

MESQUITA, Priscila de Azevedo Souza. **Zora Seljan e o Conjunto Folclórico Teatro de Oxumarê**: um primeiro olhar sobre o arquivo pessoal de Zora Seljan. Rio de Janeiro: UNIRIO. Prefeitura Municipal de Florianópolis; Professora de Artes Cênicas. PPGAC/ UNIRIO; Doutorado; Orientação Inês Cardoso Martins Moreira. Atriz.

RESUMO

Este artigo apresenta um dos aspectos da pesquisa de doutorado, ainda em andamento, que busca iluminar a produção teatral da escritora brasileira Zora Seljan (1918-2006), cuja trajetória está ligada a diferentes áreas da criação e produção teatral. A partir de pesquisas folclóricas e etnográficas Seljan criou uma dramaturgia inspirada na cultura popular brasileira e em 1956 fundou o Conjunto Folclórico Teatro de Oxumarê. A investigação se desenvolve por meio de uma pesquisa minuciosa no arquivo pessoal de Seljan (Fundação Casa de Rui Barbosa-RJ), bem como, em livros publicados da autora, periódicos, referências bibliográficas pertinentes, entrevistas e pesquisa de campo de práticas performativas afro-ameríndias. Por meio do cruzamento dos dados coletados busco elucidar neste artigo a breve trajetória do Conjunto Folclórico Teatro de Oxumarê.

Palavras-chave: Zora Seljan. Dramaturgia brasileira. Conjunto Folclórico Teatro de Oxumarê. História do teatro brasileiro. Dramaturgia feminina

ABSTRACT

This article presents one of the aspects of the doctoral research, still in progress, which seeks to illuminate the theatrical production of the Brazilian writer Zora Seljan (1918-2006), whose trajectory is linked to different areas of creation and theatrical production. Based on folk and ethnographic research Seljan created a dramaturgy inspired by Brazilian popular culture and founded the Conjunto Folclórico Teatro de Oxumarê in 1956. The research is developed through a thorough search in Seljan's personal archive (Fundação Casa de Rui Barbosa- RJ), as well as in the author's published books, periodicals, relevant bibliographical references, interviews and field research of Afro-Amerindian performative practices. By means of the crossing of the collected data I try to elucidate in this article the brief trajectory of the Conjunto Folclórico Teatro de Oxumarê.

Keywords: Zora Seljan. Brazilian dramaturgy. Conjunto Folclórico Teatro de Oxumarê. History of the Brazilian theater. Women's drama.

O Trajeto

Conheci a escritora brasileira Zora Seljan (1918-2006), por meio da leitura da tese da pesquisadora Marise Rodrigues (2006), a qual aborda a vida e a obra da dramaturga fluminense Maria Jacintha. “No intuito de preencher as lacunas do esquecimento” (RODRIGUES, 2006, pp. 48), a autora apresenta um “Quadro Cronológico das Dramaturgas Brasileiras – 1900-200”, cuja maioria é pouco lembrada na História do Teatro Brasileiro.

Dentre as mais de 100 dramaturgas presentes neste quadro, está Zora Seljan, e ao lado de seu nome o título de algumas de suas peças. Instigada pelo título das peças teatrais que fazem referência aos orixás afro-brasileiros, adquiri o livro *3 Mulheres de Xangô* (SELJAN, 1978), o qual só havia poucos exemplares disponíveis em um sebo virtual. Conforme procurava informações sobre Zora Seljan, mais eu ia percebendo a sua quase ausência nos estudos teatrais, o que me motivou a querer conhecer mais a respeito de sua obra.

Enquanto desenvolvia o projeto de doutorado, obtive a informação de que o arquivo pessoal de Seljan estava sendo doado para a Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), localizada no Rio de Janeiro. Na ocasião eu residia em Florianópolis (SC), mas, diante da necessidade de ver este arquivo, consegui em 2014 e em 2015 ir ao Rio de Janeiro e consultar 8, das 44 caixas de documentos que ali se encontravam. Fiquei sabendo que eu era a primeira pesquisadora a acessar esse material (e até o momento, a única), o qual não se encontra ainda plenamente organizado. Por esse motivo eu soube desde a primeira visita que deveria abrir caixa por caixa para encontrar informações específicas sobre a produção teatral de Seljan.

Em meados do século XX, a partir de pesquisas folclóricas e etnográficas, Seljan iniciou a produção de uma dramaturgia inspirada na cultura popular brasileira. Além de querer entender seu percurso de criação dramaturgical, me intrigava o fato de Seljan ter criado em 1956 o Conjunto Folclórico Teatro de Oxumarê, citado em seu livro publicado (SELJAN, 1978), mas sobre o qual eu não encontrava maiores informações em outras fontes. Nas primeiras consultas ao arquivo encontrei alguns documentos sobre o Conjunto e peças teatrais inéditas, o que me entusiasmou a querer abrir todas as caixas.

Em 2017, matriculada no PPGAC/UNIRIO e residindo no Rio de Janeiro, dei sequência à tão almejada pesquisa. Entre junho de 2017 e junho de 2018, em consultas semanais na FCRB, realizei um primeiro levantamento de todos os documentos. Em junho de 2018, passei a uma nova fase no arquivo: voltar às primeiras caixas e digitalizar os documentos que me interessavam para a pesquisa. A digitalização não foi feita antes, pois a autorização para tal só me foi concedida quando eu já estava na caixa 24.

Durante as consultas anotei o conteúdo de todos os materiais que me interessavam, especificando o assunto do documento, o título, a data, a autoria, a espécie (ex: correspondência) e a sua localização dentro do arquivo¹. Muitas vezes não foi possível precisar a autoria ou a data de determinado documento. Com isso, quero evidenciar que tenho trabalhado com lacunas e interrogações, as quais me levam a criar hipóteses a partir do cruzamento de várias informações. Assim, para a escrita deste artigo, selecionei alguns documentos, tais como, correspondências, artigos de jornais, projetos datiloscritos, relato autobiográfico, estudos de movimentação cênica (desenhos e datiloscritos) e croquis de cenários.

Além da consulta ao arquivo pessoal, recorri também ao Acervo do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), cujos documentos encontram-se digitalizados e disponíveis para consulta na internet². Neste acervo encontrei uma série de documentos de interesse para a pesquisa, tanto produzidos por Seljan, quanto por terceiros. Selecionei dois artigos publicados no jornal *Imprensa Popular* (ARTE, 1956; BAILE, 1956), e um publicado no jornal *Diário da Noite* (ATABAQUES, 1957), todos de autoria desconhecida, mas que fornecem informações sobre o trabalho realizado pelo Conjunto Folclórico Teatro de Oxumarê.

Além disso, encontrei no arquivo de Seljan uma carta de Pierre Verger (FATUMBI, 1965) para Seljan e seu marido Antônio Olinto, e menções à Pierre Verger, como no artigo em que a autora relata a relação de sua obra com a Bahia :

¹ Contribuiu neste processo participar como aluna ouvinte da disciplina “Análise e Representação da Informação Documentária e a Pesquisa em Acervos Literários”, oferecida pelo curso de mestrado da FCRB e ministrada pela Prof^a Dr^a Eliane Vasconcellos Leitão.

² Disponível em:

<http://docvirt.com/docreader.net/docmulti.aspx?bib=ListaFolclore&pesq=zora%20seljan>, acesso em 29 nov. 2018.

[...] Pierre Verger, meu pai pequeno, me apresentou à Mãe Senhora³ no Ilê do Opô Afonjá. Ganhei um posto na Casa de Xangô. Rodolfo Coelho Cavalcante e Cuica de Santo Amaro me elegeram rainha dos trovadores. [...] meus livros foram surgindo, 'Festa do Bonfim', 'Negrinha de Iemanjá' e tantos outros (SELJAN, 1987).

Essa relação de proximidade me levou a entrar em contato com a Fundação Pierre Verger (FPV), em Salvador, e lá tive a oportunidade de consultar cinco cartas de Seljan à Verger, sendo que uma especificamente trata do trabalho realizado pelo Conjunto Folclórico Teatro de Oxumarê (SELJAN, 1956).

Portanto, o que apresento aqui é um esboço delineado a partir do cruzamento das informações dos diversos documentos consultados, que são como vestígios, pistas que ajudam a elucidar a trajetória do Conjunto Folclórico Teatro de Oxumarê e a relação deste com a criação dramática de Seljan.

Conjunto Folclórico Teatro de Oxumarê: dramaturgia e experimentação cênica

Zora Seljan apresenta uma produção dramática considerável, dentre aproximadamente 11 peças publicadas e 23 inéditas. Dentre as peças publicadas, há uma série que a autora intitulou de *Teatro Folclórico* (SELJAN, [19--a]), na qual inclui: *A Festa do Bonfim* (1958), a trilogia *3 Mulheres de Xangô* (1958) - com as peças *Oxum Abalô* (s.d.); *Iansan, Mulher de Xangô* (1955); *A Orelha de Obá* (s.d) – e a trilogia *Os Negrinhos* (1960) - com as peças *Negrinho do Pastoreio* (1946); *Negrinha de Iemanjá* (1954); *Negrinho das Folhas* (1956).

Movida pela mitologia afro-ameríndia, a autora incorpora nestes textos elementos extraídos de performances afro-ameríndias⁴, para usar o conceito

³ Maria Bibiana do Espírito Santo (1890-1967), Mãe Senhora, Oxum Muiwà, foi a terceira Iyalorixá (mãe de santo) do Ilê Axé Opô Afonjá, em Salvador, Bahia. Seljan dedica a peça *Oxum Abalô* à Mãe Senhora, que era filha de Oxum

⁴ Embasado na noção de *performance* elaborada por Victor Turner, Ligiéro (2011, p. 69) esclarece que “o foco interdisciplinar da performance rejeita alguns dos aspectos limitadores etnocêntricos herdados do teatro tradicional e dos estudos de dança, permitindo aos estudantes centralizar suas pesquisas em formas expressivas que extrapolam os limites dos gêneros de performances europeus”. Por sua vez, o conceito de *performance afro-ameríndia*, focaliza o estudo num tipo determinado de performance cujas matrizes africanas e/ou ameríndias são mais proeminentes.

trabalhado por Zeca Ligiéro (2011), tais como, cantos, danças, gestos, poemas, bem como adereços, figurinos e cenários. Seljan compreendia que a montagem das peças acima citadas exige um conhecimento específico das práticas utilizadas como referência, como indica nas orientações para a montagem de *Oxum Abalô* (SELJAN, 1978, pp. 15-16):

[...] A montagem complexa desta peça requer força criadora, cultura folclórica, sensibilidade musical, coreográfica e plástica. Dou indicações das músicas necessárias, das danças, das roupas e dos cenários. Sugiro livros e fontes, descrevo coreografias... mas a montagem exige um compositor entendido em músicas de candomblé para encarregar-se da parte musical, um coreógrafo que conheça as danças litúrgicas para realizar os balés, um figurinista que haja visto e estudado as roupas típicas dos orixás e tenha suficiente bom gosto para lhes dar um aspecto fulgurante sem cair no vulgar, um cenarista que tenha visão geral da 'mise-en-scène' e da coreografia. E, sobretudo, é preciso que o diretor possa supervisionar o coreógrafo, o músico, o figurinista e o cenarista, harmonizando seu trabalho com o dos outros. [...] As lendas de Oxum, tratadas na peça, fazem parte da rica tradição dos terreiros da nação Keto que existem na Bahia, o que implica a necessidade de se conhecer o cerimonial Keto e não confundi-lo com a 'macumba carioca', por exemplo.

Assim, o legado de Seljan leva a crer que a elaboração deste *corpus* dramatúrgico está relacionada com a criação do Conjunto Folclórico Teatro de Oxumarê, e que estes se retroalimentam, pois, conforme Seljan, sua “[...] ideia inicial era a de montar *Oxum Abalô* com a participação de um conjunto folclórico. São artistas que cantam, dançam e tocam, possuindo ainda a vantagem de já saber as danças rituais” (SELJAN, 1978, p. 15). Sobre o trabalho com o Conjunto Folclórico, em uma introdução manuscrita para *Oxum Abalô*, Seljan afirma que:

[...] *Oxum Abalô* faz parte de uma série de experiências que estamos fazendo [aqui?] de transportar para o palco a mitologia afro-brasileira, usando como forma recursos folclóricos e a liturgia de terreiros. O campo é muito rico e pode servir para qualquer gênero de espetáculo. Assim já escrevemos *lemanjá e a Negrinha*, ópera com música de Eunice Catunda (1954). *Iansan, mulher de Xangô*, peça teatral (1955). *As ervas também curam* rapsódia de lendas sobre a mezinha popular. Visamos com este trabalho valorizar as nossas tradições, ajudando os que procuram uma característica nacional para o teatro brasileiro (SELJAN, [1956 ou 1957e]).

O Conjunto Folclórico Teatro de Oxumarê foi fundado em 1956, no Rio de Janeiro, por Seljan e Antonio Novais⁵, e funcionava na Escola do Povo⁶, uma escola vinculada ao Partido Comunista. A Escola do Povo oferecia cursos noturnos gratuitos para que a classe operária pudesse freqüentar e eram destinados para qualquer pessoa interessada (ARTE, 1957). Dentre os cursos oferecidos estavam: alfabetização, português, aritmética, história, geografia, teatro, corte e costura⁷ (RIBEIRO, 2012). Com o oferecimento desses cursos, a direção do Partido Comunista acreditava estar contribuindo tanto para “elear o nível ideológico” dos filiados ao partido, quanto contribuindo “para conscientizar e melhorar a vida dos trabalhadores brasileiros” (RIBEIRO, 2012, p. 169).

A Escola do Povo realizava um trabalho de caráter coletivo e popular, envolvendo alunos e professores na captação de recursos financeiros e na organização da Escola, constituindo um “movimento de auto-didatismo popular” (ARTE, 1957, p. 1-2). Assim, o modo como a Escola estava organizada se reflete também nos meios de produção do Conjunto Folclórico e em sua composição. Entende-se, portanto, que no projeto poético de Seljan, o popular encontrava-se tanto na concepção dramatúrgica, quanto em sua própria realização cênica. Este fator dava-se tanto pela instituição onde funcionava o Conjunto, quanto pela necessidade de conhecimentos específicos que Seljan considerava importantes para a montagem das peças, o que é sugerido pelo artigo da *Imprensa Popular*:

A mobilização dos alunos foi feita onde os artistas espontâneos [sic] do povo se reúnem habitualmente para dançar: nas escolas de samba, as macumbas, nos morros cariocas. E eles são trabalhadores, são pobres, residem em lugares distantes. Mas ensaiaram com entusiasmo e boa vontade dançando e dançando muitas vezes sem alimento, depois da jornada habitual do trabalho. E fizeram arte séria, uma impressionante teatralização do folclore

⁵ Antonio Novais era coreógrafo, diretor e ator, conforme as informações obtidas em SOUZA, [198?]; BATUCAJÉ, 1957; e SELJAN, 1956. Uma carta de Seljan (1956) à Pierre Verger, aponta Novais como um dos atores do filme *Rio 40 Graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos. Há divergência nos documentos quanto à grafia de seu nome, que aparece como Novaes ou Novais. Opto por usar a grafia Novais por ser o nome que aparece na ficha técnica do filme *Rio 40 Graus*. Gostaria de obter mais informações sobre este ator, porém ainda não encontrei.

⁶ Em alguns documentos o Conjunto aparece também com o nome de Conjunto Folclórico de Oxumarê da Escola do Povo, Conjunto Folclórico da Escola do Povo e Teatro Oxumarê da Escola do Povo. A Escola do Povo funcionava no centro do Rio de Janeiro, na Av. Venezuela, 27 e a sala de ensaios ficava no 10º andar (SOUZA, [198-?], p. 47).

⁷ Além da criação do Conjunto, Seljan também ministrou na Escola do Povo um *Curso de Jornalismo Sindical* (SELJAN, [1955?]).

brasileiro, que mereceu o apoio e a simpatia de conceituados artistas do país (ARTE, 1957, p.1-2).

Relacionando esta citação com as informações acima expostas, entendo que o Conjunto contava com a participação de pessoas familiarizadas com parte do repertório de danças e músicas que integram os textos teatrais, o que pode sugerir que os saberes prévios dos integrantes do Conjunto tenham influenciado na escrita dramaturgica de Seljan.

Uma aproximação de como funcionava o Conjunto Folclórico também foi possível por meio do texto autobiográfico de Edson de Souza “Edy” (SOUZA, [198-?]), no qual o ator/autor capixaba relata sua trajetória artística. Este texto, encontrado no arquivo de Seljan, termina incompleto na página 100. Estimo que foi escrito nos anos 1980, mas entregue para Zora Seljan em 1997, conforme correspondência (SOUZA, 1997), onde Souza diz que está mandando o livro de 550 páginas para Seljan corrigir. Não tenho informação de que este livro tenha sido publicado.

Morador do Morro da Formiga, no Rio de Janeiro, Souza relata que iniciou sua carreira artística em programas de rádios cantando na hora dos calouros (Programa Pescando Estrelas) e tocando em blocos e escolas de samba. Entrou no Conjunto Folclórico Teatro de Oxumarê, quando viu um anúncio no jornal dizendo que a Escola do Povo “procurava jovens a fim de formar uma trupe de teatro”. Souza conta que foi à Escola junto com Adelir, seu colega de trabalho, e lá foram recebidos pelo Dr. Costa Pinto e pela professora Miriam, e então preencheram uma ficha de inscrição e foram apresentados ao “ensaiador” (conforme suas palavras) Antônio Novaes.

[...] Chegando na sala de ensaios Sr. Novaes começou a nos ensinar alguma coisa de dança. Eu não tinha experiência de teatro nem de orixás. Sr. Novaes me disse que se tratava de um teatro diferente dos outros, de um verdadeiro teatro folclórico, que o teatro se chamava Oxumarê por causa do Orixá do Arco-Íris. Como eu tinha muita facilidade em aprender as danças que ele ensinava, no espetáculo que ele estava montando, logo me designou para o papel de Exu, para a peça *Oxum, a Vencedora*, de Zora Seljan. Comecei a tomar gosto por aquele teatro. Como eu já cantava antes, não foi difícil a prof. Eunice Catunda me orientar sobre os cantos (SOUZA, [198-?], pp. 47, 48).

Observo que *Oxum, a Vencedora* foi o título inicial dado por Seljan para a peça publicada como *Oxum Abalô* (SELJAN 1978), conforme verifiquei em algumas versões datiloscritas da peça que se encontram em seu arquivo.

Pelo relato de Souza entendo que Seljan estava sempre presente nos ensaios, e nos demais eventos, promovendo apresentações do Conjunto em festas no Rio de Janeiro e em seu próprio apartamento, como na ocasião da visita de Mãe Senhora ao Rio de Janeiro (SOUZA, [198-?]). Em carta à Pierre Verger (SELJAN, 1956), Seljan relata que durante esta visita, Mãe Senhora recebeu três festas em sua homenagem, “oferecidas por intelectuais e artistas, sequiosos de retribuírem a grande hospitalidade com que tem nos recebido em seu terreiro”. Na festa oferecida por Seljan,

[...] compareceu tanta gente que é impossível citar todos. Dentre eles: Tude de Sousa, Amilcar de Garcia, Elsie Lessa, Aníbal Machado, Álvaro Moreyra, Paulo Mendes Campos, Geir Campos, Millor Fernandes, Vinicius de Moraes, Antonio Olinto, José Condé, Edna Savaget, os dois Santos Carvalho, um diretor do Serviço de Teatro e outro do Instituto Nacional do Livro, Mercedes (ballet), Ivan Pedro Martins, Leopoldo Teixeira Leite, Lauro Paraíso, Ligia Clarck [sic] (pintora), Lucio Rangel, etc etc - Edna Salvaget falou saudando-a e depois Eneida falou também. O grupo folclórico da Escola do Povo compareceu, com umas trinta pessoas que dançaram o ‘samba de umbigada’, ‘o côco’, ‘samba de roda’ e outras danças típicas das festas juninas. Senhora, em todas as homenagens, compareceu rodeada por várias filhas de santo, formando um séquito digno da rainha que ela é (SELJAN, 1956).

Além desta apresentação, em 14 de julho de 1956, o Conjunto Folclórico apresentou “folguedos juninos do nordeste”, sob direção de Antônio Novais, em um baile patrocinado pela Escola do Povo, realizado na Av. Presidente Vargas, no Rio de Janeiro (BAILE, 1956). Souza refere-se ao fato de que passaram a dar pequenos espetáculos na Escola do Povo, aonde sempre iam pessoas diferentes assistir, o que o ajudou a ganhar confiança para as apresentações.

O Conjunto estava em fase de criação do espetáculo *Oxum Abalô*, o que pode ser verificado pelo relato de Souza e por uma série de documentos com desenhos que indicam o estudo da movimentação de cena de atores, bailarinos e músicos (SELJAN, [1956 ou 1957a]). Nestes documentos, que possuem mais de uma versão, estão desenhadas quadro a quadro as cenas da peça *Oxum Abalô*, e em cada quadro estão escritas as rubricas do texto e as falas das personagens correspondentes à movimentação desenhada. Uma dessas

versões parece ter sido feita por ou para a musicista Eunice Catunda, pois na primeira página está escrito seu nome e em cada quadro a ênfase está nas músicas, bem como na localização dos músicos e os instrumentos utilizados. Não foi possível determinar se os desenhos foram feitos por Seljan, ou por alguma outra pessoa, porém o conteúdo textual corresponde à peça *Oxum Abalô* (SELJAN, 1978) publicada.

Na referida versão publicada, ao final da peça Seljan lista todas as danças e músicas que estão presentes em cada quadro, e faz uma nota de agradecimento “à compositora Eunice Catunda e ao folclorista Antônio Novais”, os quais lhe “ajudaram a escolher as músicas e os instrumentos adequados” (SELJAN, 1978, p. 97). A colaboração de Catunda também é mencionada na carta de Seljan à Pierre Verger:

[...] Eunice está escrevendo a música de minha ópera (ópera moderna) *Iemanjá* e a *Negrinha*, inspirada num conto colhido por Camara Cascudo. Abdias vai levar a cena *Iansan*, *Mulher de Xangô*, peça teatral inspirada também num mito colhido por Camara Cascudo (SELJAN, 1956).

Nota-se que Catunda é citada por Vivaldo da Costa Lima, em *Uma festa de Xangô no terreiro de Opô Afonjá* (1959, p. 6), como uma musicista e compositora que “possui um grande acervo de anotações conseguidas no Opô Afonjá, onde goza da confiança e da amizade da ialorixá [Mãe Senhora]”. Neste mesmo artigo, Lima refere-se ao fato de que nesta festa de Xangô esteve presente uma caravana de artistas e escritores, que prestaram homenagem à Mãe Senhora, com o lançamento do livro *A Festa do Bonfim*, de Seljan.

Além dos documentos já mencionados, há desenhos dos cenários da peça *Oxum Abalô* (SELJAN, [1956 ou 1957b]), tabelas e listas (SELJAN, [1956 ou 1957c]) indicando entradas e saídas de cenas, quem está em cada cena e quais os figurinos utilizados por cada personagem, bem como um *Plano de Trabalho*, dividindo funções referentes à produção do “espetáculo do Conjunto Folclórico da E. P. [Escola do Povo]” (SELJAN, [1956 ou 1957d]).

Além da preparação da peça *Oxum Abalô*, como a intenção de Seljan era que o Conjunto pudesse aos poucos se transformar em elenco dramático, capacitado a apresentar peças com textos declamados, para tal escreveu a

peça *Negrinho das Folhas*⁸ como um exercício didático, com menos diálogos e mais cantos e danças (SELJAN, 1978, p. 206). Este trabalho também é relatado pela autora na carta enviada à Verger (SELJAN, 1956):

[...] Fundei com Antonio Novais, o ator de Rio 40 Graus, o Conjunto Folclórico da Escola do Povo, que está em pleno florescimento e para o qual escrevi agora *A Cura das Ervas*, com vários mitos referentes a medicina popular. O conjunto folclórico da Escola do Povo está aprendendo e exibindo o que eu chamo de 'elementos' isto é: as danças isoladas dos folguedos e da liturgia afro-brasileira. Com '*A Cura das Ervas*' farão uma transição suave para o teatro, pois terão um motivo central entremeado de mitos e danças alusivas.

Enquanto o Conjunto apresentava estes pequenos espetáculos com "elementos" que integram a dramaturgia de Seljan, havia também o projeto de levar o Conjunto à Europa, conforme relata Souza ([198-?], p. 49):

[...] Sandro Polônio e Maria Della Costa visitaram a Escola do Povo e os atores apresentaram à eles o que tinham preparado para a peça *Oxum a Vencedora* de Zora Seljan. Ficou acertado que ela encenaria a peça na volta de Portugal, em São Paulo e depois voltaria a Portugal com a peça. Desta vez nós iríamos também. Além da peça iríamos dar espetáculos folclóricos *Batucajé* e outros naquele país. [...] Estávamos adiantados nos ensaios das danças para a peça *Oxum a Vencedora* [...]. Nós iríamos com ela como parte folclórica da ~~companhia~~⁹.

Em correspondência (SELJAN, [1956 ou 1957g]) para Miriam e Costa Pinto (prováveis coordenadores da Escola do Povo, como verificamos no relato de Souza), Seljan escreve sobre este projeto e junto da carta anexa o programa do espetáculo "Teatro Folclórico Escola do Povo":

I Ato: 1° Candomblé da Bahia; 2° Frevo; 3° Pesca do Xaréu; 4° Cavaquinho e Ritmos; 5° Escola de Samba.
II Ato: 1° Festa de São João; 2° Cantadores; 3° Jongo Mineiro; 4° Carregadores de Piano; 5° Senhor da Barquinha; 6° Maracatu.
III Ato: 1° Jongo fluminense; 2° Feira de Água de Meninos; 3° Palhaço do circo; 4° Pilão de Milho; 5° Murungú; 6° Macumba carioca.
Outras danças: Dança de São Gonçalo; Dança da Rede; Cataretê; Caxambú.

A partir deste programa, compreendo que os quadros de cada ato são práticas performativas que fazem parte de diferentes textos teatrais de Seljan,

⁸ Inicialmente intitulada de *A cura das ervas* ou *As ervas também curam*.

⁹ Nesta parte do texto há uma correção a lápis, a palavra *companhia* é riscada e por cima há a rasura com a palavra *peça*. Pela caligrafia suponho que a correção foi feita por Zora Seljan.

são os “elementos” aos quais a autora se refere na citada carta à Pierre Verger. É possível por aí vislumbrar a complexidade do conteúdo do espetáculo, pois se tratam de práticas performativas distintas entre si, provenientes de diferentes regiões brasileiras.

Em um rascunho de uma carta destinada a Sandro Polloni¹⁰, Seljan ([1956 ou 1957f]), negocia a ida do Grupo Folclórico para Lisboa e Barcelona para montar uma peça dela ou somente um espetáculo folclórico, ressaltando que precisa de resposta logo, pois há muitos envolvidos e o grupo precisa saber o que fazer. A autora também menciona o fato de Eunice Catunda ter desistido de ajudá-los, mas que “não fará falta porque a turma já sabe todas as músicas”. Por se tratar do rascunho de uma carta, não foi possível saber se esta foi enviada.

A Empresa Alexandre de Polloni chega a enviar uma Carta-Contrato para Escola do Povo com a finalidade de “levar à Europa um grupo de 20 pessoas, homens e mulheres de côr [sic] – dessa escola folclórica, denominada Escola do Povo”, para apresentação de “espetáculos por nós preparados e nas ocasiões estabelecidas por nós, devendo entrar com o trabalho pessoal, cênico, folclórico e de indumentária e atavios exigidos” (EMPRESA ALEXANDRE DE POLLONI, 1956)¹¹.

Enquanto tramitava a viabilidade da excursão à Europa, Sandro Polloni convidou o Conjunto para apresentar-se no Teatro Maria Della Costa. Antes da temporada paulista o Conjunto realizou os últimos ensaios no Teatro Dulcina e no auditório da Imprensa Popular (ARTE, 1957, p. 2). A esta altura, o Conjunto já possuía

[...] um guarda-roupa e um instrumental que vale mais de duzentos mil cruzeiros, conquistado através [de] um esforço persistente de numerosas pessoas. Além da verba retirada de seus recursos habituais, a Escola do Povo e seus alunos dirigiram-se a intelectuais, artistas, industriais, comerciantes e também a comerciários trabalhadores e operários. Realizou-se uma campanha em prol do tecido [trecho ilegível] numerosos deram um ou dois metros de

¹⁰ O ator e produtor Alexandre Marcello Polloni, era mais conhecido como Sandro Polloni ou Sandro Polônio. Ao citar os documentos utilizarei a grafia que neles aparece, mas no corpo do texto opto por usar a grafia Polloni. Fonte: SANDRO Polloni. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349616/sandro-polloni>>. Acesso em: 29 de Nov. 2018. Verbetes da Enciclopédia.

¹¹ Assinada pelo Gerente Sr. Emílio Mário Polloni e pelo Advogado Dr. Geraldo de Uchoa Cintra.

tecidos. Alguns industriais deram centenas de metros [...]. Toda a costura – mais de trezentas peças, como saias, blusas, calças etc. – foi realizada com trabalho voluntário pelas próprias alunas do Curso de Folclore, pelas alunas do Curso de Corte e Costura, pelas professoras, por grupos de alfaiates do Sindicato dos Alfaiates, alunos e ex-alunos do Curso de Jornalismo Sindical (ARTE, 1957, p.1-2).

Souza também menciona o trabalho de elaboração de figurinos: “[...] começaram a fazer roupas para o espetáculo que estávamos ensaiando. Havia uma tropa de alfaiates e costureiras, responsável pela vestimenta, os apetrechos e instrumentos também começaram a ser confeccionados” (SOUZA, [198-?], p. 48).

Um dado importante que Souza fornece diz respeito à inconstância do grupo: “[...] os ensaios foram progredindo, uns deixavam mas sempre eram substituídos por outros elementos novos” (SOUZA, [198-?], p. 48). Este dado leva à reflexão sobre as causas dessa inconstância, que cogito se relacionar com as condições financeiras da Escola e dos integrantes, que como o artigo da *Imprensa Popular* ressalta, muitas vezes iam ensaiar sem alimento, e depois de uma jornada de trabalho. O fator da inconstância também faz pensar sobre como isso influenciava nos modos de produção do Conjunto e no resultado artístico.

Apesar da inconstância e das dificuldades financeiras, mas graças ao engajamento dos participantes e doações, o Conjunto conseguiu realizar uma temporada de 18 dias do espetáculo *Batucajé*, no Teatro Maria Della Costa, em fevereiro de 1957. Com 30 atores e sob direção¹² de Antonio Novais, neste espetáculo o Conjunto testou os ballets e as músicas da peça *Oxum Abalô*, tendo sido hospedados pela Prefeitura de São Paulo no Estádio do Pacaembu (ARTE, 1957, p.1-2). Sobre essa temporada Souza ([198-?], p. 50) escreveu:

[...] Quando eles [Sandro Polloni e Maria Della Costa] voltaram de Portugal eu e Adelir conseguimos no escritório uma licença para irmos a São Paulo com a Escola. [...] Estreamos no Teatro Maria Della Costa com o espetáculo *Batucajé*, a estreia foi bem, apesar [sic] de não termos ainda experiência. Conseguimos cumprir bem o nosso trato, cada um no seu setor. Tivemos ótimos aplausos. A direção estava satisfeita conosco. A temporada não foi má para nós, que era a primeira vez que pizavamos [sic] num palco foi uma maravilha. Eu estava entusiasmado. Todos os dias ia revisar o meu papel, para não

¹² A direção do espetáculo é elucidada pela propaganda do mesmo na *Folha da Manhã* (BATUCAJÉ, 1957).

esquecer das coreografias e nem das danças, coisas que meus amigos não faziam, a não ser que o senhor Novaes marcasse ensaio, pois sempre era necessário.

Assim que retornaram da temporada em São Paulo, Souza foi à Escola do Povo para receber o salário referente à temporada, e se deparou com o fechamento da Escola, pela “polícia política”, por “motivos ideológicos”¹³,

[...] Quando apresentei-me na Escola do Povo no dia marcado [para receber o salário] notei uma agitação fora do comum. Não entendi nada do que estava acontecendo. Na portaria um senhor me pediu os documentos. [...] três senhores desconhecidos estavam conversando com Dr. Costa Pinto e a Professora Miriam, cheguei na sala de ensaios. Encontrei as luzes acesas e não tinha ninguém. Voltei a secretaria para pedir informações. Soube que aqueles senhores eram da polícia política e a Escola do Povo ia ficar fechada por alguns dias. O Dr. Costa Pinto pediu para eu voltar dentro de uma semana, que tudo já estaria em ordem, coisa que fiz mas não encontrei ninguém. Estava tudo fechado, e deste modo nenhum de nós recebemos um cêntimo [sic] da temporada feita em São Paulo. [...] Fui à associação dos jornalistas visitar meu cunhado - Durval (marido de Marlene) lá encontrei o Dr. Costa Pinto, conversamos um pouco ele me contou que a Escola do Povo tinha sido fechada definitivamente por motivos ideológicos. Ele não estava em condições de saldar a conta de São Paulo com os alunos do teatro (SOUZA, [198?], p. 53).

O fechamento da Escola do Povo é corroborado pelo artigo da *Imprensa Popular*, que apresenta uma reflexão sobre este fato:

Uma sociedade civil, como a Escola do Povo, devidamente legalizada e realizando há 11 anos suas finalidades legítimas e beneméritas, não poderia ser interdita pela polícia sem transgressão do Direito e da Lei, sem ofensa à ordem jurídica, sem negação da democracia, da liberdade e da Constituição vigente. Somente depois de passado em julgado uma decisão cassando o registro da pessoa jurídica e, portanto, após processo regular, poderia ser legalmente interdita a Escola do Povo. Isso é o que dispõe a lei vigente no país, esse é o princípio democrático. Evidentemente não é, e nem poderia ser o que desejam as organizações fascistas ainda existentes entre nós as “viúvas” de Hitler, os “espoletas de Pena Boto”¹⁴ como os chamou ontem, em *Última Hora*, o jornalista Edegar Morel. Tais “espoletas”, vivendo das campanhas que movem contra interesses fundamentais de nosso povo e da nação, têm que apelar para a ilegalidade e a

¹³ Segundo informação obtida na base de dados do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ), a Divisão de Polícia Política e Social, criada em 1944, extinta e restabelecida em 1945, “foi responsável pela apreensão dos documentos do Partido Comunista, quando da cassação de seu registro eleitoral em 1947 e atuou no controle e repressão às suas atividades e aos seus militantes no Rio de Janeiro, então capital do país”. Fonte: <http://200.222.27.136/index.php/divis-o-de-pol-cia-pol-tica-e-social>, acesso em 29 nov. 2018.

¹⁴ Carlos Pena Boto (1892-1973) foi um militar brasileiro e líder da Cruzada Brasileira Anticomunista. Teve ampla participação no movimento que derrubou o governo de João Goulart. Fonte: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/carlos-pena-boto>, acesso em 29 nov. 2018.

violência, têm que insuflar e aplaudir o abuso do poder e a negação da democracia e da liberdade. Eles são os “provocadores”, os “alcagoetes” e procuram facilitar a anulação das conquistas democráticas de nosso povo (ARTE, 1957, p.1-2).

Trago esta citação, a fim de evidenciar as motivações que forçaram o encerramento deste projeto que envolvia muitas pessoas, e que pretendia alçar vôos mais altos, pois se encontrava “em pleno florescimento” (SELJAN, 1956). Entendo, a partir dos documentos consultados, que o projeto de viagem à Europa não foi adiante e que o Conjunto Folclórico não realizou a encenação de um texto completo de Zora Seljan devido ao fechamento da Escola.

Sem receber o salário, sem grupo de teatro e desempregado, no mesmo dia em que teve a notícia do fechamento da Escola do Povo, Souza encontrou um amigo, o Brandão, o qual também fazia parte do Conjunto Folclórico, e este lhe falou que ensaiava no Teatro Popular Brasileiro de Solano Trindade. Souza foi conversar com Solano Trindade, o qual

[...] ficou contente quando eu disse que vinha do Teatro Oxumarê pois ele conhecia a professora Zora. Tinha recebido até um convite para assistir um dos nossos ensaios mas nunca tivera tempo de ir. Tempos mais tarde retificou que não tinha ido porque não gostava do senhor Novaes e nem do Dr. Costa Pinto (SOUZA, [198?], p. 53).

Assim, com o fechamento da Escola do Povo, Souza entrou para o Teatro Popular Brasileiro de Solano Trindade, e participou de turnês pela Europa com Sandro Polloni e Maria Della Costa, e da montagem e do filme *Gimba, presidente do Brasil*¹⁵, de Gianfrancesco Guarnieri. A partir do relato de Souza, entendo que o Conjunto Folclórico foi um lugar de aprendizagem que oportunizou o desenvolvimento artístico e o crescimento profissional:

[...] peguei tanto amor pelo teatro que cheguei a ser o primeiro bailarino da trupe. Resolvi aprender a tocar atabaque e saber a significação de cada toque, coisa que com o tempo consegui. Quando faltava um atabaquista, eu o substituía e naquele teatro [Conjunto Folclórico Teatro de Oxumarê] aprendi muita coisa (SOUZA, [198?], p. 49).

¹⁵ A ficha técnica de *Gimba. Presidente dos Valentos* (BRANDÃO, 2009, pp. 424, 425) mostra a participação do elenco do Conjunto Folclórico Teatro Popular Brasileiro de Solano Trindade. Edson de Souza interpreta o Malandro 3 e é o 1º coreógrafo do grupo. Na Europa, o elenco do TPB participou das apresentações de *Gimba* em Lisboa e Paris, e realizaram apresentações de outros números. Porém, na temporada de Roma, com o retorno ao Brasil de boa parte do elenco do TBP por questões financeiras, o elenco foi reduzido consideravelmente, conforme verificamos a partir das fichas técnicas (BRANDÃO, 2009, pp. 424, 425) e do relato de Souza ([198?]), o qual permaneceu até o fim da temporada.

Considero valioso o encontro com este relato autobiográfico, para iluminar trajetória do Conjunto Folclórico, enquanto um artista que fala de dentro. Também ajuda a lançar novas perspectivas para outras companhias, como o Teatro Popular Brasileiro de Solano Trindade e a Companhia Maria Della Costa, revelando os modos de produção das companhias e os bastidores da vida de um artista de teatro. Esse relato reforça a importância de artistas escreverem sobre seus processos criativos, seus trabalhos desenvolvidos, sua trajetória, para que histórias como essas não fiquem apagadas na História do Teatro.

Considerações Finais

Por ser problemática a utilização do termo *Teatro Folclórico*, há de se considerar o período da produção aqui abordada, os diversos sentidos que o conceito de folclore foi adquirindo ao longo do tempo e as suas contradições. Problematizar a obra de Seljan como reflexo do que Luis Rodolfo Vilhena (1997) denomina de Movimento Folclórico (1947-1964), ajuda a pensar sobre esse período no qual, conforme Renato Ortiz (1986; 1992), o pensamento folclórico de países europeus é reformulado pela intelectualidade brasileira de acordo com interesses nacionais. O resgate e difusão das manifestações folclóricas faziam parte de um projeto político que buscava uma resolução para o problema da identidade nacional, encontrando na cultura popular um viés para a construção desta identidade, apresentando tensões entre tradição e progresso, resistência e dominação. Sendo assim, permeada por noções que subjazem o pensamento folclórico do período, como a “fábula das três raças”, “democracia racial” e “identidade nacional”, a obra de Seljan aparece como sintomática dos dilemas e impasses desse momento.

A ênfase na valorização de aspectos culturais afro-ameríndios, permeou todo o trabalho do Conjunto, com a intenção de criar um teatro brasileiro, com aquilo que Seljan entendia por características nacionais, como relata na carta à Pierre Verger:

Meu trabalho, como lhe expliquei uma vez, baseia-se na vontade de influenciar a criação de um teatro brasileiro. Temos todo esse rico material africano e o outro indígena e mais a tradição ibérica. É um

teatro em embrião que precisamos desenvolver e assim popularizar [sic] nossos mitos. Não é justo, por exemplo, que os trovadores do nordeste cite Júpiter em vez de Xangô (kaô!). E aqueles deuses só chegaram a nós por causa de Homero e do teatro. Nós podemos fazer aqui no Brasil, um teatro completamente novo e com um caráter nacional definido. Além dos mitos é preciso cuidar dos ambientes onde estes mitos acontecem. Assim, quando um orixá aparece numa história, ele tem sua maneira de dançar e agir e tem também suas cantigas. A maneira de se cumprimentar, de se despedir, etc etc, tudo isto tem de ser conservado. Este teatro tem de se parecer com o teatro grego na parte dos coros, sendo que estes coros não são cenários nem explicações e sim pontos cantados e as toadas (SELJAN, 1956).

Ademais, a obra de Seljan demonstra - ao ser colocada em relação ao seu percurso de vida enquanto adepta do candomblé - um conhecimento do fundamento religioso e, portanto, um cuidado em explicitar o que considerava necessário para a montagem de suas peças. Os documentos consultados revelam que havia um intercâmbio de ideias e saberes, que aproxima o modo de produção de Seljan ao que chamamos hoje de processo colaborativo. Cogito, portanto, que a rede de trocas e colaborações que constituiu o trabalho do Conjunto Folclórico Teatro de Oxumarê contribuiu para a escrita de seu texto dramaturgico.

Com este artigo, longe de ser conclusivo, pretendi apresentar os primeiros passos de minha pesquisa sobre a produção teatral de Zora Seljan, expondo uma documentação que ajuda a elucidar uma parte da História do Teatro Brasileiro. Para tal, realizei uma primeira seleção de documentos que auxiliassem a tecer a história do Conjunto Folclórico Teatro de Oxumarê e sua relação com a criação dramaturgica de Zora Seljan e a relação desta autora com a cultura popular brasileira.

Referências

ARTE folclórica honesta feita por homens do povo. **Imprensa Popular**, Rio de Janeiro, 16 mar. 1957. Caderno 1, p. 1-2. Autor desconhecido. Acervo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

ATABAQUES e pandeiros na estreia do Teatro Oxumarê. **Diário da Noite**, São Paulo, SP., 31 jan. 1957. Caderno 1, pp. 1-13. Acervo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

BAILE e conjunto folclórico. **Imprensa Popular**, Rio de Janeiro, 13 jul. 1956. Autor desconhecido. Acervo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

LIMA, Vivaldo da Costa. Uma festa de Xangô no terreiro de Opô Afonjá. **Diário de Notícias**, Salvador, 9 ago. 1959. pp. 5-6. Acervo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

BATUCAJÉ. In: **Folha da Manhã**, São Paulo, 03 fev. 1957. Arquivo pessoal de Zora Seljan, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa (AMLB/FCRB), PI 5A.

BRANDÃO, Tânia. **Uma empresa e seus segredos**: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009.

EMPRESA ALEXANDRE DE POLLONI. [**Carta-contrato**], 16 nov. 1956, São Paulo [para] ESCOLA DO POVO, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Arquivo pessoal de Zora Seljan, AMLB/FCRB, PI 3.

FATUMBI. [**Carta**], 3 jun. 1965, Oshogbo/ Nigéria [para] OLINTO, Sr. e Sra., Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Arquivo pessoal de Zora Seljan, AMLB/FCRB, D 34.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas**: cultura popular. São Paulo: Olho D'água, 1992.

RIBEIRO, Jayme Lúcio Fernandes. A imprensa comunista e a experiência democrática: cotidiano carioca e programação cultural nas páginas dos jornais (1945-1958). In: ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor (Orgs). **Intelectuais partidos**: os comunistas e as mídias no Brasil. Rio de Janeiro: E-Papers, 2012. pp.145-180.

RODRIGUES, Marise. **Ressonâncias & memórias**: Maria Jacintha, dramaturga brasileira do século XX – história de uma pesquisa. Tese (Instituto de Letras). Niterói: UFF, 2006.

SELJAN, Zora. **Oxum Abalô**: estudo para o entrosamento de artistas, cantores, bailarinos e atores; Ballet: Estudo dos Movimentos e participação dos atores e bailarinos [Manuscrito, datiloscrito e desenho]. [1956 ou 1957a]. Rio de Janeiro: Arquivo pessoal de Zora Seljan, AMLB/FCRB, PI 11.

SELJAN, Zora. **Alcova de Oxum; Terreiro de Oxosse; Sala de comer de Oxosse; Palácio de Xangô; Fundo do Mar; Campo de Omolus; Descampado; Campo de Batalha; O rio; Praça do Reino de Xangô** [Croquis

de cenários]. [1956 ou 1957b]. Rio de Janeiro: Arquivo pessoal de Zora Seljan, AMLB/FCRB, PI 11.

SELJAN, Zora. **Mapa - roupas - danças - músicas - cenários e personagens** [Tabela manuscrita]; **Roupas para as pessoas do Conjunto Folclórico** [Lista manuscrita]; **Mapa/ falas - cantos - danças - músicas - ballets - instrumentos - técnica** [Tabela datiloscrita]. [1956 ou 1957c]. Rio de Janeiro: Arquivo pessoal de Zora Seljan, AMLB/FCRB, PI 11.

SELJAN, Zora. **Plano de Trabalho** [Datiloscrito]. [1956 ou 1957d]. Rio de Janeiro: Arquivo pessoal de Zora Seljan, AMLB/FCRB, PI 3.

SELJAN, Zora. **Introdução de Oxum Abalô** [Manuscrito]. [1956 ou 1957e]. Rio de Janeiro: Arquivo pessoal de Zora Seljan, AMLB/FCRB, PI 11.

SELJAN, Zora. [**Carta-rascunho**] [1956 ou 1957f], Rio de Janeiro [para] POLLONI, Sandro, [s.l.]. Rio de Janeiro: Arquivo pessoal de Zora Seljan, AMLB/FCRB, PI 3.

SELJAN, Zora. [**Carta**] [1956 ou 1957g], Rio de Janeiro [para] PINTO, Costa e Miriam, [s.l.]. Rio de Janeiro: Arquivo pessoal de Zora Seljan, AMLB/FCRB, PI 5ª (Pasta Branca).

SELJAN, Zora. **Teatro folclórico** [Datiloscrito]. [19--a]. Rio de Janeiro: Arquivo pessoal de Zora Seljan, AMLB/FCRB, PI 2.

SELJAN, Zora. **Teatro-escola de folclore**. [Datiloscrito]. [19--b]. Rio de Janeiro: Arquivo pessoal de Zora Seljan, AMLB/FCRB, D 35.

SELJAN, Zora. **Curso de Jornalismo Sindical**. Rio de Janeiro, [1955?]. Rio de Janeiro: Arquivo pessoal de Zora Seljan, AMLB/FCRB, PI 6.

SELJAN, Zora. Canto de amor à Bahia. **A Tarde**, Salvador, 23 set. 1987. Arquivo pessoal de Zora Seljan, AMLB/FCRB, PIM 21.

SELJAN, Zora. [**Carta**] 14 mar. 1956, Rio de Janeiro [para] VERGER, Pierre, [s.l.]. Salvador: Fundação Pierre Verger (FPV).

SELJAN, Zora. **3 mulheres de Xangô e outras peças afro-brasileiras**. São Paulo: IBRASA; Brasília: INL, 1978.

SOUZA, Edson de ("Edy"). **Da escola do povo para as capitais do mundo**. [198-?]. [Datiloscrito]. Arquivo pessoal de Zora Seljan, AMLB/FCRB, PI 5B.

SOUZA, Edson de ("Edy"). [**Carta**] 09 mai. 1997, Suíça [para] SELJAN, Zora, Rio de Janeiro. Arquivo pessoal de Zora Seljan, AMLB/FCRB, DP 32/ Agendas.

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964**. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997b.