




REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Poética de terreiro: um olhar sobre a macumba cênica da Semente Cia de Teatro

Valdeci Moreira de Souza

Para citar este artigo:

SOUZA, Valdeci Moreira de. Poética de terreiro: um olhar sobre a macumba cênica da Semente Cia de Teatro. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 4, n. 53, dez. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573104532024e302

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Poética de terreiro: um olhar sobre a macumba cênica da Semente Cia de Teatro¹

Valdeci Moreira de Souza²

Resumo

Este artigo lança uma luz sobre a proposta teatral praticada pela Semente Cia. de Teatro, a partir de um trabalho cênico que busca sacralizar a atividade teatral por meio da incorporação de elementos candomblecistas na diegese dramatúrgica. Em duas montagens, propõe-se uma incorporação cênica que torna atores e atrizes “cavalos” de seus personagens. Essa proposta de Teatro de Terreiro é um simulacro, assim como era o *Deus Ex Machina* no teatro grego, e traz ao proscênio caboclos, padês, ayós, ogãs com seus atabaques, além de referências à estética de terreiro. O grupo trabalha a corpo-oralidade de atores e atrizes, respeitando a gramática gestual e sensual que compõe a linguagem corporal da negritude.

Palavras-chave: Teatro periférico. Terreiro. Teatro ritual. Espaço Semente.

Kizomba poetics: a look at the scenic macumba of Semente Cia de Teatro

Abstract

This paper addresses the theatrical conception proposed by Semente Cia. de Teatro, based on a scenic approach that seeks to sacralize the theatrical activity through the incorporation of elements from Candomblé into the dramaturgical diegesis. In two productions, a scenic embodiment is proposed in which actors and actresses become “vessels” for their characters. This Terreiro Theatre proposal serves as a simulacrum, akin to the *Deus Ex Machina* in Greek theatre, and brings to the stage caboclos, padês, ayós, ogãs with their atabaques, alongside references to terreiro aesthetics. The group works with the body-orality of the actors and actresses, respecting the gestural and sensual grammar that constitutes the corporeal language of Black identity.

Keywords: Peripheral theatre. Terreiro. Ritual theatre. Espaço Semente.


Poética kizomba: una mirada a la macumba escénica de Semente Cia de Teatro

Resumen

Este artículo aborda la concepción teatral propuesta por Semente Cia. de Teatro, basada en un trabajo escénico que busca sacralizar la actividad teatral mediante la incorporación de elementos del candomblé en la diegesis dramatúrgica. En dos montajes, se propone una incorporación escénica que convierte a los actores y actrices en “monturas” de sus personajes. Esta propuesta de Teatro de Terreiro actúa como un simulacro, al igual que el *Deus Ex Machina* en el teatro griego, y trae al proscenio caboclos, padês, ayós, ogãs con sus atabaques, además de referencias a la estética de terreiro. El grupo trabaja la cuerpo-oralidad de los actores y actrices, respetando la gramática gestual y sensual que compone el lenguaje corporal de la negritud.

Palabras clave: Teatro periférico. Terreiro. Teatro ritual. Espacio Semilla.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Juliana Campos Lobo. Licenciatura em Letras e bacharelado em Comunicação Social pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA).

² Doutorando em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Mestrado em Artes pela Universidade de Brasília (UnB). Graduação - Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas pela UnB. Professor da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal, ator e diretor teatral.  valdecimsouza@gmail.com

 <https://lattes.cnpq.br/0592996761159001>  <https://orcid.org/0000-0002-7611-6195>



Introdução

Gama, uma Semente plantada no terreiro periférico

A Semente Cia de Teatro surgiu em 2006, na cidade do Gama, periferia de Brasília. Sua sede é o Espaço Semente, um teatro de arena localizado no centro da cidade. O Gama, que já foi reconhecido como o *celeiro das artes* do Distrito Federal, tem uma rica história nas artes cênicas e a Semente é fruto dessa tradição. Encabeçado por dois diretores negros e candomblecistas, a Semente adotou uma estética de terreiro em sua poética dramatúrgica e uma ética dos quilombos em sua composição como grupo. Ao invocar o axé de Exu, a energia transformadora desse orixá primordial, a Semente terreirizou o seu teatro, macumbizando a cena periférica com suas incorporações cênicas e sua mandinga teatralizada: a Semente é um espaço encantado.

Começamos pela cidade. O Gama, fundado em 1960, é uma das cidades-satélites criadas para abrigar os operários que trabalharam na construção de Brasília. Até os anos 1970, o lugar era um amontoado de barracos de madeira, sem asfalto, sem saneamento e com iluminação pública precária. Entre as décadas de 1970 e 1980, o Gama era uma das cidades mais violentas do Distrito Federal, com uma juventude ociosa por falta de empregos e sem equipamentos públicos de esporte, cultura e lazer. A violência estava se tornando um grande espetáculo, até que o teatro cruzou esse caminho, abrindo novas perspectivas para a juventude, fazendo-a observar e refletir sobre a sua realidade, e convertendo jovens atores e atrizes em agentes sociais de transformação.

Ainda no final dos anos 1970, surgiu o primeiro grupo de teatro na cidade, chamado GTG – Grupo Teatro do Gama –, que trabalhava dramaturgias próprias, realistas, criticando a repressão e a opressão do período ditatorial e falando sobre a dura realidade da gente pobre que migrava para aquele fim de mundo. O diretor do GTG, Jesuíno Feitosa – conhecido como Jegofe –, um policial civil marxista, foi quem introduziu os rudimentos do teatro para aquela garotada, trazendo livros e dando palestras. O grupo foi se formando e se informando por meio dessas leituras; em seguida, passou-se aos exercícios cênicos e, depois, à



montagem de espetáculos.

A sede do GTG era o auditório de uma escola pública. Seus membros eram, em sua maioria, adolescentes. As primeiras peças montadas pelo grupo chamaram a atenção da cidade, atraindo um público que vinha de fora do ambiente escolar. Dessa forma, o GTG conseguiu baixar os muros da escola e trazer a comunidade para dentro. Logo, outras escolas adotaram o método do GTG e o teatro se espalhou pela cidade.

A partir daí, o teatro passou a ser uma válvula de escape para os moradores do Gama. A juventude encontrou nos palcos uma maneira de driblar o determinismo social que os imobilizava e fugir do aliciamento dos criminosos. Nesse período, os palcos eram as praças e os auditórios das escolas; e o público, carente de tudo, passou a se interessar por aquelas histórias que retratavam o seu cotidiano. Para se ter uma ideia, cerca de dez mil pessoas assistiram à peça Candangos aos Trancos e Barrancos, que teve de se estender por várias temporadas para dar conta da demanda.

De lá para cá, o Gama contabilizou quarenta companhias teatrais em atividade. A Semente Cia de Teatro é fruto dessa tradição. Mas, antes de falar da companhia, falemos do espaço.

Semente, um espaço encantado

O Espaço Semente é um teatro de arena, em formato circular, ocupado pela Semente Cia de Teatro, com medida de 15mx10m de área interna e 20mx15m de área externa, onde há um jardim gramado. O prédio, que estava degradado, abandonado e era ocupado por usuários de droga, prostitutas e pessoas em situação de rua, foi cedido ao Semente como uma concessão pública, que precisa ser renovada todos os anos. Coube à companhia teatral periférica a responsabilidade pela restauração do prédio. Uma ampla reforma foi feita pelo grupo, com recursos próprios e com a ajuda da comunidade. O prédio, que era perigoso, feio, sujo e escuro, saiu da invisibilidade e hoje é um farol a emanar cultura.

O Espaço Semente fica em um dos quatro cantos de uma encruzilhada³, no Setor Central da cidade do Gama, periferia de Brasília. Nos outros três cantos, temos uma rodoviária, uma escola e o comércio local. A área, por ser central, é a zona nevrálgica da cidade, lugar para onde afluem todos e todas. O tráfego de ônibus e automóveis é frenético; há ali, também, o fórum da cidade, uma delegacia de polícia e um local de ensaio da escola de samba. O hospital não fica muito longe, portanto, é uma zona por onde transitam toda a sorte de transeuntes: juízes e réus, advogados e promotores, policiais e prisioneiros, médicas(os) e enfermeiros(as), enfermos e convalescentes, assistidas e mestres-salas, estudantes e professores(as), trabalhadores e trabalhadoras, aposentados(as), pedintes, alcoólatras, desempregados em busca de emprego, pessoas em situação de rua, malandros de toda espécie.

O Espaço Semente é a sede onde a Semente Cia de Teatro realiza o seu Teatro de Terreiro. É nessa encruzilhada que acontece a macumba cênica. A intenção da Semente Cia de Teatro é que toda essa gente transitante, que perambula pelo centro, tenha acesso à arte realizada naquele espaço; os espetáculos são sempre gratuitos. O Espaço Semente também se configura como um local de múltiplas funções, ou de múltiplos fazeres artísticos. Além do teatro, ali também ocorrem sessões de cinema, lançamento de livros, aulas de habilidade específica (para candidatos ao vestibular da UnB), roda de conversa, saraus.

O Espaço Semente evocou Exu⁴ para ser o abre alas daquela encruzilhada, convertendo o lugar em um quilombo urbano, um centro cultural de acolhimento das artes e dos artistas negros periféricos. A área está aberta a todos e todas que estejam abertos ao aquilombamento.

³ Uma encruzilhada é o lugar onde dois caminhos se encontram, um na horizontal e outro na vertical. É o ponto onde estradas, vias, ruas e atalhos se cruzam.

⁴ Exu – Entidade Ketu. Senhor dos caminhos, tido como mensageiro dos orixás, preside a fecundidade, as encruzilhadas, os caminhos perigosos e escuros. Antes de qualquer cerimônia, é o primeiro a ser reverenciado nos rituais.



A Semente e sua kizomba periférica

Fundado em 2006, a Semente Cia de Teatro optou por não encenar peças clássicas que falam de reis e rainhas que viveram em outros climas e outras paisagens. O teatro da Semente é sobre a realidade brasileira e, sobretudo, sobre os dramas que envolvem as sujeitas e sujeitos periféricos (D'Andrea, 2022). Por isso mesmo, sua dramaturgia propõe escrevivências⁵, porque se debruça sobre a dura realidade da periferia. Quando a companhia adapta obras literárias do modernismo brasileiro, ela busca fazer algumas reparações, como no caso das duas adaptações feitas da obra de João Guimarães Rosa, das quais trataremos logo a seguir.

O teatro realizado pela Semente Cia de Teatro busca a descolonização dos corpos negros e negras, libertando-os para exercerem de forma pura e genuína a sua corpo-oralidade, num processo de descolonização mental, corporal, espiritual, poética e estética, na qual é acessada e ativada a ancestralidade por meio do diálogo com os elementos do Candomblé. Essa proposta estética é também uma proposição ética, pois os terreiros ensinam o bem viver coletivo, o respeito à ancestralidade, o apego às coisas numinosas como forma de sacralização das existências, corpo e espírito, na composição de um terreiro, estando em íntima conexão; ali, os encantados atuam como mediadores que ligam o Orum⁶ ao Àyê⁷.

Teatro e candomblé não são indissociáveis (Barbosa, 2021). Nos terreiros, os corpos negros e negras meneiam-se numa mandingueira ginga ancestral, em que a dança é também uma forma de comunicação, uma vez que os corpos bailantes descrevem signos gestuais cuja linguagem se articula em um elaborado

⁵ Escrevivência é um neologismo cunhado pela escritora mineira Conceição Evaristo. Escrevivência é essa escrita marcada pela vivência, pela sua experiência, a escrita de um corpo, de uma condição. A leitura antecede e nutre as escritas. Ler é também arquivar a si, pois se selecionam momentos e estratégias de elaboração do passado, o qual compõe as cenas vividas. Os três elementos formadores da escrevivência são: corpo, condição e experiência (Duarte et al., 2016).

⁶ Que podemos traduzir como o céu, o espaço sagrado onde habitam os seres numinosos.

⁷ Que podemos traduzir como a terra, o espaço físico onde os viventes vivem sua vida material e corpórea.



sistema de comunicação que engloba mãos, braços, pés e pernas, troncos e quadris, cabeça, esgares de boca e piscada de olhos. É a corpo-oralidade. As tramas dos corpos que se abraçam e se acotovelam nos bailados suados se configuram em um vasto léxico, em que corpo e gesto se convertem ao mesmo tempo em significante e significado.

A gramática dos corpos negros é aprendida e apreendida no cotidiano, nos terreiros, nos sambas, nos carnavais, nos bailes *blacks*, nas rodas de capoeira. Ela também se expressa no caminhar, no requebrado, na forma de fintar no futebol etc. Os terreiros são a síntese de todos esses gestuais de rua, já que ali os corpos se expressam em sua inteira integralidade.

Na preparação do elenco, a Semente propõe como exercício o maculelê, a capoeira, o samba de roda, a gira; a energia exuística como a força motriz que estimula e orienta o movimento dos corpos negros.

Assim, o corpo rasura as determinações impostas pelo substantivo racial para se inscrever como suporte que resguarda saberes e possibilidades intermináveis. Nas bandas de cá do Atlântico, os corpos inventores da vida enquanto possibilidades são corpos cruzados e imantados como amuletos que reivindicam e assentam a memória e o axé ancestral. Nessa perspectiva, transgridem-se os limites impostos pela dicotomia colonial: o corpo não é nem sagrado, nem profano, o corpo é uno, é um SIM vibrando no mundo, é um otá, que assenta as forças cósmicas que impulsionam a vida e a experiência em todas as suas dimensões (Rufino, 2019, p. 150).

O aquilombamento do Espaço Semente o configura como um lugar de resistência. O sociólogo Clovis Moura (1981, p. 87) nos diz que “o quilombo foi, incontestavelmente, a unidade básica de resistência do escravo”, mas não apenas de resistência quanto à opressão da Casa Grande, mas de resistência no sentido de preservação de um modo de vida comunitário e coletivo que as pessoas afrodiaspóricas traziam na memória, como prescrevera a historiadora sergipana Beatriz Nascimento (2006, p. 48), que via o quilombo como uma extensão de um modo de vida africano replicado na diáspora e como um símbolo de “resistência étnica e política”. Logo, o quilombo é o lugar onde a ancestralidade africana pulsa, é onde a gente negra se encontra consigo mesma e dá vida às suas reminiscências: ancestralidade, linguagem, organização social,



cosmovisão e religiosidade.

No entanto, o quilombo não é somente um espaço físico, mas, enquanto resistência decolonial, também ocupa espaço na psiquê da gente negra. Não nos esqueçamos que a colonialidade é, antes de tudo, uma estrutura de apagamento e de silenciamento, de memoricídio⁸ em uma palavra. Manter viva as raízes africanas e resgatar as memórias afrodiaspóricas é a resposta decolonial aprendida nos quilombos.

Foi Beatriz Nascimento (2006) quem fez o deslocamento do termo quilombo, desterritorializando-o. Se antes o quilombo era visto como um local para onde afluíam as pessoas que fugiam da opressão colonial em busca de reencontrar seu modo de vida ancestral, com a autora, ele é uma expressão de liberdade e comunitarismo, já que “cada cabeça é um quilombo”, mostrando que se aquilombar é mais do que buscar o quilombo físico, é tornar-se fisicamente um quilombo, é assumir uma posição contra-hegemônica e anticolonial, fazendo o movimento sancófico de tornar o passado presente como forma de construir o futuro. Dessa forma, introjeta-se o conceito de descolonização do ser e do saber como prática social, como uma “ação inventora de novos seres e de reencantamento do mundo” (Rufino, 2019, p. 12).

Aquilombar é criar espaços coletivos de afetos, acolhimento e cuidado, tornando-os, ainda, locais de resgate de memórias silenciadas, lugar sagrado por onde se pode exercitar o retorno ao útero epistêmico da negritude, lugar de praticar a afrocentricidade, de pensar a religião, a cultura, os afetos, o trabalho e a sociabilidade fora da episteme ocidental.

É nesse sentido que, com sua estética, sua ética e sua poética de terreiro, a Semente Cia de Teatro propõe um teatro quilombístico e exuístico. Ora, se a terreirização lança a Semente numa esfera sagrada, o aquilombamento a situa em uma encruzilhada política, e tudo isso é teatro. O teatro grego, o pai do teatro ocidental, nasce dos folguedos em homenagem ao deus Dionísio, que era um culto festivo em que brincantes mascarados bebiam vinho e celebravam a vida, estreitando os espaços entre sagrado e profano. A luta de Antígona para enterrar

⁸ Apagamento de histórias ancestrais como projeto de dominação colonial.



o irmão partia de uma crença de que o rito de passagem garantiria paz àquele espírito. O *Deus Ex Machina* é uma entidade etérea que se corporifica em cena. Há fantasma no teatro ocidental; o espírito dos mortos, volta e meia, retorna à cena.

A separação entre corpo e espírito, sagrado e profano, proposto pelo racionalismo europeu, é uma invenção relativamente nova. A Semente não está a inventar uma nova forma de fazer teatro, apenas o está fazendo a partir de outros códigos epistemológicos. Na Semente Cia de Teatro não se culta Dionísio, aqui é o espaço dos encantados afro-ameríndios. Aqui cultua-se Exu, o senhor da sabedoria: “Ele é a primeira estrela, o primeiro a ser criado e, também, o que dá o tom do acabamento nas dinâmicas que encruzam os mundos [...] Exu é a conexão entre tudo, o princípio de tudo...” (Rodrigues Júnior, 2017, p. 186). Laroyê Exu!

Os guardiões da encruzilhada

O Espaço Semente é dirigido por Valdeci Moreira, homem negro periférico, candomblecista e doutor em Arte Cênica pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, e, também, por Ricardo César, babalorixá e mestre em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília - UnB; ambos são professores concursados da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal. Portanto, esses diretores são pessoas de dentro dos terreiros, que tratam o sagrado com respeito e reverência. Eles não invocam santos para a cena teatral, mas teatralizam uma gira, encenam uma incorporação: o teatro de terreiro é um simulacro, uma referência, uma analogia. Contudo, a energia do sagrado encanta o espaço. Por isso, sempre se pede licença aos encantados antes de começarem os trabalhos. A energia do terreiro se mantém viva e pulsante naquele lugar. A Semente Cia de Teatro é mais um terreiro no terreno periférico, um terreiro cênico.

A Semente, portanto, faz um teatro que prima por colocar corpos negros e negras em cena, encenando a sua negritude, respeitando a gramática desses corpos, estimulando a sua ginga, o seu rebolado, a sua corpo-oralidade. A



estética de terreiro implantada pela Semente traz elementos do candomblé para a diegese cênica, referenciando e reverenciando a ancestralidade dos corpos em cena, incorporando práticas de terreiro tanto na construção de dramaturgias quanto na preparação vocal e corporal do elenco.

É bom lembrar que os corpos negros entram em cena, no teatro brasileiro, longe das estereotípias do passado. Isso já acontecia nos anos '20, com o surgimento da Companhia Negra de Revista, capitaneada pelo ator, diretor e dramaturgo De Chocolat, no tempo do Teatro de Revistas, quando se destacou, entre outros, o talento do Pequeno Otelo, o pré-adolescente que mais tarde se tornaria um ícone nacional conhecido como Grande Otelo.

Foi *O Imperador Jones*, do dramaturgo estadunidense Eugene O'Neil, que inspirou, nos anos 1940, o intelectual e ativista Abdias Nascimento a criar o Teatro Experimental do Negro⁹. O TEN foi uma resposta de Nascimento a uma encenação da peça de O'Neil que ele viu, com desgosto e revolta, na capital do Peru, onde o personagem negro era representado por um ator branco com a cara besuntada de preto, em um descarado e ofensivo *blackface*. Embora tenha dado voz a artistas negros e colocado o corpo negro em cena de forma humanizada, tanto o TEN quanto a Companhia Negra de Revistas ainda estavam presos a uma estrutura canônica, eurocêntrica, a uma forma de teatro elaborada para outros corpos, não pensada para os corpos negros, sem construir uma linguagem teatral afrocentrada.

⁹ O TEN fez sua estreia em 1945, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com a peça *O Imperador Jones*.

Figura 1 - Padê de Exu. Foto: Ogan Luiz Alves



A Semente, por sua vez, trouxe à cena a luz, os adereços, os atabaques, as velas, a vestimenta e uma infinidade de elementos visuais e sonoros que fazem referência direta ao universo negro e à sua ancestralidade. Por isso mesmo, a macumba cênica da Semente Cia de Teatro se apresenta como uma proposta decolonial.

Semente em cena

A Semente Cia de Teatro, por sua vez, afrocentriza-se, macumbiza-se, enegrece de corpo e alma o teatro que faz e busca construir um Teatro Ritual¹⁰, incorporando na diegese o batuque dos ogãs e a presença dos orixás, por meio da incorporação cênica. “O Teatro Ritual é o entrelaçamento rito e cena [...], trata-se de um teatro atávico, primevo, ancestral, no qual rito e cena estão em espaço fronteiro e de encruzilhamento” (Barbosa, 2021, p. 28).

Ao trazer a presença dramatizada de seres encantados para dentro da diegese cênica, busca-se incorporar a força desses arquétipos, reativar memórias e reavivar mitos.

¹⁰ Teatro ritual é o entrelaçamento entre rito e cena.

Figura 2 - Oxóssi se preparando para caçar. Foto: Ogan Luiz Alves



A potência dramática dessas incorporações cênicas está no reconhecimento e na identificação por parte da plateia que, uma vez tendo a memória ativada, passa a enxergar o mito como a encarnação de um arquétipo, a representação de um tipo. Por exemplo, uma Pomba-gira, dentro de uma cena teatral, é, ao mesmo tempo, um orixá e um arquétipo da mulher livre, alegre, fagueira, segura, sensualmente liberta, corporalmente dona de si e verbalmente afrontosa. Se “baixa” Omolu no teatro, com ele assenta-se o curandeiro da aldeia, a benzedeira da esquina, o vendedor de garrafada da rodoviária, a cigana fabricante de óleos e unguentos, ou seja, o arquétipo do esculápio sem jaleco, do quimbanda¹¹ e do milagreiro, figuras tão comuns e tão presentes nas quebradas periféricas. É aí que entra a ativação da memória, é quando mito e arquétipo se entrelaçam e se entrecruzam. Nesse momento, o espectador se surpreende e se assombra com a sua expectativa.

¹¹ Em Angola, quimbanda é o nome que se dá ao curandeiro.

Figura 3 – Otacília – Interpretada por Cleire Zaran. Foto: Ogan Luiz Alves



A Semente Cia de Teatro busca estimular a ativação da memória por meio da incorporação cênica, procurando atrair uma sinergia entre os atuentes, os espectadores e a obra encenada. Nesse encruzilhamento entre teatro e terreiro, a Semente Cia de Teatro propõe um diálogo que envolve esses dois universos, fundindo-os sem confundi-los. Busca-se, também, uma relação dialógica com o público, de modo que a plateia não fique passiva diante da epifania cênica, e que ela seja arrebatada. A intenção da Semente é colocar a plateia no papel de funâmbulo, que se equilibra na corda bamba entre o teatro e o terreiro: ora ele acreditará que está em um, ora se verá em outro. De forma dialógica, propõe-se que o público consiga perceber que tudo é uma questão de como encaramos o que vemos. Cada um vivencia a sua própria experiência.

Figura 4 – Benzedeira - Foto: Ogan Luiz Alves



Os terreiros, desde sempre, estão localizados nas periferias, na maioria das vezes à margem das periferias, isolados, marginalizados. O fato do Espaço Semente está no centro da cidade se configura como uma provocação e um ato de resistência afrontosa. Os sons dos atabaques, as gargalhadas das pombas-gira, as exaltações aos orixás são interferências sonoras inusitadas. Esses são sons que as pessoas se acostumaram a ouvir de longe, pois são sons abafados pela distância, quase silenciados.

Na poética ritualística da Semente Cia de Teatro, a ancestralidade é conceito e prática (Oliveira, 2007) na encruzilhada onde se assenta o Espaço Semente. O terreiro é o centro da periferia, é a casa de espetáculos onde a gente negra exhibe, com orgulho, a sua negritude. Nos exemplos que exibiremos a seguir, a partir das montagens de *Miguilim Inacabado* e *Grande Sertão, uma Kizomba Periférica*, mostraremos como a estética de terreiro é incorporada pela Semente Cia de Teatro.

O teatro de terreiro

Na montagem de *Miguilim*¹², adaptação do conto de Guimarães Rosa, rebatizada de *Miguilim Inacabado*, a Semente Cia de Teatro traz elementos do candomblé para dentro da cena, reconfigurando o universo matuto imaginado por Rosa. Em *Miguilim Inacabado*, o Mutum, lugarejo onde se dá a jornada do pequeno Miguilim, vê surgir no seio de suas matas uma personagem incorporada em um orixá. Mãitina, a personagem negra que Guimarães Rosa tratou de forma rasa e estereotipada, aqui se reveste de um arquétipo mítico. Ela surge como Omolu, deixando fora de cena, em sua obra, a ancestralidade africana, que é a mulher negra expressando a sua magia e o seu encantamento místico.

Figura 5 - Azê de Omolu - Cena morte de Dito. Foto: Ogan Luiz Alves



O personagem Dito, quando cai em enfermidade, é socorrido por Mãitina, que surge na cena no papel de cavalo de Omolu, entidade que domina os

¹² Obra pertence ao livro *Campo Geral*, de 1956.

territórios da enfermidade e da cura. Mãitina, na versão de Guimarães Rosa, aparece como uma preta velha desbocada, cachaceira e que fala uma “língua estranha”. Aqui, ela é uma anciã guardiã dos mistérios sagrados que incorpora o arquétipo de um quimbanda, do curandeiro da aldeia. Em cena, a atriz, numa incorporação cênica coreografada, encena um ritual de cura aos moldes dos terreiros, numa poética cênica que busca fazer uma releitura da personagem Mãitina, tida como secundária na obra de Rosa e convertida em personagem “dona da cena” na versão da Semente, tratando a religião dessa mulher negra com dignidade e respeito.

Mãitina é o contraponto da avó branca e beata de Miguilim, que ora está orando, ora está praguejando, tratando a mulher negra com preconceito religioso e racial. Em *Miguilim Inacabado*, Mãitina representa a religião que acolhe, dialoga e cura. Na primeira cena do espetáculo, Miguilim aparece dentro de uma bacia cheia d’água e, com uma cuia, Mãitina lhe dá um banho de ervas, afastando o mal olhado e os maus espíritos. Ela é a ação prática, a intervenção benfazeja, a possibilidade da cura. Com ela, os ogãs fazem rufar os tambores, anunciando um ritual mágico. Logo, os personagens cantam um ponto em reverência; Mãitina, com uma garrafa de cachaça na mão, inicia uma dança performática, emite sons guturais e grunhidos graves, veste uma máscara (azé de Omolu), tremula, requebra as cadeiras e incorpora. Ei-la em sua encenação ritual, plena absoluta, dona da cena.

O público, ar suspenso, percebe o transe e acompanha a sua evolução no terreiro que se instala. A atmosfera se transforma, pois há todo um clima de gira, de encenação ritualística. A incorporação performática introjeta a ancestralidade na cena e a encenação mito-poética se faz presente. Essa Mãitina representa também todas as mulheres negras silenciadas e/ou estereotipadas no teatro e na literatura brasileira. Ela é a redenção da mulher negra em cena.

Figura 6 - Pontos riscados – setas. Foto: Ogan Luiz Alves



É assim que a Semente Cia de Teatro busca a realização de uma performance negra consciente de sua dimensão estética, política e ideológica, construindo personagens negras com dimensão humana, a partir de um olhar negro sobre a realidade, adotando gestos, maneirismos e coreografias que respeitam a dinâmica dos corpos negros e negras. Se, na obra original de Rosa, a Mãitina é descrita como uma preta velha que bebe cachaça e fala uma língua estranha, no *Miguilim Inacabado*, ela é uma mulher negra dotada de poderes mágicos que fala lorubá. A personagem é, portanto, ressignificada e reumanizada.

O teatro ritual, estabelece o meio espacial não apenas como uma área física para eventos simulados, mas como uma contração gerenciável do envelope cósmico dentro do qual o ser humano – não importa quão profundamente enterrada essa consciência tenha se tornado ultimamente – temerosamente existe. E essa tentativa de administrar a imensidão de sua consciência espacial torna manifestadamente, o teatro ritual, um paradigma para a condição humana cósmica. O teatro ritual visa refletir, através de meios físicos e simbólicos, a luta arquetípica do ser mortal contra forças exteriores (Soyinka, 1976, p. 4 -5 apud Barbosa, 2021, p. 28).

Já na adaptação de *Grande Sertão: Veredas*, a Semente Cia de Teatro faz uma releitura da personagem Otacília, que é apresentada como uma cigana

cartomante na obra original. Aqui ela aparece de saia rodada, batom vermelho, requebrante, incorporada em uma Pomba-gira: a mulher destemida e gargalhante que se movimenta ao som de um ponto de macumba. Quando os atabaques rufam, a atmosfera se transforma. Na montagem da Semente Cia de Teatro, todos os personagens de *Grande Sertão - Uma Kizomba Periférica* tomam um cálice da Jurema sagrada, entrando em encantamento cênico. O curioso é que os personagens oferecem a Jurema para a plateia, colocando aqueles que aceitam a bebida no mesmo transe, terreirizando o teatro.

Claro que no cântaro de barro tem apenas água, por isso, ao beber a bebida oferecida pelos personagens, o público acaba por compreender que aquela incorporação é um recurso cênico, sendo sugestionados a receber aquele encantamento de forma consensual.

Na batalha do Sussuarão, uma nova releitura é feita. Os jagunços se digladiam usando não as costumeiras espingardas e bacamartes, mas sacando da cinta verdejantes Espadas de São Jorge¹³. Os jagunços também usam cabeças de boi como máscaras. No chão, eles riscam com giz os símbolos dos orixás (pontos riscados). Dessa forma, o sertão se converte em um grande terreiro, repleto de seres encantados.

O teatro encantado

No Espaço Semente, “o ritual se transforma em teatro” (Ligiéro, 2019, p. 35), numa plástica conexão com o sagrado. Compreende-se aqui, por conexão, que é um alimento orgânico e subjetivo que restaura as energias que jorraram em nossas origens. São energias primordiais (ancestral) que remontam aos tempos espiralais e engendram novas epistemologias e cosmovisões. Esse encontro cênico-curativo revela ainda outra dimensão do teatro: a sua ligação à vida cotidiana, tal como as referidas encenações ritualísticas dos ameríndios e demais povos africanos. Essas encenações são como um desdobramento de celebrações e reatualização das potências integradoras que nos enraízam às nossas gerações tribais ancestrais.

¹³ Planta que faz referência a Ogum o orixá guerreiro.

[...] elementos da dança e suas complexas coreografias, o uso de máscaras, os elaborados desenhos corporais, a arte plumária, o canto, as brincadeiras e a dramatização de animais selvagens e seres encantados mitológicos, além do profundo sentido ritualístico (Ligiéro, 2011, p. 72).

Essa conexão afro-ameríndia tem a função de ativar memórias, resgatar saberes, referenciar e reverenciar os seres ancestrais tanto africanos quanto ameríndios.

Figura 7- O Roncô – Espaço Sagrado – Limpeza. Foto: Ogan Luiz Alves



É bom lembrar que noções já consideradas comuns, numa perspectiva eurocêntrica de teatro, como “corpos em cena”, “cenografia” ou “apresentação de personagens”, também perpassavam a estética cênica ameríndia (Ligiéro, 2011, 2019).

Considerações finais

Como vimos, a Semente Cia de Teatro, incorporando caboclos e orixás em cena, busca construir uma narrativa afro-ameríndia, ativando a memória dos sujeitos e sujeitas periféricas por meio de elementos acústicos e cenográficos, trazendo para o centro as narrativas marginalizadas. É uma perspectiva teatral



diferente daquela que estamos habituados a conceituar, que é o teatro das grandes salas de espetáculos, montado para entreter uma plateia erudita, de “gosto refinado”.

O teatro aqui apresentado é um teatro periférico, cru, autêntico em sua pureza e revolucionário em sua forma. É um teatro de efetividade popular, ecológico e sagrado. Trata-se de um teatro inteiramente voltado à comunidade em que se situa, que celebra deuses, deusas e acontece no meio do povo. Não há paredes que separam público e plateia, porque acontece, também, do “lado de dentro” da natureza. E esse lado de dentro ainda se refere às ruas, às praças e em volta da fogueira.

É claro que não estamos aqui a hierarquizar um ou outro modo de fazer teatral, mas propomos mostrar que há formas teatralizadas que se diferem da perspectiva ocidental, e ambas são válidas. Ao permitir a corpo-oralidade em cena, o teatro de terreiro da Semente Cia de Teatro, em sua poética¹⁴ cênica, incorpora a ética dos quilombos e a estética dos terreiros, possibilitando que a gramática dos corpos negros se expresse em sua integridade.

Referências

BARBOSA, Fernanda Júlia (Onisajé). *Teatro preto de candomblé: uma construção ético-poética de encenação e atuação*. Salvador: UFBA, 2021.

D'ANDREA, Pablo (Tiaraju). *A Formação das Sujeitas e dos Sujeitos Periféricos*. São Paulo: Ed. Dandara, 2022.

DUARTE, Constância Lima; CORTÊS, Cristiane; PEREIRA, Maria do Rosário A. (orgs.). *Escrevivências. Identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2016.

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

LIGIÉRO, Zeca. *Teatro das origens: estudos das performances afro-ameríndias*. Rio de Janeiro: Garamond, 2019. 296 p.

¹⁴ A poética é programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte (Pareyson, 1977, p. 11 apud Barbosa, 2021, p. 2).



MOURA, Clovis. *Rebeliões na Senzala. Quilombos, insurreições, guerrilhas*. São Paulo: Editora Ciências Humanas, 1981.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. In: RATTIS, Alex. *Eu sou atlântica*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

OLIVEIRA, Eduardo David de. *Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira*. Curitiba: Gráfica e Editora Popular, 2007.

RODRIGUES JÚNIOR, Luiz Rufino. *Exu e a pedagogia das encruzilhadas*. 2017. 231f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

Recebido em: 20/09/2024

Aprovado em: 23/11/2024

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br