

MANIFESTAÇÕES RELIGIOSAS DE RAÍZES AFRICANAS EM *VAU DA SARAPALHA*
AFRICAN ROOTS RELIGIOUS MANIFESTATIONS IN *VAU DA SARAPALHA*

Ana Maria NUNES
Universidade Federal da Paraíba (UFPB/PPGL)
aninhacolombina@gmail.com
Elinês de Albuquerque Vasconcelos e OLIVEIRA
Universidade Federal da Paraíba (UFPB/PPGL)
eli.oliveira@uol.com.br

Resumo: O artigo traz uma análise das manifestações e representações das religiões de raízes africanas, presentes no espetáculo *Vau da Sarapalha*, encenado pelo Grupo de Teatro Piollin. Analisam-se os signos referentes às religiões de origem africana, presentes na música, nas expressões corporais e vocais e nos objetos cênicos que constituem o espetáculo *Vau da Sarapalha*. Estudam-se as representações ritualísticas, ancestrais e mediúnicas, presentes nos diversos sistemas de signos desse espetáculo. Quanto aos procedimentos metodológicos, foram realizadas uma pesquisa teórica e a análise de uma gravação, em vídeo, dessa mesma peça teatral. Adota-se como referência a abordagem da Semiótica da Cultura, tendo como base o conceito de modelização. A pesquisa se constitui como um estudo de caso com abordagem qualitativa, com ênfase nas trocas entre literatura e teatro, comunicação, semiótica, e teorias da análise do teatro. O artigo é parte da nossa dissertação de Mestrado, intitulada “*Vau da Sarapalha* à luz da Semiótica: uma análise do espetáculo”, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB, sob a orientação da professora Dra. Elinês Oliveira.

Palavras-chave: *Vau da Sarapalha*, religiões africanas, semiótica, teatro.

Abstract: This article is an analysis of the African religious manifestations and representations present in the play *Vau da Sarapalha*, staged by Theatrical Company Piollin. It will be analyzed the signs present in music, body, vocal expressions and props present in the play that are references to African religious origin in *Vau da Sarapalha*. It will also be studied the cultural context of these ritualistic representations, ancestors and mediumship present in the various systems of signs of *Vau da Sarapalha*. In terms of methodological procedures was carried out a theoretical research and an analysis of a video recording of the play *Vau Sarapalha*. The article adopts as reference the theoretical approach of Semiotics of Culture, based on the concept of modelling. The research is constituted as a case study with a qualitative approach, with emphasis on the inter-relations between literature and theater, communication, semiotics, and theater semiotics. This paper is part of the Master's dissertation entitled "*Vau of Sarapalha* under the light of Semiotics: an analysis of the performance", developed in the Post-Graduate Program in Letters UFPB (PPGL), under the advice of Professor Elinês Oliveira.

Keywords: *Vau of Sarapalha*, African religions, semiotics, theater.

Introdução

Apresentamos, nesse artigo, uma análise interpretativa das manifestações e representações das religiões de raízes africanas presentes no espetáculo *Vau da Sarapalha*, encenado pelo Grupo Piollin, da cidade de João Pessoa, a partir da perspectiva das teorias da Semiótica da Cultura. Para a construção da análise, observou-

se o funcionamento do código teatral como um catalisador que envolve diversos sistemas de signos na construção da obra cênica.

Investigar a maneira como os diversos sistemas de signos se relacionam, em *Vau da Sarapalha*, bem como as suas significações ligadas aos rituais religiosos de origem africana, é o objetivo principal desse trabalho. Dessa maneira, pretende-se analisar também a configuração cênica em que se apresentam essas manifestações religiosas, no espetáculo em tela, tomando-se como objeto de análise um registro em vídeo, feito no Teatro Jorge Amado, em Salvador (BA), no ano de 1997 e realizado pelo Grupo Piollin.

Estudar os signos que representam as manifestações das religiões de origem africana em *Vau da Sarapalha* é relevante para que se entenda como uma cultura que influenciou sobremaneira as tradições brasileiras se revela em um espetáculo teatral de grande projeção mundial e que permaneceu por cerca de vinte anos em cartaz. Para subsidiar a pesquisa, adotaram-se como referências as contribuições trazidas pela Semiótica da Cultura. A pesquisa se constitui como um estudo de caso com abordagem qualitativa, enfocando, especificamente, reflexões acerca das trocas entre literatura e teatro, comunicação, semiótica e teorias da análise do teatro.

1. Breves apontamentos teóricos em Semiótica

Esta investigação toma como referência a abordagem da Semiótica da Cultura, tendo como base o conceito de modelização. Tal conceito tem como ideia básica a possibilidade de considerar qualquer manifestação, produto ou atividade cultural como texto.

Para os semioticistas, modelizar é construir sistemas de signos a partir do modelo da língua natural. Contudo, cada sistema desenvolve uma forma peculiar de linguagem e, no processo de descodificação do sistema modelizante, não se volta para o modelo da língua, mas para o sistema que a partir dela foi construído (MACHADO, 2003, p. 50-51).

A modelização é uma abordagem que torna impossível ver os textos da cultura como sistemas isolados e acabados. Para esta abordagem, os textos da cultura só podem existir interligados. O conceito de modelização ensejou o surgimento de um instrumento teórico capaz de embasar os estudos de um vasto campo de signos não-verbais. Segundo Machado (2003, p. 49), os sistemas modelizantes são “[...] manifestações, práticas ou processos culturais cuja organização depende da transferência de modelos estruturais, tais como aqueles sob os quais se constrói a linguagem natural. Ainda, para essa autora (2003, p. 53), “se a modelização é o conceito-chave da semiótica da cultura, os sistemas

modelizantes devem ser considerados tanto seu objeto de estudo primordial quanto a síntese da própria semiose”.

A língua natural é considerada um sistema modelizante de primeiro grau, isto porque os sistemas modelizantes de segundo grau buscam a sua estruturalidade na língua natural. O objeto investigado possui sistemas modelizantes de segundo grau, como a expressão corporal, as entonações, a maquiagem, o figurino, o cenário, a iluminação etc.

Logo, entende-se a arte dramática como um sistema cultural, entre vários outros, que tem a função de criar significados. Tudo que existe no mundo é percebido pelo homem como um significante que corresponde a um significado. O teatro é realizado pelo homem. Dessa forma, em contraposição ao que é da natureza, o teatro é um sistema cultural. O código teatral tem uma ação diferente dos demais códigos culturais, pois mobiliza signos que pertencem a diversos outros sistemas culturais, tais como a pintura, a literatura, a mímica, os gestos da vida cotidiana, entre outros. Ou seja, os signos que atuam no teatro atuam, também, em outros sistemas. Segundo Ubersfeld (2005), não existe signo teatral, mas signos no teatro e no cinema, que são provenientes de outros sistemas.

2. Religiosidades de origem africana em *Vau da Sarapalha* - uma interpretação a partir da Semiótica

Vau da Sarapalha é um espetáculo teatral baseado no conto *Sarapalha*, de Guimarães Rosa, tendo sua adaptação e direção realizada por Luiz Carlos Vasconcelos. A peça está ambientada em um lugarejo atingido pela malária, doença que praticamente despovoou o lugar. A ação está centrada entre o primo Argemiro (interpretado por Nanego Lira) e o primo Ribeiro (interpretado por Everaldo Pontes). Ambos sofrem de malária e esperam, lado a lado, a chegada da morte. Primo Argemiro tem uma paixão secreta por Luísa, mulher do primo Ribeiro. Luísa, por sua vez, fugiu com um boiadeiro. O sentimento que Argemiro nutre por Luísa é revelado a Ribeiro apenas ao final do espetáculo, quando o marido abandonado começa a agonizar. Ao lado dos dois primos, aparece o cachorro Jiló (interpretado por Servílio de Holanda) que, ao final, desatinado, vendo Argemiro indo embora, não sabe se deve segui-lo ou se deve permanecer na fazenda, uma vez que ao conviver tantos anos com os dois primos, não sabe mais a qual dos dois deve ser fiel. Aparece, também, o personagem do Capeta

(interpretado por Escurinho) que, separado dos outros atores, faz a ambientação sonora do espetáculo.

As amarguras vividas pelos protagonistas Ribeiro e Argemiro são acompanhadas, ainda, por uma senhora chamada Ceição (interpretada por Soia Lira), a qual reúne as características de benzedeira e de preta velha. Ceição, com seus poderes sobrenaturais, ajuda os primos Ribeiro e Argemiro a manterem a amizade que os unia e a afastarem os maus agouros que parecem espreitá-los.

Diversos signos ligados à personagem Ceição a constituem como uma mulher mística e que carrega consigo heranças da religiosidade de origem africana. Em sua primeira aparição no espetáculo, por exemplo, ela traz consigo o signo do fogo.

O uso da imagem do fogo, a risada de Ceição e os sons sinistros que preenchem o palco oferecem à cena uma atmosfera sobrenatural, clima que vai ser retomado em outros momentos do espetáculo, através da figura do Capeta, dos sons por ele produzidos e de outras manifestações do fogo. Este elemento aparece no espetáculo com diversas significações, que podem nos remeter ao sagrado – no momento em que Ceição acende velas em seu oratório, como também ao profano – no instante em que o barco, com dois bonecos que representam Luísa e o Capeta, navega no mar de fogo, significando o pecado da traição e o inferno.

Dessa forma, o uso do fogo no espetáculo nos remete ao conceito de carnavalização formulado por Bakhtin (1996), no qual o fogo é símbolo de destruição e, ao mesmo tempo, de renovação da vida. Bakhtin (1996) afirma que uma das características da carnavalização é, justamente, a utilização de imagens inversas que trazem uma ambivalência de sentidos, como é o caso do fogo, em *Vau da Sarapalha*. Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 440) opinam que “a significação sobrenatural do fogo estende-se das almas errantes (fogo-fátuos, lanternas do Extremo Oriente), até o Espírito divino”. É o que ocorre na referida peça teatral, onde o fogo tem a sua função divina e demoníaca, de acordo com a situação em que aparece, dentro do espetáculo.

Os orixás, deuses africanos correspondentes a pontos de força, estão relacionados às manifestações dos quatro elementos da Natureza: água, terra, fogo e ar. Dessa forma, o fogo, elemento que aparece constantemente no espetáculo *Vau da Sarapalha* e sempre provocado pela personagem de Ceição, é uma representação de

diversos orixás, como o Exu, senhor dos caminhos e mensageiro, e Xangô, deus do fogo, raio e trovão.

Em outro momento do espetáculo, Ceição aparece falando o seu *grammelot*¹ e carregando um feixe de lenha. Ela começa a fazer movimentos em que parece benzer um pequenino feixe de lenha que tem na mão, com a intenção de afastar maus agouros. Essa relação de Ceição com o feixe de lenha faz com que ela se assemelhe a uma feiticeira. A esse respeito, Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 420) dizem o seguinte:

E se vemos, tantas vezes, nos contos e lendas, feiticeiras a carregarem feixes de lenha, é sem dúvida por causa desse simbolismo – que estabelece uma aproximação entre o feixe de lenha, o fogo e o espírito, sob a enganosa aparência da pobreza de andrajos. O feixe de lenha seca contém riquezas do espírito e as energias do fogo, conhecimento e poderes.

Nessa perspectiva, a personagem Ceição traz mais uma vez os vigores do fogo e a energia da vida, através da lenha, para aquele lugar, em contraposição à convalescença dos primos. Essas ações de Ceição também mostram que é ela quem tem o conhecimento para poder lidar com a lenha, com o fogo, com as ervas e com outros elementos que aparecem no espetáculo com uma significação mística.

O fato de Ceição, nesse momento, aparecer com os gravetos na mão, benzendo-os, remete ao Orixá Ossanha, também conhecido como Ossaim, cuja imagem é representada segurando ervas ou galhos de árvore secos. Ossanha é também um Orixá que cura através das ervas. É o que Ceição parece fazer, em alguns momentos, no espetáculo: buscar, através das ervas, a cura espiritual e física para os primos. No conto de Guimarães Rosa, Ceição é aludida, muitas vezes, como “negra”. Nas rubricas do texto dramático, ela é referida como “velha”. De acordo com as suas ações dentro do espetáculo, podemos inferir que Ceição é uma “preta velha”.

Em outra cena, aparece um animal comumente utilizado em rituais religiosos de origem africana: as galinhas. Estas são representadas dentro do espetáculo apenas por cacarejos. Ceição aparece, ora espantando as galinhas, ora jogando-lhes milho. A própria corporeidade de Ceição é semelhante à de uma galinha, o que mostra a forte relação dessa personagem com esse animal, que é uma das aves mais utilizadas para a prática do Axé, força sagrada que permite a existência dinâmica do processo vital e o dividir. O Axé é praticado em religiões de raízes africanas, como o Candomblé, e é realizado para a remissão dos pecados e a cura de doentes. Subentende-se, dessa forma,

¹ Conversação sem sentido definido, baseada em uma técnica desenvolvida por comediantes *dell'arte*.

que a ligação de Ceição com as galinhas está ligada às práticas ritualísticas de cura em intenção dos primos que sofrem com a malária. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 457),

A galinha exerce o papel de psicopompo nas cerimônias iniciáticas e divinatórias dos bantus da bacia congoleza. Assim, no ritual iniciatório das mulheres xamãs entre os luluas, relatado por Dr. Fourche, a candidata a xamã, à saída da fossa onde cumpre sua prova de morte e de renascimento, é considerada definitivamente entronizada quando um de seus irmãos suspende uma galinha em seu pescoço: *é através desse sinal que ela exercerá daí em diante o poder de atrair no mato as almas de médiuns defuntos, para conduzi-los e fixá-los ao pé das árvores a eles consagradas.*

Como se pode perceber através da citação acima, a galinha está muito ligada aos poderes sobrenaturais de mulheres xamãs, que tinham as faculdades da cura e da comunicação com os espíritos. Aqui mais uma vez, tem-se a representação da galinha enquanto signo, fato que reforça esse caráter divino da personagem Ceição. “O sacrifício da galinha para a comunicação com os defuntos, costume espalhado por toda a África negra, provém do mesmo simbolismo” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 457). Olhando por esse prisma, reforça-se a ideia de Ceição simbolizando uma “preta velha”.

Em outro momento do espetáculo, quando Ribeiro passa a falar em morte, Ceição pega um ramo de ervas, benze os objetos da cozinha e, em seguida, joga-o dentro do pilão e começa a batê-lo. Aqui, mais uma vez, as ações de Ceição podem ser associadas ao Orixá Ossanha, devido ao seu conhecimento na manipulação do uso das ervas. Depois, Ceição começa a tentar pegar uma galinha, sempre falando o seu *grammelot*. Ao agarrar o animal, arranca-lhe uma pena, com a qual passa a benzer Ribeiro. Em seguida, sopra a pena, como se espantasse as más energias que nela haviam ficado e fala calmamente e baixinho o seu *grammelot*, como se tivesse com uma satisfação de dever cumprido, de ter espantado os maus agouros que estavam sobre Ribeiro e realizando, através da pena da galinha, o seu Axé.

É Ceição, também, quem possui o poder de entendimento do sobrenatural. Sempre que o personagem do Capeta se aproxima para estabelecer uma comunicação, é com Ceição que ele dialoga. O personagem do Capeta parece ser o único no espetáculo que se comunica através da língua de Ceição. Talvez, por isso, Ceição tenha os presságios, porque é ela a possuidora do conhecimento da linguagem do sobrenatural.

Os presságios entendidos por Ceição parecem chegar, embora de forma tímida, aos ouvidos de Ribeiro, pois este, em certa altura do espetáculo, fala que teve “notícia de que ia morrer”, mas não deixa explícita a forma como recebeu essa comunicação mística. Visto que, no espetáculo, é constante o som de pássaros que, no universo das superstições populares, são conhecidos como agourentos e cujos gritos prenunciam a morte, supõe-se que foi ao escutar o canto de um desses animais que Ribeiro entendeu que sua vida se aproximava do fim. Essa comunicação com o desconhecido, chamada de “ornitomania”, é fundamentada na interpretação do grito dos pássaros e da direção do seu voo. Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 689) esclarecem que ornitomania é

(...) a faculdade de falar do **desconhecido que desperta** em algumas pessoas, com a visão de um pássaro que voa ou de animal que passa, e de concentrar seu espírito, depois que desapareceram. É uma faculdade de alma que suscita uma compreensão rápida, pela inteligência, das coisas vistas ou escutadas, matéria para o presságio. Ela supõe uma imaginação forte e poderosa....

Esses presságios, advindos da comunicação estabelecida com os pássaros, vão manifestar-se em diversos momentos do espetáculo e serão interpretados, principalmente, pela personagem Ceição que, através dos seus poderes mediúnicos, é a personagem que estabelece essa ligação entre o terrestre e o sobrenatural.

Após Ribeiro revelar que foi avisado da proximidade de sua morte, Ceição desce de sua cozinha com a cabaça na mão e dá de beber aos primos. Em seguida, ela passa a colocar a cachaça na mão e a jogar esse líquido ao redor dos primos, como se estivesse benzendo-os, na tentativa de afastar as más energias, que foram comunicadas através do presságio que teve Ribeiro. Nesse momento, mais uma vez, há a materialização do que Bakhtin (1996) chama de carnavalização. Ao benzer os primos com a cachaça, há uma profanação de um ato sagrado, estabelecendo-se um sacrilégio carnavalesco. O uso da cachaça é comum nos rituais das religiões de origem africana, onde o sagrado e o profano convivem sem reservas. Dessa forma, o ato de benzer com a cachaça reforça a significação de preta velha que há em Ceição. Esta, ao jogar a bebida próximo a Ribeiro, sente a presença de uma força maligna e se assusta, falando mais alto e com mais vigor o seu *grammelot*. A presença dessa energia malfazeja, percebida por Ceição, confirma o presságio de morte que teve Ribeiro. Nesse momento, outros signos aparecem, reafirmando essas presenças malévolas no lugar, como os diversos latidos dos cachorros da mata, que são acompanhados pelos de Jiló, e um som vocálico agudo

que lembra um aboio. Ceição retorna ao lugar de onde havia surgido, de início, a força maligna e cospe no chão, depois, seca o cuspe com a mão e silencia todos os sons, o que demonstra o seu poder sobrenatural.

Ainda nesta cena, outro ponto ligado aos poderes mediúnicos, presentes nos rituais religiosos africanos, acontece quando os primos cospem a cachaça e surgem diversos latidos de cachorros. É comum na cultura popular de origem africana a crença de que alguns animais sentem a presença de espíritos. É o que parece acontecer com Jiló e com os cães da mata, nesse momento no espetáculo. O cachorro é um animal que tem a função de psicopompo e, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009), em vários ritos de costume órfico, o cachorro e a galinha aparecem associados. Segundo esses autores (2009, p. 176),

a função mítica do cão, universalmente atestada, é a de **psicopompo**, i.e., guia do homem na noite da morte, após ter sido seu companheiro no dia da vida. De Anúbis a Cérbero, passando por Thot, Hécate e Hermes, ele emprestou o seu rosto a todos os grandes guias de almas, em todos os escalões de nossa história cultural ocidental. Mas existem cães no universo inteiro, e em todas as culturas eles reaparecem com variantes que não fazem senão enriquecer esse simbolismo fundamental.

Outro signo presente em *Vau da Sarapalha*, que remete aos rituais de origem africana, são as velas, que são acesas no espetáculo pela personagem Ceição. A vela é um dos símbolos mais representativos da Umbanda e está presente no Congá, nos Pontos Riscados, nas oferendas e em quase todos os trabalhos de magia. A vela, na Umbanda, desperta os poderes extra-sensoriais que estão em estado latente, acende a fogueira interior de cada um e desperta as lembranças de um passado muito distante. A chama da vela simboliza “a luz da **alma** em sua força ascensional, a pureza da chama espiritual que sobe para o céu, a perenidade da vida pessoal que chega ao seu zênite” (CHERVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 934). E é essa chama que o personagem do Capeta procura apagar, em uma cena seguinte, com a intenção de destruir a luz e o calor da vida que as velas acesas podem trazer, segundo os rituais umbandistas.

A música também pode ser associada, em diversos momentos do espetáculo, às religiões de raízes africanas. O espetáculo *Vau da Sarapalha* traz uma ambientação de sortilégios e de tensão, em diversos momentos, que é reforçada pela música, com sons percussivos metálicos fortes e um aboio, que é um canto vagaroso, longo e triste. O aboio representa, também, de certa maneira, o sincretismo entre as culturas brasileiras e

africanas, visto que, segundo Leite (1990), ele foi um canto trazido pelos escravos da Ilha de Madeira e tem, segundo Maurício (2012) poderes místicos.

O aboio, canto do cotidiano de trabalho dos vaqueiros, é marcado por ritos ligados à condução da boiada, à *performance* do trabalho e do canto, e é revestido dos caracteres rítmicos e mágicos, com índices encantatórios, pois é pela voz e pelos gestos que os vaqueiros conduzem os animais. A cantiga não tem apenas o caráter pragmático do trabalho, mas também características poéticas, semelhante à cantoria no improviso e na estrutura dos versos e estrofes. A diferença está na ausência de instrumentos musicais e na utilização exclusiva da voz, que, por sua vez tem processos desencadeados pela memória e traz à tona as experiências do cotidiano e a sabedoria adquirida ao longo dos tempos (MAURÍCIO, 2012, p. 16).

Entretanto, em *Vau da Sarapalha*, o aboio não se restringe apenas a essas significações. O homem com quem Luísa (a mulher de Ribeiro) fugiu era um boiadeiro. Nesse contexto, o aboio é uma representação do boiadeiro que levou Luísa embora. O boiadeiro é, de forma indireta, em vários momentos dos diálogos dos primos, associado ao Capeta. É esse personagem que faz o som do aboio, fora de cena. Dessa forma, o aboio surge no espetáculo como um som ligado tanto às aflições amorosas dos primos, como ao sobrenatural. Ainda segundo Maurício (2012), o aboio, assim como a toada, é um canto melancólico que, muitas vezes, traduz sofrimento. É a partir do momento em que o aboio surge pela primeira vez, na cena, que os presságios começam a ocorrer, anunciando que algo triste irá acontecer e que irá quebrar a rotina daqueles primos que, até então, viviam em harmonia.

Outra característica da música de *Vau da Sarapalha* que remete às religiões de raízes africanas é o uso do tambor, que é um instrumento originário da África. É o que acontece na cena em que Ceição, em torno de um lago, canta e dança como se estivesse a benzer a água. A dança e a postura do corpo de Ceição também lembram os movimentos presentes nesses rituais. Nessa cena, a escolha do elemento água para a realização da limpeza espiritual não é em vão, pois, “a água é o instrumento da purificação ritual” (Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 16). Segundo esses autores, a água desempenha, em várias culturas, um papel primordial, trazendo em sua simbologia três temas principais: elemento de purificação, manancial de vida e meio de regeneração. Assim, com esse ritual em torno do lago, Ceição objetiva realizar a limpeza corporal e espiritual dos primos, com a água simbolizando a seiva da vida.

No momento em que faz o ritual de purificação da água, a dança que Ceição executa tem muitas giras. Sobre a dança circular, Chevalier e Gheerbrant (2009, p.254) afirmam o seguinte:

A dança circular dos dervixes “mawlavis”, denominados dervixes rodopiantes, inspira-se num simbolismo cósmico: eles imitam a ronda dos planetas em torno do Sol, o turbilhão de tudo o que se move, mas também imitam a busca de Deus, simbolizado pelo Sol.

Embora não sendo Ceição uma “dervixe rodopiante”, sua dança, nesse momento, através de diversas giras, pode representar essa ligação com o cosmo, na busca de uma força divina que possa auxiliar no ritual de purificação da água, visto que, nos rituais religiosos de matriz africana, a dança com giras também é fortemente usada para estabelecer uma ligação com o sobrenatural. Esses pontos em comum entre uma dança de uma cultura e de outra, aparentemente distantes, também podem ser compreendidos através do conceito de semiosfera, elaborado por Lotman. Segundo o semioticista russo, a semiosfera

garante a multiplicidade, a diversidade dos sistemas culturais que a compõem, pois cada cultura opera dialogicamente frente às demais, contaminando essas e aquelas e permitindo-se contaminar por outras, muitas outras, elaborando atualizações inusitadas” (RAMOS et al, in MACHADO, 2007, p. 35).

Através de suas giras, Ceição procura uma ligação com o cosmo, com o objetivo de fazer a limpeza espiritual da água que irá regenerar física e espiritualmente Ribeiro e Argemiro.

Em seu retorno do lago para casa, Ceição escuta o chilrear de um pássaro agourento e passa a correr, com a panela de barro na cabeça, como se sentisse que precisava chegar logo em casa, com a água que havia benzido. Esse é o momento em que Argemiro confessa a Ribeiro os seus sentimentos por Luísa. O som do pássaro é, na verdade, um mau presságio, o qual é entendido por Ceição, que começa a girar, como que possuída por espíritos malévolos, até que a panela de barro cai ao chão, quebrando-se e derramando toda a água purificada que trazia. Este é mais um dos momentos em que ficam evidentes os dons mediúnicos de Ceição.

A cena escurece ainda mais. Ouvem-se gritos de pássaros agourentos e o choro do vento, signos sonoros que reforçam o clima triste e funesto do momento. Parece que os agouros que surgiram, como o pote de água purificada quebrado e o grito dos pássaros eram maus presságios que anunciavam o fim da amizade entre os dois primos.

É como se Ceição se sentisse vencida e todas as suas rezas e ritos de purificação não tivessem sido suficientes para impedir tal desgraça. Ela corre para o fundo da cena, joga o pedaço de panela de barro que tinha nas mãos e grita. Verificam-se, aqui, signos de movimento e sonoros que demonstram tristeza e desespero. Nesse momento, ouve-se um grito forte, semelhante ao cacarejo de um galo, e o Capeta aparece na cozinha, fazendo sons de pássaros agourentos, o que reforça o caráter sinistro da cena. O Capeta, em cima do fole, em um plano mais alto que os demais personagens, remete-nos a ideia de um ser que venceu a todos naquela fazenda, de uma figura que conseguiu atingir o seu objetivo, que era o de separar os primos.

Ceição corre até a cozinha e prepara o tacho com cachaça e fogo. O cachorro olha atento para Argemiro. Mais gritos de pássaros agourentos são emitidos pelo Capeta, que permanece em cima do fole. Ceição leva um tacho com fogo para próximo de onde ficou a canoa, contendo os bonecos que representaram Luísa e o boiadeiro, e começa a girar possuída, diante do fogo.

Ceição derrama o fogo no chão, dirige-se à cozinha e começa a agir como se fosse uma galinha ciscando, enlouquecida, momento em que fica mais evidente a característica animalesca dessa personagem. Ouvem-se gritos de bichos e, em seguida, um som metálico que os silencia. Inicia-se, então, uma música triste, tocada no marimbau. A cena escurece e aparece apenas a canoa, com os dois bonecos navegando no mar de fogo, signo que nos remete ao fato dos amantes terem viajado para o inferno. O Capeta, nessa última cena, permanece o tempo inteiro no palco, em cima do fole, mas é visto apenas por Ceição, o que confirma que é ela quem tem o poder de ver e se comunicar com o sobrenatural.

A amizade entre os primos, como podemos ver, está repleta de maus presságios, que os acompanharão até o final da trama. Premonições ou agouros são anunciados por Ceição, que lembra os ditos da Fortuna, feitos pelo oráculo, nas tragédias gregas antigas, deixando a peça plena de signos fatídicos. Assim sendo, a Negra Ceição personifica, nesse drama moderno, as antigas noções de destino e fatalidade em uma transposição para a cultura afro-brasileira, incorporando, também, aspectos e corporeidades de pretas velhas e de benzedeadas. As suas falas em *grammelot* mostram uma figura que tenta se comunicar, mas que não consegue transmitir as mensagens como deseja e os presságios acabam não sendo percebidos pelos primos. Essas espécies

de profecias anunciam que está prestes a acontecer o rompimento entre os dois primos, o que significa, também, a morte para ambos. É a partir desses presságios que o desfecho é anunciado. Dessa forma, a maldição que os acompanhava parece cumprir sua sentença final, com a figura vitoriosa do Capeta aparecendo no alto, em cima do fole.

Considerações finais

Procurou-se, nesse estudo, realizar uma análise semiótica dos signos representativos das manifestações das religiões de raízes africanas, presentes no espetáculo *Vau da Sarapalha*, que se constitui como uma das mais conceituadas peças do teatro paraibano na contemporaneidade. Verificaram-se, na análise desse espetáculo, diversos signos que traduzem sentidos denotativos e conotativos, referentes às representações mediúnicas, ritualísticas e ancestrais africanas, como o fogo, a água e o uso de ervas e da cachaça para a realização da limpeza espiritual.

Para entender a incidência das manifestações religiosas de origem africana no espetáculo, examinaram-se diversos sistemas de signos presentes em *Vau da Sarapalha*, como o cenário, a iluminação, os corpos e as vozes dos atores, em cena, e como esses sistemas sógnicos dialogam na construção dos sentidos. Foi necessária, também, a consulta a um dicionário de símbolos a fim de buscar o entendimento de alguns signos presentes no contexto do espetáculo. À luz dos pressupostos teóricos da Semiótica Russa, passou-se a ter uma melhor compreensão sobre os sistemas de signos, atentando-se para diversas nuances interpretativas que incidem sobre um espetáculo teatral.

A análise proposta não tem a pretensão de esgotar as possibilidades de articulação existentes, visto que a peça teatral estudada tem uma vasta riqueza de detalhes e possui um caráter essencialmente subjetivo. Sabemos, pois, que se faz necessário que se descortine todo um universo de estudos sobre o produto artístico *Vau da Sarapalha*, visto que há, nesse espetáculo, elementos de fundamental importância para a discussão do teatro contemporâneo.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, M. M. **A apresentação do problema.** In: **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1996.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva [et al.]. 23 ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

- FISCHER-LICHTE, Erika. **Semiótica del teatro**. Madrid: Arco Libros S.L., 1999.
- GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (orgs.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: perspectiva, 1978.
- LEITE, Firmino Ayres. **Mugidos e aboios**. João Pessoa: Oficinas das Artscreem, 1990.
- LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Trad. M. C. V. Raposo & A. Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.
- MACHADO, Irene. **Escola de Semiótica: a experiência de Tártu-Moscú para o estudo da cultura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- MAURÍCIO, Maria Laura de Albuquerque. **Aboio: tipologia de um gênero oral**. 2012. 176 p. Tese (Doutorado em Linguística) – Centro de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. Trad. Sérgio Sávia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Record, 1994. (Série Mestres da Literatura Contemporânea).
- UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Trad. José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VASCONCELOS, Luiz Carlos. **Vau da Sarapalha**. Adaptação do conto *Sarapalha* de Guimarães Rosa. 1992.