

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS  
CENTRO DE ARTES  
NÚCLEO DE ARTES CÊNICAS  
CURSO DE TEATRO – LICENCIATURA**



**Trabalho de Conclusão de Curso**

**O Caboclo da Umbanda e o arquétipo do Guerreiro:  
entrecruzamentos no trabalho do ator**

**Hélcio Fernandes Barbosa Júnior**

Pelotas, 2012

Hélcio Fernandes Barbosa Júnior

O Caboclo da Umbanda e o arquétipo do Guerreiro:  
entrecruzamentos no trabalho do ator

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Curso de Teatro –  
Licenciatura, como requisito parcial à  
obtenção do grau de Licenciado em  
Teatro.

Orientadora: Profa. Me. Moira Albornoz Stein

Pelotas, 2012

Banca Examinadora:

Profa. Me. Moira Albornoz Stein (orientadora)

Profa. Me. Rochele Resende Porto

## Agradecimentos:

Primeiramente à minha avó Chirlei G. Fernandes Barbosa, a pessoa mais importante da minha vida.

Às minhas tias e melhores amigas Cláudia, Glades e Gláucia, pelas mãos estendidas a mim todo o sempre.

À minha querida orientadora Moira Stein, pela dedicação à minha proposta e pelos grandes momentos de aprendizagem e humildade a mim proporcionados.

Ao Vinícius Leroy Moraes, meu grande companheiro, pela paciência e carinho de sempre.

Aos meus grandes amigos Juliane Grimberg e Patrick Peres, que foram anjos em minha trajetória teatral e amigos em todas as horas.

Aos amigos que moram no meu coração, principalmente os teatreiros, que sabem exatamente o que tudo isso significa para mim.

A todos os Mestres e Amigos Espirituais do Centro Espírita de Umbanda Pai Joaquim de Angola, lugar onde me fortaleço e busco ser uma pessoa cada dia melhor.

E por último, mas não menos importante, à minha Mãe, Rosana Machado Barbosa, ser humano que desde sempre me ensinou que o verdadeiro Amor é incondicional.

“Este é o teatro: um ritual vazio e ineficaz  
Que enchemos com nossos “porquês”,  
Com nossas necessidades pessoais.  
Que em alguns países do nosso planeta  
É celebrado com indiferença  
E que em outros  
Pode custar a vida de quem faz.”

Eugenio Barba

## Resumo

BARBOSA JÚNIOR, Hécio Fernandes. **O Caboclo da Umbanda e o arquétipo do Guerreiro**: entrecruzamentos no trabalho do ator. 2012. 37 Folhas. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Núcleo de Artes Cênicas Curso de Graduação em Teatro – Licenciatura. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

Este trabalho destina-se a reflexões sobre o estudo do arquétipo do Guerreiro dentro do projeto de pesquisa Espectros do Corpo-voz, aproximando-o do arquétipo do Caboclo, oriundo dos rituais de umbanda praticados no Brasil, e a aplicabilidade dessas experiências e observações no trabalho criativo do ator. Esta pesquisa teve como foco específico observar a corporeidade do Caboclo, reconhecendo afinidades com o Guerreiro. A partir da integração desses arquétipos, utilizar imagens e observações criação do personagem do General, na montagem do espetáculo *O Balcão* de Jean Genet. Essa integração foi feita através de um trabalho de ressonância vocal, no caso do arquétipo do Guerreiro, e de imagens através do arquétipo do Caboclo.

Palavras Chave: teatro, corporeidade, Espectros do Corpo-voz, Umbanda.

## SUMÁRIO

01 – Apresentação .....	08
02 – O projeto de pesquisa Espectros do Corpo-Voz .....	13
03 – O Guerreiro .....	17
04 – A Umbanda .....	20
05 – O Caboclo .....	23
06 – Simioni e Graziela: a busca da corporeidade nas religiões de matrizes africanas .....	25
07 – A assimilação do Caboclo na prática como ator .....	28
08 – Uma oportunidade de aplicação na montagem do texto de Jean Genet .....	30
09 – Conclusão .....	33
10 – Referências .....	36

## 01 - APRESENTAÇÃO

Esta pesquisa é uma forma de expor ideias e refletir sobre os processos de aprendizagem dentro e fora da academia. Durante a graduação em teatro, busquei ir atrás de algo que me movesse na busca da formação de um bom professor de teatro, coerente entre teoria e prática. Já no finalzinho do curso, me deparei com algo que instigou minha curiosidade e, ao mesmo tempo, trouxe grande prazer e alegria no desenvolvimento de pesquisas futuras. Descobri a possibilidade de unir teatro e tradição cultural.

A partir da disciplina de Arquétipos e Mitos, cursada no sexto semestre, senti uma enorme vontade de inserir em meu trabalho como artista e licenciando em teatro, as possibilidades de estudos correlacionados com a Umbanda<sup>1</sup>. Percebi a possibilidade de expandir minhas percepções em diversos sentidos, através da teatralidade que possuíam os rituais, da organicidade em “cena” dos médiuns incorporados, e também nas possibilidades corporais que fazem desta prática cultural e religiosa do Brasil, uma fonte inesgotável de pesquisas para o ator contemporâneo.

Parto do princípio de que o ator tem como instrumento de trabalho seu corpo e sua voz, ou seu corpo-voz – entendendo a voz como uma extensão corporal –, e percebo que essas possibilidades expressivas são observadas em qualquer corpo vivo, ou corpo em vida para usar um termo da antropologia teatral<sup>2</sup>. Sendo assim, escolho dois pontos de vista para iniciar esta pesquisa, uma de forma participante em alguns momentos, no projeto de pesquisa intitulado Espectros do corpo-voz, coordenado pela professora Moira Stein, e outro como observador das entidades encontradas nos rituais de Umbanda.

Percebendo a necessidade de encontrar foco, e assim possível de ser pesquisado em tão pouco tempo, resolvi usar dois arquétipos, um de cada lugar de fala da pesquisa para tentar responder minhas questões. O arquétipo do Guerreiro do projeto Espectros do Corpo-voz, e o Caboclo da Umbanda.

---

<sup>1</sup> Religião brasileira anunciada em 1908 pelo médium Zélio Fernandino de Moraes, através da incorporação do Caboclo das Sete Encruzilhadas.

<sup>2</sup> Termo desenvolvido pelo italiano Eugenio Barba, conhecido como o “pai” da antropologia teatral. Estes estudos visam pesquisar os princípios teatrais comuns do trabalho pré-expressivo dos atores e atrizes em situação de representação, espalhados pelo mundo.



Na busca de aporte teórico e após o encontro com Carlos Simioni, ator do grupo de teatro LUME, a proposta foi ficando mais clara. No entanto, foi no encontro com a obra “Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação” de Graziela Rodrigues, que um leque de possibilidades se abriram diante de mim. Somado a isso a certeza de que essa pesquisa seria um oásis a ser explorado. Começo a compreender que a obra artística, incluindo o trabalho do ator em busca de técnicas que possam lhe auxiliar no seu ofício, deve ser próxima de elementos daquele que a pensa e executa, no meu caso a Umbanda e o projeto Espectros do Corpo-voz. Estes seriam os pontos de partida para pesquisar as formas como acontecem essas impressões no corpo.

Fausto Fuser no livro de Graziela Rodrigues caracteriza sua pesquisa da seguinte forma:

A busca, a investigação da verdade das pessoas, da ciranda humana à volta de todos e que poucos enxergam. E a sua tradução em gestos autênticos, ritmos, cores e desenhos de um novo espaço por corpos suarentos e expressivos. A recusa ascética das seduções. A pesquisa de perfil científico como comportamento vital para o artista. A inquietação e a renovação permanente de suas fontes e de seus meios. (FUSER, apud RODRIGUES, 2005, p. 13).

É apropriando-me da descrição dessa imagem posta por Fuser – no sentido mais puro da palavra ascética, como renúncia de tendências – que me apoio na defesa e aproximação dos arquétipos da Umbanda com os do projeto de pesquisa Espectros do Corpo-voz, como fonte de pesquisa científica.

Corpo-voz uma vez definido como matéria prima de pesquisa para o ator, traz através de suas potencialidades, infinitas possibilidades de escolhas. Dentro da vasta gama de possibilidades para a pesquisa corporal, escolho a definição de arquétipo para guiar este trabalho, sendo ele o elemento através do qual experimento corpo e voz, em um trajeto de pesquisa participante que envolve simultaneamente as constatações do projeto de pesquisa Espectros Corpo-voz e os rituais no centro de Umbanda que frequento<sup>3</sup>.

Se pensarmos essa pesquisa em relação ao trabalho do ator como investigação e exploração de possibilidades temos em Patrice Pavis a definição de arquétipo que encontra na Umbanda um campo exploratório conveniente e favorável ao ator:

---

<sup>3</sup> Centro Espírita de Umbanda Pai Joaquim de Angola.

Em psicologia Junguiana, o arquétipo é um conjunto de disposições adquiridas e universais do imaginário humano. Os arquétipos estão contidos no inconsciente coletivo e se manifestam na consciência dos indivíduos e dos povos por meio dos sonhos, da imaginação e dos símbolos. A crítica literária (FRYE, 1957) apossou-se desta noção para desvendar, para além das produções poéticas, uma rede de mitos que tem origem numa visão coletiva. Ela busca o rastro de imagens recorrentes reveladoras da experiência e da criação humanas (a falta, o pecado, a morte, o desejo do poder etc.). (PAVIS, 2008, p. 24).

Enxergo na Umbanda essas disposições do imaginário humano que podem ser usados como dispositivos para criações cênicas. Pois cada Orixá<sup>4</sup>, cada Entidade<sup>5</sup>, tem características próprias, porém, são expressões do imaginário coletivo. Quando falamos em Caboclos, estamos falando em índios, guerreiros, homens e mulheres fortes que lutaram por um ideal comum, independente de qual Caboclo estamos falando, a palavra “Caboclo” sugere o arquétipo dessas entidades no imaginário humano. Da mesma forma, os Preto-velhos remetem à sabedoria ancestral, ao amor, a fraternidade que transmite o arquétipo universal do mesmo.

A Umbanda é uma prática religiosa pertencente à cultura brasileira, que é passada através das gerações pela forma oral dentro dos terreiros. Embora já se tenha algumas publicações sobre o assunto, o real conhecimento da religião é passada aos filhos de santo pelos Caciques<sup>6</sup> dentro dos terreiros e por entidades que vêm à terra, com o intuito de doutrinar os seres humanos, ensinando fundamentalmente, que a Umbanda é alicerçada nos princípios da humildade, amor e caridade, que não deve ser cobrada e que deve sempre difundir o bem, seja através dos passes, ou através de palavras de conforto.

O projeto Espectros Corpo-voz, coordenado por Stein, objeto também de estudo desta proposta de trabalho, é um projeto de pesquisa que visa investigar as possibilidades de fisicalização da voz através dos arquétipos desenvolvidos em sessões de voz terapia pela terapeuta Sonya Prazeres, e que foi também objeto de

---

<sup>4</sup> Energia arquetípica dos rituais africanos trazidos ao Brasil pelos negros escravizados. Representam as forças na natureza. Não aparecem na Umbanda na forma de incorporação, mas são venerados como interlocutores entre Deus e os homens.

<sup>5</sup> As entidades são os Caboclos, Pretos-velhos, Exus, Pombas-gira, Ciganos, que são incorporados pelos médiuns nos centros de Umbanda.

<sup>6</sup> Homens e mulheres que são os principais responsáveis pelos terreiros, cuidando da parte física e organizacional do lugar.

pesquisa do livro *“Corpo e Palavra: Caminhos da fala do ator contemporâneo”* de Moira Stein.

Essa pesquisa é a aproximação entre esses dois elementos acima brevemente descritos, o projeto de pesquisa Espectros do Corpo-voz e a Umbanda, um através do arquétipo do caboclo, e outro através do arquétipo do guerreiro, o que poderão proporcionar novas possibilidades de investigação para atores que procuram e pensam não só repetir técnicas, mas desenvolver processos próprios, sejam eles propostas de encenação, técnicas expressivas ou pré-expressivas.

Como aluno de uma licenciatura e ciente que a escola não é necessariamente o local para a formação de atores, entendo a associação entre teatro e umbanda como grande colaborador para desmistificar ambos perante os meios de educação e sinto que trabalhar essas temáticas torna-se condição essencial para a diminuição de preconceitos tanto quanto ao teatro como à Umbanda. No primeiro caso, promover a pesquisa de um trabalho corporal e vocal, abre a concepção preconcebida nas escolas de um trabalho destinado à montagem de espetáculos em datas comemorativas. O segundo reforça um elemento da religiosidade, cultura e folclore que pode em muito auxiliar o reconhecimento do aluno umbandista – bem como dos alunos em geral sobre as religiões de matriz afro-brasileira – junto ao meio escolar, principalmente ao aluno das periferias das cidades que em geral são os maiores praticantes dessa religião.

Possuindo formação em teatro pela Escola Técnica da Universidade Federal do Paraná, atual UTFPR, na cidade de Curitiba, e umbandista por livre escolha desde meus quinze anos de idade, não poderia de forma alguma perder a oportunidade de associar esses dois fatores que tanto se aproximam, principalmente quando se enxerga ambos como lugar de comunhão entre pessoas. Tanto o teatro quanto a Umbanda necessitam de mais de uma pessoa para existir, e se tornam assim lugar de trocas de energias, e espaços de reflexão sobre o ser humano, o que caracteriza ambos como rituais. Esta é apenas uma aproximação possível.

Na busca por referências que pudessem dar aporte teórico para essa pesquisa, encontro nas palavras de Eugenio Barba (2009, p. 65) a segurança que precisava para ir adiante, quando diz que:

Fazer teatro quer dizer praticar uma atividade em busca de sentido. O teatro revela-se um resíduo arqueológico, quando tomado por si mesmo. Porém, valores diferentes são injetados nesse resíduo arqueológico que

perdeu a sua utilidade imediata. Podemos adotar os valores do espírito do tempo e da cultura em que vivemos. Podemos, em vez disso, buscar os nossos valores. (BARBA, 2009, p. 65).

Sendo assim o teatrólogo italiano aponta para o caminho que pretendo seguir, uma busca dos princípios teatrais que estão em mim mesmo, entendendo que todo corpo tem uma história, e que tanto o projeto Espectros do Corpo-voz quanto a Umbanda fazem parte da minha. Nos capítulos que se seguem, são feitas descrições e percepções dos processos acontecidos em meu corpo e mente nesse processo de aprendizagem e busca por uma teatralidade pessoal, que passam por observações e assimilações desses dois contextos da pesquisa.

## 02 – O PROJETO DE PESQUISA ESPECTROS DO CORPO-VOZ

Procurando algo que pudesse alimentar-me como professor e como artista dentro da academia, escolhi o projeto de pesquisa Espectros do Corpo-voz, orientado pela professora Moira Stein, para iniciar este trabalho sobre mim mesmo, que reverbera em minhas práticas docentes e artísticas.

Meu interesse surge no momento em que conversando com a professora, descubro que o projeto se destina a um trabalho de experimentação através de alguns arquétipos. Já muito interessado por este trabalho, em virtude da disciplina de Arquétipos e Mitos<sup>7</sup>, resolvi pedir para participar desta pesquisa, a qual me revelou, principalmente, grandes bloqueios não antes percebidos.

Primeiramente gostaria de iniciar pelo arquétipo pesquisado durante a disciplina de formação livre, Seminário em Arquétipos e Mitos, também coordenada pela professora Moira Stein. Ao ter liberdade para associarmos o trabalho corporal realizado nas aulas uma vez por semana, que se destinavam a pesquisas corporais e vocais, a um arquétipo de nossa escolha, eu e alguns colegas escolhemos Orixás para esta pesquisa. No meu caso foi escolhido Oxumaré, que segundo Silvia Scipioni e Daura Correa:

Oxumaré representa os ciclos de toda a matéria existente na terra, as transformações referentes ao crescimento, evolução de todos os fenômenos, os ritmos, o fluxo e refluxo da vida e o resultado dessas diferenças. [...] durante seis meses toma a forma de um arco-íris, e durante outros seis toma a forma de uma cobra. Representa a elevação do espírito ao céu e o seu ciclo de voltar a terra através dos movimentos de rotação e translação. Representa as polaridades contrárias, masculino e feminino, dia e noite, bem e mal e etc. (SCIPIONI; CORREA, 2008, p. 126).

Após essa experimentação, minhas percepções artísticas ampliaram muito, reverberando em um trabalho de maior atenção a mim e ao meu corpo em cena. Um aspecto que me marcou muito, na experiência vocal, foi a fluidez com que minha voz saiu ao cantar a reza: *“Ará-ká bôbô orum. Odá-dê-lowo-ô ô. Oxumarê ô. Ô omo berú-bé. Berú-bé. Ô omo berú-bé. Berú-bé”*<sup>8</sup>. Era como se aquilo que eu falava fossem palavras usuais em meu vocabulário. Junto a isso tocava um pequeno

---

<sup>7</sup> Esta disciplina de formação livre foi feita em 2011, durante o sexto semestre de minha graduação.

<sup>8</sup> Reza feita ao Orixá Oxumaré nos centros de Candomblé

tambor, que no final acabou incorporando-se às outras cenas, inclusive servindo de chamamento aos personagens de meus colegas.

Tenho este trabalho como revelador de minhas até então desconhecidas possibilidades vocais. Porém, no projeto Espectros do Corpo-voz, o mesmo não acontecia. Ficava muito tempo tentando descobrir a voz em meu corpo, através dos ressonadores, e não pensava no momento em projetar mais a voz. Durante as experimentações, minha voz estava presa e não conseguia soltá-la de forma ampla e liberta como no trabalho da disciplina de Mitos e Arquétipos.

Os trabalhos no projeto começam sempre com um bom alongamento, algumas vezes orientados pela coordenadora e outras por Vagner Vargas<sup>9</sup>. Trabalhávamos as extensões do corpo, os músculos e a respiração, com a finalidade de não machucar nosso aparelho de trabalho durante o processo prestes a começar, e também de aquecer os corpos.

Abro aqui uma pequena brecha para explicar um pouco sobre o projeto Espectros do Corpo-voz. Iniciado no segundo semestre de 2010, sob orientação da professora Moira Stein, o projeto tem como principal objetivo explorar as possibilidades vocais da fala no corpo do ator contemporâneo, unindo as práticas do trabalho de voz-terapia desenvolvidas por Sonya Prazeres e o trabalho vocal proposto por Carlos Simioni, um dos fundadores do LUME<sup>10</sup>. O projeto é uma continuação das pesquisas da dissertação de mestrado de Stein, cujas referências teóricas são Peter Brook, Jerzy Grotowski e Antonin Artaud. Através deles, ela liga sua pesquisa com aspectos do teatro ritual:

Outro caminho percorrido pelas vanguardas artísticas, com um caráter marcadamente questionador dos valores da sociedade vigente, foi o do resgate das origens do teatro no seu aspecto ritual, do primitivismo e da valorização do inconsciente, do onírico, em detrimento do social e do racional. Nesse movimento, que podemos identificar com as ideias de Artaud, e que Brook define como Teatro Sagrado, busca-se um contato direto com o espectador, integrando-o na encenação, atingindo-o e contagiando-o como ocorre nos rituais, de forma subliminar, através de sua sensibilidade e de seu inconsciente. (STEIN, 2009, p. 30).

---

<sup>9</sup> Colega de turma e também formando em Teatro Licenciatura na UFPel. Foi também o primeiro participante do projeto Espectros do Corpo-voz.

<sup>10</sup> Núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais da UNICAMP, fundado em 1985 por Luiz Otávio Burnier, Carlos Simioni e Denise Garcia.

No projeto de pesquisa Espectros do Corpo-voz, que é uma continuação das pesquisas que estão no livro de Stein, busca-se ampliar a expressividade do ator, e são experimentados quatro arquétipos: a criança, o amante, o guerreiro e a mãe. Cada qual possui expressões de um impulso vital bem específico. Dentre eles, selecionei o do guerreiro para esta pesquisa, com a finalidade de dar mais atenção e consistência a minha expressão deste arquétipo e ao estudo sobre ele.

Segundo Jung, o arquétipo está ligado ao inconsciente coletivo. É como se quando disséssemos a palavra “guerreiro”, na mente de cada um de nós se formasse a imagem de um guerreiro, conforme experiências individuais, mas com certeza, todos associariam a palavra à imagem. Cabe salientar que o arquétipo não é a imagem em si, mas sim, aquilo que leva a ela, o impulso que leva a ela:

O termo arquétipo, frequentemente, é mal compreendido, julgando-se que expressa imagens ou motivos mitológicos definidos. Mas estas imagens, ou motivos mitológicos, são apenas representações conscientes do arquétipo. Este tem uma tendência a formar tais representações que podem variar em detalhes, de povo para povo, de pessoa para pessoa, sem perder sua configuração original. (MEDNICOFF, 2008, p. 62).

Com esta definição, inicia-se a pesquisa. A ideia era experimentar a voz em suas mais diversas possibilidades, por exemplo, emitindo sons direcionando a voz para o abdômen – região associada a sons mais graves – ou que ressoam na região superior da cabeça – região ligada aos mais agudos -, e assim outros pontos de ressonância, chamados ressonadores. O corpo age junto, integrado nesta prática vocal. Neste momento surge um medo muito comum entre os atores:

O medo de machucar-se, de não estar fazendo adequadamente os exercícios, normalmente está associado a preocupações racionais, a limitações impostas por crenças incorporadas. Não acreditar na possibilidade de afinar, projetar ou apoiar adequadamente é uma limitação imposta pelo racional. Portanto, os exercícios que envolvem o corpo e voz visam também deixar o racional de lado, silenciar a mente e propiciar envolvimento na ação executada, nos movimentos, nos sons e na emoção que está sendo acessada. (STEIN, 2009, p. 115)

Acredito que meu bloqueio inicial, ou a não entrega total aos exercícios vocais exercidos no projeto Espectros do Corpo-voz seja por este motivo citado. Não raras foram as vezes que minha voz foi prejudicada por ter realizado esforço excessivo. Não raras são às vezes em que uma simples troca de temperatura afeta minha voz, causando rouquidão e até mesmo perda da voz.

Em alguns momentos dentro da pesquisa, minha contenção vocal era proposital, no sentido de que pudesse perceber a reverberação do som em meu corpo, pois seria muito fácil projetar mais a voz e não estar seguro e consciente do processo pelo qual meu corpo estava passando. Sinto as áreas de ressonância com muita facilidade em meu corpo, porém, qualquer ação externa ao exercício faz com que minha atenção seja completamente dissipada. As áreas superiores, cabeça e face, são onde os sons reverberam com maior facilidade.

Durante as experimentações no projeto, usei pontos de ressonância para indicar a voz vibrava com maior frequência, usando vogais conforme aprendido nas aulas de expressão vocal: I = Rosto, E = Garganta (boca), A = Peito, O = Embaixo das costelas, U = Barriga. Percebi então que as áreas nas quais conseguia maior vibração eram no peito e embaixo das costelas, quando trabalhados os sons do A e O, lugares também onde mais facilmente acessava a energia vocal do guerreiro quando em estado de experimentação deste arquétipo.

Para minha formação, essa pesquisa possibilitou descobertas feitas com relação à respiração e também aos ressonadores em meu corpo. Havia pensado e experienciado a respiração através de exercícios corporais, como os de exaustão, por exemplo, mas jamais através da voz. Essa nova possibilidade veio até mim como uma maneira muito prazerosa de experienciar o teatro e as possibilidades perceptivas e criativas de meu aparelho vocal. Os ressonadores quando trabalhados acordavam meu corpo e ao mesmo tempo me aqueciam. Era o motor para o começo dos trabalhos de expansão vocal, onde pude compreender que a voz possui inúmeras peculiaridades, sejam elas de extensão, volume, tons, ritmo ou timbre.

O Guerreiro, entre os arquétipos experimentados, foi onde mais possibilidades foram percebidas. Talvez por possuir um corpo inquieto e esse arquétipo permita maior movimentação, deslocamentos – segundo uma percepção muito particular – me promoviam momentos de intensa concentração em relação ao meu corpo, e por isso, o desejo de aprofundá-lo um pouco mais.



### 03 – O GUERREIRO

O Guerreiro é um dos arquétipos trabalhados no projeto de pesquisa Espectros do Corpo-voz, e que se origina do trabalho de voz-terapia desenvolvido no Brasil por Sonya Prazeres, uma das fontes de pesquisa do livro de Moira Stein. A voz-terapia teve sua origem com Alfred Wolfsohn, que iniciou o seu desenvolvimento a partir da tentativa de curar-se da chamada “neurose da guerra”, onde tinha estado como médico.

Segundo Prazeres o arquétipo do guerreiro possui o som do “clarinete”, que *“é emitido através do segmento mediano da cavidade bucal, ressoa no peito médio e possui uma expressão corporal semelhante á dos caninos/lobos”* (STEIN, 2009, p. 126). Após entrar em contato com essa informação, procurei pensar nesses detalhes enquanto experimentava a voz do arquétipo, e então baixar mais a sensação da vibração para a região do peito baixo, quase perto do estômago. Então a voz saía com maior consistência, pois sentia que quando direcionava apenas para a boca, ficava com uma voz anasalada, quase fanho.

A força que esse arquétipo pede na pesquisa de sua voz, remetia diretamente ao arquétipo do Caboclo da Umbanda, que será explicado na sequência, pois reconfigura o corpo de uma forma a acionar os músculos e a respiração que vem através do exercício consciente da mente no momento da experimentação, caracterizando o que Barba chama de corpo extracotidiano, ou um corpo não habitual, do dia-a-dia.

Para tal fenômeno acontecer, Stein indica em seu livro alguns exercícios desenvolvidos por Prazeres, como o exercício dos obstáculos, onde se imagina *“entrar em uma floresta e ao mesmo tempo estar atento aos perigos, reagir a qualquer sinal de ameaça, e mostrar prontidão para defender-se”* (STEIN, 2009, p. 127). Este exercício não foi experienciado no projeto Espectros do Corpo-voz, mas aconteceu durante a disciplina citada anteriormente, arquétipos e mitos, o que demonstra clara ligação e coerência entre as práticas realizadas em ambas as pesquisas. Lembro que esse exercício foi de suma importância para a construção do arquétipo de Oxumaré trabalhado na disciplina.

O principal exercício realizado e descoberto durante o processo para acionar o Guerreiro, era o exercício da barricada. Movimentando-me pelo espaço, dava

barrigadas no ar – na ausência de um companheiro (a) –, e comecei a notar que estes movimentos me causavam sentimentos de raiva, e que explica Stein:

Trata-se de uma energia ativa que é acessada e a voz aqui ressoa no peito, na região mais baixa do peito, com relação muito clara com o apoio que é necessário para esta emissão. A base larga e o centro do corpo baixo contribuem para dar o apoio necessário à emissão desses sons fortes. Aqui o sentimento mais procurado é a raiva. A raiva que pode ser uma defesa, uma maneira de se manter inteiro, protegido de qualquer ameaça. Essa raiva é acessada mexendo muito com a musculatura na altura do estômago. Prazeres provoca essa consciência através de diferentes estímulos, a pressão forte no ponto específico na altura do estômago, próximo ao diafragma, que também está sendo despertado, e jogos corporais de barrigadas, com música e em relação com um colega. (STEIN, 2009, p. 127).

Mesmo tratando-se de uma pesquisa baseada em questões vocais, um fato me chamou muito a atenção. Quando experimentava a energia arquetípica do guerreiro sentia meu corpo tensionado, o que propiciava um natural enraizamento dos pés no chão. Um enraizamento total, que percebia vir do calcanhar até a ponta dos dedos, que após sentir o corpo dilatado<sup>11</sup>, percebia nitidamente a força que eles faziam em direção ao solo. Esta percepção talvez venha de uma memória corporal, pois chamo esse momento de enraizamento, lembrando um termo usado por Ferracini em seu livro para designar o exercício: *“raiz visa proporcionar, principalmente, base”* (FERRACINI, 2002, p. 153).

O trabalho feito através do arquétipo do guerreiro foi a forma mais clara que tive de perceber no teatro a união entre prática e teoria, e entender que uma está interligada à outra, pois teorizamos aquilo que primeiro existe, caso contrário seriam apenas hipóteses. Li o livro de Moira Stein muito tempo depois de experienciar junto ao grupo do projeto Espectros do Corpo-voz os arquétipos aos quais experimentamos durante esse tempo de pesquisa. Ao ler o texto que deu origem ao projeto, pude perceber que eram aqueles fenômenos corporais que sentia quando trabalhava com os arquétipos. Não só o do Guerreiro, meu principal foco desta pesquisa, mas todos os arquétipos proporcionam as sensações descritas no livro *Corpo e palavra: caminhos da fala do ator contemporâneo*. Obviamente não associava os sons emitidos às denominações dadas, mas as sensações corporais eram as mesmas.

---

<sup>11</sup> Corpo dilatado é um corpo que produz uma maior energia, um corpo que prende atenção do espectador, um corpo cujas partículas estão excitadas.

Com esta constatação, através do arquétipo do Guerreiro, percebo também que o trabalho de pesquisa do ator não separa corpo e voz, mas sim, proporciona um trabalho interligado, onde a percepção de cada momento da pesquisa é importante para a descrição dos fatores que modificam a percepção corporal. Esse Guerreiro trabalhado com maior atenção, oportunidade que tive no projeto de pesquisa do qual ele é parte, revela ações corporais bem específicas que podem reverberar de maneira intensa após suas experiencição.

O arquétipo do Guerreiro traz consigo uma qualidade muito específica de energia que pode ser traduzida através de percepções como firmeza corporal, tónus elevado, tensão muscular, necessidade da utilização do apoio diafragmático. Esses elementos juntos produzem sentimentos de agressividade e tendem a permanecer após o momento prático da pesquisa. Mesmo depois do corpo desaquecido, a energia arquetípica continua acionada, e pode provocar atitudes que precisam ser muito bem observadas. Essas atitudes de que falo, dependem de corpo para corpo, de energia pessoal para energia pessoal.

Um dos sentimentos acionados através do arquétipo Guerreiro é a raiva. Algumas pessoas quando tomadas por esse sentimento sentem vontade de chorar, porém em mim, essa energia reverberava de maneira que despertava minha atenção a tudo que acontecia em minha volta, trazendo um desejo de interagir, seja qual fosse o assunto. Um aumento de confiança surgia e fazia com que respondesse a estímulos quase que de maneira imediata. Essas são algumas das percepções que constatei durante a pesquisa no projeto Espectros do Corpo-voz.

## 04 – A UMBANDA

A Umbanda foi fundada em 1908 por Zélio Fernandino de Moraes, que após receber o Caboclo das sete encruzilhadas, deu esse nome a religião e assim começou a propagar suas práticas de forma organizada e visível aos olhos de todos. Antes cabe salientar que já existiam rituais praticados principalmente pelos negros, porém o nome “Umbanda” só veio a surgir após a incorporação deste médium. Esta prática doutrinária e filosófica é presente na vida de grande parte dos brasileiros e possui forte influencia corporal em seus praticantes.

A Umbanda, como qualquer outra religião possui práticas que foram se diferenciando com o tempo. Cada casa, ou terreiro, e cada médium, professa sua fé de forma diferenciada. Alguns a usam como fonte de renda e muitas vezes para praticar o mal contra seu próximo, esquecendo que sua principal lei é a caridade.

Ser umbandista na sociedade atual e propagar seus preceitos é uma forma de diminuir diferenças postas. Segundo Rubens Saraceni (2011, p. 48),

Não há racismo entre os umbandistas, porque por meio dos seus Caboclos índios amam os índios, por meio dos seus Pretos-velhos amam os negros; por meio dos seus Boiadeiros amam os mestiços; por meio das suas Crianças amam todas as crianças de todas as raças.

Através das palavras do autor, um dos maiores estudiosos da Umbanda no Brasil e autor de vários livros sobre a temática, podemos afirmar que esse estudo não se destina apenas a um breve relato sobre uma prática religiosa, cultural e folclórica, mas um trabalho que pode ser usado como instrumento para tratar de temas transversais no âmbito da educação, como preconceito étnico, gênero, sexualidade, etc.

Para ser mais claro, quando escolhi a Umbanda para fazer a aproximação desta pesquisa, o fiz compreendendo a imensa gama de possibilidades que esta prática possui, e que pode ser estudada pelo teatro como forma de amplitude no trabalho ator.

Os médiuns de Umbanda ao incorporar as entidades, ao recebê-las sob forma de energia em seus corpos, assumem o arquétipo da linha em que pertencem. Quando incorporado por Pretos-velhos, assumem feições corporais dos velhos negros que viveram no tempo da escravidão e que tiveram seu espírito elevado, e

que agora podem retornar à terra na forma de espíritos para auxiliar a quem precisa. Quando vindos nas linhas de Caboclos, possuem posturas de guerreiros, geralmente índios que viveram no Brasil. Sob a forma de Erês (ou Ibedjis), agem como crianças que estão em um lugar “brincando”, rastejam pelo chão, usam chupetas, tomam mamadeiras e falam de maneira chorosa e infantil. Cito apenas esses exemplos para caracterizar as variações corporais existentes entre as diferentes entidades da Umbanda.

Rubens Saraceni reforça a afirmação acima no trecho que diz:

Todo arquétipo só é verdadeiro se estiver fundamentado em algo preexistente. O arquétipo “Caboclo” fundamentou-se no índio brasileiro e no sertanejo mestiço. O arquétipo “Preto-Velho” fundamentou-se no negro ancião, rezador, mandingueiro e curador. O arquétipo “Criança” fundamentou-se na inocência, na franqueza e na ingenuidade dos seres encantados ainda na primeira idade: a infantil. (SARACENI, 2011, p. 100).

Constato então que, ao pensar a umbanda, com toda sua variedade de arquétipos é um imenso campo de pesquisa para os atores, que podem usá-las das mais diferentes formas, seja como pesquisa corpóreo-vocal, seja á nível de encenação, como já fez a Cia de Teatro Caixa Preta da cidade de Porto Alegre, que em 2005 realizou a montagem de *Hamlet Sincrético*, dramaturgia de William Shakespeare. Em 2008, *Antígona BR*, tragédia grega escrita por Sófocles, onde os personagens das peças assumiam as características dos Orixás e das entidades da Umbanda e do Candomblé.

Esta apropriação dos elementos da religiosidade brasileira é comentada por Stein em seu livro, quando diz que:

Como Richards mesmo menciona, a cultura brasileira com seus cantos do Candomblé também carrega essa força ancestral, à semelhança dos cantos afro-caribenhos por eles incorporados. São também cantos associados a rituais que derivam de uma tradição originária da África. É sabido que esses cantos são trabalhados para se alcançar determinados estados de consciência, ou transes, nos quais o atuante incorpora determinada energia, reconhecida como uma divindade específica. (STEIN, 2009, p. 74).

A Umbanda e seus componentes, como o Candomblé, estão sendo introduzidos no teatro como forma de possibilidades de pesquisas de corporeidades. Assim como os cantos afro-caribenhos experienciados por Grotowski, podem ser usados como meio de alcançar a teatralidade, outras formas como no caso dessa

pesquisa, os arquétipos, e as corporeidades e vocalidades associadas, podem ser usados como fonte para a experimentação.

Não é novidade na arte a apropriação dos elementos folclóricos brasileiros em diversos trabalhos artísticos. Um exemplo próximo é o grupo de teatro Caixa Preta, de Porto Alegre, sob a direção de Jessé Oliveira. O grupo efetuou duas montagens, já citadas anteriormente, ambas inspiradas nos elementos da Umbanda e do Candomblé. José Celso Martinez Corrêa, um dos maiores e mais polêmicos diretores de teatro dos últimos tempos, líder do grupo de Teatro Oficina Uzya Uzona, em São Paulo, declara-se abertamente adepto aos rituais da Umbanda e do Candomblé em suas montagens, e inclusive chega a chamar o espaço onde o grupo está instalado em São Paulo de Terreiro. Na música, destacam-se Clara Nunes, Vinicius de Moraes e Baden Powell, e mais recentemente, em 2006, a cantora pernambucana Rita Ribeiro gravou o CD *Tecnomacumba*, onde mistura elementos musicais da cultura afrobrasileira, pontos e rezas cantados nos terreiros de Umbanda e Candomblé, com sonoridades da música popular brasileira.

Nas pesquisas mais específicas ligadas aos processos criativos e de treinamento do ator, também são inúmeras aquelas que se debruçam sobre o estudo e a vivência da Umbanda. Abaixo tratarei do contato que tive com algumas delas. Existe ainda o trabalho de Augusto Omolú, ator do Odin Teatret, grupo de Eugenio Barba, que chega até nós através das oficinas que ele ministra pelo Brasil e pelo mundo, nas quais utiliza danças associadas aos diferentes Orixás como forma de treinamento do ator, de alcançar uma energia dilatada, um estado de presença total, e mais especificamente o alcance de uma energia específica, que podemos dizer arquetípica.

## 05 – O CABOCLO

Dentro de um centro espírita de umbanda cada entidade que “chega”, assume feições corporais e vocais diferenciadas umas das outras. Caboclos, Pretos-Velhos, Crianças, Exus e Pombas-gira possuem características próprias que modificam a real estrutura biológica do médium que as recebe.

Para esta pesquisa foi escolhido o arquétipo do Caboclo, por ser este entendido como mais próximo do arquétipo do Guerreiro estudado na pesquisa Espectros do Corpo-voz. Os Caboclos, em sua grande maioria, são índios, habitantes do Brasil antes mesmo da colonização. Guerreiros pela própria natureza, seja em relação a tribos rivais, seja em relação à caça, forma mais primitiva de busca de alimentos.

Registro neste momento que minha percepção deste capítulo é apenas no lugar de observador, pois não incorporo nenhum Caboclo no Centro Espírita de Umbanda que participo, portanto, essas constatações foram feitas com maior atenção a suas contribuições ao teatro a partir de março deste ano.

Ao incorporar os Caboclos, fenômeno que ocorre após a gira durante os rituais, os médiuns assumem, em um primeiro momento uma postura rígida e séria. Os corpos parecem ficar tensos, o que caracteriza o corpo do Guerreiro, atento a qualquer movimento e ao ataque.

Além desse corpo, altamente dilatado, a voz dos médiuns sofre alterações. Tomando como exemplo os caboclos Seu Ubirajara do Peito de Aço e Seu Peri da Tribo do fogo, descrevo minhas percepções sobre suas vozes.

Essas entidades usam o que Grotowski chama de ressonadores ou pontos de vibração vocal. É clara a percepção desses pontos vibratórios no momento em que essas entidades, acima citadas, se aproximam e falam perto das pessoas. A atenção se volta ao peito e é como se eles estivessem falando com a voz neste lugar. As pesquisas de Renato Ferracini complementam essa ideia, e caracterizam essa voz como um dos dez principais pontos de vibradores, “*busca-se um ponto de vibração na altura do peito*” (Ferracini, 2003, p. 184).

Assim como Ferracini do grupo LUME caracteriza os arquétipos de pesquisa os chamando de Samurai e Gueixa, e Sonya Prazeres de Criança, Amante,

Guerreiro e Mãe, esta pesquisa que pretendo desenvolver ainda mais, apresenta uma nova possibilidade arquetípica de pesquisa, o Caboclo.

Dentro da própria linha de Caboclos, as possibilidades de pesquisa são inesgotáveis, uma vez que neste caso, usei apenas duas entidades, Seu Ubirajara e Seu Peri, cujas vozes são mais graves e o corpo possui maior tônus. Porém, deixo registrado aqui que outras possibilidades podem ser exploradas, como por exemplo, as Iaras – ou Caboclas do mar – cuja voz é suave e aguda como o canto das sereias. Geralmente quando chegam à terra emitem um som de cabeça agudo, ou como descreve Ferracini em seus pontos de ressonância: “*um ponto localizado no alto da cabeça, como se uma boca falasse para as estrelas*” (Ferracini, 2003, p. 184).

O estudo do arquétipo do caboclo não é exclusividade dessa pesquisa. Carina Maria Guimarães Moreira, aluna da UNIRIO, publicou um texto sob orientação do professor Dr. Zeca Ligieiro, intitulado *Salve o Rei do Movimento: A Performance do Caboclo no Ritual de Umbanda*<sup>12</sup>. Este trabalho é parte da sua pesquisa de conclusão do curso de direção teatral na UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto – que reflete sobre a utilização do Jongo e da Umbanda como ferramentas cênicas. Sobre as possibilidades de pesquisa do Caboclo diz:

Podemos analisar o Caboclo como uma partitura corporal, englobando o dançar, o cantar, o jogo, a mimeses, a fala etc; além destes, os procedimentos de trabalho também podem indicar uma outra gama de gestualidade e manipulação de objetos e adereços. Observamos um material preservado, arquivado, transmitido oralmente e transformado não só através do tempo, mas pela característica de cada indivíduo que o incorpora. (MOREIRA, p. 35).

Caboclo, entidade arquetípica da Umbanda, elemento da cultura genuinamente brasileira, pode servir como fonte de pesquisas teatrais, não só no uso de elementos cênicos, mas também como fonte de investigação dos aspectos corporais, e inclusive, como exemplo de organicidade.

---

<sup>12</sup> Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/view/151>



## **06 – SIMIONI E GRAZIELA: A BUSCA DA CORPOREIDADE NAS RELIGIÕES DE MATRIZES AFRICANAS**

Durante a construção deste projeto de pesquisa, um fato veio a colaborar muito com o desejo de pensar o teatro através da Umbanda. Toda vez que pensava em palavras como “organicidade”, “corporeidade” e “extracotidiano”, lembrava os rituais da Umbanda, pois via neste ritual uma inteireza por parte de alguns participantes, não somente nos momentos de incorporação, mas também no cantar dos pontos e rezas, tão grande quanto a dos bons atores quando em situações de representação. Não fazer essa comparação tornava-se difícil ao passo que esses dois temas estavam latentes em minha cabeça, e sua aproximação viria a fortalecer-se a cada dia.

De 08 a 11 de maio do corrente ano, foi promovido através do programa Prodocência da UFPel<sup>13</sup>, o encontro com o ator, diretor e pesquisador teatral Carlos Simioni, um dos fundadores do LUME, grupo teatral ligado a Universidade Estadual de Campinas. O encontro era para um curso chamado “Da energia a ação”, onde eram trabalhadas energias que dilatavam a presença do ator em cena através de ações.

A noção de religiosidade e o acionamento de energias metafísicas já foram pensados dentro do teatro por vários autores que servem de inspiração para as pesquisas nos dias de hoje. Segundo Artaud (2008, p. 75):

O teatro é antes de tudo ritual e mágico, isto é, ligado a forças, baseado em uma religião, crenças efetivas, e cuja eficácia se traduz em gestos, está ligada diretamente aos ritos de teatro, que são o próprio exercício e a expressão de uma necessidade mágica espiritual.

Uso esta citação acima, pois Simioni, ao saber que eu estava disposto a pesquisar o teatro e associá-lo com a Umbanda, falou em roda – no início da oficina sentávamos todos em roda e ao darmos uma espécie de “boa noite” falávamos sobre o que estivéssemos com vontade – que, ao entrar para o LUME, em seu

---

<sup>13</sup> Programa Interdisciplinar e Transversal de Dança, Música e Teatro, de maneira a colocar em prática metodologias inovadoras, integradas e integradoras dos respectivos currículos de formação, e potencializadoras da transversalidade e da interdisciplinaridade dos saberes necessários às demais licenciaturas da UFPel.

contato inicial como Luiz Otávio Bournier, foi pedido a ele que entrasse para o Candomblé, religião também de matriz africana. Diz ele no vídeo comemorativo de 25 anos do LUME que:

Essa é a genialidade do Bournier, ele percebeu, se a cultura popular, tem essa manifestação, tem essa atitude corpórea, o que é que faz com que essa atitude corpórea se manifeste? Foi aonde a gente entrou no Candomblé. Quando a gente viu que Candomblé tinha danças, e cada dança de Orixá tem uma técnica diferente e que estavam todos os princípios da antropologia teatral ali, e que nos não queríamos aprender as danças, portanto não queríamos pegar a antropologia teatral da dança do candomblé, antropologia física do Candomblé e reproduzir no corpo, já não precisava mais, a gente queria saber o que é que movia esses corpos. (SIMIONI, trecho transcrito do DVD LUME 25 anos – de 24min52seg a 25min 40seg)

Simioni procurava não as técnicas já codificadas, mas sim entender o que produzia aquele movimento dos corpos sob efeito de transe – não no momento, mas o que os movia à este estado – que tanto lhe interessava. Esta constatação poderia ser levada mais a fundo, caso fosse este o foco do trabalho aqui apresentado, pois o teatro, antes de assim ser convencionalizado possuía caráter ritual.

Graziela Rodrigues em seu livro *Bailarino-Pesquisador-Intérprete* pesquisou vários movimentos culturais e folclóricos. Entre a Capoeira, a Folia de Reis, o Maracatu e o Congado, estavam o Candomblé e a Umbanda. Cita também em alguns trechos que se sentiu atraída pela Umbanda, devido a variedade de terreiros que possui esta religião. Se existirem duas mil Casas de Umbanda, existiram também duas mil formas de culto diferentes, pois cada lugar apropria-se da matriz religiosa e transforma suas práticas. Somente para citar um exemplo, em alguns terreiros temos a presença de Caboclos, Pretos-velhos, Pombas-Gira e não se vê nenhum resquício de Boiadeiros e Marujos (ou Marinheiros) – outros arquétipos espirituais que são cultuados em algumas casas de Umbanda –, porém, isso não faz da casa de Umbanda menos legítima. Graziela, inclusive compara as entidades da Umbanda com outras em diferentes contextos que são reconhecidas através dos arquétipos:

Rompendo os limites espaciais do terreiro de Umbanda, os arquétipos enunciados pelas entidades umbandistas habitam outros territórios de manifestações. No Maracatu Rural de Pernambuco, os Caboclos de Lança nos dizem de uma proteção feminina, entidade que pelas suas descrições muito se assemelha a Pomba-Gira. Encontramos muitos elementos referentes à Umbanda, seja a representação de alguns de seus arquétipos

ou algum conteúdo, principalmente enunciados através de seus pontos (cânticos) nos Congados de Bois, nas Folias e em outros folguedos. O inverso também ocorre, ou seja, algumas representações específicas, relacionadas às danças e às músicas de várias manifestações, presentificam-se dentro da Umbanda. (RODRIGUES, 2005, p. 30).

Isso demonstra que a Umbanda é um território fértil de possibilidades expressivas para a arte, seja ela qual for, mas no caso de Graziela a dança, e no meu o teatro.

Cultura brasileira, ou afro-brasileira, sendo valorizada e experimentada dentro do teatro. Isto é uma forma de ampliar a ideia, através das palavras de Simioni e Graziela, de que a Umbanda pode ter um caráter artístico, e isso não ser desrespeitoso com aqueles que a vem somente como religião.

## 07 – A ASSIMILAÇÃO DO CABOCLO NA PRÁTICA COMO ATOR

O corpo do Caboclo da Umbanda é um dos focos dessa pesquisa. Portanto, há a necessidade de esclarecer o que realmente foi observado na sua performance e a relação com o teatro.

Não negando sua ligação com os princípios da antropologia teatral, como equilíbrio, omissão, equivalência e oposição, o foco desta pesquisa não se limita a esses aspectos, sendo outros constatados com maior enfoque.

Começamos pelo princípio da incorporação do médium, a gira dos Caboclos. Dispostos geralmente em semicírculo, de frente para o congá<sup>14</sup>, os médiuns são expostos a um tipo de energia, que chamamos na Umbanda de irradiação, que faz com que os corpos que ali estão sofram modificações visíveis aos olhos mesmo de quem é leigo na religião. Entram em ação questões musculares, de respiração, aquecimento corporal – verificado através do suor dos médiuns expostos a essa energia. Falando de corpos expressivos, ou extracotidianos, e portanto aquecidos, seria de grande interesse para o trabalho do ator, provocar esse estado de dilatação corpórea que a Umbanda demonstra no ritual da gira, no instante em que ainda há o controle corporal daquele que está sob o efeito dessas sensações.

A gira em si é o momento em que os princípios que retornam da antropologia teatral podem ser observados. Trata-se do movimento de girar, rodar, onde uma força externa, no caso espiritual – segundo a Umbanda é uma força externa, já no treinamento do ator percebemos como ação da sua energia sobre si mesmo –, age sobre a pessoa, fazendo com que seu corpo produza várias sensações. Uma delas é o de forças contrárias – oposição – agindo, pois ao mesmo tempo em que sentimos – embora ainda não incorpore Caboclos, participo da gira e sinto todas as sensações – uma energia que te faz girar, há outra em sentido contrário ao do giro.

Já incorporados, o arquétipo do Caboclo é o do índio guerreiro, disposto a ajudar. A imagem dos Caboclos são as de índios e guerreiros de Ogum, cujos corpos são tenazes e viris, geralmente muito fortes. A voz é grave e os rostos poucas vezes manifestam sorrisos. Existem também mulheres caboclas, as quais não perdem a rigidez do arquétipo. Pensando em questões musculares, o arquétipo

---

<sup>14</sup> Espécie de altar onde ficam as imagens dos Orixás e entidades da Umbanda.

do Caboclo pode ser usado pelo ator para ativar sensações que proporcionem a sua dilatação corpórea através de estímulos musculares.

Outro trabalho possível para o ator é através da observação e percepção do Caboclo utilizando o trabalho de mimesis corpórea, desenvolvido nas pesquisas do LUME. Em observações feitas a doentes mentais Burnier diz:

Não nos interessava uma imitação aproximativa dos doentes, mas uma imitação precisa e perfeita de suas ações físicas e vocais. Não nos interessava a pessoa do ator, ou seja, o que as atrizes haviam sentido ao ver os pacientes, mas suas ações físicas, quais eram e como eles, precisa e objetivamente, faziam, agiam ou reagiam com o corpo, suas corporeidades. (BURNIER, 2009, p. 184).

Com os caboclos pode ser feita a mesma análise, uma vez que produzem matrizes corporais muito específicas, que podem, inclusive, ser misturadas, levando em conta as peculiaridades de cada Caboclo da Umbanda. Todos possuem o mesmo arquétipo, mas algumas nuances diferenciam-se de Caboclo para Caboclo.

Este trabalho de análise da corporeidade e da corporificação do Caboclo dentro das práticas teatrais poderiam assumir tantos outros objetivos mais específicos ainda, além dos citados acima, mas devido ao pouco tempo para a escrita dessa pesquisa, ficarão para um próximo momento.

## 08 – UMA OPORTUNIDADE DE APLICAÇÃO NA MONTAGEM DO TEXTO DE JEAN GENET

Após uma etapa do trabalho prático da pesquisa no projeto Espectros do Corpo-voz, e de observação dentro do terreiro de Umbanda, aproximou-se o momento da aplicação de tudo o que estava sendo pensado e registrado acerca dos arquétipos do Caboclo e do Guerreiro.

Um trabalho que estava sendo realizado em uma disciplina obrigatória para o título de licenciado em teatro, foi o momento adequado para que esses elementos pesquisados fossem levados à cena. Tratava-se de alguns fragmentos de “O Balcão”, peça de teatro escrita pelo dramaturgo francês Jean Genet no ano de 1957.

O Balcão é uma peça que retrata a sociedade, ou, como diz no prefácio da peça *“um extraordinário labirinto de seres que se espelham em outros seres”*. Comandado por Madame Irma, o bordel recebe homens que usam as prostitutas para satisfazer seus personagens alegóricos, entre eles, um Bispo, um Juiz e um General. Fora da grande “Casa de Ilusões” está acontecendo uma suposta guerra, onde os revoltosos armam para tomar o poder. Esta revolta tem como mártir, a personagem Chantal, que é uma das prostitutas fugidas do prostíbulo.

Na composição do personagem do General, foram usados muitos elementos trabalhados no projeto Espectros do Corpo-voz, foi possível integrar também elementos da Umbanda. Há um crescimento de energia durante a cena do General com sua “Égua-Pombinha”, sendo que no início, trata-se de um homem simples e tímido (rubrica do texto de Genet), que aos poucos vai assumindo as vezes de General.

Iniciava o trabalho com um breve aquecimento vocal e corporal, pois como já foi dito anteriormente, machuco a voz com grande facilidade durante as apresentações de espetáculos teatrais quando atuo como ator. Sons vibratórios de “BR”, “TR” e emissão de “ZZZ” emitidos até que sinta que a voz está pronta para um trabalho seguinte. Passo então ao canto de pontos de umbanda, cuja finalidade é aumentar o volume e perceber a extensão vocal sem machucá-la. A música potencializa o trabalho com as intensidades e alturas. Um dos pontos cantados é:

*Ogum olha a sua bandeira*

*É branca verde e encarnada  
Ogum nos campos de batalha  
Ele venceu a guerra  
Sem perder soldados*

A partir daí passava a brincar com as palavras, como por exemplo, extendendo as vogais das palavras “bandeira”, “batalha” e “guerra”, e também salientando as consoantes das palavras “encarnada”, “perder” e “soldados”. Em seis apresentações do espetáculo em nenhuma vez houve perda de voz, ou qualquer desconforto causado pelas ações vocais.

O personagem do General assume dois momentos, que pude identificar com alguns aspectos trabalhados durante a pesquisa Espectros do Corpo-voz. No início da cena, quando o personagem é ainda o homem tímido que indica Genet, a voz é direcionada para os ressonadores da cavidade bucal, quase caindo na garganta. Esta parte de ressonância é usada durante todas as falas com Madame Irma, dona do bordel.

Após, quando em sua primeira fala para a prostituta “Égua-Pombinha”, no texto: *“Espero que me deixem em paz. E estás atrasado, que fazias? Não te deram a ração de aveia? Sorris? Sorris a teu cavaleiro? Reconheces sua mão, suave e segura? (agarra-a) Meu bravo corcel, bela égua, juntos galopamos tanto!”* (GENET, p. 41), a voz é completamente deslocada para a região do peito, como se através desses ressonadores, a figura do General começasse a ser montada. E assim segue até o final, a voz direcionada na cavidade bucal não mais se faz presente durante a cena, e sim a voz ressonante no peito.

Ogum<sup>15</sup> que pode ser reconhecido arquetipicamente como Caboclos enviados pelo Orixá maior, onde assumem posturas de guerreiros índios, enviados na energia do santo da guerra. Entre os Caboclos de Ogum encontram-se Ogum Beira-Mar, Jaguaré, Ubirajara, Sete ondas, entre tantos outros.

Tanto na Umbanda quanto no Candomblé Ogum é o Orixá da guerra, dos combates, e por isso, a imagem dele também surgiu durante muitas passagens do texto de “O Balcão”, e acabei utilizando mesmo na construção da cena. Porém, há

---

<sup>15</sup> Neste momento cito Ogum como Orixá, mas também ressalto que alguns Caboclos são enviados da falange, ou irradiação, de Ogum, assumindo o arquetipo de Caboclos guerreiros.

dois momentos em especial, que gostaria de destacar. Primeiro quando falo da prostituta à Madame Irma: *“Ai está, com meia hora de atraso, é quanto basta para se perder uma batalha”*, imediatamente vem a minha mente Ogum guerreiro, chefe das tropas e cavalaria, atento e invencível nas suas batalhas. E em outro momento quando montado na prostituta, ela fala sobre uma “pinha” que cai. Então, elevo meu corpo e ergo a figura do General imitando a imagem de Ogum montado em seu cavalo. Quando falo nesta imagem em especial, me refiro à imagem em gesso do santo guerreiro que está presente em quase todos os centros de umbanda, senão em todos, do Brasil.

Não haveria hora melhor de trazer para este personagem a pesquisa realizada neste trabalho de conclusão de curso. É como se todas as informações se interligassem e formassem um todo maior, que é o personagem, mas também é o trabalho vocal do guerreiro e a imagem de Ogum da Umbanda. Esperar para entrar em cena é recriar, e ao mesmo tempo pedir (porque não?) a presença de Ogum, senhor a guerra em nosso espetáculo.

A imagem de Ogum, associada à energia e ao direcionamento vocal do arquétipo do Guerreiro, associado ainda às observações e percepções do Caboclo, que aqui interligava também estas duas expressões da energia guerreira, são certamente materiais que se relacionam de forma criativa, e derem sustentação a atuação e expressão do personagem do General. Essa imagem não é formada apenas de uma imagem mental, mas também reverbera no corpo do ator de maneira a engrandecer sua figura, dilatar seu corpo, muscularmente e também em relação à respiração, que após assumir a imagem fica alterada.

Outras observações mais específicas do Caboclo, para construção de ações físicas do personagem aqui poderiam ter sido utilizadas, mas o primeiro trabalho criativo deu-se em relação com a colega de cena, e direcionado para esta relação de dominação e manipulação, ao mesmo tempo um prazer associado a ideia da morte, portanto outras ações e relações foram criadas em conjunto. A medida que o texto foi inserido, e a composição do personagem foi sendo elaborada, junto com a partitura vocal é que foram identificados e aprofundados os aspectos das ações ligados ao Guerreiro e ao Caboclo, inclusive criando novas ações físicas e vocais.



## 09 – CONCLUSÃO

Através desta pesquisa, que ainda muito tem a avançar, concluo que teatro e ritual, ou teatro e Umbanda, mais precisamente, se mesclam em diversos aspectos desde sempre. Seja no teor mais primitivo, como no caso das tragédias gregas onde um dos objetivos era a catarse, seja nos centros de Umbanda, onde através dos passes dados pelas entidades se pretende expurgar, por para fora, todo o mal e incômodo.

A repetição com que os fatos e ações acontecem é muito semelhante, tanto em um quanto em outro há uma organização que já fora percebido por teóricos do teatro como Richard Schechner quando fala em “restauração do comportamento”:

O comportamento restaurado é usado em todos os tipos de representações desde o xamanismo e exorcismo até o *trance*, desde o ritual até a dança estética e teatro, desde os ritos de iniciação até os dramas sociais. Desde a psicanálise até o psicodrama e análise transacional. [...] os praticantes de todas essas artes, ritos e curas assumem os mesmos comportamentos – sequências organizadas de acontecimentos, roteiros de ações, textos conhecidos, movimentos codificados – que existem separados dos executores que “realizam” esses comportamentos. (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 205).

A semelhança vai além dessa organização de ações durante esses rituais. A qualidade dos movimentos, a organicidade em um terreiro de Umbanda e a de um teatro bem feito são transmutadoras de corpos que se põe simplesmente à disposição para a ação. E através dessa disposição é que se abre o campo para o pesquisador, observando, sentindo e assimilando as energias ali presentes.

Em um projeto denominado Espectros do Corpo-voz, não poderia deixar de existir um momento em que se fosse pensado, além da questão do arquétipo, algo inerente à questão espiritual, considerando a palavra “espectro” como “*s.m. Imagem incorpórea de alguém falecido, fantasma, aparição ilusória*” (*Dicionário Online*).

Guerreiros e Caboclos possuem através de seus arquétipos inúmeras possibilidades de pesquisas de corpo-voz. Não é a toa que Artaud procura em uma possível espiritualidade, ligação com o invisível, o sagrado uma linha de pensamento para o teatro inteiro, orgânico, vivo, visceral. Ai está presente a energia dos Caboclos, que quando incorporados muitas vezes fazem com que os corpos de médiuns frágeis e pequenos assumam proporções gigantescas, com potencia vocal,

senhores e senhoras já de bastante idade giram seus corpos como se fossem crianças brincando.

Assistir ao General em cenas de *O Balcão* de Jean Genet, ou as experimentações do arquétipo do Guerreiro no projeto de pesquisa Espectros do Corpo-voz, ou então aos Caboclos nos centros de umbanda, proporciona uma percepção de que:

Foi o resgate das origens do teatro no seu aspecto ritual, do primitivismo e da valorização do inconsciente, do onírico, em detrimento do social e racional. Nesse movimento, que podemos identificar com as ideias de Artaud, e que Brook define como Teatro Sagrado, busca-se um contato direto com o espectador, integrando-o na encenação, atingindo-o e contagiando como ocorre nos rituais, de forma subliminar, através de sua sensibilidade e de seu inconsciente. (STEIN, 2009, p. 30).

É através do inconsciente que o teatro pode agir de maneira transformadora, pois as sensações habituais não mais causam estranhamento.

O que resulta de todo esse trabalho é que podemos ter através de um trabalho com arquétipos, uma fonte inesgotável de possibilidades corporais e vocais para a formação do ator. E porque, como brasileiros que somos, não usar os arquétipos de nosso país? A Umbanda, como já foi dito, é uma religião genuinamente brasileira, é nossa, criada pela nossa gente, não é importada e nem carregada de maneirismos e vivências que não nos são familiares. Índios, negros, crianças e boêmios, são alguns dos arquétipos encontrados na Umbanda, e nos são familiares, pois o Brasil é constituído de uma diversidade imensa, e que deve ser valorizada em vez de marginalizada.

A satisfação de por em prática o arquétipo do guerreiro em um espetáculo teatral, que leva o peso e a responsabilidade de ser assinada por Jean Genet, no final desse processo foi totalmente gratificante. Sincretizar o arquétipo desse Guerreiro, trazido a mim por Moira Stein, em sua forma universal para o guerreiro Ogum, que esteve, e está junto a mim desde que nasci por tradição familiar, é o que acredito ter acionado os dispositivos para estar em cena em *O Balcão*.

A procura por um teatro vivo, que aconteça de maneira ritual, atraindo a atenção dos espectadores para algo que movimente seus sentidos, e também, a busca de algo que possibilite a investigação do material de trabalho do ator, seu corpo-voz, serão sequências dessa pesquisa. Somado a isso, trago a Umbanda, que faz parte da nossa religiosidade e cultura, e possui elementos que servem à

teatralidade, isso comprovado por vários artistas que a usam como referência em seus trabalhos.

## 10 - REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Janaina. **Tudo que você precisa saber sobre umbanda**. Vol 1. São Paulo: Universo dos livros, 2010.

\_\_\_\_\_. **Tudo que você precisa saber sobre umbanda**. Vol 2. São Paulo: Universo dos livros, 2010.

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral**. Brasília: Dulcina, 2009.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 1995.

BURNIER, Luís Otávio. **Arte de ator: da técnica à representação**. Campinas/SP: Editora UNICAMP, 2009.

CUMINO, Alexandre. **História da Umbanda: uma religião brasileira**. São Paulo: Madras, 2011.

FERRACINI, Renato. **A Arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas/SP: Ed. Unicamp, 2003.

GENET, Jean. **O balcão**. São Paulo: Abril/S.A.: 1976.

MEDNICOF, Elizabeth. **Dossiê Jung**. São Paulo: Universo dos livros, 2008.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino-pesquisador-Intérprete: Processo de formação**. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.

SARACENI, Rubens. **Os arquétipos da umbanda: hierarquias espirituais dos orixás**. São Paulo: Madras, 2011.

SCIPIONI, Silvia; CORREA, Daura. **Os orixás e os chacras**. Porto Alegre: BesouroBox, 2008.

SILMAN, Naomi (org.). **LUME Teatro 25 anos**. Campinas/SP: Editora UNICAMP, 2011.

STEIN, Moira. **Corpo e palavra: caminhos da fala do ator contemporâneo**. Porto Alegre: Movimento, 2009.

### INTERNET:

Lume Teatro. Disponível em: <[www.lumeteatro.com.br](http://www.lumeteatro.com.br)> Acesso em 15 Set. 2012. 14h36min.

Prodocência UFPel. Disponível em: <<http://prodocenciacaufpel.wordpress.com/>>

Acesso em 15 Set. 2012. 17h03min

Grupo Caixa-Preta de teatro. Disponível em: <<http://grupocaixa-preta.blogspot.com.br/>> Acesso em 04 Dez. 2012. 00h26min.

O Balcão de Jean Genet. Disponível em:

<[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos\\_biografia&cd\\_verbete=443](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=443)> Acesso em 04 Dez. 2012. 02h32min.

Dicionário Online. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/espectro/>> Acesso em 12 Dez. 2012. 7h17min.