

BABUGÊM: A CRIAÇÃO CÊNICA ATRAVÉS DO RITUAL AFRO-BRASILEIRO E A SUA POTÊNCIA REPRESENTATIVA¹⁰⁵

Gideão Campos Gonçalves Ferreira¹⁰⁶
Diego Elias Baffi¹⁰⁷

Faculdade de Artes do Paraná, FAP/UNESPAR.

Resumo

O presente trabalho investiga a criação cênica a partir do ritual Umbandista interligando teatro e ritual, corpo mediúnic e corpo cênico. Tal pesquisa resultou no espetáculo *Suor de Preto ou O Alto do Morro de Santa Rita*, cujo processo de construção baseou-se na busca pela reapropriação em poética cênica de aspectos oriundos dos terreiros¹⁰⁸ visitados em pesquisa de campo de onde foram extraídos elementos do rito posteriormente reelaborados na cena. O espetáculo citado foi apresentado no 2º. Festival de Curimbas de Terreiro em de setembro de 2011 no Teatro Guaíra¹⁰⁹ em Curitiba-PR, na Mostra Fringe do 21º.Festival de Curitiba em março de 2012 no Teatro Universitário de Curitiba (TUC)¹¹⁰, e no Terreiro COUMFÉ - Comunidade Umbandista Filhos de Fé¹¹¹ em maio de 2012.

Palavras-chave: Teatro Ritual; Umbanda; Corpo Extracotidiano

Abstract

The present work explores the theatrical creation through Umbanda ritual elements connecting theater and ritual. This research resulted in the performance *Suor de Preto ou O Alto do Morro de Santa Rita* that was based on poetic appropriation of elements extracted from the terreiro and elaborated at the stage. The mentioned performance was presented for diferente audiences, at the 2nd Festival de Curimbas de Terreiro (September, 2011) at the Teatro Guaíra attended by umbanda followers; at the Festival de Curitiba (March, 2012) at the Teatro Universitário de Curitiba (TUC) and at the Terreiro COUMFÉ - Comunidade Umbandista Filhos de Fé (May, 2012) at a Preto-velho party to celebrate the Abolition of Slavery in Brazil .

Key words: Ritual theatre; Umbanda, Extra-daily body

¹⁰⁵ Memorial de Performance apresentado ao eixo temático “Arte, Educação e Cultura”.

¹⁰⁶ Bacharel em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes do Paraná. Atualmente integra como ator, Cia. Onírico de Teatro e Cia. Falsários.

¹⁰⁷ Professor Assistente na Faculdade de Artes do Paraná FAP - UNESPAR, Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas, membro do Grupo de Pesquisas Arte e Performance e coordenador do Projeto de Pesquisa Prático-Teórico em Intervenções Urbanas – Um Lugar-Ação na Urbe. Orientador da pesquisa de que trata este Memorial Descritivo. diego_baffi@yahoo.com.br

¹⁰⁸ É o local onde são realizadas as cerimônias dos cultos aos Orixás e onde são atendidos os que ali vão à busca de proteção. Também é conhecido por outros nomes, como Candomblé, Nagô, Tambor de Mina entre outros (PINTO, Altair. **Dicionário** 1975).

¹⁰⁹ O Teatro Guaíra fica localizado na Rua XV de Novembro, 971. Centro de Curitiba, PR.

¹¹⁰ O TUC fica localizado na Galeria Julio Moreira, Largo da Ordem. Curitiba, PR.

¹¹¹ O Terreiro COUMFÉ fica localizado no Bairro Boqueirão. Curitiba, PR

Memorial de performance

Este trabalho é resultado da pesquisa de campo em terreiros de Umbanda¹¹², onde se analisou as manifestações de entidades de Preto-velhos nos médiuns¹¹³ de terreiro possibilitando a observação de seus estados corporais modificados a todo tempo devido ao transe mediúnico¹¹⁴.

O presente trabalho obteve referências a partir da dissertação de mestrado de Grácia Navarro, Unicamp (SP) denominada **O Corpo Cênico e o Transe: um estudo para a preparação corporal do artista cênico**¹¹⁵, onde a autora destaca a preparação corporal do espetáculo de dança *Beneditas*¹¹⁶ e a sua relação com o transe no ritual de Tambor de Mina, referenciando também a Umbanda, entre outros rituais.

Na dissertação citada, o ritual Umbandista se transforma em lugar de potência de experimentações corpóreas, cujo objetivo não é a pesquisa em dança, mas no teatral/ritual concomitantemente à corporalidades cênicas possíveis através da reapropriação dos elementos presentes na incorporação do médium. A incorporação é conceituada como *quebra*, a partir da qual se estabelece a relação entre espectador e ator no ambiente proposto.

Quando o filho de santo entra em transe, ele destaca-se do conjunto no espaço e na movimentação diferenciada. O momento da tomada do iniciado pela divindade representa uma “quebra” manifestada no corpo, entre o que estava acontecendo até então e o que acontecerá a partir da “quebra”. (Navarro, 2000)

O presente trabalho é resultante das experimentações práticas realizadas em sala de ensaio a partir da pesquisa de campo nos terreiros de Umbanda. Nos ensaios, inspirei-me particularmente nos estados extracotidianos¹¹⁷ dos médiuns quando *incorporados por uma entidade* e atualizei esse “estado alterado mediúnico” em meu corpo. O trabalho corporal realizado resultou especialmente da alteração da estrutura de peso do meu corpo. A mudança de estado físico que tal alteração proporcionava estabelecia por consequência uma vulnerabilidade

¹¹²Religião brasileira, com origens africana-kardecista, que invoca espíritos de varias classes como por exemplo: Caboclos, Preto-velhos, baianos, boiadeiros, exús, pomba gira e ciganos, sua formação é exclusivamente a caridade. (PINTO, Altair. **Dicionário da Umbanda**. Editora Eco. Rio de Janeiro, RJ. 1975).

¹¹³Médium é a qualidade daquele que possui uma faculdade que permite a comunicação entre homens e espíritos desencarnados (PINTO, Altair. **Dicionário** 1975).

¹¹⁴ É um estado psicológico e fisiológico que pode levar o indivíduo ao estado hipnótico, com perda da consciência e uma série de alterações, inclusive a liberação do inconsciente e do controle mental (PINTO, 1975).

¹¹⁵ NAVARRO, Grácia. **O Corpo Cênico e o Transe: um estudo para a preparação corporal do artista cênico**. Unicamp. Campinas, SP. 2000.

¹¹⁶ BENEDITAS é um espetáculo de dança criado por Grácia Navarro e Diane Ichimaru. O trabalho é resultado de pesquisas em Terreiros de Tambor de Minas, entre outros rituais, focando no trabalho corporal observado nos médiuns que dançavam no transe e reapropriados em cena por elas.

¹¹⁷ Sobre estados extracotidianos vide BARBA, Eugênio. **Canoa de Papel**. Tratado de Antropologia Teatral. *Cotidiano e extracotidiano*. 1994, P. 30-31 e ICLE, Gilberto. O ator como xamã: configurações da consciência no sujeito extracotidiano. In: O ator como xamã. P. 67 – 81.

no equilíbrio, provocando uma expressão pesada e cansada semelhante a geralmente observada em um Preto-velho.

Materiais e métodos

A cena teatral foi construída a partir da pesquisa de campo realizada de fevereiro de 2011 a junho de 2012. Para isso, foram frequentados quatro terreiros de Umbanda na cidade de Curitiba (PR) autodenominados Terreiro Pai Maneco, Tio Antônio, Assema e Cazuá do Chá. De outubro de 2011 a junho de 2012, as visitas fixaram-se apenas no terreiro Cazuá do Chá, dirigido por Marcio Slobodzian.

As incorporações de Preto-velhos analisadas nos terreiros inteiraram meu treinamento corpóreo com base nas seguintes experimentações físicas: níveis (baixos, médios e altos); deslocamentos pelo espaço; sustentação de desequilíbrio; sustentação de energia interrompendo o movimento bruscamente; e olhar exaustivamente para vários lugares e pontos fixos (investigando possibilidades da ação de olhar).

Nos ensaios foram aos poucos incorporados objetos utilizados nos rituais observados e experimentados nas ações pesquisadas em sala: o coité¹¹⁸, o fumo na palha, a bengala feita de galho de árvore, o toco de madeira para sentar e ervas como alecrim, arruda e guiné (utilizadas por essas entidades em suas bebidas e benzimentos).

Faço ainda menção à reapropriação, na cena, do atabaque - através dos ritmos de cantigas de Preto-velhos - que permitiu sustentar os deslocamentos no espaço e as ações realizadas, relacionando o tempo-ritmo da música ao da ação cênica.

A cena resultado desta pesquisa conta a história de um personagem negro que junto com seu irmão após sua morte (por retaliação de ter cometido o assassinato de seu senhor se presentifica como espírito para relatar o fato, que na cena elaborada é referenciado como um Preto-velho). Na crença religiosa, acredita-se que estes são espíritos que quando encarnados foram negros escravos. Essas referências foram experimentadas nas ações corporais em salas de ensaio e deram suporte para a cena, na qual reapropriam-se alguns elementos do ritual Umbandista como defumação, tabaco e marafo:

Defumação: Esse elemento resume-se pela queima de ervas para a limpeza energética do terreiro, usada também em vários rituais religiosos. No processo de pesquisa do espetáculo a defumação é utilizada como elemento cênico responsável por ambientar a cena.

¹¹⁸ Objeto feito da metade da casca de côco para colocar algo para beber.

Tabaco: Usado no ritual Umbandista, assim como em diversos rituais xamânicos. Os Preto-velhos os utilizam em palhas e cachimbos. Quando reapropriado na cena tem função de elemento de ação que faz com que surjam movimentos corporais através da fumaça e da própria manipulação do tabaco.

Marafó: Na Umbanda é a bebida utilizada pelas entidades como forma de transmutação de energia através do *éter*¹¹⁹. Na cena, tem a mesma função do tabaco, além do contato estabelecido com o espectador através do compartilhamento da bebida.

As observações realizadas nas giras de Umbanda permitiram ainda, a análise dos movimentos e ações dos médiuns no espaço, bem como as linhas de peso do corpo que se modificavam de acordo com o que se denomina "*incorporação*".¹²⁰

Resultados encontrados

Com as experimentações físicas e suas transformações corpóreas em cena pretendia-se um estado extracotidiano no ator, intensificando a presença física do personagem e suas ações. Sobre esses estados extracotidianos, afirma Gilberto Icle

(...) a constante transformação do sujeito extracotidiano é o que possibilita essa simulação da vida, uma vida recriada sob a égide do artifício. Essa recriação do fluxo transformável de vida no corpo do ator é o que garante a possibilidade de relação com a platéia, contamina com a presença o corpo do observador, faz dos comportamentos espetaculares um trabalho de comunicação vital, converte a platéia num participante sem a qual a presença não tem sentido (ICLE, Gilberto, 2007. p. 79).

Portanto, o espectador está num lugar de passagem e paragem. Passagem para o extracotidiano e ritualístico, e paragem para um tempo da experiência da cena, a partir do momento em que se entra na sala e se vive o ritual. A partir da somatória dos elementos listados, a pesquisa desenvolveu-se na busca da teatralidade dos terreiros e de como o ritual se atualiza como arte/teatro na cena.

Dramaturgia de ação comentada do espetáculo Babugêm

¹¹⁹ **Éter** - é.ter - *sm* (*gr aithér*) **1** *Fís* Hipotético fluido cósmico extremamente sutil, que enche os espaços, penetra os corpos e é considerado, pela teoria ondulatória, o agente de transmissão da luz, do calor, da eletricidade etc. **2** *Quím* Líquido aromático, incolor, extremamente volátil e inflamável [(C₂H₅)₂O], que se produz pela destilação de álcool com ácido sulfúrico. É usado principalmente como solvente e anestésico; éter etílico, éter sulfúrico. Fonte: <http://michaelis.uol.com.br>. Acesso em 11 de abril de 2012.

¹²⁰ Ato de receber o espírito/entidade. Cabe ao médium receber a entidade.

As portas encontram-se abertas permitindo que o público enxergue o espaço cênico. Um som de berimbau soa de dentro do espaço cênico, respectivo ritmo de senzala. Os contatos sensoriais começam a ser ativados através do cheiro e do som do berimbau que começa antes das portas se abrirem. Na parte externa, o público aguarda até o ator aparecer para estabelecer o contato e conduzi-lo para dentro. Nesse trajeto, a aproximação do ator, o espaço, a sonoridade e os aromas presentes, têm a intenção de conectar o público com o ambiente e com o ator.

A experiência de todos os deslocamentos só foi concreta nas apresentações, onde havia público, devido à dificuldade de realizar certas ações na ausência do espectador. A ação externa da sala é experimentada em tempo real, portanto, o contato com o espectador nunca será o mesmo, pois cada dia é um elemento que aparece e compõe a ação, é um olhar diferente, uma conversa, um aperto de mão. Fora, o ator está mais vulnerável a acontecimentos inesperados, a reações diversas do espectador. Há um objetivo, dentro desse objetivo existe uma deriva de ações até o deslocamento do público para a parte interna, onde o rito/cena se estabelece e lá, o ator está em seu espaço concreto. Mas isso não impede de haver acontecimentos e reações do público, pois o contato é direto e o trabalho de corpo, de ações, de cena, de espaço, deslocamentos e proximidade são composições que surgem a cada minuto. Elas nunca se repetem, elas se atualizam a cada dia de formas diferentes, inclusive nas palavras, que nunca são ditas da mesma forma e com a mesma intenção.

O ator está em estado de atenção, o corpo cotidiano está presente, vivo e disponível para todos. O público entra, o ator coloca os colares, que na crença Umbandista são denominadas guias ou contas. A ação do olhar não para, todos são observados no olho, todos estão presentes com o ator. O chapéu de palha é o signo da transformação do corpo cotidiano em corpo extracotidiano. O corpo começa a se modificar durante a ação de colocar o chapéu na cabeça. Quando esta ação se completa, o corpo já está todo transformado e com a energia alterada, dilatada¹²¹.

A imagem antes invisível da entidade agora está presente. O peso do corpo muda, está projetado para frente, o quadril está pesando para trás em direção ao chão, a cabeça já não tem tanta firmeza, as pernas estão levemente flexionadas, os pés não se distanciam do chão causando um andar cansado arrastado, os passos são curtos, os braços estão soltos e pesados, os músculos do rosto se contraem como se fossem puxados para baixo. Os movimentos são lentos, o olhar é demorado e firme.

Quando a corporificação do Preto-velho está completa, as ações começam a ser realizadas uma por uma. Sentar, olhar, pegar o cigarro de palha, acender, tomar um gole da bebida. O corpo

¹²¹ BARBA, 1994. P 32-40, *passim*.

extracotidiano, pesado e calejado é crível, o ambiente é ritualístico e teatral. A presença do ator é a sua plena ausência, ausência do querer mostrar ou fazer algo. O corpo Preto-velho ganha forma devido ao deslocamento de peso que altera o equilíbrio do eixo do corpo do ator¹²².

As alterações de equilíbrio intensificaram a relação de proximidade do ator e do público. Ele transita em determinados momentos (não sendo isso uma regra) pelos espaços entre o espectador, quebrando a relação da quarta parede e tocando a plateia. A bengala usada como prolongamento do corpo permite o deslocamento desequilibrado. Aqui o silêncio é o tempo de se digerir a ação ou palavra. Na ação de tocar alguém e transitar pelo espaço, pretende-se desequilibrar e ausentar o próprio público de seu papel de espectador para agente da história e da ação. Denomino a morte do ator, do espaço e do espectador como passagem para o que é teatro e ritual, como desdobramento fictício e crível da cena que é única, móvel e mutável. A morte como germinação em constante renovação. Aceitar a morte é compor com o real e suas ações permitindo que elas apareçam e desapareçam para que outras possam surgir e compor novamente. A partir dessa morte, o ator renasce a todo instante com o público e espaço. A corporificação do Preto-velho está em constante germinação, onde o corpo está a todo instante em renovação de peso, equilíbrio e atenção.

Olhares se cruzam sem parar e o ator começa a desmontar o corpo na frente de todos, tirando o chapéu e se refazendo em corpo cotidiano, olhando os espectadores, cantando a batucada para, em seguida esperá-los lá fora, onde foram recebidos. Despede-se. A morte como início acontece novamente e um novo trajeto aparece.

O ritual se estabelece entre todas essas passagens de tempo, de cena, de ator e personagem, da batucada, da corporificação do Preto-velho, do contato com o espectador, próximo a maneira como ocorre nos terreiros visitados.

Não se pretende imitar o ritual Umbandista. Os elementos são reapropriados e trabalhados em cena, assim como a experimentação do corpo do ator através dessa referência.

Conclusão

Através da pesquisa realizada, buscou-se um maior aproveitamento nos estados alterados do corpo extracotidiano mediante a inspiração na corporeidade observada nos médiuns incorporados de Preto-velho. A partir desses estados extracotidianos, pretendia-se que o espaço da cena remetesse a um terreiro. Perante essas reapropriações de estados corporais se pretende instaurar uma ligação entre teatro e ritual, corpo do ator e corpo mediúnico. O ritual da Umbanda

¹²² Idem, ibidem.

deixa de ser unicamente referente a uma religião para se converter em disparador de um processo que se configura dentro da linguagem teatral.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugênio. Princípios que Retornam. In: **Canoa de papel**: tratado de antropologia teatral. Editora Hucitec: São Paulo, 1994. p. 27-40.

ICLE, Gilberto. O ator como xamã. In: **o ator como xamã**: configurações da consciência no sujeito extracotidiano. São Paulo: Perspectiva, 2006. p 67-81.

NAVARRO, Grácia. **O corpo cênico e o transe**: um estudo para a preparação corporal do artista cênico. Unicamp. Campinas, SP. 2000.

PINTO, Altair. **Dicionário da Umbanda**. Editora Eco. Rio de Janeiro, RJ. 1975.

SPARTA, Francisco. **A dança dos orixás**: as relíquias brasileiras da Afro-Ásia pré-bíblica. São Paulo, SP: Herder, 1970. 289 p., il.

<http://cazuadocha.com.br/orixás>. Acesso em 17/05/2012

<http://michaelis.uol.com.br>. Acesso em 11 de abril de 2012

ANEXOS







ACEITE: 18/03/2013