

OS ORIXÁS EM CENA: REFLEXÕES ACERCA DOS PROCEDIMENTOS DRAMATÚRGICOS DA TRILOGIA TEATRAL “3 MULHERES DE XANGÔ”, DE ZORA SELJAN

Priscila de Azevedo Souza Mesquita¹
(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO)

RESUMO

Em meados dos anos 1950, a dramaturga brasileira Zora Seljan (1918-2006) concebeu a trilogia teatral *3 Mulheres de Xangô* - com as peças *Oxum Abalô*; *Iansan*, *Mulher de Xangô* e *A Orelha de Obá*. Partindo de seus estudos sobre a tragédia grega, Seljan inspirou-se na mitologia dos orixás, em formas litúrgicas do candomblé e em práticas performativas afro-brasileiras, expressando nessa trilogia seu projeto de criar um teatro com características nacionais. Neste artigo, reflito sobre os procedimentos dramatúrgicos adotados pela autora na trilogia, onde cenas dialogadas e momentos musicais se alternam. Sendo o coro um elemento constante nas três peças, focalizo a presença do coro e as funções que ele exerce. Além das peças em si, norteiam esta reflexão os dados coletados no arquivo pessoal de Seljan (Fundação Casa de Rui Barbosa-RJ) e em outras fontes arquivísticas, bem como, pesquisas de campo de práticas performativas afro-brasileiras e referências bibliográficas pertinentes. Este artigo é parte de minha pesquisa de doutorado, a qual busca iluminar a produção teatral de Zora Seljan, cuja trajetória está ligada a diferentes áreas da criação e produção teatral.

PALAVRAS-CHAVE

Dramaturgia brasileira; Mitologia dos Orixás; Candomblé; Coro

ABSTRACT

In the mid-1950s, Brazilian playwright Zora Seljan (1918-2006) conceived the theatrical trilogy *3 Mulheres de Xangô* - with the plays *Oxum Abalô*; *Iansan*, *Mulher de Xangô* and *A orelha de Obá*. Based on the dramatic structure of Greek tragedy, Seljan was inspired by the mythology of the orixás, liturgical forms of Candomblé and Afro-Brazilian performative practices, expressing in this trilogy her project of creating dramaturgy with national characteristics. In this article, I reflect on the dramaturgical procedures adopted by

¹ Doutoranda em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC/ UNIRIO), sob orientação da Profª. Drª. Inês Cardoso Martins Moreira. Atriz e professora de teatro na Prefeitura Municipal de Florianópolis.

the author in the trilogy, in which dialogue scenes and musical moments alternate. As the chorus is a constant element in the three pieces, I focus on the presence of the chorus and its functions. In addition to the pieces themselves, this reflection is guided by data collected from Seljan's personal archive (Fundação Casa de Rui Barbosa-RJ) and from other archival sources, as well as field research on Afro-Brazilian performative practices and bibliographic references. This article is part of my doctoral research, which seeks to illuminate the theatrical production of Zora Seljan, whose trajectory is linked to different areas of theatrical creation and production.

KEY WORDS

Brazilian dramaturgy; Mythology of the Orixas; Candomblé; Choir;

6Tendo estudado a mitologia grega e a tragédia grega, Zora Seljan identificou semelhanças entre os deuses gregos e os orixás afro-brasileiros. Em seus estudos, chegou ainda à conclusão, que tantos os deuses gregos, quanto os deuses africanos possuem uma mesma origem: o Egito. Considerou que, se a mitologia grega havia se difundido graças à epopéia e ao teatro, a mitologia afro-brasileira também poderia se tornar mais conhecida por meio do teatro.

Inspirada na tragédia grega, que colocava seus mitos em cena, o projeto de Zora era dar ao teatro brasileiro uma característica nacional, colocando em cena os orixás afro-brasileiros e práticas performativas afro-brasileiras. Nesta perspectiva, concebeu a trilogia *3 Mulheres de Xangô*, publicada pela primeira vez em 1958, na qual conta três histórias relacionadas ao orixá Xangô, cada qual abordando a vida de uma de suas esposas: *Oxum Abalô*; *Iansan, Mulher de Xangô* e *A Orelha de Obá*.

Nas peças da trilogia, o drama é construído a partir da mitologia dos orixás, de onde a autora extrai o material para a construção da fábula e dos conflitos que movem a ação dramática. Por fazer referência ao teatro grego, à mitologia dos orixás e às formas litúrgicas do candomblé, para refletir sobre os procedimentos dramatúrgicos adotados na criação desta trilogia é importante voltar o olhar para essas fontes que inspiraram Zora e, assim, tentar compreender, como essas fontes se aproximam e se distanciam, articulando-se na dramaturgia criada.

Com base na pesquisa que realizei no arquivo pessoal da autora que se encontra na Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ), compreendo que, além das referências bibliográficas

citadas por Zora no livro *3 Mulheres de Xangô*, para a criação de sua dramaturgia a autora também teve como base sua vivência no Ilê Axé Opô Afonjá, enquanto ocupante de um cargo neste terreiro de Salvador (BA). Além disso, em *3 Mulheres de Xangô*, a autora menciona que utiliza “[...] letras de ‘pontos’, ‘cantigas’ e ‘toadas’, do ritual afro-brasileiro [...] escolhidas deliberadamente em várias seitas”, e a contribuição da musicista Eunice Katunda e do coreógrafo Antonio Novais para escolher as músicas e danças para a peça *Oxum Abalô*. Cabe ainda ressaltar que as três peças trazem ilustrações feitas por Caribé, então amigo de Zora e que, assim como ela, ocupava um cargo no Ilê Axé Opô Afonjá.

MITO, RITO E TEATRO

Em três atos, *Oxum Abalô* é a primeira peça da trilogia. É precedido por uma seção intitulada “Montagem”, na qual Zora fornece orientações para a encenação de sua peça. Esta seção subdivide-se em uma introdução, “Conteúdo”, “Roupas”, “Músicas e Danças”, “Cenários” e “Indicações Gerais”. *Iansan, Mulher de Xangô* e *A orelha de Obá* não trazem essa seção introdutória e, apesar de haver algumas indicações iniciais e muitas rubricas, elas são menos detalhadas. Contudo, me parece que as orientações para *Oxum Abalô* são cabíveis às outras duas peças da trilogia. Assim, na seção introdutória, sobre o conteúdo de *Oxum Abalô*, e que se adéqua também às demais peças, Zora escreveu:

Considerando-se a origem do teatro universal, encontraremos equivalência dramática entre o material utilizado nesta peça e o que gerou o teatro grego, o hindu ou o chinês. Isto não significa comparação entre *Oxum Abalô* e o repertório daqueles teatros. Significa apenas que possuímos o mesmo barro. Cabe-nos, portanto, esculpi-lo à nossa maneira, dando mais um passo para a formação do teatro brasileiro de características nacionais. Na transposição do elemento dramático popular para o palco, podemos utilizar as experiências felizes da história do teatro universal. O povo nos dará o material brasileiro que será tratado de acordo com as melhores conquistas da arte cênica.

O conteúdo de *Oxum Abalô* é um conteúdo universal, pois todos os povos possuem um inconsciente mítico onde os conflitos são sempre entre a vida e a morte, conflitos de luta pela existência (SELJAN, 1978, p. 20).

Zora inspira-se no passado mítico afro-brasileiro e, busca no teatro um caminho percorrido pelos gregos da antiguidade. Compreendo que, assim como a performance musical no candomblé cumpre determinadas funções, com os mitos também se passa o mesmo. Assim, cada mito contido nesta trilogia possui diversos ensinamentos que dizem respeito tanto às práticas litúrgicas quanto a vida de modo geral. Entretanto, é possível afirmar que na trilogia, os mitos cumprem, sobretudo, a função de colocar no centro da cena aspectos da cultura afro-brasileira. Deste modo, entendo que a atualidade política na

trilogia de Zora está no próprio ato de colocar em cena práticas culturais historicamente silenciadas e perseguidas.

Para contar os mitos, a autora recorre às músicas, danças, gestos e dizeres pertinentes aos cultos aos orixás, alternando assim, em sua dramaturgia, momentos dramáticos com momentos musicais. Em carta enviada a Pierre Verger, ao escrever sobre sua produção teatral, Zora assinala as especificidades de suas peças e a aproximação com o teatro grego, exemplificando, no caso, o coro, que se faz presente em todas as peças da trilogia:

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, grifo nosso).

Ao assinalar a necessidade de se cuidar dos ambientes onde os mitos acontecem, Zora ressalta a pertinência de se contar esses mitos utilizando recursos expressivos apropriados a eles. O caráter intrínseco dos mitos com os elementos rituais é apontado por Reginaldo Prandi (2001):

[...] o mito está impregnado nos objetos rituais, nas cantigas, nas cores e desenhos das roupas e colares, nos rituais secretos de iniciação, nas danças e na própria arquitetura dos templos e, marcadamente, nos arquétipos ou modelos de comportamento do filho de santo, que recordam no cotidiano as características e aventuras míticas do orixá do qual se crê descender o filho humano (PRANDI, 2001, p. 19).

Na trilogia de Zora, não só os cantos e danças, mas também os cenários, objetos cênicos e os personagens construídos - com seus gestos, falas, indumentárias, modos de agir - são pertinentes aos aspectos míticos e as características próprias de cada orixá. Nesse sentido, a autora especifica, por exemplo, os figurinos para cada personagem, indicando que “[...] a escolha das cores tem enorme importância na peça. A personalidade dos orixás manifesta-se também na cor de sua indumentária ritual” (SELJAN, 1978, p. 17).

No que se refere à personalidade dos orixás, por exemplo, em *Oxum Abalô* e *Iansan, Mulher de Xangô*, o personagem Exu leva mensagens aos orixás e causa contradições e reviravoltas na trama. Não só os orixás, mas também outros personagens se relacionam com aspectos litúrgicos do candomblé, como por exemplo, a personagem Ekede em *Oxum Abalô*. Como define Ângelo Nonato Natale Cardoso (2006, p. 395), em sua tese *A Linguagem dos Tambores*, no candomblé, Ekede é um título exclusivo das

mulheres. Ekede não recebe santo e exerce a função de auxiliar os orixás durante as festas públicas, quando estes estão incorporados. Em *Oxum Abalô*, a Ekede age em cena servindo a Oxum, preparando seu banho, vestindo suas roupas, calçando suas chinelinhas. Apesar desta relação entre o mito e o rito, Zora alerta:

O ambiente da peça não é, contudo, o ambiente dos terreiros. Ela desenrola-se no inconsciente mítico do povo. É uma região luminosa e colorida onde os personagens, que se manifestam também no consciente cotidiano, são mais reais do que o mundo que os rodeia. Procuo comover os sentidos, caminhos abertos às luminosidades do inconsciente, para atingir uma dimensão mais clara do que a do raciocínio convencional. Acho que é esta a forma justa de transmitir a essência da profunda tradição africana (SELJAN, 1978, p. 16).

A seção “Montagem” explicita, portanto, o cuidado da autora com o ambiente da peça, e que ela recomenda a possíveis encenadores, mas não com o intuito de ditar regras, e sim com a intenção de mostrar os caminhos que percorreu e a meta que pretende alcançar:

[...] É preciso haver respeito e entusiasmo pela herança cultural africana, separando dos cultos fetichistas os enxertos grosseiros, escolhendo o lado positivo, lendário e grandioso. Que se veja no ‘machado de Xangô’, por exemplo, não apenas uma lasca de pedra, mas a origem do fogo, o símbolo dos trovões. Que se dê aos orixás a mesma vitalidade dos deuses olímpicos; aos toques e cantos, a importância da perdida música grega; e às lendas, uma austeridade comparável à da Mitologia (SELJAN, 1978, p. 15).

Zora, em seu projeto dramático, quer mostrar determinados aspectos da cultura afrodiáspórica, no entanto, a autora não explicita o que considera como “enxertos grosseiros”. Mas, podemos observar em sua dramaturgia, os aspectos que quer ressaltar. É importante destacar, assim como indica na “Montagem”, que Zora não inclui em sua dramaturgia os segredos religiosos dos terreiros, mas somente elementos das cerimônias públicas, isto é, aquilo que qualquer pessoa, iniciada ou não, pode presenciar em uma festa pública de candomblé. A autora faz essa ressalva como um alerta para que não se dê a “peça um caráter sensacionalista” (SELJAN, 1978, p. 20).

O CORO

O objetivo de Zora era também ressaltar em suas peças aquilo que ela percebeu que ao longo dos séculos havia sido perdido da tragédia grega, mas que no Brasil ainda continua muito vivo: as músicas e as danças que têm origens em cultos ancestrais. Reproduzo aqui o que Zora escreveu no artigo *A mitologia dos orixás no teatro*:

Não estamos montando comédia, drama nem musical. Estamos é colocando em cena o braço irmão do teatro grego. Se a música e a dança da Grécia

antiga se perderam, nós temos aqui tudo isto vivo. Por exemplo, temos a personalidade de Júpiter-Xangô, sua dança emocionante, seus toques especiais de atabaques, suas roupas, suas comidas, suas lendas (SELJAN, [199-?]).

De fato, como aponta Roland Barthes (1990) em *O óbvio e o obtuso*, atualmente a música da tragédia grega está quase totalmente perdida e no que diz respeito à dança, este é o elemento da *coreia*² mais difícil de imaginar como acontecia. Impossível de se restituir um teatro que não existe mais, Zora voltou seu olhar para o que aqui ainda está vivo, para assim, criar o seu teatro.

Conforme as palavras de Zora, na seção “Montagem”: “Meus personagens são deuses que se manifestam dançando. Não somente a palavra, também a música e os bailados são indispensáveis à ação dramática de *Oxum Abalô* (SELJAN, 1978, p. 15). Sendo as músicas e os bailados elementos, sobretudo corais nesta e nas demais peças da trilogia, farei algumas observações sobre a estrutura do coro e quais as funções que ele exerce nesta trilogia, dando maior ênfase à *Oxum Abalô*.

O coro enquanto composto pelos músicos, cantores e bailarinos, corresponde a parte cantada, dançada e batucada. Ao inspirar-se na estrutura litúrgica do candomblé, o trio “cantar-dançar-batucar”, “o denominador comum das performances africanas negras” (LIGIÉRO, 2011, p. 108) e afro-brasileiras, se faz presente nesta obra. Para desenvolver esta reflexão sobre o coro nas peças de Zora, penso ser importante fazer uma aproximação da estrutura e a função da performance musical no candomblé e do coro na tragédia grega.

Oxum Abalô é composto por 43 momentos musicais que incluem música e dança, e que se alternam com o drama. Na distribuição de personagens que precede o texto teatral, a autora faz a separação entre “atores” e “bailarinos” (onde inclui cantores e tocadores), que por sua vez, são divididos em “homens” e “mulheres”. São especificados 11 atores para interpretar 14 personagens, dentre eles, Ekéde, Iaô, Ebomim, 2 Ogãs e 7 orixás.

Para a execução musical, no grupo dos “homens”, Zora sugere: “3 *tocadores de atabaques*; um *tocador de agogô*; um *tocador de cuia* – devem saber tocar também: berimbau, tamborim, reco-reco, bombo, pandeiro, ganzá, campainhas” e “*Alabê* – tirador dos cânticos, dirige os tocadores (faz também o papel de um escravo na ‘chegada de Xangô’”. E, no grupo das mulheres “*Filhas-de-Santo 5ª e 6ª* – fazem as cantoras e depois *Nanan*, deusa das águas profundas e *Iemanjá*, deusa do mar” (SELJAN, 1978, p. 24). Os instrumentos indicados na maioria dos momentos musicais são pertinentes aos

² Técnica fundamental do teatro grego que une em igualdade absoluta, a dança, a música e a poesia (BARTHES, 1990).

instrumentos comumente tocados nas cerimônias do candomblé de queto: os três atabaques (lê, rum e rumpi) e mais o agogô, os quais formam o que Cardoso (2006, p. 51) denomina como *quarteto musical* do candomblé. É interessante notar que Zora especifica homens como tocadores, sendo que, conforme observado por Cardoso (2006), no candomblé de queto, somente os homens exercem essa função.

Ao longo do texto, as rubricas de cada um dos 43 momentos musicais são precedidas por um título, e a maioria tem inspiração nas performances musicais do candomblé de queto, conforme informa Zora na seção “Montagem”. Cito alguns exemplos dos títulos: “Dança para ninar Oxum”; “Banho de Oxum”; “Padê”; “Dança dos Ventos”. Há também as músicas e danças que Zora classifica como folclóricas, como por exemplo: “Capoeira”; “Dança do Bicho” (“Inspirada no entremeio do ‘Boi’ nos Reisados”) (SELJAN, 1978, p. 106); “Volta da guerra” e “Dança do Embaixador” (maracatu); “Samba de umbigada”. Como sugere nas orientações, “[...] as músicas folclóricas escolhidas na peça devem ser autênticas, utilizando-se os instrumentos próprios” (SELJAN, 1978, p. 18).

Ao final do texto teatral, há um anexo com uma lista enumerada, com cada um dos 43 momentos musicais, constando mais detalhes para a execução musical e coreográfica. Esta lista, intitulada “Músicas e danças”, traz uma nota de agradecimento a Eunice Katunda e Antonio Novais, por terem ajudado a escolher as músicas e os instrumentos adequados. Importante ressaltar que Vivaldo da Costa Lima, no artigo *Uma festa de Xangô no terreiro de Opô Afonjá* (1959, p. 6), refere-se à Katunda como uma musicista e compositora que “possui um grande acervo de anotações conseguidas no Opô Afonjá, onde goza da confiança e da amizade da yalorixá [Mãe Senhora]”.

Nesta lista, há indicações de configuração de cantores, percussionistas e bailarinos; instrumentos a serem utilizados em cada música; nomes das canções; passos a serem executados. Por vezes a autora indica que os músicos se posicionem nos bastidores, e outras vezes no palco, às vistas do público. Em geral, nos momentos de música de candomblé, são indicados os instrumentos que fazem parte do quarteto musical. Nas músicas que Zora classifica como folclóricas são indicadas a utilização de outros instrumentos, como por exemplo, nos momentos do maracatu, são indicados o bombo, o gonguê e o ganzá; na capoeira, o berimbau, pandeiro e reco-reco; no samba de umbigada, o reco-reco, pandeiro, cuíca e tamborim.

A maioria das cantigas de *Oxum Abalô* traz o título escrito na língua ioruba, mas com a grafia aportuguesada. As letras das cantigas, porém, não se encontram escritas ao longo do texto e nem na lista “Músicas e Danças”. Como aponta Cardoso (2006), ainda

que nem sempre os frequentadores do candomblé conheçam o sentido literal das letras, eles conhecem o sentido geral das canções:

[...] Os textos dessas letras representam um saber acumulado de muitas gerações. Reflexo das narrações míticas dos orixás, transmitidas no dia-a-dia do terreiro, as letras das cantigas contêm conselhos e prescrições que devem ser seguidos pelos fiéis. Conselhos e prescrições que não devem ser levados em conta apenas nos ritos, mas também em sua vida cotidiana (CARDOSO, 2006, p. 202).

No que diz respeito ao tema das cantigas, Cardoso (2006) demonstra que tratam de temas diversos. Há por exemplo, cantigas que educam, que narram passagens da vida dos orixás e suas características, que falam sobre os ancestrais, sobre as plantas, sobre as comidas servidas no barracão etc. (CARDOSO, 2006, p. 215). Portanto, para uma melhor compreensão da peça, penso que é importante ter conhecimento dos sentidos das cantigas escolhidas, as quais possivelmente se relacionam com o drama.

Vejamos por exemplo, no caso do momento musical 28º “Ataque dos Muçurumins”, onde a música indicada é “A lô dê ijá”, com “uma voz feminina nos bastidores, sem acompanhamento. Coreografia: ataque de muçurumim e mímica” (SELJAN, 1978, p. 106). Ao consultar o dicionário ioruba (NAPOLEÃO, 2011), para tentar me aproximar dos significados da cantiga a partir do título, identifiquei, por exemplo, que a palavra *ijá* significa luta, batalha. Assim, cogito que a cantiga escolhida para representar o momento do drama em que há uma guerra, foi uma cantiga que fala de guerra. Se assim for, o coro, ao menos neste caso, prolonga a ação dramática. Isto indica que a escolha das músicas por Zora e Eunice Katunda, não foram aleatórias, mas escolhidas para dialogar com o drama, como a própria autora assinala, que as músicas e danças são indispensáveis para a ação dramática.

Há que se diferenciar as indicações sobre a execução musical na lista “Músicas e danças”. Além do título das cantigas, algumas vezes a autora sugere o toque a ser tocado, mas sem nomeá-lo, como, por exemplo, no momento musical 14º intitulado “Dança do mar”, onde indica “Toque de Nanan” (SELJAN, 1978, p. 103) ou no 16º momento, “Campos dos Omolus”, onde indica “toques de omolus” (SELJAN, 1978, p. 104). Outras vezes a autora especifica os toques pelos seus nomes, como por exemplo, o “toque ijexá”, durante o “Banho de Oxum” (SELJAN, 1978, p. 100); “aguerê de Iansan”, na “Dança dos Ventos”; “aguerê de Omolu”, durante a “Saudação de Omolu” (SELJAN, 1978, p. 108) e “adarrum” no 43º e último momento, intitulado “Coroação de Oxum” (SELJAN, 1978, p. 109).

Na maioria dos momentos musicais, com exceção de um, observo que, quando há o nome da cantiga, não há indicação do toque, mas somente os instrumentos a serem utilizados e vice-versa. Vejamos um exemplo de cada situação:

18º) DANÇA DE OXUMARÊ

Música: 'Ara ca'. Coro Misto, atabaques e agogô no palco.

Coreografia: roda de bailarinos dançando os passos e gestos de Oxumarê (SELJAN, 1978, p. 105).

22º) PARTIDA PARA A GUERRA

Música: toques do grande 'alujá' de Xangô.

Coreografia: todos no mesmo ritmo cada um com seu passo. (*Efeitos de trovões e relâmpagos e fogos*) (SELJAN, 1978, p. 105).

A única exceção é o 16º momento, "Campos dos Omolus", em que Zora indica ao mesmo tempo o nome da cantiga e o toque:

'Bam Tete' e toques de Omolu. Coro masculino nos bastidores onde estão também atabaques e agogôs.

Coreografia: passos e gestos característicos de Omolu. Dança de oxumarê pedindo auxílio para a guerra (SELJAN, 1978, p. 104).

Talvez a não indicação do toque quando cita o nome da cantiga pode estar associada ao que Cardoso (2006) esclarece em relação aos toques no candomblé. O autor escreve que comumente, entre os pertencentes ao candomblé, ouve-se que cada orixá tem o seu toque, mas que na prática isto se torna mais complexo:

[...] Quando se diz que um determinado toque pertence a um orixá e que, por sua vez, essa divindade dança seguindo os sons do atabaque, deve-se entender que essas afirmações se referem, principalmente, à música instrumental associada à dança. Quando o toque é utilizado para acompanhar as cantigas de candomblé, a especificidade do toque se dilui consideravelmente. Dessa forma, por exemplo, o aderé que comumente está associado à Ogum, também é utilizado para acompanhar uma canção de Oxalá; o ijexá, toque de Oxum, acompanha cantigas de quase todos os outros orixás; e assim ocorre com vários toques. Nesses casos, o toque perde a exclusividade com a divindade a qual comumente está associado e a canção passa a ser o referencial da divindade, homenageada através do canto.

[...] De fato, quando a cantiga está presente, ela se sobrepõe ao toque, cabendo a esse a função de acompanhamento. Até mesmo os gestos coreográficos do orixá, no decorrer da dança, seguem o significado contido na letra da canção, levando as frases musicais do rum à condição de acompanhamento (CARDOSO, 2006, p. 247, 248).

Assim, a não indicação do toque pela autora nos momentos em que o nome da cantiga é indicado, pode estar associado ao fato de que a especificidade do toque se dilui quando ele é utilizado para acompanhar a cantiga.

Outro momento que chama a atenção é o toque *adarrum* na cena final, na qual quase todos os personagens estão em cena, com exceção de Oxosse. Os instrumentos indicados são atabaques, agogô e campainha e, a coreografia, "[...] danças frenéticas, todos

no mesmo ritmo, cada um com seu passo”. O *adarrum*, conforme Cardoso (2006, p. 241), “é um toque intencionalmente utilizado para induzir à possessão”, tocado quando há dificuldade dos orixás descerem na festa, e visa a chamar a todos os orixás ao mesmo tempo. Assim, é interessante a inserção deste toque na cena final, convocando a presença de todos os orixás.

Além do atabaque e do agogô, a autora insere neste momento a campainha, sendo este o único momento musical em a utilização deste instrumento é indicado. Parece-me que o instrumento referido como campainha, é o adjá, que conforme Cardoso (2006, p. 48) trata-se de um dos cinco *instrumentos de fundamento*, e é constituído por “uma sineta de metal composta de uma ou mais campânulas”. O autor explica que cada um desses instrumentos é associado a um orixá e simboliza a força do orixá que representa. Os instrumentos de fundamento possuem função ritual, são tocados em momentos especiais, com menos frequência do que o quarteto musical e, são utilizados para induzir o “estado de santo”. Sendo o adjá um instrumento associado a Oxalá, representa a força deste orixá e, portanto, ao ser tocado facilita a incorporação deste orixá. Mas como Oxalá é “o pai de todos”, o adjá pode ser tocado nas festas de outras divindades, tendo também o poder de induzir a incorporação de outros orixás em seus filhos.

No que diz respeito às coreografias, Zora sugere:

A coreografia será muito viva, muito variada, qual um movimento instantâneo dado pela ‘mise-en-scène’ para sublinhar a ação dramática. Danças, músicas e falas formam o mesmo todo e se desenrolam harmoniosamente, sem pausas intermediárias ou cortes bruscos (SELJAN, 1978, p. 18).

As coreografias, portanto, sublinham a ação dramática, na medida em que, se tratam, a maior parte delas, de danças que narram passagens da vida dos orixás, com gestos que acentuam suas características, tanto físicas quanto de caráter. No contexto do candomblé, Cardoso (2006), citando a etnomusicóloga Ângela Lühning, escreve:

[...] o orixá vem ao mundo para mostrar ‘[...] através da dança, o que fazia quando ainda era vivo’ [...]. Sendo assim, se a divindade incorporada, em vida, era um guerreiro, seus gestos lembrarão uma batalha, se se tratava de uma divindade idosa, sua postura será a de um velho (CARDOSO, 2006, p. 231).

O autor ressalta, portanto, o gestual codificado e o caráter dramático da dança no candomblé e também mostra a relação entre música e dança:

As danças dos santos visam, majoritariamente, a dramatização. O diálogo entre músico e divindade é explícito. O dançarino recebe a mensagem em forma de sons e a responde na forma de movimentos, ou, ao contrário, o

músico recebe a mensagem em forma de gestos e responde em forma de sons [...] (CARDOSO, 2006, 233).

Deste modo, vê-se a estreita relação da função da dança no candomblé, com a dança do coro de *Oxum Abalô*. A indicação de Zora de que música, dança e ação dramática formam um mesmo todo reflete, portanto, o contexto do candomblé, onde “[...] mito, dança e música estão intimamente interligados” (CARDOSO, 2006, p. 250). Há alguns poucos momentos em que a música não é acompanhada por dança, como por exemplo, no 8º momento musical, “Canto para Xangô”, no qual Zora indica: “Alabê canta acompanhado por atabaques e agogô: ‘Airá Lojó’” (SELJAN, 1978, p. 102) e enquanto a música é executada, as personagens Dagã e Sidagã servem os copos de bebidas. Ainda assim, pode-se imaginar que a ação dramática realizada enquanto a música é executada, pode ser concebida como uma dança.

Na “Montagem”, Zora sugere que não se faça corte bruscos entre a ação dramática e os momentos musicais, mas que se faça uma transição suave entre um momento e outro. Neste sentido, a ideia de Zora iria ao caminho oposto ao de Brecht, que em seu *Pequeno Organon para o Teatro*, sugere que as músicas e as danças devem ser destacadas nitidamente, de modo a alcançar os efeitos de distanciamento: “Os actores jamais devem fazer uma passagem natural da fala para o canto; devem sim, destacá-lo nitidamente do restante, através de recursos cênicos adequados, como, por exemplo, mudança de iluminação ou emprego de títulos” (BRECHT, s.d., p. 210).

Entretanto, observo que em *Oxum Abalô*, em muitos momentos o texto sugere cortes bruscos, nos quais se destacam os momentos em que há canto e dança, dos momentos dramáticos, contrariando a sugestão da própria autora na seção “Montagem”. Como por exemplo, quando Oxum diz “Vamos cantar para Exu” e segue o título “Padê”, com a seguinte rubrica:

Coro misto – ver dança nº 7 – Atabaques batem, Xangô e Alabê conservam-se em pé. Oxum e Iansan se agacham e se reclinam apoiadas em um dos braços. As outras se ajoelham e reclinam as cabeças em cima das mãos fechadas, a direita sobre a esquerda. A Sidagã se agacha, sozinha no meio do palco. A Dagã entra, carregando um alguidar que deposita na frente de Sidagã. Esta sacode o alguidar enquanto a Dagã dança em volta, depois apanha novamente o alguidar e sai com ele. A música pára (SELJAN, 1978, p. 47).

Como dito anteriormente, os momentos musicais, no texto, são precedidos por títulos. Apesar disso, a autora não sugere que esses títulos sejam mostrados na montagem da peça, mas sugere em alguns momentos a mudança de iluminação, como por exemplo, no 2º momento, intitulado “Chegada de Oxosse”:

A luz deixa Oxum e cai sobre o primeiro plano. Atabaques começam a tocar uma cantiga de Oxosse, que é cantada por uma voz masculina nos bastidores. Oxosse entra dançando, carregado de bichos e acompanhado por dois caboclos. [...] (SELJAN, 1978, p. 35, 36).

Vemos nestas duas rubricas que a autora destaca os momentos musicais no texto, utilizando-se tanto da mudança de iluminação quanto um corte brusco entre um momento e outro. Outro ponto a se observar é que a autora em alguns momentos coloca os músicos nos bastidores, e em outros momentos, no palco. Há momentos em que se mesclam as duas opções, com um instrumento no palco e outro nos bastidores, sendo executados ao mesmo tempo. E, por vezes, não há especificação a este respeito. Vejamos o exemplo do 5º momento, “Chegada de Xangô”. Este coro corresponde à primeira entrada de Xangô em cena, quando chega para jantar no Terreiro de Oxosse e é recebido por Oxum. Neste momento, além do toque de Xangô que é executado durante sua entrada, após este estar em cena, dois capoeiristas jogam capoeira em sua homenagem. Conforme a indicação na lista ao final do texto:

Música: um toque de Xangô ao longe no atabaque ‘rum’. Quando a comitiva entra no palco, o ‘rum’ é acompanhado pelo pandeiro no mesmo ritmo. ‘Rum’ nos bastidores e pandeiro no palco.

CAPOEIRA: música e coreografia.

Os dois capoeiristas se ajoelham diante dos tocadores. Uma voz masculina tira os versos da ‘capoeira de angola’ repetidos por coro masculino. Dois berimbaus, um pandeiro e um reco-reco no palco.

Quando os dois capoeiristas começarem a jogar a capoeira, nos seus movimentos especiais de luta-balé, os tocadores mudarão para um ritmo mais fogo, cantando os versos da ‘angolinha’.

(Escolher um efeito musical vibrante para sublinhar a palavra: ‘zaratempo’) (SELJAN, 1978, p. 100).

Aqui vemos também que constituem os momentos corais, além das músicas, frases de saudações, como por exemplo, “Zar tempo”; “Kauô Kabiecilê!”, saudação a Xangô; “Ora iê iê-ô!”, saudação à Oxum. Há ainda outros momentos corais que são os cortejos de maracatu, compostos por personagens pertinentes a esta prática performativa, como por exemplo, Porta-Estandarte e Dama da Boneca (Dama do Paço).

FUNÇÕES DO CORO

Cardoso (2006) aponta para a diversidade de significados que possuem as performances musicais no candomblé, e escreve que “[...] a música na religião nagô tem um objetivo que vai além de, simplesmente, despertar o prazer estético. No candomblé, a música cumpre o papel de comunicar, ela é um código com fins dialógicos” (CARDOSO, 2006, p. 46). A música no contexto ritual do candomblé conduz o ritual, induz a possessão

e comunica mensagens as quais, por sua vez, são acessadas por aqueles que conhecem seus códigos e, por isso, Cardoso a denomina como uma *linguagem ritual* (CARDOSO, 2006, p. 218). Além disso, o autor também aponta que a música pode não somente transmitir mensagens, como também responder a outros estímulos. O som, em suas diversas formas, para os adeptos do candomblé, não é meramente um fenômeno acústico, mas “é considerado um transmissor eficaz de axé” (CARDOSO, 2006, p. 216). As músicas, em sua maior parte, são direcionadas para as divindades, que podem recebê-las estando manifestadas ou não.

Cabe aqui a observação de Rosenfeld (1985) sobre o coro enquanto elemento épico no teatro grego e sua função na tragédia e na comédia gregas:

[...] No coro, por mais que se lhe atribuem funções dramáticas, prepondera certo cunho fortemente expressivo (lírico) e épico (narrativo). Através do coro parece manifestar-se, de algum modo, o “autor”, interrompendo o diálogo dos personagens e a ação dramática, já que em geral não lhe cabem funções ativas, mas apenas contemplativas de comentário e reflexão. No fluxo da ação costuma introduzir certo momento estático, parado. Representante da Polis - Cidade-Estado que é parte integral do universo - o coro medeia entre o indivíduo e as forças cósmicas, abrindo o organismo fechado da peça a um mundo mais amplo, em termos sociais e metafísicos (ROSENFELD, 1985, p. 40).

Se uma das funções da música no candomblé é a comunicação com as divindades, a música é, portanto mediadora entre o mundo terreno e metafísico. Do mesmo modo o são aqueles que dançam, pois por meio de seu corpo físico os orixás se manifestam. Nas peças de Zora, o coro não exerce a mesma função que no ritual, mas remete a ele. “Dizer que o teatro proveio do culto mais não é do que dizer que o teatro surgiu, precisamente, por se ter desprendido do culto. Não adoptou dos mistérios a missão destes, adoptou, sim, pura e simplesmente, o prazer do exercício do culto” (BRECHT, s.d., p. 163).

Movida pelo culto, mas desprendendo-se dele, Zora concebeu esta trilogia. Nas palavras da autora, “[...] as danças não são cópia do cerimonial Keto, são a transposição deste cerimonial para o palco” (SELJAN, 1978, p. 18). Zora extrai elementos rituais de seu lugar de origem, o ritual, e os coloca na cena, no teatro, e assim, esses elementos deixam de ter a sua função ritual original, mas ainda assim, carregam consigo algo da sua significação originária. Conforme as palavras de Cardoso (2006, p. 211), “[...] *Tocar, cantar e dançar música de candomblé* é diferente de *tocar, cantar e dançar candomblé*. A primeira forma de dizer destaca o elemento de seu contexto e, por conseguinte, o faz perder sua função e suas características originais”.

Entendo, portanto, que a inserção de elementos litúrgicos no coro de *Oxum Abalô*, remetem às mensagens que o ritual evoca, citando, aludindo e evocando uma ancestralidade, pois se tratam de músicas e danças ancestrais, transmitidas ao longo de gerações. Trata-se, portanto de um saber técnico que possui seus próprios códigos (RABETTI, 2000). Em *Oxum Abalô*, penso que enquanto para uns, o coro despertaria apenas o prazer estético, com seus cantos e danças, para outros, a peça se revestiria de significações mais profundas. Aqueles que estão familiarizados com os códigos musicais do candomblé receberão mensagens diferentes daqueles que desconhecem esses códigos e, portanto, terão interpretações diferenciadas da peça.

Em *Oxum Abalô*, o coro, não é fruto de uma concepção de mundo individual, pois Zora busca a inspiração na memória coletiva de uma comunidade, representando deste modo, a filosofia desta comunidade. O coro tem característica lírica e épica e não questiona, não coloca a ação em curso em debate, mas reafirma-a em forma de rito, atualiza o mito. E, nesse ponto, difere do coro das tragédias gregas. Ao prolongar o drama, o coro faz lembrar a origem sagrada deste teatro e rememora a ancestralidade afrodiaspórica.

O coro prolonga o drama, mas o drama parece interromper o coro. O drama, ao explicar o rito, com seus diálogos, confere uma distância às formas rituais que o coro evoca. É o drama que faz lembrar de que se trata de teatro, e não de ritual, que cada um está circunscrito aos seus próprios domínios e que possuem características diferentes, ainda que possam, vez ou outra, borrar esses limites. E parece que borrar esses limites, promover o diálogo entre diferentes concepções de mundo é o exercício a que Zora se propõe. Entretanto, o coro nas 3 peças da trilogia, exerce funções diferentes. É interessante que no decorrer da trilogia, o coro vai sendo reduzido, na medida em que a ação dramática passa a ocupar maior espaço no texto teatral.

Enquanto em *Oxum Abalô* o coro predominantemente se aproxima do ritual do candomblé, em *Iansan, Mulher de Xangô*, segunda peça da trilogia, também em três atos, o coro vai se afastando dele e, traz outras referências musicais, se aproximando de pontos de umbanda e de cantigas populares. Em *Iansan*, diferentemente de *Oxum Abalô*, as letras das músicas aparecem escritas no corpo texto, inclusive as cantigas em ioruba e, a autora não apresenta detalhes para a execução musical e coreográfica. No entanto, precedendo o texto teatral, há uma lista numerada com os nomes das cantigas e fontes de pesquisas como o Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal de São Paulo. Zora também se refere a sua própria experiência, como por exemplo, na cantiga “A volta do mundo”, em que

indica: “[...] ponto de Oxalá que ouvi em várias macumbas cariocas” (SELJAN, 1978, p. 115).

Em *Iansan*, há 20 momentos musicais, e desses, 14 são executados por um coro. Isto porque, muitas vezes, os personagens cantam ou tocam sozinhos. Quando há coro, este não aparece como algo à parte dos personagens, isto é, os momentos musicais e corais são realizados pelos próprios personagens, que são em número reduzido em relação à *Oxum Abalô*. Zora indica apenas um atabaquista, sendo que este não é um músico a parte da cena, mas é personagem que toma parte na ação, o Babalorixá. Por vezes, o atabaque é tocado no palco, e outras, nos bastidores. Algumas vezes o canto do coro é referido como um “coro invisível” e, não são em todos os momentos que a música é acompanhada por dança.

A orelha de Obá, terceira peça da trilogia, e com apenas um ato, diferente das duas anteriores, percebe-se uma maior redução no número de personagens. Nesta, há cinco personagens, e o coro aparece novamente separado dos personagens, mas este se resume a um atabaquista, três homens e duas mulheres. A autora não separa bailarinos de cantores, sendo que os integrantes do coro devem assumir as duas funções. Entretanto, o coro não somente canta e dança, como também comenta as cenas e, participa da ação dramática.

Nesta, diferente de *Oxum Abalô* e de *Iansan*, *Mulher de Xangô*, o atabaquista permanece a peça inteira no palco, às vistas do público, e em alguns momentos as rubricas indicam que sua presença deve ser destacada, por meio de uma iluminação específica ou ainda, com os olhares dos atores se voltando ao músico. A autora reserva-se apenas a mencionar para qual orixá se deve tocar ou cantar em cada momento musical ou qual o ritmo deve ser tocado. Esta economia de detalhes torna o texto mais enxuto e sua leitura mais fluída e deixa a peça mais aberta para a execução coral. São nove momentos musicais, e nem todos são executados em coro.

Há nesta peça a personagem Iyá Têbêxê. No candomblé, este é um cargo que tem por função puxar as cantigas, além de ser responsável e porta-voz do orixá patrono da casa. Mãe Stella de Oxossi, em seu livro *Meu Tempo é agora* (SANTOS, 2010, p. 174), define-a como “a dona dos cânticos”. Na peça, Iyá Tebexê puxa as cantigas, dirige o coro e narra a história, como um *corifeu*, ou mestre de coro (ROMILLY, 1998, p. 24). Iyá Tebexê interfere na ação comentando as cenas, levantando questionamentos para o restante do coro e também se dirigindo aos personagens.

A redução do coro no decorrer das três peças da trilogia lembra as transformações por que passa o coro na tragédia grega, que de início tinha papel preponderante, para aos poucos ir dando mais espaço para a ação dramática. No caso das peças de Zora, atribuo

esta modificação às circunstâncias de criação da autora. O texto de *Oxum Abalô* foi construído em relação com o trabalho desenvolvido por Zora com o Conjunto Folclórico Teatro de Oxumarê. As partes musicais da peça foram desenvolvidas em parceria com a musicista Eunice Katunda e com o coreógrafo Antonio Novais e estas foram as únicas partes que chegaram a ser levadas à cena pelo Conjunto Folclórico (MESQUITA, 2018). Cogito que, posteriormente, sem o Conjunto e sem as parcerias de Katunda e Novais, Zora concentrou-se na criação da ação dramática. A outra hipótese é que, a partir da primeira experiência com *Oxum Abalô*, Zora observou as dificuldades de encenação desta peça, dada a riqueza de detalhes e ao grande elenco que a peça exigia, e assim, resolveu simplificar as peças seguintes desta trilogia, de modo que pudessem mais facilmente ser levadas à cena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Qualquer um que deseja encenar essas peças, poderá fazê-lo seguindo ou não as indicações dadas pela autora. José Jorge de Carvalho (2000), ao defender um pluralismo cultural a partir de uma visão popular, ressalta que não podemos ser moralistas se queremos de fatos sermos plurais. Entretanto, e assim, como demonstra Beti Rabeti (2000), a liberdade individual de criação esbarra também em questões éticas. Podem-se recriar na cena os elementos de culturas tradicionais, mas é importante ter em mente que cada um desses elementos possui seus fundamentos. Buscar se aproximar desses fundamentos é importante para que não se façam recriações antiéticas que desrespeitem os produtores originais da cultura ou que reforcem estereótipos negativos que nada contribuem para uma efetiva pluralidade.

É importante compreender as identidades, como entidades processuais, como aponta Carvalho (2000), e o que Zora faz ao tentar conceber um teatro que expresse uma identidade nacional, parece querer fixar algo que está em constante processo. Entretanto, apesar de sua obra apresentar contradições, a relevância de seu projeto está em colocar em cena práticas performativas afro-brasileiras, experimentando formas de colocar em cena saberes ancestrais que exprimem um arsenal técnico com seus códigos específicos, visibilizando e valorizando expressões culturais historicamente perseguidas.

REFERÊNCIAS CITADAS

BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso**: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BRECHT, Bertolt. “Pequeno Organon para o Teatro”. In: BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**: Para uma arte dramática não-aristotélica. Coligidos por Siegfried Unseld. Lisboa: Portugália, s.d. p. 159-215.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. **A Linguagem dos Tambores**. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

CARVALHO, João Jorge. O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, n. 8, ano 8, p. 19-40, 2000.

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

LIMA, Vivaldo da Costa. O candomblé da Bahia na década de 1930. **Revista Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 52, pp. 201-221, dez. 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10032/11604>. Acesso em: 18 jul. 2019.

MESQUITA, Priscila de A. S. Zora Seljan e o Conjunto Folclórico Teatro de Oxumarê: um primeiro olhar sobre o arquivo pessoal de Zora Seljan. **ABRACE: CELEBRANDO A DIVERSIDADE**, X, 15-20 out. 2018, Natal/ RN. **Anais... [...]**, v. 19, n. 1. Natal: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2018. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3972>. Acesso em: 20 ago. 2019.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. Ilustrações de Pedro Rafael. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RABETTI, Beti. Memória e culturas do “popular” no teatro: o típico e as técnicas. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, n. 8, ano 8, p. 3-18, 2000.

ROMILLY, Jacqueline de. **A Tragédia Grega**. Tradução de Ivo Martinazzo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo [Mãe Stella Odé Kaiodê]. **Meu Tempo é Agora**. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2010.

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

SELJAN, Zora. A mitologia dos orixás no teatro [recorte de jornal]. **Jornal da Cidade**, [s.l.], [199-?]. Rio de Janeiro: Arquivo pessoal de Zora Seljan, AMLB/FCRB, Caixa PIM 21.

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