e velas
 e rama roxa de salça
 este homem em cova rasa
 é uma data e uma lembrança (CARVALHO, Gilmar de, 1974, p. 12).

2.4.4 Ogum

Ogum é “santo de guerra” que protege os umbandistas das demandas (PORDEUS, 2000). Um dos orixás mais recorridos nos terreiros, é sincretizado com São Jorge, o guerreiro de armadura medieval e lança na mão que enfrenta bravamente o dragão. São características atribuídas a este Orixá a valentia, combatividade, virilidade, fortaleza e coragem. Seu dia é terça-feira, sua cor é o vermelho.

Em “**Orixás do Ceará**”, Ogum, o “vencedor do órgão e das demandas”, é o vaqueiro que captura o boi misterioso e lendário Rabicho. Ambos personagens recorrentes no imaginário popular, o vaqueiro e o boi misterioso, estão presentes em diversos estados brasileiros (CASCUDO, 2000). No Ceará, o vaqueiro é um dos ícones mais representativos do povo cearense. Personagem bastante difundido dos contos populares, literatura de cordel e romances, tem forte vínculo com o desbravamento e povoamento do Estado no contexto do desenvolvimento da pecuária.

A identificação de Ogum com um vaqueiro, personagens que carregam em comum a estigma da coragem e da valentia, se dá intensificada com a apresentação, na dramaturgia da peça, do cordel “O Rabicho da Geralda”. Publicado por José de Alencar em 1984, quando este autor, segundo Câmara Cascudo, refundiu quatro originais que lhe chegaram em mãos, “O Rabicho da Geralda” é considerado pelo folclorista potiguar como o possivelmente mais antigo modelo de cordel da gesta do gado (CASCUDO, 2000).

O folheto conta a história de um boi misterioso - propriedade de uma mulher chamada Geralda - que não se deixava ser capturado por vaqueiro algum. Após anos de fuga e de já ter sido dado por desaparecido, o boi foi avistado, e foi então que o vaqueiro Ignácio Lopes (Ogum), o maior catingueiro do Pajeú, foi chamado para empreitada de perseguição ao bicho misterioso. O fim desta perseguição ocorreu com a morte do boi, abatido a tiros de bacamarte pelo vaqueiro intrépido, orixá guerreiro e valente, que também é santo que digladiou com o Dragão:

Acabou-se o boi de fama
o corredor famanaz
outro como Rabicho
não haverá nunca mais (CARVALHO, Gilmar de, 1974, p. 18).

Com relação ao boi, na condição de personagem do olímpo mítico do sertão, Luís da Câmara Cascudo ressalta a sua presença viva na literatura oral em várias regiões do país:

Especialmente no Nordeste, onde outrora não havia a divisão das terras com cercas de arame, modificando a fisionomia social dos agrupamentos, motivando uma psicologia diversa, os bois eram criados soltos, livres, nos campos sem fim. Novilhos eram beneficiados: ferra, assinalação na orelha, castração (CASCUDO, 2000, p. 127).

Mas onde há boi, há vaqueiro, sendo ambos os personagens figuras de sentido enfraquecido fora dessa relação:

Cada ano os vaqueiros campeavam o gado para apartação, separando-se as boiadas segundo os ferros, e a inicial das ribeira, impressa na coxa. Alguns touros e bois escapavam ao cerco anual e iam criando a fama de ariscos e bravios. Eram os barbatões invencíveis, desaparecidos nas serras e várzeas, bebendo em olheiros escondidos e sestando nas malhadas distantes. Vaqueiros destemidos iam buscar esses barbatões com alardes de afoiteza e destemor. Vezes, o boi escapava e sua

fama crescia pela ribeira. Cantadores encarregavam-se de celebrar suas manhas, velocidade e poderio (CASCUDO, 2000, p. 127-128).

2.4.5 Nanã

É orixá feminino, um dos mais antigos da África, tida como o mais velho dos orixás. Segundo Passos (2003), rege a chuva e a lama com a qual foram modelados os homens. Foi sincretizada com Sant’Ana, mãe de Nossa Senhora, avó do menino Jesus. É louvada aos sábados na umbanda e sua cor é o roxo.

Nanã do Ceará é uma velha rendeira “dos bilros e labirintos da praia de Aracati”. Esta modalidade de artesanato é herança portuguesa do período colonial. Alceu Maynard Araújo (2004b) atesta a existência de rendeiras no Nordeste, Sul e Leste do país, mas a maior concentração estaria nos estados de Santa Catarina e Ceará. Neste estado, a renda de almofada seria encontrada essencialmente na faixa litorânea, apesar de também haver, em menor quantidade, no interior (ARAÚJO, 2004b). De todo modo, as rendas são um produto do artesanato local que representam de forma significativa a cultura popular cearense, ganhando muita fama, principalmente, nas feiras e lojas artesanais voltadas para o turismo.

Ismael Pordeus Jr situa este item da produção artesanal como um dos mais conhecidos no Ceará e fala da sua estreita ligação com o universo cultural das nossas paisagens litorâneas. Neste processo, a rendeira:

É associada à mulher do jangadeiro, que tece na sua almofada a solidão de longas ausências do companheiro, a Penélope cearense. Na recolha feita por Juvenal Galeno nas tradições cearenses do século XIX, tem-se o que veio a se tornar bastante difundido por Luiz Gonzaga: *Ô muié rendeira/ Ô muié rendá!// Me ensina a fazer renda/ Que eu te ensino a guerrear. (...) Mas muié cadê a renda/ Que eu mandei te encomendar. O rei do baião troca, no entanto, guerrear por namorar* (PORDEUS, 2003).

Outros elementos da cultura tradicional cearense imbricados na figura de Nanã em “**Orixás do Ceará**” dizem respeito às adivinhações e superstições. Estas manifestações do cotidiano das classes populares que tanto chamaram atenção de folcloristas como Leonardo Mota são referenciadas ao longo da cena de apresentação de Nanã, a velha “que conta histórias de trancoso que enchem nossos corações de legenda”.

Assim, a mesma “senhora de todas as cachoeiras, dos rios de planalto e dos abrolhos que jorram das serras, em cristal de todas as águas” é quem sentencia envolta de mistérios: “Minha filha não se deve dizer nunca ‘o céu está preto’, mas sim o céu está escuro, porque se não os anjos dirão “mais preto está tua alma no inferno” ou “Quando você arrancar um dente deve dizer, Mourão, Mourão, toma teu dente podre e me dá o meu são” (CARVALHO, Gilmar de, 1974, p. 19).

Mais ainda: aquela que “é dona das torrentes que nunca chegam a constituir seu curso. As que lutam e escavam seu próprio leito, os rios” é quem dá o tom jocoso das adivinhações: “O que é o que é... Pode mais do que Deus?/ (...) O que é o que é... Pobre joga fora e rico ajunta?/ (...) Qual a ave que não tem pena?” (CARVALHO, Gilmar de, 1974, p. 21).

2.4.6 Xangô

Xangô é a divindade que rege a justiça, o raio e o trovão (PASSOS, 2003). É representado pela pedra e sincretizado com São Jerônimo, o santo que na iconografia católica tem uma pedra na mão (PORDEUS, 2000). Seu dia é quarta-feira e sua cor é o marrom. Seus pontos cantados na umbanda apresentam sempre uma referência à pedra ou às pedreiras, como no cântico presente na peça:

TODOS (CANTAM) – Quando a pedra rolou na pedreira
o galo preto cantou na capoeira
todo filho de Xangô deve pedir
a proteção de Xangô Sete Cachoeiras

Xangô e um corisco
que nasceu da trovoada bis
ele entra na pedreira
e só sai de madrugada (CARVALHO, Gilmar de, 1974, p. 22).

Em “**Orixás do Ceará**”, Xangô assume a condição de um Beato que “anuncia o flagelo e exorcisa com violência os pecados e omissões” (CARVALHO, Gilmar de, 1974, p. 22). Ora, é bastante conhecida a influência de religiosos populares dotados do ‘dom’ da profecia em acontecimentos históricos do nordeste. No Ceará marcaram época as passagens de Frei Vidal, Padre Cícero, Padre Ibiapino, Beato José Lourenço, ou mesmo, mais recentemente, Frei Damião (sem esquecer do Cearense de Quixeramobim, líder da

comunidade de canudos, Antônio Conselheiro). Em comum, todos eles tinham a grande capacidade de mobilizar milhares de fiéis em torno dos seus sermões, ensinamentos e profecias, fecundando com isso uma religiosidade popular que muitas vezes contrastava com a religiosidade oficial da igreja católica, mas nem por isso passava a ser menos venerada.

Para atestarmos a importância que tais “personagens” tiveram na constituição da tradição popular cearense, basta lembrarmos das procissões religiosas em adoração ao Padre Cícero que anualmente são realizadas, atraindo milhares de fiéis a Juazeiro do Norte. Xangô surge, pois, sincretizado ao caráter mítico dos beatos, que ainda hoje têm um grande protagonismo no imaginário de grande parte da população religiosa do Estado do Ceará.

Na cena em que está representado Xangô, notamos que os narradores são confundidos com uma figura essencial para que se estabeleça, na sua plenitude, a identificação de um beato: o fanático religioso, aquele que segue o profeta. É para o fanático que o beato tece as suas previsões, como a apresentada a seguir, retirada do livro do apocalipse, da bíblia cristã, e pronunciada por Xangô com algumas modificações, contextualizadas para a realidade local:

As trombetas anunciarão o flagelo sobre um terço da terra, no mar, nos rios e nos astros. Depois disto os anjos marcarão os escolhidos do senhor. Meu Padim Padre Cícero aparecerá no Céu ao lado direito da Santíssima Trindade resplandecente de luz, e eu estarei lá para interceder por vós. Ai daquele que não crer. Será arrastado pelo mar. Todo aquele que não estiver escrito no livro da vida perecerá. A besta fera sairá do mar com suas sete cabeças e dez chifres e sobre os chifres dez diademas. O mar recuará até Juazeiro, terra de meu padim, e Pacatuba será cama de baleia (CARVALHO, Gilmar de, 1974, p. 23).

2.4.7 Oxossi

“Oxossi é o orixá da floresta e está associado aos caboclos em geral” (PORDEUS, 2000, p. 72). É sincretizado com o São Sebastião dos católicos e tem como símbolo o arco e a flecha dos índios. Seu dia de culto na umbanda é quinta-feira, sua cor é o verde. “Quando é festejado, as pessoas que o têm como guia se vestem como o índio no carnaval, com um cocar, o dorso nu e uma pequena saia de penas por cima da calça” (PORDEUS, 2000, 72-73).

O personagem Oxossi na peça resgata e ressalta a presença indígena na memória coletiva do povo cearense. Na condição de grupos étnicos, os índios chegaram inclusive a serem apregoados como transculturados e postos na categoria cabocla (PORDEUS, 2003).

Mas tal falácia, surgida no século XIX, culminando com o relatório do presidente da província de 1863 que dá “por extinta a presença indígena no Ceará”, não se faz suficiente para os índios desaparecessem, se quer, do cenário político da região. Como diz Isabelle Braz Peixoto da Silva:

Eles continuaram a requerer a sua garantia territorial, assim como o Estado continuou a reconhecer e legalizar as suas terras. A batalha jurídica pela legitimação e legalização das terras indígenas continuou pelo menos até 1870. O porquê da historiografia ter tomado o ano de 1963 como o ano “mágico” da extinção dos índios no Ceará é tema para discussão político-ideológica (SILVA, 2003, p. 29) .

Mas de certa maneira, a presença do índio na formação cultural cearense ganha ainda alguma relevância se pensarmos numa certa e literatura disposta a exaltar um ideal de cearensidade “tendo como paradigma a miscigenação romântica entre colonizador português e a população autóctone” (PORDEUS, 2003, p. 13).

O índio, dessa perspectiva, teria uma imagem similar à cultuada na umbanda, a qual se refere Ismael Pordeus Jr, como a do homem livre, guerreiro e destemido, de acordo com os ideais concebidos no século XIX, quando se buscava constituir um Brasil como uma sociedade independente de Portugal e reinventar sua “identidade associando nação, cultura e identidade” (PORDEUS, 2003, p. 13).

De certa forma esta também é a imagem do índio o qual Gilmar de Carvalho evoca para Oxossi nesta cena. Se não vejamos: “Oxossi do Ceará evoca nossas raízes indígenas, é um guerreiro que será oferecido em holocausto por sua tribo. A ação tem um toque operístico no melhor estilo do nosso romantismo indianista” (CARVALHO, Gilmar de, 1974, p. 24), explica o autor de Orixás do Ceará na indicação inicial da cena. Percebe-se na composição das falas a exaltação da figura do índio, num processo similar ao que ocorre na religião afro-brasileira. Oxossi, o “Guardião do segredo da flora e curandeiro nos rituais de magia”/ “a dignidade do teu corpo selvagem que se prepara com todas as cores para a morte e ressurreição” (CARVALHO, Gilmar de, 1974, p. 24).

Oxossi do Ceará é também “Dom Sebastião, desaparecido em batalha contra os mouros”. Temos nesta correlação uma referência ao *sebastianismo* o qual seria a crença popular no “regresso de uma figura imortal para conduzir seu povo à glória mais alta” (CASCUDO, 2000, p.700). A figura, no caso, Dom Sebastião, é o lendária rei português, morto na batalha de Alcácer-Quibir, envolvendo portugueses e mouros. O sebastianismo

chegou ao Brasil através dos primeiros colonizadores portugueses e ganhou força no nordeste em diversos eventos os quais, como mostra Câmara Cascudo, a espera de um Dom Sebastião salvador servia de alento para os anseios do povo.

Em “**Orixás do Ceará**” a correlação entre a figura do índio, Dom Sebastião e o Santo católico fica clara nas passagens a seguir:

Sebastião, o iluminado. O príncipe prometido e negado, desaparecido em batalhas e extensões de deserto. Entre lanças mouriscas e quemaduras condensadas em vapores de terra. E oásis de muitas tamareiras e muitas miragens, sobre cordilheira de dunas e adagas de prata entre escudos cristãos./ (...) Das coisas que não serão reveladas até a restauração do quinto império, sob a égide de sua dinastia cristã./ (...) E este matas virgens de mistério, densas de humildade./ Como febre tropical a arder e abrasar a pujança dos brotos./ Dos troncos nodosos onde morreste atado (CARVALHO, Gilmar de, 1974, p. 24).

Dom Sebastião, o rei desaparecido, retornará para restaurar o “quinto império”, não mais em terras lusitanas, mas em florestas tropicais, onde Oxossi reina absoluto, onde mora o índio idealizado, aquele que será servido em holocausto para a tribo e, atado no tronco de uma árvore, será assassinado, qual o santo católico, para depois ter conclamada a sua valentia e sua força, tão bem quista pela visão romântica que o elegeu um dos símbolos da essência brasileira.

2.4.8 Iansã

Iansã é considerada uma santa guerreira, invocada principalmente para as demandas e questões amorosas (PORDEUS, 2000). É a divindade dos ventos e dos raios e constantemente associada a Xangô (PASSOS, 2003). Foi sincretizada com Santa Bárbara e sua cor é o vermelho. Passos conta que quando um dos seus filhos se encontra possuído por ela, dança com um diadema com franja de contas vermelhas e um alfanje na mão. “Seus movimentos lembram os raios, os ventos e as tempestades e, se Ogum estiver presente, eles se enfrentam num duelo de espadas, lembrando as antigas disputas” (2003, p. 101).

Na peça, um cântico anuncia o Orixá:

TODOS (CANTAM) – Iansã Menina
dos cabelos louros
onde é que você mora?

É na mina do Ouro (CARVALHO, Gilmar de, 1974, p. 26).

Iansã foi correlacionada a uma personagem cuja história estaria narrada no romance de cordel que é vendido nas feiras populares. Iansã do Ceará “é princesa sertaneja surpreendida pelo pai com um cangaceiro galante e que teve seu rosto queimado com marca de gado”. Vejamos:

CANTADOR II– Contam que o pai um tirano
 um fazendeiro arrogante
 em noite de muita sombra
 em pleno quarto minguante
 surpreendeu a princesa
 e um cangaceiro galante (CARVALHO, Gilmar de, 1974, p. 27).

A saga de sofrimento da jovem princesa sertaneja em torno de um amor proibido é declamada em sextilhas por dois cantadores cegos e um vendedor que fazem as vezes de narradores. A literatura de cordel, é claro, não poderia deixar de estar referenciada numa obra que pretende trançar os principais elementos da cultura popular cearense. Afinal, ainda hoje (como nos anos 70 do século XX) é possível constatar que as histórias extraídas dos cordéis, expostos ou declamados nas praças e feiras do sertão nordestino, fazem parte, de forma não homogênea, salientemos!, da dinâmica cultural popular dos cearenses. Iansã surge então como o orixá pretextado para trazer à tona na dramaturgia de “**Orixás do Ceará**” esta manifestação ainda pulsante em muitas regiões, principalmente, do interior do Ceará.

Ao efetuar uma análise do cordel presente na cena de Iansã, Magela Lima observa que as irregularidades das rimas se colocam basicamente em segundo plano em relação à elaboração narrativa. Para ele, “o compromisso com o conteúdo sobressaía ao compromisso à forma” (LIMA, 2008, p. 116). Podemos constatar melhor esta afirmação apresentando as estrofes que seguem à já citada anteriormente:

CANTADOR I – A fúria do pai foi tanta
 que as rodas do engenho
 se movimentaram em dança
 e trituraram o silêncio
 daquele instante tão grave
 de ultraje e de vingança.

CANTADOR II – Esse noite foi mais triste
do que noite de vigília
o pai junto ao candeeiro
velava um amargo pranto
rogava as mais duras pragas
do seu rancor verdadeiro.

VENDEDOR – Aquela noite foi braba
apavorou todo sertão
pancada de chuva forte
chuva com vento e clarão
chuva de desterro e morte
corisco em pleno verão (CARVALHO, Gilmar de, 1974, p. 27-28).

É, de fato, interessante perceber como na estrofe a ser proferida pelo “Cantador II” nesta citação, por exemplo, não há o mesmo padrão de rima encontrada na estrofe introdutória do oitavo quadro, como bem analisou Magela Lima: “Uma princesa encantada/ nobre de sangue real/ e ascendência de cortes / com raízes em Portugal/ desponta nesses sertões” (CARVALHO, Gilmar de, 1974, p. 19) é uma sextilha com os versos segundo, quarto e sexto rimados perfeitamente (real/Portugal/metal) (LIMA, 2008, p. 114). Tal irregularidade estrutural entre as estrofes, no entanto, não é suficiente para fazer perder de vista a alusão da oralidade referida na literatura de cordel. Os cantadores, o vendedor da feira e o próprio poema declamado com verve narrativa, conduz a cena ao universo das feiras interioranas onde as pelejas dos cantadores ganham o centro das atenções para se ver cantada, neste caso, a saga de Iansã, uma princesa sertaneja.

2.4.9 Pomba-Gira

Pomba-Gira, já dissemos, não é orixá, mas espírito da linha de Exu. Opera essencialmente na quimbanda, que se apresenta como uma dimensão oposta à umbanda, lidando sempre com o reino das trevas (ORTIZ, 1991). Exu Pomba-Gira é comumente associada à Iansã, mas também pode corresponder a Cabocla Yara, na linha de Iemanjá. Isso não impede que ela seja considerada um espírito imperfeito, cujas principais características são a arrogância, orgulho e egoísmo.

Em “**Orixás do Ceará**”, esta entidade está relacionada com o “**Cão da Itaoca**”, um personagem lendário que assombrou, em março de 1941, os moradores do Beco Itaoca, hoje

Rua Romeu Martins, na periferia de Fortaleza. Na época, histórias de possessões dos moradores se popularizaram em toda cidade, ganhando, inclusive, destaque nas páginas dos jornais. O cotidiano dos moradores do Beco foi transtornado com a crença na presença indesejada de um “demônio” que tomava conta das residências. Relatos de fenômenos estranhos, “como objetos voando, portas que se abriam sozinhas, princípios aleatórios de incêndios, atraíam moradores das mais diferentes regiões de Fortaleza” (LIMA, 2008, p. 102).

Na peça, o personagem Pomba-gira, em primeira pessoa, reafirma a sua condição de demônio lendário:

Eu sou o cão da Itaoca
seu diabo e tenho lugar
tentação e bicho preto
vem aqui pra chafurdar.

Quando saio do meu trono
do meu reinado de fogo
solto fumaça de enxofre
demo, diacho, exu, diogo.

Sou o chão da Itaoca
mudo tudo de lugar
não quero nada arrumado
vim aqui pra baldear (CARVALHO, Gilmar de, 1974, p. 32).

Seguindo os propósitos de correlação propostos em todos os personagens da peça, nada seria mais natural do que associar uma entidade da umbanda comumente ligada ao “reino das trevas” a um “demônio local”, que estendeu sua fama nos domínios da capital cearense e se fez presente, com toda sua sorte de fenômenos assustadores, pelo menos no imaginário das pessoas que compartilharam dos seus feitos ignóbeis. Nesta cena, a imbricação que Gilmar de Carvalho nos traz faz uma relação com a memória e com a oralidade. O caráter lendário do personagem cearense se perfaz dentro dos mesmos processos de transmissão, circulação e convergência que presidem a literatura oral (CASCUDO, 2000). Para entendermos um pouco melhor este processo, vejamos o que Câmara Cascudo nos fala sobre as lendas:

Lenda do latim *legenda* (coisas para se lerem). Passou logo a ter o sentido de narrativa de fatos desfigurados pela imaginação popular. Quando descritos esses

fatos agradavelmente, embora já deturpados, ou intencionalmente irrealis, conseguem, por seu simbolismo simples, ser aceitos como brincos da imaginação humana, que tenta representar grandes vultos e grandes feitos (mesmo somente ideados), vão-se fixando na memória dos povos e passam a ser repositórios de glórias e estímulos, como se pode facilmente verificar na lenda de Enéias para os romanos (CASCUDO, 2000, p. 439).

Os “fatos desfigurados” narrados pelos moradores do Beco da Itaoca ganham as páginas de “**Orixás do Ceará**” e o que temos é uma aproximação imediata para um contexto estritamente local, que faz referência a algo o qual remete diretamente ao cotidiano dos habitantes de Fortaleza, mesmo que de uma Fortaleza antiga, mas que, possivelmente, nos anos 1970, ainda ecoava suas vozes na memória popular, ainda que através das “histórias de assombração”, dos “demônios pavorosos”.

O último personagem apresentado na peça pode perder parte de seu sentido em uma época distanciada do período em que a lenda do “**Cão da Itaoca**” se passou, ou em outro lugar onde a lenda não seja conhecida, mas as referências contidas na dramaturgia estão lá para falar de um aspecto da cultura popular cuja ressonância se faz possível quando efetiva na memória do povo através da transmissão oral. A Pomba-Gira (ou o “**Cão da Itaoca**”) serve para “**Orixás do Ceará**” como estratégia de aproximação, pertencimento e reconhecimento de um povo cuja cultura se dinamiza nos espaços, criações e perpetuações as quais transcendem no dia-dia, na vida cotidiana.

Considerações Finais

A peça “**Orixás do Ceará**” é um produto de arte oriundo dos interstícios culturais. Ela trafega com desenvoltura nos âmbitos da cultura erudita, de onde retira referências de novos pressupostos artístico-teatrais que se desenvolvem, ao longo do século XX, num contexto de contestação e superação de paradigmas hegemônicos de uma arte estabelecida nos espaços de fruição dos “homens cultivados”; mas também se inventa a partir da reinvenção do olhar sobre os elementos constituidores de uma cultura popular, tradicional, que ainda tem muito a dizer e se faz relevante, porque cheia de sentido, para os seus cultores, para aqueles que dela compartilha, revivem e reverberam nos seus cotidianos.

“**Orixás do Ceará**” é, na verdade, a negação de uma visão limitada e estanque da cultura que delimita e enquadra os diferentes processos culturais presentes nas sociedades atuais em compartimentos rígidos e indivisíveis, incapazes de se transformarem, sofrerem processos de influencia mútua e resurgirem com novos significados preñhes de vivacidade.

Esta visão anacrônica de cultura opta pelo desfalecimento da tradição popular “autêntica” frente aos procedimentos modernizadores que vorazmente ganham o mundo e repercutem os seus efeitos nos confins mais extremos do planeta. Nega, portanto, a cultura como uma manifestação representada no cotidiano, dinâmica e, por isso mesmo, capaz de sofrer toda a sorte de influência, ou até mesmo negá-las, mas nunca, em seu sentido totalizador, esmorecer simplesmente, sem deixar vestígios.

Não. As culturas são dotadas de uma capacidade extraordinária de adequação a novos sistemas que se impõem. Ainda que determinadas manifestações, com o passar do tempo, percam os seus sentidos e sejam descartadas por quem dela fazia uso, trocadas por novas manifestações que se tornem preponderantes, as tradições, e aqui falamos quer das populares, quer das eruditas, não deixam de perder seus valores simbólicos, expressos nos conjuntos de elementos os quais, das mais variadas formas, são cultuadas pelos indivíduos e as referenciam como instrumentos importantes para a constituição cultural das sociedades determinadas.

Assim é que é possível explicar que, em meio a tantas transformações as quais foram sujeitas as culturas portuguesas, negras e indígenas que se encontraram no Brasil, por exemplo, não se pudesse invalidar o caráter de elemento tradicional o qual passou a ter as manifestações oriundas dos cruzamentos, sincretismos e imbricações resultantes deste encontro.

A obra de Gilmar de Carvalho fala basicamente disso. Sincretismos, cruzamentos, hibridismos foram palavras muitas vezes repetidas nesse trabalho porque elas dão conta de apontar muitos dos processos os quais a peça nos apresenta. Carvalho trouxe para o campo artístico toda uma quantidade de fenômenos recorrentes nos cotidianos, agora, talvez, com a globalização e as culturas de massa, ainda mais presentes, capazes de influenciar de maneira rápida e direta os modos de vida de diversas sociedades do planeta.

Mas há em **“Orixás do Ceará”** também, por mais paradoxal que isso possa parecer, uma tentativa de demarcar uma identidade cultural representativa para um contexto regional, do povo cearense. Mostramos como o termo cearensidade parece estar contido nas entrelinhas da utilização de personagens icônicos da tradição popular, estes mitificados nas correlações feitas com as entidades da umbanda. É como se em meio a processos que desestabilizariam uma certa identidade cultural, Gilmar de Carvalho se valesse justamente de uma mistura de elementos da tradição para reforçar uma cultura que ainda responderia à necessidade dos cearenses de se auto-afirmarem e se verem representados como um “povo”. Contra uma cultura de massa ameaçadora, não se recorre aos produtos da indústria cultural para se reforçar uma identidade. A cultura erudita também nunca serviu a este projeto. Vai-se, portanto, para a tradição popular, que, no final das contas, é a única que responde de maneira satisfatória a vontade de ser autêntico, de conter elementos únicos capazes de demarcar diferenças para outras sociedades, para outros parâmetros identitários indefinidos.

Mas se, por um lado, as questões relacionadas com uma problemática da cultura ganham um grande destaque na análise do nosso objeto, não poderíamos deixar de falar também dos aspectos que dizem respeito, estritamente, ao conteúdo estético-teatral. Eles são importantes em **“Orixás do Ceará”**, justamente por essa obra ser concebida estruturalmente a partir de novos elementos que então insurgiam em oposição a uma tradição teatral estabelecida. A dramaturgia, foco da nossa análise, contém características completamente novas diante dos parâmetros dramatúrgicos cearenses dos inícios dos anos 1970, quando a peça foi escrita. Ao analisarmos algumas dessas características, identificamos alguns elementos condizentes com o conceito de teatro pós-dramático, tal qual apresentado por Hans-Thies Lehmann, e amadurecemos a ideia de que tal relação – nunca é demais repetir – se estabelece nos espaços destinados ao teatro formal, como um campo de arte definido pelos estratos simbólicos demarcadores da cultura erudita. Ainda que a aproximação da obra com novas tradições artísticas que vingaram no século XX, de certa forma conduzidas pela insígnia das vanguardas, tenha sido resultado de um projeto intuitivo, mais do que de um

esforço deliberado por parte do autor, não podemos descartar esta constatação que nos fala, mais do que tudo, o próprio texto de **“Orixás do Ceará”**.

Este fato reforça a noção de que a peça é um acontecimento artístico singular no contexto da produção cearense. Nos espanta, portanto, o profundo silêncio que se abateu por anos sobre esta obra. Nesse trabalho, tentamos resgatar alguns dos pontos fundamentais que nos faz acreditar em **“Orixás do Ceará”** como um objeto privilegiado para entendermos fenômenos relacionados com questões culturais as quais ainda desafiam pensadores das mais diversas áreas que encontram no tema cultura (e adjacências) um campo propício para entendermos acontecimentos que reverberam na nossa sociedade, que são passíveis ainda de muita repercussão na busca pelas suas compreensões. Enfim, podemos dizer que **“Orixás do Ceará”** condensa em si, de maneira absolutamente própria, boa parte dos dilemas, projetos e imbróglis tangentes aos processos culturais e é por isso que, entendemos, **“ouvir”** o que a obra tem a dizer pode revelar muito mais do que poderíamos supor ao concebê-la como um simples exercícios de fruição estética.

Referenciais bibliográficos

ARAÚJO, Alceu Maynard de. **Folclore Nacional II: Danças, recreação e música**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

_____. **Folclore Nacional III: ritos, sabenças, linguagem, artes populares e técnicas tradicionais**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

BAKTHIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 6ªed. São Paulo-Brasília: Editora UNB-Hucitec, 2008.

BARROS, Leandro Gomes. **Suspiro de um sertanejo**. (Cordel). Juazeiro do Norte: Gráfica Lira Nordestina, 2006.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Unisinos, 2008.

_____. **Cultura Popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800**. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

CANCLINI, Néstor Garcia. **As Culturas Populares no Capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983

_____. **Cultura Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ª ed. 4ª reimpr. São Paulo: Edusp, 2008.

CARVALHO, Gilmar de. **Pluralia Tantum: um livro de legendas**, [S.I: s.n], 1973.

_____. **Orixás do Ceará, [s.n.], [Fortaleza] 1973**

_____. **Queima de Arquivo**. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1985.

- _____. **Buick Frenesi**. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1985.
- _____. **Publicidade em Cordel**: o mote do consumo. São Paulo: Annablume, 2002.
- _____. (Org) **Bonito para chover**: ensaios sobre a cultura cearense. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.
- CARVALHO, José Jorge de. **As duas faces da tradição**: O clássico e o popular na modernidade latino-americana. (Série Antropologia, 109). Brasília, 1991. Disponível em: <http://vsites.unb.br/ics/dan/Serie109empdf.pdf>
- CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 8ª ed. São Paulo: Global, 2000.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo espaço como experimentação. 2ª ed. 2ª reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- COSTA, Marcelo. **Roteiro da Dramaturgia Cearense**. Fortaleza: Edições UFC, 1980.
- CRIPPA, Adolpho. **Mito e Cultura**. São Paulo: Convívio, 1975.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**: formas e indeterminações nas poéticas contemporâneas. 9ª ed. 3ª reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- FAGUNDES, Eurípedes Antônio. Negros no Ceará. IN: SOUZA, Simone de; GONÇALVES, Adelaide (Org) **Uma Nova História do Ceará**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002.
- GIDDENS, Anthony. Estruturalismo, pós-estruturalismo e a produção da cultura. IN: GIDDENS, Anthony; TURNER, Jonathan. (Org). **Teoria Social Hoje**. São Paulo: UNESP, 1999.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Organização: Liv Sovik. Editora UFMG – UNESCO, 2003.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

LIMA, Magela. **Quando o Ceará entra em cena: identidade e autoralidade no panorama teatral cearense da década de 1970**. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2008.

MARQUES, Janote Pires. **Festa de Negros em Fortaleza: territórios, sociabilidades e reelaborações (1871-1900)**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2009.

MOTA, Leonardo. **Violeiros do Norte: poesia e linguagem do sertão nordestino**. 7ª ed. Rio de Janeiro – São Paulo – Fortaleza: ABC Editora, 2002.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 5ª ed. São Paulo: Global, 2001.

OLIVEIRA Jr, Antônio Wellington de. De *exilium* ou porque o cearense migra. IN: CARVALHO, Gilmar (Org.) **Bonito para chover: ensaios sobre a cultura cearense**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.

ORTIZ, Renato. **A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. **Cultura popular: românticos e folcloristas**. São Paulo. Olho d'água, 1992.

_____. **Mundialização e Cultura**. 1ª ed. 9ª reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2007.

PASSOS, Mara Martins. **Exu pede passagem**: uma análise da divindade africana à luz da psicologia de Carl Jung. São Paulo: Terceira Margem, 2003.

PORDEUS Jr, Ismael. **Magia e Trabalho**: a representação do trabalho na macumba. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

_____. **Cearensidade**. IN: CARVALHO, Gilmar (Org.) **Bonito para chover**: ensaios sobre a cultura cearense. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.

QUEZADO, Ana Leopoldina Macêdo. **Fortaleza nos primeiros tempos da TV**: cotidiano, memória e cultura (1958-1965). Programa de Pós-Graduação em História. Fortaleza: UFC, 2007.

SILVA, Erotilde Honório. **O Fazer teatral: uma forma de resistência**. Fortaleza: Edições UFC, 1992.

SILVA, Isabelle Braz Peixoto da. **Índios no Ceará: cultura, política e identidade** IN: CARVALHO, Gilmar (Org.) **Bonito para chover**: ensaios sobre a cultura cearense. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

Revistas Consultadas

Para entender o teatro brasileiro. **Revista Bravo**, São Paulo: Ed. Abril, 2010. Edição especial, nº 1.

Matéria em Jornal Consultado

Orixás do Ceará. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 3 de julho de 1974. Página 12.

(AO SOM DE UM RITMO COMPASSADO DE ATABAQUES UM DOS ATORES GANHA O CENTO DA CENA POSTANDO-SE EM ATITUDE DE QUEM VAI SER SAGRADO. OS OUTROS AUTORES VESTEM-LHE OS ADEREÇOS DE UMA RAINHA DE MARACATU A MÚSICA CRESCE E COMEÇAM A DANÇAR EM RODA)

TODOS (CANTAM) - A luz vem surgindo

por detrás do arvoredos

ai iê iê mamãe Oxum

ai iê iê Oxumaré bis

Oxum é moça do ouro

ele é princesa real

Yemanjá é a rainha

Serê, sereia do mar bis

(AO COMEÇAR A FALA DE CADA NARRADOR A MÚSICA PARA E TODOS FICAM ESTÁTICOS NA POSIÇÃO EM QUE SE ENCONTRAVAM)

NARRADOR I – Oxum faceira. Em postura de africana, rainha das águas mansas e das inundações. Da purificação das ribanceiras e do castigo de árvores arrancadas e animais mortos e das plantações afogadas.

(RECOMEÇA A MÚSICA E A DANÇA)

NARRADOR II – São teus os cardumes que seguem o curso dos rios permanentes. Os batráquios e os frutos dos pântanos. Senhora dos tanques de pedra a aprisionar no colo os peixes de vidro. Contas dos teus colares que fluem entre os seios fatos e morenos como o borbulhar de cascatas de orvalho de mil lágrimas.

(RECOMEÇA A MÚSICA E A DANÇA)

NARRADOR III – Comandas a aluvião da terra que se acrescenta junto as ribanceiras, em depósitos e aterros, grãos de areia durante séculos.

(RECOMEÇA A MÚSICA E A DANÇA)

NARRADOR IV – Determinas a avulsão, o despreendimento pela força do rio de porções de terra. Ilhas semoventes, icebergs de chão na época das grandes águas. Tua força e prepotência, teus caprichos de mulher e amantes, fêmea e entidade fluida.

(RECOMEÇA A MÚSICA E A DANÇA)

NARRADOR V – Te banhas em águas dormentes e entrelaças teu corpo nu entre touceiras de águapés. És a flor das águas dormentes e teu corpo tem cheiro de muitas ervas, de raízes e folhas murcha incensadas em teu louvor.

(RECOMEÇA A MÚSICA E A DANÇA)

(ENQUANTO OS ATORES SE PREPARAM PARA A CENA SEGUINTE É FEITA UMA PROJEÇÃO DE SLIDES DE UMBANDA ACOMPANHADA POR GRAVAÇÕES DE ENTREVISTAS COM UM UMBANDISTA)

TODOS (CANTAM) – Nossa mãe Yemanjá

vem saldar terreiro

rufar tambor

e também eu maracá

e abalou seu filhos... bis

CENA II – YEMANJÁ

Virgem da Assunção. A que veio das águas do mar onde tem seu reino encantado de sereias e cardumes. Yemanjá do Ceará é a mãe Maria de um filho Jesus assassinada pela contramestra de um pastoril e ressuscitada por um anjo de asas de papel crepon. Yemanjá/açucena carrega toda a força da figura materna e seus atributos: fertilidade e entrega. Cor: azul.

(O ELENCO ESTÁ DIVIDIDO EM DOIS GRUPOS)

TODDOS (CANTAM) – Boa noite meus senhores todos

e boa noite senhoras também

somos pastores, pastorinhos alegres

alegremente vamos a Belém,.

NARRADOR – Mulher ou encantamento? Mãe-d'água das velhas históricas de trancoso. Iara ou Deusa fanícia? Yemanjá, rainha do mar. Yemanjá cearense é Açucena do Pastoril.

AÇUCENA – Minha gente peço licença

vim aqui para contar

uma história muito triste

historia que faz chorar.

Com a benção do eterno e Deus

foi meu lar agraciado

com a chegada de um menino

por todos muito mimado.

Esta criança era festa
era alegria, paz e luz,
nasceu em berço de pobre
e seu nome era Jesus.

Com sete dias de vida
em festa de procissão
foi meu Jesus batizado
recebeu nome cristão.

Sua madrinha de vela
minha comadre e vizinha
perdeu então filho de colo
que não curou com mezinha.

Esta comadre inimiga
botou no meu filho quebranto
e logo na sacristia
Jesus não parava o pranto.

O menino foi curado
pela melhor rezadeira

com galho de pinhão roxo
água benta e erva cidreira.

CONTRA-MESTRA – Perdi meu filho de febre

defluxo e inanição
a criança já estava
na primeira dentição.
Este filho era minha vida
alegria do meu lar
virou anjinho tão cedo
e não quiz me conformar.

Se meu filho eu perdi
o único filho que tinha
por que era tão feliz
o lar da minha vizinha?

Não roguei praga em Jesus
nem lhe quis roubar a vida
eu queria tão somente
minha criança perdida.

De Jesus era madrinha

na hora do batizado
madrinha é a mãe que fica
a segunda mão do afilhado.

Resolvi que aquele filho
haveria de ser meu
nem que fosse à traição
coisa de povo ateu

Aproveitei quando José
meu compadre abençoado
o dito pai da criança
saiu para o seu roçado.

AÇUCENA – (CANTA) – O menino eu não te entrego

nem que tenha de morrer
prefiro perder a vida
mas o menino, mas o meu filho
eu hei de ter.

CONTRA MESTRA (FALA) – No gume de minha espada has de perder a vida, A vida por
Deus foi dada, por mim há de ser roubada.

ANJO – Uma voz ouvi no céu

que dizia para mim
ouvi toque de tromba

desse a terra querubim.

Vem a casa de açucena

que tem um filho Jesus

impede que haja um crime

tu que és anjo de luz.

Levanta bela Açucena

vem ver a luz do dia

quem nasce por Jesus

vive por Maria.

CONTRA MESTRA (CANTA) – Minha gente

quando matei Açucena

não estava em meus sentidos

perdoa linda Açucena

por este caso

por este caso acontecido.

TODOS (SAINDO, CANTANDO) – Somos pastores, pastorinhos alegres

alegremente vamos a Belém.

CENA III – OMULU

São Lazaro. O senhor da morte, guardião do cemitério a marcar seus escolhidos com varíola: uma versão do anjo exterminador. Omulu do Ceará é um morto e a própria morte. O defunto velado é, inutilmente chorado em quatorze estações e um carrasco encarapuçado comanda o cortejo de muitas conformações e revolta. Cor: roxo.

(TODAS AS LUZES SE APAGAM SÓ FICANDO AS LUZES DAS VELAS, SUSSURO DE VOZES REZANDO, EM TOM DE REZA OS NARRADORES FALAM).

NARRADOR I – Omulu perscruta e confere o tempo de vida destinado aos homens, e executa as previsões dos deuses e do acaso.

TODOS – Amém .

NARRADOR II – A noite ronda num silêncio composto de ameaças o quarto dos escolhidos e se posta, sentinela da morte, a velar e povoar de pesadelos os sonhos.

Sua presença de náusea contagia a alcova.

TODOS – Amém.

NARRADOR III – Omulu preenche a sala de gemidos de dor, e sua aparição torna inúteis as palavras e as preces. Depois da queda a rigidez de um cadáver envolvido por alvos lençóis de cambraia.

TODOS – Amém.

ATOR – 1ª classe, caixão de cedro envernizado com ramagens de prata.

VIUVA – 350 mil réis.

ATOR – 2ª classe, caixão de cedro, envernizado, com frisos, coberto de velbutina, bordado com enfeites dourados.

VIUVA – 250 mil réis.

ATOR – 3ª classe, caixão de cedro, envernizado o coberto de velbutina liso com enfeites dourados.

VIUVA – 200 mil réis.

ATOR – 4ª classe, caixão de cedro envernizado.

VIUVA – 150 mil réis.

ATOR – 5ª classe, caixão de setineta com enfeites dourados.

VIUVA – 80 mil réis.

ATOR – 6ª classe...

VIUVA – Caixão de 50 mil réis.

ATOR – 7ª classe...

VIUVA – 35 mil réis.

(LEVANTAM O DEFUNTO COMO SE FOSSE SAIR PARA O ENTERRO, CANTAM)

TODOS – Omulu é rei

E Omulu é rei

E Omulu é rei

E ele é rei e Orixá.

Cadê a chave do baú?

Omulu guardou

Omulu é rei

E Omulu é rei

E Omulu é rei

E ele é rei e Orixá.

UM ATOR – Primeira Estação:

NARRADOR I - Este homem sempre esteve

condenado ao sacrifício

não a castigo que a todos

ameaça e sempre espreita

mas à morte prolonga

que se confunde com a vida.

UM ATOR – Segunda estação:

NARRADOR II - Este homem sempre teve

seus dois braços como cruz

todo homem é ao mesmo tempo

uma cruz e o próprio cristo

todo mortal cumpre penas

de muito pecado e crime.

UM ATOR – Terceira estação:

NARRADOR III - Este homem sempre esteve

condenado a muitas quedas

esta é a primeira delas

quando o homem em desespero

por não poder ir em frente

come a poeira do chão.

UM ATOR – Quarta estação:

NARRADOR IV - Este homem sempre esteve

condenado ao próprio encontro

encontro consigo mesmo

encontro com a própria sorte

este homem já não pode

fugir de sua própria morte.

UM ATOR – Quinta estação:

UM NARRADOR I - Este homem sempre soube

que a mão sozinha no escuro

nunca pode ser resposta

e que agora nesta estrada

há um irmão ainda vivo

a seguir suas pegadas.

UM ATOR – Sexta estação:

NARRADOR II - Este homem sempre soube

que a mulher altiva e muda

traria um tecido branco

pra enxugar seu rosto morto

marcado de sangue e pranto

como estandarte de Igreja.

UM ATOR – Sétima estação:

NARRADOR III - Este homem também quiz

cair uma segunda vez

e tentar se levantar
apesar da cruz e açoite
este homem flagelado
que tem máscara de dor.

UM ATOR – Oitava estação:

NARRADOR IV - Este homem nunca quis
que por ele houvesse luto
a vida que é no mundo
preparação para a morte
é fim e também começo
de tudo que não quis ser.

UM ATOR – Nona estação:

NARRADOR I - Este homem ainda quis
cair uma última queda
quis ser homem e grão de terra
e semente de outra vida
neste chão crestado e murcho
que adubará na morte.

UM ATOR – Décima estação:

NARRADOR II - Este homem está despido
De todo seus velhos trapos
Agora sua carne é veste
de tecido cru e rasgado
seu corpo agora é mortalha
de toda vergonha e nojo.

UM ATOR – Décima primeira estação:

NARRADOR III - Este homem foi plantado
no chão duro do outeiro.
Como estaca de cercado
como mastro de bandeira
um homem crucificado
cravado em seu próprio corpo.

UM ATOR – Décima segunda estação:

NARRADOR IV - Este já está morto

em breve será carniça
esta finca sua história
toda sua vida inútil
este homem agora é fardo
e não deixa qualquer saudade.

UM ATOR – Décima terceira estação:

NARRADOR I - Este homem antes da cova
num regaço de mulher
que o embala como criança
a contar velhas histórias
só que ele não pode ouvir
sua longa e triste cantiga.

UM ATOR – Décima quarta estação:

NARRADOR II - Este homem sepultado
é cruz de beira de estrada
ornada com fios e velas
e rama roxa de salça
este homem em cova rasa
é uma data e uma lembrança.

CENA IV - OGUM

São Jorge. Guerreiro montado em seu cavalo branco com seu capacete de metal e sua lança, o vencedor do órgão e de todas as demandas. Ogum do Ceará é um vaqueiro brabo que captura um boi invencível e meio misterioso, o Rabicho. Cor: vermelho.

TODOS (CANTAM) - Ogum vencedor de demandas

ele vem de Aruanda
 é pra salvar filho de umbanda bis
 Agum, Ogum Iara
 Salves os campos de batalhas
 Salve a sereia do mar
 Ogum, Ogum, Iara.

NARRADOR I – Ogum é cavaleiro cunhado na face lendária de uma lua plena. O eclipse não prevalece contra ele, nem a periodicidade das fases ou a ameaça das noites eternas na superfície oculta do astro.

NARRADOR II – Ogum cavaleiro, habita crateras de escamas e aridez. Vence, escudo e lança, a solidão no satélite. Seu capacete de espelhos ofusca o dragão, uma das metamorfoses do anjo rebelde, o de muita luz, que desacatou o senhor nos primeiros tempos e foi expulso das hostes e da corte, da presença de Deus.

NARRADOR III – Reptil de escamas vencido repetidas vezes, lanças e escudos empunhados contra o soberano das trevas, o monstro de grandes poderes e astúcia, eternamente condenado a rastejar e se alimentar de pó.

NARRADOR IV – Ogum do Ceará, um vaqueiro. A intrepidez do homem e sua luta secular contra o meio adverso.

TODOS (CANTAM) – O meu boi morreu...

que será de mim...
 mandar buscar outro meu amo
 em Quixeramobim.

RABICHO (APARECE COM UM CAPACETE COM DOIS CHIFRES)

Eu fui o liso Rabicho

boi de fama conhecido
nunca houve neste mundo
outro boi tão destemido.
Minha fama era tão grande
que enchia todo o sertão
vinham vaqueiros de longe
pra me botarem no chão.
Ainda eu era bezerro
quando fugi do curral
e ganhei o mundo grande
correndo no bamburral.
Onze anos eu andei
pelas caatingas fugido
minha senhora Geralda
já me tinha por perdido.
Morava em cima da serra
onde ninguém me avistava
só sabiam que eu era vivo
pelo rasto que deixava.
Sai um dia a pastar
Pela malhada do Xisto
onde por minha desgraça
dum caboclinho fui visto
partiu ele de carreira
e foi por ali aos topes
dar novas de me ter visto
ao vaqueiro José Lopes
José Lopes que isso ouviu
Foi gritando ao filho João:

JOSÉ LOPES – Vai me ver o barbudinho
e o cavalo tropelão
Dá um pulo no Compadre
que venha com seu ferrão
pra irmos ao Rabicho

que há de ser um carreirão.

RABICHO – Foi montado o José Lopes
e deu linha ao barbudinho
tirando inclusas em mim
pela gente do caminho.
Encontrou Tomé da Silva
que era velho topador:

JOSÉ LOPES – Dá-me novas do Rabicho
da Geralda, meu senhor?

TOMÉ – Homem eu não o vi
Se o visse do mesmo jeito
Ia andando meu caminho
que é lida sem proveito.

JOSÉ LOPES – Pois saiba o senhor
a coisa foi conversada
a minha ma já disse
que disse boi não quer nada
uma banda mais o couro
rica para o montório
a outra será para missas
as almas do purgatório.

RABICHO - Despediu-se o José Lopes
e meteu-se num carrasco
dando num rasto do boi
conheceu logo o meu casco.
Todos dois muito contentes
trataram de me seguir
consumiram todo dia
e a noite foram dormir
no fim de uma semana
voltaram morto de fome
dizendo:

OS DOIS – O bicho senhor, não é boi, é lobishomem.

RABICHO – Outro dia eu malhei

perto de uma ribanceira
 ao longo vi o Xerém com seu amigo Moreira
 Arranquei logo dali
 em procura dum fechado
 juntou atrás o Moreira
 correndo como um danado
 mas logo adiante esbarrei
 escutando o zoadão
 Moreira se despencou
 no fundo de um barroção.

MOREIRA – Corre, corre, boi malvado
 que não quero saber de ti
 já me basta minha faca
 e a espora que perdi.

RABICHO – Alevantou-se o Moreira
 juntando todo seu trem
 e gritou que lhe acudisse
 ao seu amigo Zerem.
 Correu a ele o Xerém
 com muita resolução:

ZEREM – Não se zangue sô Moreira
 Que o Rabicho é tormentão.

MOREIRA – Ora deixe-me Xerém
 vou mais quente que uma brasa
 vamos seguir pela vereda
 vamos rumo de casa

RABICHO – Resolveram então chamar do pajeú um vaqueiro
 dentre todos que lá tinha
 era o maior catingueiro
 Era Inácio Gomes Ogum
 cabra muito corrimboca
 de nariz achamurrado
 tinha a cara de pipoca

OGUM – Senhores eu aqui estou

mas não conheço estes pastos
 só quero que me dêem um guia
 quem venha mostrar-me os rastros
 que eu não preciso de o ver
 para pegar seu boi
 basta só ver o rasto
 de tres dias que se foi.

RABICHO – De manhã muito cedo
 fui a malhada do Xisto
 em antes que eu fuisse o cabra
 ele já tinha me visto
 foi uma carreira feia
 para a serra da chapada
 quando eu cuidei era tarde
 tinha o cabra na rabada.

OGUM – Corra, corra, camarada
 puxe bem pela memória
 quando eu vim de minha terra
 não foi pra contar história.

RABICHO – Tinha adiante um pau caído
 na descida dum riacho
 o cabra saltou por cima
 o ruço passou por baixo.

OGUM – Puxe bem pela memória
 Corra, corra, Camarada
 quando eu vim de minha terra
 não vim cá dar barrigada.

RABICHO – Apertei mais a carreira
 fui passar no boqueiroão
 o ruço rolou no fundo
 o cabra pulou no chão
 Corri os quatro cantos
 tornei a voltar atrás
 Mas toda minha derrota

foi o diabo do rapaz
Trouxeram tres bacamartes
cada qual mais desalmado
os tres tiros que me deram
de todos fui trespassado.

OGUM – Acabou-se o boi de fama
o corredor famanaz
outro como Rabicho
não haverá nunca mais.

TODOS (EM CORO) – Acabou-se o boi de fama
o corredor famanaz
outro como Rabicho
não haverá nunca mais.

Senhora Santana, mãe da Virgem Maria, o mais velho de todos os Orixás. Nanã do Ceará é velha rendeira, artesã dos bilros e labirintos das praias de Aracati. A que conta histórias de trancoso que enchem nossa infância de lendas. O texto é pesquisa de Marcelo Costa sobre ditados e adivinhações. Cor: Roxo.

(UMA VELHA RENDEIRA GANHA O CENTRO DA CENA)

TODOS (CANTAM) – Satraca atraca que ai vem Nanã, auê
 Satraca atraca que ai vem Nanã, ê a
 É Nanã Buruquê é quem vem saravá, auê
 É Nanã Buruquê é mãe Iemanjá, auê
 É Nanã, é Oxum, é mamãe Iemanjá, ê a

NARRADOR I – Nanã é dama de antigas cortes e anciã de todas as histórias. Do arco da velha, velhíssima, em seu rosto enrugado de muitas ervas, em seu saber de muita ciência e de lendas.

NARRADORES II e II – Nanã é senhora de todas as cachoeiras, dos rios de planalto e dos abrolhos que jorram das serras, em cristal de todas as águas.

NARRADOR IV – Nanã é força a mover antigas moendas e cataventos de saudade em manhãs de pouco sol. Nanã é dona das torrentes que nunca chegam a constituir seu curso. As que lutam e escavam seu próprio leito, os rios.

NARRADOR V e VI – Nanã me contou histórias e abriu velhos vaús de couros e tachas doiradas onde guardava saias brancas e rodadas, de rendas de almofada e fichus de labirinto, tecidos por suas mãos de artesã e fada. Baús de velhas madeiras e botijas de moedas de prata. E rosários de contas de capim.

NANÃ – Minha filha não se deve dizer nunca “o céu está preto”, mas sim o céu está escuro, porque se não os anjos dirão “mais preto está tua alma no inferno”.

– Quando você arrancar um dente teve dizer, Mourão, Mourão, toma teu dente podre e me dá o meu são.

– Não se deve contar em jejum um sonho mau, se não ele pode acontecer.

– Também não se diz nunca “comprar um santo” porque é pecado, mas “trocar uma imagem”.

– Não se deve dizer também que o tamanho de uma imagem é a mesma de um menino, se fizer, deve dizer logo “comparando mal o vulto é do tamanho desse menino”.

– Para curar de gagueira se bate tres vezes na cabeça do gago com uma colher de pau e a pessoa que bater deve se esconder.

TODOS (CANTAM) – Senhora dona sancha
coberta de ouro e prata
descubra o seu rosto
que queremos ver a cara

NANÃ – Que anjos são estes
que andam guerreando
de noite e de dia
padre nosso, ave Maria

TODOS – Somos filhos do rei
somos netos da rainha
senhor rei mandou dizer
que escolhesse uma pedrinha.

NANÃ – O que é o que é... Corre no mato e no limpo esbarra?

TODOS – É fogo.

NANÃ – O que é o que é... Cai em pé corre deitado?

TODOS – É chuva.

NANÃ – O que é o que é... Anda com os pés na cabeça?

TODOS – É o piolho.

NANÃ – O que é o que é... Pode mais do que Deus?

TODOS – A cachaça.

UM ATOR – Porque Deus dá juízo e a cachaça tira.

NANÃ – O que é o que é... Pobre joga fora e ajunta?

TODOS – É catarro.

UM ATOR – Pobre joga fora e rico ajunta no lenço.

NANÃ – O que é o que é... se bota na mesa, se reparte mas não se come?

TODOS – É baralho.

NANÃ – O que é o que é... Deus nunca viu, o rei vê lá uma vez ou outra e o homem vê todo dia?

TODOS – Seu semelhantes.

NANÃ – O que é o que é... quando entra em casa fica com a cabeça do lado de fora?

TODOS – É botão.

UM ATOR – Qual a ave que não tem pena?

NANÃ – É a ave Maria.

CENA VI - XANGÔ

São João Batista, o que prega no deserto. Senhor das pedreiras e homem de muita justiça. Xangô do Ceará um Beato, anuncia o flagelo e exorcisa com violência os pecados e omissões. O sermão é tirado do Apocalipse. Cor: Marrom.

TODOS (CANTAM) – Quando a pedra rolou na pedreira
 o galo preto cantou na capoeira
 todo filho de Xangô deve pedir
 a proteção de Xangô Sete Cachoeiras

 Xangô e um corisco
 que nasceu da trovoada bis
 ele entra na pedreira
 e só sai de madrugada bis

XANGÔ – Se prostrado eu já estava, genuflexo, a completar o abismo e as escarpas, pontas de pedra. Em posição de alertas e respeito nunca de submissão.

FANATICO I – Xangô ordena as erupções vulcânicas e libera as larvas inquietas e ferventes que seguem sua trajetória de devastação. Reina sobre as cordilheiras e camadas da terra, crosta, magma e núcleo.

FANATICO II – Teus os fosséis e os tremores do solo, a miséria de que és constituído, raízes de terra. Homem de muita ciência e da fatuidade do fogo a arder em fogueiras de ódio e de poder.

XANGÔ – Sobre esta pedra edificarei a tua fé e a tua potência. O ráio não prevalecerá contra elas. Sobre esta pedra me oferecerão sacrifícios e eu te darei o sinal de confirmação.

FANATICO III – Este é o teu ponto ricado nas paredes com sangue de pombas roxas, mensageiras de guerra e profetas deste mistério de fendas e embriaguez.

FANATICA IV – És ao mesmo tempo a pedra angular, fundação destes muros de lamentações onde chorarmos nossas mágoas imprecaremos diante dos rumos da história e das linha da vida.

XANGÔ – As trompetas anunciarão o flagelo sobre um terço da terra, no mar, nos rios e nos astros. Depois disto os anjos marcarão os escolhidos do senhor. Meu Padim Padre Cicero aparecerá no Céu ao lado direito da Santíssima Trindade resplandescente de luz, e eu estarei lá para interceder por vós. Ai daquele que não crer. Será arrastado pelo mar. Todo aquele que não estiver escrito no livro da vida perecerá. A besta fera

sairá do mar com suas sete cabeças e dez chifres e sobre os chifres dez diademas. O mar recuará até Juazeiro, terra de meu padim, e Pacatuba será cama de baleia.

– Primeiro aparecerá no Céu um grande sinal: uma mulher vestida de sol e a lua debaixo de seus pés e uma coroa de doze estrelas sobre sua cabeça. E será visto um outro sinal céu, um grande dragão vermelho com sete cabeças e a sua cauda arrastará a terça parte das estrelas do Céu e as precipitará sobre a terra. E o dragão ficará da mulher que está para dar a luz a fim de devorar o filho, logo que ele nascer. E ela dará a luz a um filho varão que será arrebatado para Deus e a mulher fugirá para o deserto, onde tem um retiro que Deus lhe preparou para lá viver durante mil anos, duzentos e sessenta dias.

– Haverá mais seis sinais mas estes eu só posso revelar com a permissão divina. Rezai e oral esperando o grande dia. Ai de quem duvidar.

CENA VII - OXOSI

São Sebastião flechado, atado a um tronco. Também Dom Sebastião, desaparecido em batalha contra os mouros. E o guardião da flora, caçador. Oxossil do Ceará evoca nossas raízes indígenas, é um guerreiro que será oferecido em holocausto por sua tribo. A ação tem um toque operístico no melhor estilo do nosso romantismo indianista. Cor: Verde.

(UM INDIO QUE VAI SER SACRIFICADO)

NARRADOR I – Sebastião, o moço. E as flores colhidas em jardins e estudos raras. De aroma e bálsamos. Como um jardim ao cair da tarde melancólica, e abelhas a recolherem dos pistilos o néctar do mel futuro.

NARRADOR II – Sebastião, o iluminado. O príncipe prometido e negado, desaparecido em batalhas e extensões de deserto. Entre lanças mouriscas e quematuras condensadas em vapores de terra. E oásis de muitas tamareiras e muitas miragens, sobre cordilheira de dunas e adagas de prata entre escudos cristãos.

NARRADOR III – Arrebatado e encontrado em cordéis de prata como o cavaleiro da promessa.

NARRADOR IV – Da remissão e da restauração do império sobre o signo da fé.

NARRADOR V – Nestas regiões de planura e miragens, a lenda de São Sebastião, o iluminado, e sua beleza de arcanjo.

NARRADOR VI – Querubim a empunhar espadas.

NARRADOR VII – Guerreiro em batalhas sem trégua contra os mouros.

TODOS – Alcacer-quibir.

NARRADOR I – Onde nunca se achou o corpo.

NARRADOR II – De sua morte envolva em halo de mistério segredo.

NARRADOR III – Das coisas que não serão reveladas até a restauração do quinto império, sob a égide de sua dinastia cristã.

TODOS – Oxossi.

NARRADOR IV – E este matas virgens de mistério, densas de humildade.

NARRADOR V – Como febre tropical a arder e abrasar a pujança dos brotos.

NARRADOR VI – Dos troncos nodosos onde morreste atado.

NARRADOR VII – Pelourinho e altar de tua espécie de nativo.

TODOS (CANTAM, OXOSI DANÇA) – Ô viva Oxossi, ê
meu São Sebastião

Oxossi era caboclo
caçador lá no sertão.

TODOS – Oxossi, em holocausto. Flechado.

NARRADOR I – Aqui os arcos retesados em atitude belicosa, a decidir tua morte de feiticeiro e senhor das raízes e das ervas medicinais.

NARRADOR II – Guardião do segredo da flora e curandeiro nos rituais de magia.

NARRADOR III – Oxossi, a dignidade do teu corpo selvagem que se prepara com todas as cores para a morte e ressurreição. Combucas de cauim nesta festa final em que te despedes de teu povo, de tua mata, teu reino.

NARRADOR IV – Teu império de orquídeas e samambaias e cipós a se despencarem da copa de muitos séculos.

(DURANTE OO CANTO OS ATORES PERSEGUIRAM OXOSSO NUMA COREOGRAFIA QUE SIMULAVA CAÇADA. DEPOIS DE O APRIOSIONARAM O PINTAM. AGORA SE AFASTAM PARA QUE ELE SEJA FLECHADO. TOCA A ABERTURA DO GUARANI DE CARLOS GOMES)⁺

⁺ No texto original agora publicado não constam as rubricas e a mise-en-scène criada pela direção.

CENA VIII - IANSÃ

Santa Barbara, guerreira, uma figura medieval, misto de cavaleiro e asceta e senhora e senhora dos raios e tempestades. Iansã do Ceará é princesa sertaneja surpreendida pelo pai com um cangaceiro galante e que teve seu rosto queimado com marca de gado. Sua história é vendida na feira como romance de cordel e cantada por dois violeiros cegos. Cor: Vermelho.

TODOS (CANTAM) – Iansã Menina

dos cabelos louros

onde é que você mora?

É na mina do Ouro.

NARRADOR I – Iansã, dama, enigma de naipes e sua dualidade. Ludus e cartomancia, augúrios. Emprста tuas cores de sombra a cavaleiros que juram morrer por teu nome e tuas cores.

NARRADOR II – Iansã desencadeia tempestade de insensatez e cólera, zombas indiferente dos trovadores que te elegem musa, mulher e sonhos.

NARRADOR III – Canções de amigo e de amor embalam tua insônia de te convencem deste fascínio, estranho poder que emana do teu porte de deusa, solo de alaúde e viola.

NARRADOR IV – Tua vida reconstruída em miniatura e mosaicos e manuscritos que recolhemos da obscuridade e salvamos da pasta.

(UM VENDEDOR DE COREL NARRA)

VENDEDOR – Uma princesa encantada

Novre de sangue real

e ascendência de cortes

com raízes em Portugal
desponta nesses sertões
com seu braço de metal.

Uma Princesa encantada
num casarão de fazenda
trotando em cavalo brabo
vestida de gibão de couro
uma princesa ou uma fada
com brinco e cordão de outro.

(VENDEDOR SAI VENDENDO CORDEL. DOIS CANTADORES CEGOS CONTINUAM
A NARRAÇÃO CANTANDO)

CANTADOR I – Uma princesa de história
moça de triste destino
encantada em seu silêncio
nobre de salões de taipa
e séguitos de boiadeiros
e um lindo herdeiro menino.

CANTADOR II – Contam que o pai um tirano
um fazendeiro arrogante
em noite de muita sombra
em pleno quarto minguante

surpreendeu a princesa
e um cangaceiro galente.

CANTADOR I – A fúria do pai foi tanta
que as rodas do engenho
se movimentaram em dança
e trituraram o silêncio
daquele instante tão grave
de ultraje e de vingança.

CANTADOR II – Esse noite foi mais triste
do que noite de vigília
o pai junto ao candeeiro
velava um amargo pranto
rogava as mais duras pragas
do seu rancor verdadeiro.

VENDEDOR – Aquela noite foi braba
apavorou todo sertão
pancada de chuva forte
chuva com vento e clarão
chuva de desterro e morte
corisco em pleno verão.

CANTADOR I – Uma princesa encantada
dama de jogo de cartas
aprisionada em castelo

como inimigo de guerra
porta lacrada com trave
janela a prego e martelo.

CANTADOR II – Me pediram e eu vou contar

triste histórias de um crime
facas retalhando um corpo
sangue e salmora na estrada
de um cabra esquartejado
apanhado em emboscada.

CANTADOR I – Os corpos se entrelaçaram

como em posição de dança
das histórias de traição
aos dozes pares de França
mesmo na hora da morte
não se perde a esperança.

CANTADOR II – A facas rasgavam carnes

degolaram o cangaceiro
logo e sangue pelo chão
grito e praga, imprecação
cortaram a força do homem
um troféu ao fazendeiro.

VENDEDOR – Uma princesa encatado

em muralhas e fortaleza

dormindo em chão de tijolo
as mãos atadas por cortas
seus fartos cabelos crespos
raspados por malvadeza.

CANTADOR I – Uma princesa encantada

e soberana do sertão
nos porões deste castelo
prisioneira sem perdão
percorrendo os labirintos
do crime sem apelação.

CANTADOR II – A princesa destronada

vestida com velhos trapos
torturada pela febre
num acesso de delírio
viu envolto em ouro e fogo
branco, imaculado lírio.

CANTADOR I – E uma voz que proclamava

estridente feito metal
as verdades mais antigas
demarcando o bem e o mal
relembrando toda a história
do princípio até o final.

CANTADOR II – O lírio tornou-se rubro

e a voz disse profecia
de que dentro de nove meses
já seu ventre concebia
filho do pavor e da morte
a luz do mundo veria.

VENDEDOR – O rei avisado em sonhos

mandou chamar a princesa
fez-se maior seu castigo
foi mil vezes condenado
queimou o rosto da filha
com sua marca de gado.

CANTADOR I – O rei morreu uma noite

de remorso e de pavor
a mesma noite que o neto
de modo misterioso
no mesmo instante que o neto
vinha ao mundo com esplendor.

CANTADOR II – Uma princesa encantada

com armadura de couro
faca e arreios de prata
percorre mercado e feira
com seu filho menino magro
triste e de cabelo louro.

VENDEDOR – Uma princesa encantada

senhora de muitas terras

acoita em sua morada

cabra macho bandoleiro

uma princesa de carne

cortesã de cangaceiro.

CENA IX – POMBA GIRA

Mulher de sete exus, não é Orixá. È rainha da Quimbanda e feiticeira das encruzilhadas. Pomba Gira do Ceará é o chão da Itaoca, um diabo lendário que apavoro o nosso subúrbio tirando móveis e objetos do lugar e o sono de muitas gente. Sete exus são seus vassalos e ela se proclama rainha dos escuros em seu trono vermelho e negro, suas cores.

TODOS (CANTAM) – Pomba Gira girou

Pomba gira Girou bis
Girou, girou, girou

Ele vai girar.

POMBA GIRA – Eu desmancho feitiço

na encruzilhada

é com um galo preto

na encruzilhada.

TODOS – É tatá Pomba Gira

é das encruzilhadas

Pomba Gira girou

Pomba Gira girou bis

girou, girou, girou

ela vai girar

(ENTRAM SEUS SETE MARIDOS TODOS COM UMA ROSA NA MÃO QUE VÃO OFERTANDO A ELA QUANDO DIZEM A FALA)

HOMEM I – Pomba Gira é a mulher flamejante. Tocha de fogo não se consome, com a sarça que artia continuamente.

HOMEM II – Tua gargalhada inconseqüente e escárnio é o profundo amor que nos devotas em tua inconstância fatal. Chama que indica a presença das potestades, lanterna.

HOMEM III – Tu também a purificar e consagrar pelo fogo os marcados com teu selo, escolhidos pelos teus critérios incondicionais de bem querença.

HOMEM IV – Ordenas na tua sede de vida o sacrifício de pombas. E traças teu ponto com sangue, tua identidade de bruxa. Fei a regar tua insaciável maldade de fêmea inconstante, mulher de sete Exus.

HOMEM V – Esposa de muitas bodas e muitos leitos. A marcar com teu corpo múltiplo a diversidade de machos. Possuída e disputada como o mais belo troféu, a palma.

HOMEM VI – Traças círculos de pólvora no meio da noite, e guarneces com tridentes tua morada e altar. Teu tronco de déspota a comandar holocaustos com punhais de prata, lâminas de tua perícia a retalhar corpos em necrópsia de achados.

HOMEM VII – Caveiras ornam teu setro e te coroas rainha da luz e da intensidade das trevas. O vermelho e o negro tuas cores. Tu foste a serpente a rastejar por este chão de brasas e determinar a explosão e a avalanche.

POMBA GIRA – Eu sou o cão da Itaoca

seu diabo e tenho lugar

tentação e bicho preto

vem aqui pra chafurdar.

Quando saio do meu trono

do meu reinado de fogo

solto fumaça de enxofre

demo, diacho, exu, diogo.

Sou o chão da Itaoca
mudo tudo de lugar
não quero nada arrumado
vim aqui pra baldear.

Se quiser fazer um trato
e não for cabra astucioso
pode invocar a figura
coisa-ruim, anjo tinhoso.

Prometeu eu vou cobrar
tem que me pagar com juro
e leva surra de quebra
da princesa dos escuros.

No meio do redomoinho
eu comando a legião
romãzinho, caiporoto
eu provoco tentação.

Meia noite no cemitério
é hora de trabalhar
e buscar alma penada

é hora de gargalhar.

Na minha sala de dama
capa preta de cetim
pé-de-cabra, bode e sangue
oferendas para mim.

Eu que inspiro o cantador
que vence qualquer disputa
sou espírito de porco
tenho punhal para a luta.

Fui rainha destronada
rainha diaba real
esposa de muitos machos
amante do maioral.

Estrebulho e dou o nome
rodo e trabalho com fogo
traço círculos de pólvora
com meus chifres eu me promovo.

Sete exus são meus escravos

sete as cores do arco-íris

sete linhas da quimbanda

sete vezes sou mulher.

CENA FINAL

Música apoteótica, cantagante, “gran finale”. O elenco com grandes estandartes desfila pelo local da representação cantando e dançando.

TODOS - Caboclo apanha tua flecha

solta teu bodoque

o galo já cantou

O galo já cantou em Aruanda

Oxalá te chama

para sua banda.