



# ORIXÁS DO CEARÁ: Loas ao tempo ou Para falar de um teatro cearense

FRANCISCO GERALDO DE  
MAGELA LIMA FILHO

Francisco Geraldo de Magela Lima Filho -  
jornalista formado pela UFC, mestre em  
Artes Cênicas pela UERJ e doutor em Artes  
Cênicas pela UFBA. Atualmente, integra o  
corpo docente do Centro Universitário 7 de  
Setembro (Fortaleza/CE).

## RESUMO

O presente artigo recupera o trabalho da Cooperativa de Teatro e Artes, coletivo surgido em Fortaleza, Ceará, na década de 1970, com o propósito de compreender o impacto determinado no fazer teatral a partir da apropriação/composição dos artistas de um conjunto de símbolos, tipos e situações compreendidos como eminentemente locais. Através da análise da montagem de *Orixás do Ceará* (1974), espetáculo com texto de Gilmar de Carvalho e encenação de Marcelo Costa, busca-se questionar como os referenciais da cultura cearense foram incorporados e traduzidos pela linguagem teatral. Em especial, como o aporte identitário que permeia a proposição do que se tem como singular – ou não – ao Ceará representou um ponto de apoio temático, poético e político para a emergência e afirmação de uma nova geração teatral, interessada em garantir à cena cearense um funcionamento criativo mais autônomo no que tange, principalmente, ao diálogo com os modelos estabelecidos e reconhecidos pelos centros hegemônicos da produção nacional.

### PALAVRAS-CHAVE:

Teatro.

Ceará.

Processo criativo.

Identidade.

## ABSTRACT

*This article recaptures the work of the Cooperativa de Teatro e Artes, a collective that emerged in Fortaleza, Ceará, in the 1970s, with the purpose of understanding the impact determined in the theatrical production from the appropriation/composition of the artists of a set of symbols, types and situations understood as eminently local. Through the analysis of the assembly of *Orixás do Ceará* (1974), a show with a text by Gilmar de Carvalho and Marcelo Costa's staging, we seek to question how the references of the culture of Ceará were incorporated and translated by theatrical language. In particular, as the identity contribution that permeates the proposition of what is singular – or not – Ceará represented a thematic, poetic and political point of support for the emergence and affirmation of a new theatrical generation, interested in guaranteeing the Ceará scene a more autonomous creative functioning in what concerns, mainly, the dialogue with the models established and recognized by the hegemonic centers of the national production.*

### KEYWORDS:

*Theater.*

*Ceará.*

*Creative process.*

*Identity.*



**“Tudo passa** sobre a terra” (2005, p. 96), profetizou o cearense José de Alencar (1829–1877), ao arrematar a mais cearense de todas as suas criações. Todavia, o desejo de perdurar sempre se impõe. Afinal, o que seria Moacir senão a tentativa de fazer ecoar no tempo o amor proibido do português Martim com a índia Iracema? É bem verdade, porém, que a continuidade é um exercício dolorido. A própria “virgem dos lábios de mel”, ao batizar seu rebento, afirma: “Tu és Moacir, o nascido de meu sofrimento” (ALENCAR, 2005, p. 87). Peça-chave do vocabulário simbólico do Ceará, o romance de Alencar é elemento singular no que diz respeito a uma revisão das tradições locais. Das páginas publicadas em 1865, despontam imagens ainda hoje bastante expressivas na definição e afirmação de uma cearensidade. Em muito, deve-se a Alencar a figura do cearense caboclo, predestinado a emigrar. Como também, uma composição visual que privilegia os verdes mares e as praias de branco reluzente, com jangadas pousadas sobre as sombras dos coqueiros. É que contrariou o efêmero, a narrativa. Inventada, fez-se tradição a lenda da guardiã do segredo do povo Tabajara.

Por ‘tradição inventada’, entende-se 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 (HOBSBAWM, 2006, p. 9).

Era exatamente isso de que precisava a Cooperativa de Teatro e Artes, concluído o desafio da montagem de *O Romance do Pavão Misterioso*, folheto de cordel de autoria do poeta paraibano José Camelo de Melo Resende (1885–1964). Essencialmente um processo de formalização e ritualização, uma tradição inventada precisa driblar a força corrosiva do tempo, referindo-se a um passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição. Era crucial, com isso, que aquele coletivo de artistas firmasse seu posicionamento. Toda e qualquer argumentação em prol de um teatro cearense exigia, fundamentalmente, um desdobramento das ideias trabalhadas no espetáculo de estreia. *O Romance do Pavão Misterioso*, de abril de 1972, só viria a adquirir sua plenitude caso se revelasse mais que um episódio isolado. Foi, então, que nasceu *Orixás do Ceará*. Era 11 de julho de 1974, quando a Cooperativa de Teatro e Artes apresentou ao público sua segunda produção.



Naquele momento, a grande novidade foi a entrada do escritor Gilmar de Carvalho para o coletivo. De colaborador a membro efetivo, o autor se colocou como porta-voz do argumento principal que perpassava a elaboração criativa da Cooperativa de Teatro e Artes. Sim, era possível que o Ceará inventasse seu próprio teatro. É importante perceber, contudo, que as tradições inventadas nada mais são que índices de ruptura. “São sintomas importantes e, portanto, indicadores de problemas que de outra forma poderiam não ser detectados, nem localizados no tempo. Elas são indícios. [...] Muitas vezes, elas se tornam o próprio símbolo de conflito” (HOBSEAWM, 2006, p. 20-21).

Perpetuar a defesa de uma teatralidade guiada por valores locais, apartada das referências do centro hegemônico da cena nacional, era o que regia a atuação da Cooperativa de Teatro e Artes. De forma tal, *Orixás do Ceará* tinha como objetivo central reforçar tudo aquilo que o coletivo já havia anunciado em *O Romance do Pavão Misterioso*. São muitos os aspectos que dão conta desse dilatar-se. *Orixás do Ceará* vinha, em linhas gerais, consolidar não só uma poética, mas, sim, uma experiência de teatro de grupo. Na compreensão de Rosyane Trotta (1995, p. 32), um “grupo é uma pequena sociedade formada consciente e voluntariamente a partir da iniciativa de seus integrantes, portadores de valores individuais distintos e dispostos a construir um universo comum”.

O intervalo de dois anos – desde que a Cooperativa de Teatro e Artes surgira até a estreia de seu segundo espetáculo – foi suficiente para o maturar de convicções antes aparentemente frágeis. *Orixás do Ceará* era um *O Romance do Pavão Misterioso* mais explícito diante daquilo que se acreditava ser cearense. As montagens dialogam de forma muito expressiva, sempre demonstrando um avanço de percepções e proposições. É curioso, por exemplo, o fato de *Orixás do Ceará* ter tido duas peças de divulgação. Uma, para sua única temporada em Fortaleza, composta apenas de 21 apresentações, e outra, desenvolvida para a turnê do espetáculo pelo Interior do Estado<sup>1</sup>. A substituição, vale ressaltar, deve-se à interpretação, por parte do coletivo, de que uma delas era mais cearense que a outra. A original, assinada pelo artista plástico Roberto Galvão, também responsável pela confecção dos cenários, remetia à figura das baianas, com suas saias rodadas e turbantes na cabeça. Já na segunda, também criada por um dos integrantes da Cooperativa de Teatro e Artes, o artista plástico Izidoro Neto dos Santos, responsável pelos figurinos e adereços, flagrava um cortejo de maracatu.

A princípio, simples, a troca dessas composições, levando-se em consideração que um material de divulgação, por mais modesto que seja, tem sempre uma função de síntese em relação àquilo

---

<sup>1</sup> Em 1975, *Orixás do Ceará* foi apresentado no município de Iguatu, na região centro-sul do Ceará.



que se propõe propagar, demonstra a complexidade da afirmação do que se tem como próprio ao povo e à cultura do Ceará. A eleição do maracatu, assim, não é lógica. Aparentemente, parece ingênuo que a Cooperativa de Teatro e Artes tenha acreditado na força simbólica das famosas baianas como elemento de representação de *Orixás do Ceará*. Ora, mas as baianas são da Bahia, é o argumento que sobressai de uma leitura mais apressada. Outra compreensão equivocada seria imaginar que o maracatu, sim, fosse cearense. Não é. A manifestação espalha-se Nordeste afora. Com isso, melhor, talvez, seja olhar essa imprecisão visual da segunda montagem da Cooperativa de Teatro e Artes pelos olhos de Homi K. Bhabha (2005, p. 240), que diz:

Essas contingências são frequentemente os fundamentos da necessidade histórica de elaborar estratégias legitimadoras de emancipação, de encenar outros antagonismos sociais. Reconstruir o discurso da diferença cultural exige não apenas uma mudança de conteúdos e símbolos culturais; uma substituição dentro de uma moldura temporal de representação nunca é adequada. Isto demanda uma revisão radical da temporalidade social na qual histórias emergentes possam ser escritas; demanda também a rearticulação do 'signo' no qual se possam inscrever identidades culturais. E a contingência do tempo significativa de estratégias contra-hegemônicas não é uma celebração da 'falta' ou do 'excesso', ou uma série autoperpetuadora de ontologias negativas. Esse 'indeterminismo' é a marca do espaço conflituoso, mas produtivo, no qual a arbitrariedade do signo de significação cultural emerge no interior das fronteiras reguladas do discurso social.

Como voz coletiva, *Orixás do Ceará* flagra a consolidação de um projeto poético. A opção por um teatro "autenticamente nosso", cearense, como pregava a Cooperativa de Teatro e Artes em seu manifesto de estreia, tornava-se mais consistente. Inclusive, em termos cênicos. Também uma apropriação do campo da literatura, o espetáculo tem como ponto de partida um dos fragmentos do livro inaugural de Gilmar de Carvalho. Publicado em 1973, *Pluralia Tantum*: Um livro de lendas é uma colagem de textos em prosa. São 41 narrativas, não narrações. *Orixás do Ceará* titula o conjunto de nove delas.

Bacharel em Direito e jornalista, nascido na cidade de Sobral em 1949, Gilmar de Carvalho registrara ali suas impressões e deslumbramentos desde seu encontro com a Aldeia da Cabocla Jurema.





Negro, o escritor, como a quase totalidade dos cearenses, havia sido criado na tradição católica<sup>2</sup>. Umbandista, porém, nunca chegou a ser. Gilmar de Carvalho era, sim, um curioso. Ainda muito cedo, flertara com o teatro. Em Fortaleza, para onde se muda com a família com pouco mais de um ano de vida, encantara-se com os pastores. Quando criança, brincar de dramas era sua diversão preferida. Na escola, improvisou alguns grupos e até espetáculos. Aos 17 anos, chegou a frequentar, por um semestre, o Curso de Arte Dramática, da Universidade Federal do Ceará, instituição na qual posteriormente concluiria suas duas graduações. A timidez, porém, fez com que preferisse se proteger atrás das palavras.

Gilmar de Carvalho fez carreira como cronista no jornal *Gazeta de Notícias*. Isso até a ditadura lhe cruzar o caminho. A censura o taxou de subversivo<sup>3</sup>. Foi, então, que uma literatura mais espontânea e menos comprometida com qualquer pretensão realista se fez estratégica. A Aldeia da Cabocla Jurema, assim, o permitiu aguçar sua poesia. Capitaneado pela Mãe de Santo Neide Pomba Gira – como gostava de ser chamada a pernambucana Neide Alencar (1941-2006) – o terreiro, localizado na periferia de Fortaleza, lhe fora apresentado, curiosamente, pelo teatrólogo Geraldo Markan (1929-2000). Também antropólogo, professor da Universidade Federal, ele, no princípio da década de 1970, coletava informações para sua tese de doutorado. Markan pretendia pesquisar as religiões de extensão africana no Ceará. Queria estudar a “macumba cearense”.

Geraldo Markan e Neide Pomba Gira, não necessariamente nessa ordem, estimularam que a criação do jovem Gilmar de Carvalho se interessasse e concentrasse pelo/no detalhe. Inicialmente, como escritor e, em seguida, como dramaturgo; ele não atenta uma umbanda qualquer. A umbanda de Gilmar de Carvalho é cearense; seus Orixás são do Ceará. Ao contrapor uma compreensão geográfica e uma outra subjetiva da dimensão do espaço, Doreen B. Massey (1994, p. 167) lamenta que, “enquanto a noção pessoal de identidade tem sido problematizada e rendido complexidade aos debates recentes, a noção de lugar tem permanecido relativamente fora de exame”. No entanto, Doreen afirma que é justamente a ideia de lugar que confere base estável às identidades. Para ela, lugar e identidade são conceitos articulados. Só assim, é possível pensar a escrita de Gilmar de Carvalho. Como literatura ou dramaturgia, *Orixás do Ceará* exhibe – e, ao mesmo tempo, elabora – um repertório de pertencas e singularidades.

Aqui, é interessante aceitar o convite de Clifford Geertz (1989, p.10) e pensar sobre o papel da cultura na vida humana. Na vida de Gilmar de Carvalho, por exemplo, é possível cogitar que a

<sup>2</sup> De acordo com o censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística de 1970, 98% da população cearense, 4.265.483 dos 4.343.121 habitantes, se apresentava como membro da Igreja Católica.

<sup>3</sup> Em 1969, Gilmar de Carvalho, ainda estudante de jornalismo, passou a colaborar com o jornal *Gazeta de Notícias*. As crônicas publicadas ao longo daquele ano foram consideradas pornográficas e subversivas pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). O escritor chegou a ser intimado a depor, o que acabaria por inviabilizar sua permanência no jornal. Os textos proibidos de Gilmar de Carvalho encontram-se hoje publicados no livro *Queima de Arquivo* (Fortaleza: Secult, 1983).



Aldeia da Cabocla Jurema tenha sido determinante para que ele passasse a questionar aquilo que faz ser cearense, aquilo que dá sentido ao Ceará, sua cultura. Afinal, lembra Geertz:

Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis, a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade. [...] procurar o comum em locais onde existem formas não-usuais ressalta, como se alega tantas vezes, não a arbitrariedade do comportamento humano, mas o grau no qual o seu significado varia. [...] Compreender a cultura de um povo expõe sua normalidade sem reduzir sua particularidade.

Tal e qual o carioca Hélio Oiticica (1937–1980), que jamais seria o mesmo desde que subira ao Morro da Mangueira pela primeira vez, Gilmar de Carvalho também tivera uma experiência definitiva na Aldeia da Cabocla Jurema. Jovem de classe média alta, morador da área nobre da capital, ele encontrou na periferia de Fortaleza a motivação necessária para pensar suas referências culturais. Assim, a partir de Homi K. Bhabha (2005, p. 29), o que sobressai das criações de Hélio Oiticica, pós-Mangueira, e de Gilmar de Carvalho, pós-Aldeia da Cabocla Jurema, é:

Mais uma vez, o desejo de reconhecimento ‘de outro lugar e de outra coisa’ que leva a experiência da história além da hipótese instrumental. Mais uma vez, é o espaço da intervenção que emerge nos interstícios culturais que introduz a invenção criativa dentro da existência. E, uma última vez, um retorno à encenação da identidade como iteração, a re-criação do eu no mundo da viagem, o re-estabelecimento da comunidade fronteiriça da migração.

Em Oiticica, Paola Berenstein Jacques (2003) chama a atenção para uma ideia de arte cuja trama original está intimamente ligada à vivência do artista. *Orixás do Ceará* é, pois, fruto de um processo semelhante.

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 com o terreiro da Dona Neide. [...] Vivi ali mais um momento de descoberta que de transgressão<sup>4</sup>.



Seguindo o caminho inverso do proposto por Roger Chartier (2002), *Orixás do Ceará* explicita suas referências de forma categórica. Da página ao palco, a peça se fez a partir do diálogo da Cooperativa de Teatro e Artes com a Aldeia da Cabocla Jurema e os seguidores de Dona Neide Pomba Gira. Do terreiro de umbanda, o coletivo tirou a sonoridade e a movimentação próprias daquele universo. Por várias vezes, os artistas do elenco cruzaram a cidade para participar das festas capitaneadas por Dona Neide. O vínculo da Cooperativa de Teatro e Artes com a Aldeia da Cabocla Jurema se extremou de tal forma que os umbandistas migraram para o espaço cênico. Flávio Paiva Silva, por exemplo, assumiu o comando da percussão. Já Margarida Ferreira Pinto era responsável por entoar os cantos ligados às entidades. A própria Neide Pomba Gira teve papel de grande soma, ajudando a compor cada um dos orixás em tipos teatrais condizentes com o culto.

De passagem pelo Ceará naquele julho de 1974, o crítico Yan Michalski (1932-1990) deixou registradas suas impressões sobre o espetáculo:

*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 de interpretação propriamente teatral, aqui relegada um pouco ao segundo plano diante do predomínio da dança e do canto (*O Povo*, 30-07-1974).

Michalski, ao que parece, não entendera o que vira. Para Stuart Hall (2006, p. 324), o que muitos críticos culturais compreendem como estilo – casca ou embalagem de um determinado produto – é, em si, a matéria do acontecimento. *Orixás do Ceará*, ao incorporar, transcrever cenicamente, um terreiro de umbanda, estava rompendo com a lógica teatral que balizava o entendimento do teórico radicado no Rio de Janeiro. A investigação da Cooperativa de Teatro e Artes era feita com base em códigos outros, em uma aproximação direta e desmedida com os referenciais de uma tradição negra, muito embora esta não se fizesse tão evidente no cotidiano cearense.

---

<sup>4</sup> Depoimento de Gilmar de Carvalho, em entrevista ao pesquisador (Fortaleza, 12 de julho de 2007).



Michalski, por exemplo, reclama “um texto de maior dinâmica dramática”. Hall, todavia, afirma que as culturas negras têm se firmado mediante uma crítica da escrita, ou crítica logocêntrica, “encontrando a forma profunda, a estrutura profunda de sua vida cultural na música”. Essas culturas, reforça o autor, têm usado o corpo como se ele fosse seu único capital cultural. Dessa maneira, não que seja o caso de pensar que aqueles cearenses estivessem relegando a “interpretação propriamente teatral” a um “segundo plano diante do predomínio da dança e do canto”, como julgou o crítico, mas, sim, que eles estavam movidos por uma “estilização retórica do corpo”, como compreende Hall.

Não é o caso, entretanto, de relacionar *Orixás do Ceará* com uma tradição de um “teatro negro” no Brasil, conforme a linha de argumentação de Miriam Garcia Mendes (1993). Ao discutir a presença do negro no teatro brasileiro, ela defende que tanto a inclusão de personagens como o tratamento dado aos mesmos acompanharam as transformações do panorama social nacional. “À medida que essa realidade se modifica e o artista vai sendo conscientizado e afetado por isso, também vai se alterando a sua concepção criadora” (1993, p. 175), diz. Segundo Miriam Garcia Mendes, historicamente, é possível demarcar três períodos e posturas distintas da atividade teatral brasileira para com os elementos e as tradições negras.

Primeiro, quando das primeiras décadas após a abolição da escravatura, os palcos tentaram amenizar a brutalidade desse episódio, optando por tipos que não remetessem à herança do cativo, como a mulata Benvinda, de *A Capital Federal*, de Artur Azevedo (1855-1908). Em seguida, já em meados do século XX, é visível um movimento de afirmação da identidade negra, com destaque para o trabalho do Grupo Teatro Experimental do Negro<sup>5</sup>. Por fim, uma atitude que procura despir o negro de sua origem africana para compreendê-lo dentro da dinâmica social do Brasil, a exemplo de Bráulio, em *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006). Cronologicamente sucessora dessas três fases, a montagem de *Orixás do Ceará* – pensada e maturada no intervalo entre os meses de dezembro de 1973 e abril de 1974 – destoa no entendimento que expõe e no tratamento que despende às tradições negreiras.

Sobre a recorrência dos mitos africanos na dramaturgia brasileira, Miriam Garcia Mendes (1993, p. 91) aponta o pioneirismo da mineira Zora Seljan (1918-2006). Suas primeiras peças, agrupadas no livro *Três mulheres de Xangô*, foram publicadas no ano de 1958. De acordo com a própria autora,

---

**5** Companhia fundada no Rio de Janeiro em 1944 pelo ativista Abdias do Nascimento, o Teatro Experimental do Negro teve forte atuação até o acirramento da ditadura militar na década de 1970, encenando espetáculos, quase sempre a partir de dramaturgias inéditas, calcados na defesa da igualdade social entre os povos e na reflexão sobre a contribuição negra para a história do Brasil.



(...) os personagens são deuses que baixam nos terreiros, encarnando-se em corpos humanos, dançando, cantando e falando. São entidades vivas, presentes, atuais. Mas o povo não se lembra mais de onde vieram. Conservam-lhes a história e a personalidade. Eles não moram na África nem na paisagem cotidiana do Brasil (SELJAN apud MENDES, 1993, p. 93).



Em *Orixás do Ceará*, a Cooperativa de Teatro e Artes buscava um efeito cênico praticamente oposto. As forças visuais e rítmicas do espetáculo não se desprendiam em momento algum do localismo que pontuava o trabalho daquele coletivo de artistas. O terreiro fantástico da Cooperativa de Teatro e Artes tinha um correspondente real muito evidente. Agora, sim, é pertinente seguir as indicações de Roger Chartier (2002) e pensar *Orixás do Ceará* do palco à página. A começar pelo livro de Gilmar de Carvalho, *Orixás do Ceará*, como registro, tem indicações muito precisas. O autor introduz o primeiro dos textos com uma citação da própria Dona Neide: “O pássaro quando é flechado entrega sua alma” (CARVALHO, 1973, p. 101). Já nas páginas, *Orixás do Ceará* tinha referências e características muito bem definidas, apontando sempre para seu mote original: a Aldeia da Cabocla Jurema. Ainda nesse estágio, também é importante destacar uma explícita percepção sensorial ou “engajamento de corpo”, como observa Paul Zumthor (2000, p. 22).

É tão cheia de força física a escrita de Gilmar de Carvalho, que certos trechos mais parecem rubricas dramáticas. De fato, Roger Chartier (2002, p. 53) tem razão ao “considerar as formas impressas da peça também como um tipo de performance”. Todavia, quando do lançamento de *Pluralia Tantum*: Um livro de lendas, é necessário que se ressalte que Gilmar de Carvalho não tinha ali nenhuma pretensão teatral. Os *Orixás do Ceará* do livro são exercícios puramente literários, num sentido mais específico. Muito embora, Paul Zumthor (2000, p. 22) questione: “Toda ‘literatura’ não é fundamentalmente teatro?”. Um diálogo entre Chartier e Zumthor autoriza discutir um caráter performativo da linguagem. No caso do teatro, anterior, inclusive, à encenação.

Para Chartier (2002, p. 73-4), a performance teatral não pode ser vista como um simples veículo de transmissão da obra do autor. Ou seja, ela não é só do palco, mas também da página. Para Zumthor (2000, p. 45), recorrer à noção de performance implica diretamente na necessidade de introduzir a consideração do corpo no estudo da obra. Nitidamente influenciada pelos batuques e pelas danças do terreiro de Dona Neide Pomba Gira, a poesia de Gilmar de Carvalho parecia pedir para entrar em cena. Os *Orixás do Ceará* levados ao palco pela Cooperativa de Teatro e



Artes, assim, são outros em comparação com os da página, apesar de se afinarem em termos performáticos. A tradução cênica empreendida pelo coletivo de artistas agregou informações novas ao texto de Gilmar de Carvalho.

De acordo com Sábato Magaldi (2001, p. 11), “a eficácia de uma obra sobre o público está intimamente ligada à sua contemporaneidade absoluta”. “As grandes épocas do teatro se fizeram com peças criadas no momento, na língua original da representação. Um autor de gênio escreve para ser ouvido, naquele instante, por um público ávido em reconhecer-se”, considera. Em linhas gerais, foi dessa forma que se deu a elaboração dramaturgica de *Orixás do Ceará*. Mais que a possibilidade de uma experimentação cênica voltada principalmente para um exercício de corpo, bem mais que o interesse por enveredar pelas sonoridades e movimentações da Aldeia da Cabocla Jurema, *Orixás do Ceará* se ofereceu à Cooperativa de Teatro e Artes como instrumento de afirmação de uma identidade.

Sem dúvida, o Ceará que o texto carrega no título falou mais alto. Um processo muito próximo – e, ao mesmo tempo, bastante singular – frente à encenação de *O Romance do Pavão Misterioso* revela a maturidade precoce atingida pelo coletivo de artistas. *Orixás do Ceará* era apenas o segundo trabalho da Cooperativa de Teatro e Artes, no entanto, é evidente um maior rigor e apuro quanto às convicções que pontuavam a compreensão e a opção por uma cearensidade. Então, o Ceará assume uma feição simbólica mais concreta. A Cooperativa de Teatro e Artes elenca imagens e tipos para compor um terreiro eminentemente cearense. Ser cearense, pois, era uma urgência do fazer teatral, não, da literatura.

Frequentei muito a Aldeia da Cabocla Jurema e os pontos riscados, os pontos cantados, as músicas, a própria figura da Dona Neide, uma mulher muito bonita, acabaram me estimulando a escrever. [...] Chamei de *Orixás do Ceará* porque minha observação era de um terreiro do Ceará, mas, no livro, os Orixás não têm a mesma conotação que têm na peça. [...] Foi o teatro que exigiu que eles tivessem outras caras, outros papéis, outras funções. [...] Antes, os orixás eram energia, eram poesia, eram forças cósmicas, eram cachoeiras, raios, trovões... Eles só adquirem a condição de personagens da tradição popular cearense na peça de teatro<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Depoimento de Gilmar de Carvalho, em entrevista ao pesquisador (Fortaleza, 12 de julho de 2007).



Ao considerar *O Romance do Pavão Misterioso* como marco no panorama teatral cearense da década de 1970, é evidente em *Orixás do Ceará* uma organização mais criteriosa de elementos antes dispersos. Os índices de cearensidade agora são bem mais explícitos e articulados. A Cooperativa de Teatro e Artes dotou o texto original de Gilmar de Carvalho de imagens, tipos, situações, materiais, texturas, sonoridades que julgava como próprias do Ceará. O paralelismo entre literatura e dramaturgia é evidente em muitos dos quadros. O coletivo, em uma referência direta ao livro, manteve a estrutura fragmentada da narrativa. Cada uma das entidades flagradas por Gilmar de Carvalho na Aldeia da Cabocla Jurema é transcrita em cena em personagens equivalentes dentro de um repertório local.

São nove as cenas, como também eram nove os contos presentes em *Pluralia Tantum*: Um livro de lendas. *Orixás do Ceará*, do palco, tal e qual o antecessor *Orixás do Ceará*, das páginas, carregava uma ressalva, apontando para seu referencial concreto. O espetáculo – lembrando a citação de Dona Neide Pomba Gira na folha de rosto do capítulo destinado às entidades no título inaugural de Gilmar de Carvalho – começava com a projeção de imagens de fotografias feitas na própria Aldeia da Cabocla Jurema. Os espectadores de 1974, como os leitores de um ano antes, eram, de imediato, alertados de que a fantasia testemunhava uma realidade. Daí, seguia-se a primeira das fusões articuladas pela Cooperativa de Teatro e Artes entre o culto da umbanda e a tradição popular cearense. “Oxum do Ceará, uma Rainha de Maracatu”, explica o folder daquela temporada de estreia.

*Orixás do Ceará* não era, ao contrário da série de contos que tinha como mote, fruto de um olhar interessado pelo ritual umbandista. O interesse maior da Cooperativa de Teatro e Artes era pelo Ceará. Mais uma vez, a busca de uma identidade teatral se misturava à afirmação de uma identidade do Ceará enquanto lugar. Com isso, a Cooperativa de Teatro e Artes parecia ratificar sua concepção de “teatro cearense”. Em síntese, aquele capaz de fortalecer esse vínculo. Quanto mais forte fosse a relação da cena com os elementos particulares do povo e da cultura do Ceará, mais cearense seria essa experimentação.

Com *Orixás do Ceará*, a gente não estava preso nem a valores religiosos, nem a valores étnicos. [...] 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... [...] Nossa leitura era mais social que étnica. [...] *Orixás do Ceará*, na verdade, foi uma tentativa de colocar em cena o que estava fora de cena, o que era obscuro, o que era rejeitado... Da mesma forma que a umbanda era coisa de gente pobre, o cordel, por exemplo, era coisa de matuto... Então, a gente estava aproximando o pobre do matuto... Juntando os excluídos, a gente pretendia fazer com que as pessoas pensassem sobre a condição de marginal e os efeitos disso<sup>7</sup>.

Ainda no texto onde justificava a aproximação entre Oxum e a Rainha de Maracatu, a Cooperativa de Teatro e Artes chamava atenção para “a fragilidade de nossos (cearenses) mitos”, ali simbolizada “num rosto pintado de falso negror”. Os primeiros cortejos de maracatu no Ceará, manifestação urbana majoritariamente característica da Capital, Fortaleza, datam de 1936. A agremiação mais antiga do Estado, o Maracatu Az de Ouro, é fundada naquele mesmo ano e só desfila no carnaval de rua do ano seguinte. A geração que forjou e sustentou as ideias da Cooperativa de Teatro e Artes acompanhou os primeiros passos dessa tradição. Então, naquele início de 1974, talvez fosse precipitado elaborar justificativas e conceitos, mas havia, sim, o desejo por ressaltar singularidades. A Cooperativa de Teatro e Artes, por exemplo, sem enveredar por um academicismo, reconhecia como particularidade do maracatu cearense a prática, mesmo entre as pessoas de pele negra, de pintar o rosto de tinta preta. Para o coletivo de artistas, o falso negror traduzia-se como fator de cearensidade.

Em *Orixás do Ceará*, entretanto, a base dramática poucas vezes oferece guias tão claras. Retomando a primeira cena, a que converte Oxum em Rainha de Maracatu, não há no texto nada que sugira uma aproximação entre tais arquétipos. A fusão é completamente cênica, não textual. A fala de abertura – “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, 1974, p. 2) – muito pouco aponta para a indicação que lhe antecede: “Ao som de um ritmo compassado de atabaques, um dos atores ganha o centro da cena, prostrando-se em atitude de quem vai ser sagrado. Os outros atores o vestem com os adereços de uma Rainha de Maracatu. A música cresce e começam a dançar em roda” (CARVALHO, 1974, p. 1).

A direção de Marcelo Costa, fundador e líder da Cooperativa de Teatro e Artes, introduz novos usos do texto teatral no contexto da produção cearense de então, sugerindo uma aproximação com as ideias experimentadas pelo polonês Jerzy Grotowski (1933-1999). São muitas as possibilidades

<sup>7</sup> Depoimento de Gilmar de Carvalho, em entrevista ao pesquisador (Fortaleza, 12 de julho de 2007).



de interface entre a montagem de *Orixás do Ceará* e as práticas e metodologias grotowskianas, apesar de as teorias formuladas pelo encenador serem, àquele momento, ainda muito escassas no Brasil<sup>8</sup>. Todavia, em seus primeiros escritos, Grotowski afirmava que essência do teatro que procurava era “pulsar, movimento e ritmo” (GROTOWSKI in FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007, p. 39).

Esses três elementos são nítidos em *Orixás do Ceará*. Talvez porque o espetáculo, como também as formulações de Grotowski, tivesse nascido a partir de um diálogo entre experiências teatrais e religiosas. Nesse sentido, vale lembrar que, para o diretor polonês, o cerne da teatralidade como arte consistia em, de modo laico, “satisfazer certos excessos da imaginação e da inquietude desfrutados nos ritos religiosos” (GROTOWSKI in FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007, p. 40). Grotowski compreende o espetáculo como uma espécie de ritual coletivo, organizado segundo aspectos práticos, tais como a eliminação da divisão entre palco e plateia, possibilitando o que ele chamava de “participáculo”.

De acordo com Eugenio Barba (BARBA in FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007, p. 99), “ele transforma a plateia em palco, ‘coloca em cena’ a plateia, esforçando-se para resolver a velha antinomia entre atores ativos e espectadores passivos. Em uma osmose espacial e estruturados na mesma ação, os espectadores, entre os quais agem os atores, são parte integrante da cerimônia teatral”. De forma muito intuitiva, a Cooperativa de Teatro e Artes transitou pelos caminhos sugeridos por Grotowski. *Orixás do Ceará*, por exemplo, é o primeiro registro de encenação em espaço não convencional no panorama cearense.

Talvez, Peter Brook (2005, p. 4) esteja mesmo certo ao sustentar que “nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, pronto para recebê-la”. No caso de *Orixás do Ceará*, esse “espaço puro” tem conotação dupla. Simboliza tanto a disponibilidade do teatro cearense – artistas e público – para com uma experimentação que se desejava firmar localmente; como também um referente físico: um galpão de 18 metros de comprimento por 16 de largura, localizado na tradicional Rua da Assunção, no centro de Fortaleza, onde, somente em 1975, um ano depois de o espetáculo estreiar, seria inaugurado o Teatro do Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU).

Para além da proposta experimental – o próprio Grotowski rejeitava tal termo –, o que mais realimenta a Cooperativa de Teatro e Artes com as práticas do Teatro Laboratório polonês é aquilo

<sup>8</sup> *Em busca de um teatro pobre*, primeiro título de Jerzy Grotowski em português, só foi publicado no Brasil em 1971.



que Grotowski define por “ato de desvendamento”. Jean-Jacques Roubine (1998, p. 70) explica que, nessas condições, o personagem tradicional não tem mais razão de ser, tendo em vista que o ator se torna seu próprio personagem. Daí, a urgência por rever a dimensão da dramaturgia.

Seu objetivo e sua função consistem em fazer ressoar alguma coisa na intimidade mais profunda do espectador, em atingi-lo num plano que o teatro tradicional não tem acesso. Ora, esse encontro não pode basear-se exclusivamente na experiência individual vital do ator. Por natureza, tal experiência é insuscetível de ser comunicada. É preciso chegar, portanto, à definição de um campo comum ao espectador e ao ator, de um espaço onde duas realidades existenciais possam encontrar-se. Segundo Grotowski, esse espaço é, em última análise, delimitado por um sistema de valores e tabus ao qual toda a coletividade aderiu há várias gerações, e graças ao qual pôde, justamente, definir-se como coletividade específica. Trata-se, portanto, de uma herança, de uma experiência comum que se cristaliza e se formaliza através de grandes mitos que fundam ou constituem uma cultura (ROUBINE, 1998, p. 71).

Ao questionar os porquês do fazer teatral, Jerzy Grotowski conclui que o teatro serve para superar limites, preencher vazios, tornando as pertenças obscuras pouco a pouco mais transparentes. Considera:

Nessa luta com a própria verdade – esse esforço para tirar a máscara cotidiana – o teatro, com a sua perceptividade plenamente carnal, pareceu-me sempre um lugar de provocação. Ele é capaz de desafiar a si mesmo e aos seus espectadores, violando os estereótipos aceitos de visão, sentimento e juízo. (GROTOWSKI *in* FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007, p. 109-110)

Os mitos locais que a Cooperativa de Teatro e Artes reuniu em *Orixás do Ceará* – todos anônimos e coletivos – cumpriam essa função provocativa, desafiadora.

Se a Rainha de Maracatu, por exemplo, é tida e aceita como cearense e, ao mesmo instante, tão próxima à Oxum da umbanda, por sua vez traduzida no sincretismo como a Nossa Senhora católica, como justificar, por um lado, o apego ao cortejo e à santa e, por outro, a negação ao



culto de extensão africana? Evidencia-se aí a dialética da adoração e da profanação de que fala Grotowski, na qual “os mitos em que está enraizada a memória coletiva são retomados, reativados – esta é a adoração, ao mesmo tempo, são confrontados com uma realidade existencial, contemporânea, que pode contestá-los, pulverizá-los – eis a profanação” (ROUBINE, 1998, p. 72). Entre a celebração e a contestação, a Cooperativa de Teatro e Artes, através de *Orixás do Ceará*, abriu cena a vaqueiros, a rendeiras, a beatos e a outros tantos tipos, que, a rigor, carregavam a reboque um Ceará que nem sempre se via e, quando se via, quase nunca se aceitava.



---

## REFERÊNCIAS

---

- » ALENCAR, José de. *Iracema*. Fortaleza: Omni Editora, 2005.
- » BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- » BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- » CARVALHO, Gilmar de. *Pluralia Tantum: Um livro de lendas*. Fortaleza: GRECEL, 1973.
- » CARVALHO, Gilmar de. *Orixás do Ceará* (mimeo). Fortaleza, 1974.
- » CHARTIER, Roger. *Do palco à página: Publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- » FLASZEN, Ludwik e POLLASTRELLI, Carla (org.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)*. São Paulo: Perspectiva/SESC-SP, 2007.
- » GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989.
- » HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- » HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- » JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.



- » MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global Editora, 2001.
- » MASSEY, Doreen B. **Space, place and gender**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- » MENDES, Miriam Garcia. **O negro e o teatro brasileiro (entre 1889 e 1982)**. São Paulo: HUCITEC; Rio de Janeiro: Fundação Cultural Palmares, 1993.
- » ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- » TROTTA, Rosyane. **Paradoxo do Teatro de Grupo (mimeo)**. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), 1995.
- » ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.

