



AS CONVERGÊNCIAS ENTRE AS GIRAS DE DESENVOLVIMENTO DE UM TERREIRO DE UMBANDA E OS LABORATÓRIOS PARA PREPARAÇÃO DE ATORES/ ATRIZES:

Observações do campo de pesquisa

DANIELA BENY POLITO
MORAES

Doutoranda do Programa de Pós-
Graduação em Artes Cênicas da UFBA.

RESUMO

O presente trabalho visa compartilhar experiências de campo realizadas nos projetos de pesquisa *Os elementos de Iansã como possibilidade de criação cênica*, já finalizado, e *Ogumê! – Os elementos arquetípicos de Ogum* como caminho para preparação de atores e atrizes, em fase inicial, traçando paralelos entre as giras de desenvolvimento do Terreiro de Umbanda Aldeia do Orixás e trabalhos em laboratório com atores e atrizes. Dentre esses paralelos, foi possível observar as sete etapas da *performance* (SCHECHNER, 2013) e os “princípios que retornam” (BARBA, 2012), apresentados nas duas práticas performáticas, respeitando as características dos campos observados. Tais observações sugerem que esses dois tipos de *performers* (médiums e atores/atrizes) têm na fase de preparação o ponto crucial para o alcance dos estados alterados de consciência – de acordo com o que Grotowski e Barba defendem para a preparação de atores e atrizes – fundamental para o desenvolvimento de suas atividades.

PALAVRAS-CHAVE:

Umbanda.

Codificação corporal.

Preparação de ator/atriz.

ABSTRACT

The present work aims to share experiences of the research field “Os elementos de Iansã como possibilidade de criação cênica”, developed in the master’s program and “Ogumê! – Os elementos arquetípicos de Ogum como caminho para preparação de atores e atrizes” in development at the doctorate, drawing parallels between the rituals of development of Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás and laboratory work with actors and actresses. Among these parallels, it was possible to observe the seven steps of performance (SCHECHNER, 2013) and the principles that return (BARBA, 2012), presented in two performance practices, respecting the characteristics of the observed fields. These observations suggest that these two types of performers (mediums and actors/actresses) have in preparation phase the crucial point for the range of altered way of consciousness – according to Grotowski and Barba argue for preparation of actors and actresses – fundamental to the development of their activities.

KEYWORDS:

Umbanda.

Body coding.

Actor / Actress Preparation.

RESUMEN

El presente trabajo pretende compartir experiencias de los investigadores "Os elementos de lansã como possibilidade de criação cênica", desarrollados en el programa de maestría y "Ogumiê! – Os elementos arquetípicos de Ogum como caminho para preparação de atores e atrizes" en desarrollo en el doctorado, dibujando paralelos entre los ritos de desarrollo de Terreiro de Umbanda Aldeia de Orixás y laboratorio trabajo con actores y actrices. Entre estos paralelos, fue posible observar los siete pasos de funcionamiento (SCHECHNER, 2013) y los principios que volver (BARBA, 2012), presentado en dos prácticas de funcionamiento, respetando las características de los campos observados. Estas observaciones sugieren que estos dos tipos de performers (actores/actrices y médiums) tienen en fase de preparación el punto crucial para la gama de estados alterados de la conciencia – según Grotowski y Barba sostienen para la preparación de actores y actrices – fundamental para el desarrollo de sus actividades.

PALABRAS CLAVE:

Umbanda.

Codificación corporal.

Preparación de actor / actriz.

RÉSUMÉ

Le présent travail vise à partager les expériences des chercheurs "Os elementos de lansã como possibilidade de criação cênica", mis au point dans le programme de maîtrise et "Ogumiê! – Os elementos arquetípicos de Ogum como caminho para preparação de atores e atrizes", dans le développement au doctorat, établissant un parallèle entre les rites du développement du Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás et laboratoire de travail avec les acteurs et les actrices. Parmi ces analogies, il était possible d'observer les sept étapes de la performance (SCHECHNER, 2013) et les principes qui retournent (BARBA, 2012), présenté en deux pratiques de performance, respectant les caractéristiques des champs observés. Ces observations suggèrent que ces deux types de performers (les médiums et les acteurs/actrices) sont en phase de préparation le point crucial pour la portée du changement de conscience – Grotowski et Barba font valoir pour la préparation des acteurs et actrices – fondamentale pour le développement de leurs activités.

MOTS-CLÉS:

Umbanda.

Codification du corps.

Acteur / Actrice Préparation.



Este texto busca compartilhar com o/a leitor/a

uma parte da pesquisa de campo realizada em Maceió/AL ao observar as práticas religiosas no Candomblé e na Umbanda para o projeto *Ogumiê!*¹ – Os elementos arquetípicos de Ogum como caminho para preparação de atores e atrizes, e um breve relato sobre a prática de campo que resultou na dissertação *Os elementos de Iansã como possibilidade de criação cênica*².

A pesquisa atual tem como objetivo compreender como se dá o trânsito da dança de Ogum³ do campo do ritual religioso, tanto na Umbanda quanto no Candomblé, para o campo artístico, e especificamente explorar como a codificação corporal desse Orixá pode se constituir em uma forma de ampliar o repertório energético, gestual e poético de atores e atrizes.

Cabe salientar que nesta investigação, ao me referir à codificação corporal, me aproximo de Barba (2012) ao propor que “A codificação é a consequência visível dos processos fisiológicos do ator, para dilatá-los e para reproduzir um equivalente das mecânicas, das dinâmicas e das forças que funcionam na vida (p. 230).

Visto isso, embora os/as médiuns não sejam atores/atrizes, quando em transe, a dança do Orixá incorporado irá simular as atividades do mesmo no mundo espiritual, sendo equivalente às ações humanas e performadas como a corporificação dos *itans*⁴.

Neste momento da pesquisa, embora em campos diferentes, considero atores/atrizes e os/as médiuns como *performers*, uma vez que tanto em cena quanto nas giras de desenvolvimento tais sujeitos estão em estado de *performance*, se pensarmos pela via da restauração de comportamento, pois, como nos propõe Schechner (2012):

(...) o comportamento restaurado é a principal característica da *performace* (...). Os *performers* entram em contato com essas sequências de comportamentos ao recuperá-los, recordá-los ou, inclusive, ao inventá-los (...). O trabalho de restauração acontece durante os ensaios e/ou durante a transmissão do comportamento, do mestre ao aluno. O modo mais apropriado para estabelecer uma conexão entre a *performance* estética e a ritual é através da

1 Projeto de pesquisa de Doutorado desenvolvido no PPGAC/UFBA iniciado em Agosto de 2018, sob orientação da Profa. Dra. Eloisa Domenici.

2 Resultado da pesquisa de mestrado realizada no PPGARC/UFRN, entre 2015 e 2017, sob orientação da profa. Dra. Teodora de Araújo Alves. Sobre Iansã: “Ela é a deusa dos ventos e das tempestades. O arquétipo de Iansã representa o aspecto ativo do universo feminino. Iansã guerreira de arma na mão e usa diversos truques mágicos para despistar os inimigos, transformando-se em animais ou outras coisas. (...) É a ela que devemos recorrer quando queremos efetivar uma mudança necessária na vida, na consciência ou na personalidade. Iansã também tem poder sobre os Eguns (mortos), que têm maior respeito por ela. (...) Um dos nomes de Iansã é Oiá, seu dia é quarta-feira, e sua cor principal é o vermelho (LIGIÉRO, 1993, p. 90)”.

3 “Ogum é o ferreiro. É a polaridade masculina do elemento terra. A agressividade e violência são as características de que ele necessita para abrir





compreensão do que acontece durante o treinamento, os ensaios e as oficinas (SCHECHNER, 2012, p. 244)

Por buscar essas aproximações entre a *performance* estética e a ritual é que tomo como sujeitos de pesquisa os filhos e filhas de Ogum no momento das saídas⁵ desse orixá no Candomblé que acompanharei, assim como os ensaios e apresentações do Afoxé Oju Omim Omorewá⁶ e as giras de desenvolvimentos do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás⁷, cuja comunidade integro desde julho de 2011, atualmente na condição de *lá-Criadeira*⁸ em processo de formação.

Organizo esta investigação em quatro etapas, sendo elas: 1. Observação; 2. En/incorporação; 3. Estruturação e 4. Condução. Na etapa Observação realizarei visitas aos terreiros de Candomblé e Umbanda, acompanharei ensaios e apresentações do Afoxé Oju Omim Omorewá e entrevistarei sacerdotes e sacerdotisas, assim como filhos e filhas de santo de Ogum. Na etapa En/incorporação, farei aulas da dança de Ogum com Mãe Nany – coreógrafa do Afoxé –, assim como relatarei minhas experiências do transe mediúnico. Na Estruturação, irei para laboratório individual para experimentar o repertório corporal apreendido. Aqui o intuito é estruturar um roteiro de “treinamento” possível de ser utilizado na preparação de atores e atrizes. E na Condução, experimentarei, com um elenco de voluntários/as, esse roteiro estruturado com base na corporeidade das danças de Ogum.

Compreendendo as etapas, neste artigo me concentro em duas delas: a de Observação e a de Condução, com o intuito de comparar o comportamento dos/das *performers* (sejam médiuns ou atores/atrizes) na preparação para suas devidas *performances*.

Cabe aqui, antes do aprofundamento no campo de pesquisa, estabelecer uma diferença fundamental entre as divindades do Candomblé e da Umbanda. No Candomblé há o culto aos Orixás como deidades que, durante o transe mediúnico, se manifestam como personificação de uma força da natureza. Já na Umbanda, as entidades cultuadas são os caboclos, ou seja, espíritos ancestrais que já viveram neste mundo, dentre os Pretos-velhos, Caboclos de Orixá, boiadeiros, baianos ou marinheiros. Esses Caboclos possuem características de comportamento parecidos aos dos Orixás aos quais são subordinados; logo, um Caboclo de Ogum dançará de modo assemelhado ao Orixá Ogum, cultuado no Candomblé. Outro aspecto que relaciona as entidades aos Orixás é que cada entidade trabalha num local – mata, mar, estrada, cemitério, rio, pedra etc.

espaço no mundo e conquistar os recursos que garantam sua sobrevivência. É o pioneiro, que usa sua faca para abrir a primeira picada na floresta, desvirginando-a. As habilidades manuais, a técnica, a agricultura e a guerra estão sob seu domínio, pois com o mesmo ferro se faz esculturas, máquinas, arados e armas de fogo. (...) De modo geral, Ogum trabalha na frente, começando coisas novas a todo momento, expandindo os limites da humanidade. Ogum representa a virilidade, aquela energia indomável, capaz de gerar forças para nos fazer superar os mais difíceis obstáculos. É o instinto de sobrevivência, a sede de independência e autodeterminação. No Brasil, os escravos e seus descendentes enfatizaram sua afinidade com a guerra, pois as fugas para o interior da floresta, as revoltas e insurreições contra os senhores brancos tinham mesmo que ser inspiradas por Ogum. Seu dia é terça-feira, sua cor principal é o azul e, algumas vezes, o verde (LIGIÉRO, 1993, p. 58)”.

4 *Itans* são conjuntos de cantigas, lendas e histórias dos Orixás, contando seus feitos, homenageando-os.





– e esses locais são domínios da natureza de cada Orixá, fazendo, assim, com que a entidade que trabalha em um desses locais seja subordinada ao Orixá dono do espaço.

Outra diferença se dá no transe, pois, no Candomblé, o Orixá se manifesta no médium apenas pela dança, enquanto no caso dos Caboclos da Umbanda, os/as médiuns, além de dançarem, também estabelecem comunicação verbal com as pessoas presentes. A coleta de dados nas giras de desenvolvimento se deu por meio de fotografias e filmagens, todas autorizadas pelo sacerdote da casa – Pai-de-santo Marco Antonio de Campos; porém, nessa fase da pesquisa, opto por não divulgar os registros, para preservar o anonimato dos/as médiuns. Esses materiais me servem também como memória, visto que em dados momentos eu mesma também me encontrava em transe.

Cabe considerar que esta pesquisa ainda se encontra em seus passos iniciais e tais observações serão aprofundadas no seu decorrer.

CONCEITOS E EPISTEMES

Para balizar estas observações em campo e estabelecer diálogos entre o trânsito da dança de Ogum do contexto do sagrado para o ambiente artístico, busco conceitos próprios da Antropologia Teatral (BARBA, 2012) e dos Estudos da *Performance* (SCHECHNER, 2013).

Nas primeiras idas a campo já foi possível estabelecer as aproximações estruturais recortadas especialmente para focar no momento da preparação desses/as *performers*. Para a pesquisadora, que busca na codificação corporal da dança de Ogum elementos que potencializem o processo criativo de atores/atrizes, a gira de desenvolvimento torna-se um campo fértil para coleta de dados porque, observando os/as médiuns em estado de transe, sobretudo quando as entidades dançam, é possível reconhecer o que Eugenio Barba (2012) chamou de “princípios que retornam”:

5 A saída de Orixá é um momento específico do ritual que marca o final do rito de iniciação no Candomblé. O/a iniciado/a apresenta-se pela primeira vez diante da audiência e dança com os trajes e adereços específicos do seu Orixá.

6 Tradução: *Olhos d'água dos filhos da beleza*. O Afoxé está situado na cidade de Maceió/AL, mais precisamente no bairro do Jacintinho, um dos mais populosos da capital alagoana e com altos índices de violência contra jovens negros/as.

7 Situado em Maceió/AL, no bairro da Ponta Grossa, nas proximidades da orla lagunar, o terreiro é regido por Ogum, Iansã e Cabocla Jurema, teve sua origem na cidade de São Paulo/SP. Por esse mesmo motivo possui características peculiares, apresentando grande diferença em relação aos outros terreiros de Umbanda da capital alagoana.

8 Considerado na Umbanda como sinônimo de Mãe-pequena, são “Braço direito do sumo sacerdote (...) Sua função principal consiste em presidir às iniciações, orientar





equilíbrio precário, dança das oposições, incoerência coerente, equivalência, omissão/absorção das ações e *sats*⁹ – cada um deles em maior ou menor proporção, a depender da entidade que esteja incorporada no/a médium, já que cada entidade apresenta uma série de ações específicas, por exemplo: na dança de um Caboclo de Ogum o equilíbrio precário e o *sats* serão mais evidentes do que na dança de um caboclo de lemanjá, que terá a equivalência como sua principal característica.

É necessário considerar que, não se tratando de um espetáculo teatral, ao observar a prática ritual da Umbanda, preciso me debruçar sobre conceitos que explicitem os usos do corpo dentro da religiosidade afro-ameríndia, pois, embora esteja concentrada neste momento num recorte da prática religiosa umbandista, assim como ocorre no Candomblé, o corpo será fundamentalmente espaço de ensino-aprendizagem das práticas litúrgicas.

Dentro dessa perspectiva do corpo como espaço de ensino-aprendizagem, trago para o diálogo o termo *afrografia*, cunhado e difundido por Leda Maria Martins (1997), ao observar as práticas dos congados do interior de Minas Gerais. Martins compreende que as práticas corporais afro-descendentes passam por um processo de transmissão de conhecimento que não depende de um registro escrito e, por isso mesmo, é considerado ágrafo, mas que possui uma grafia que está impressa nos corpos através dos saberes e fazeres, assim como da oralidade, aparecendo mais uma vez o sentido de totalidade do corpo e do indivíduo.

Me aproximo também dos Estudos da *Performance* sob a perspectiva de Diana Taylor (2013), que, ao se debruçar sobre as técnicas de apreensão de informações/conhecimentos e vivência dessas *performances* – nesse caso, a religiosa – afirma que a transmissão se dará por duas vias: pelo arquivo (registros materiais como filmagens, fotografias, anotações e gravações de áudio) e pelo repertório (o conhecimento incorporado nos corpos dos/das participantes da *performance*).

Aqui, então, já é possível vislumbrar as aproximações entre os dois campos performáticos, pois tanto a prática religiosa umbandista quanto o teatro terão no corpo dos/as *performers* os mediadores do “espetáculo” público.

É importante atentar que, em cada um dos campos, o público desempenhará funções correspondentes ao espaço que estão frequentando. Há, nos dois locais, diferentes níveis de envolvimento, uma vez que o público frequentador de um terreiro de Umbanda – aqui chamado de

as noviças e as iaôs novas. Quando a autoridade suprema estiver ausente, por viagem ou doença, é a ‘Mãe-pequena’ quem dirige o templo (AUGRAS, 2008, p. 184)”.

⁹ Dentro de uma partitura corporal, é o impulso interno que faz a ligação entre uma ação e outra.





“assistência” – busca em tal ambiente soluções para possíveis problemas materiais e espirituais, encontrando lá conforto e acolhimento; enquanto o público que frequenta o teatro – chamado aqui de plateia – comparecerá ao local com as mais distintas motivações, mas predominantemente por outras finalidades, como a fruição estética ou o entretenimento.

PERFORMERS: MÉDIUNS E ATORES/ ATRIZES

Após observar que tanto médiuns de um terreiro de Umbanda quanto atores/atrizes são *performers* dentro de dois campos distintos, porque desenvolvem suas atividades, pautando-se na restauração de comportamento e expressando-se corporalmente através de uma codificação que estrutura os princípios que retornam, surgiu uma inquietação. Me interessei em trazer mais de perto as aproximações existentes entre essas duas categorias em que transito, já que, além de atriz, também sou médium girante. Por isso considero importante descrever como ocorrem essas giras de desenvolvimento, conforme relato a seguir.

As atividades do Terreiro de Umbanda Aldeia dos Orixás ocorrem aos sábados e são divididas em dois momentos, visando assim à melhor organização e andamento. O primeiro momento ocorre na parte da manhã, quando são realizados os atendimentos à assistência – os consulentes. Estes, após o ritual de abertura da gira, são conduzidos para o salão principal, onde podem se consultar com as entidades que atendem no dia: pretos-velhos, Caboclos de Orixá, boiadeiros, baianos ou marinheiros.

Finalizado o atendimento ao público, após intervalo para o almoço, durante a tarde, acontecem as chamadas giras de desenvolvimento, atividade geralmente restrita apenas aos/às iniciados/as na casa. Não se trata de um ritual secreto. Porém, por se tratar de um momento no qual muitos/as médiuns ainda estão se familiarizando com a presença¹⁰ de suas entidades e reconhecendo

10 Essa presença é sentida pelos/as médiuns de maneira muito particular, podendo o/a médium sentir arrepios, sonolência, fraqueza nas pernas, desequilíbrios, sensação de quase desmaio, execução de movimentos involuntários, ondas de frio ou de calor, dormência, sudorese, até chegar ao transe. Comumente o/a médium permanece de olhos fechados e é possível perceber mudanças em sua fisionomia por conta das contrações dos músculos faciais.



seus processos pessoais para alcance do transe, preferimos que não seja realizado na presença de não-iniciados/as, para respeitar o espaço de aprendizado.

Em linhas gerais podemos descrever uma gira de desenvolvimento da seguinte maneira: o/a sacerdote/sacerdotisa entoa um ponto cantado (cantiga) de chamamento de uma determinada entidade; o canto é acompanhado pelo toque dos atabaques, o que facilita a entrada em transe dos/as médiuns girantes. A depender da experiência e da concentração, o/a médium poderá entrar em transe com maior ou menor facilidade. A gira de desenvolvimento servirá justamente para que cada um/a consiga reconhecer e se familiarizar com a presença de suas entidades, permitindo, assim, a sua manifestação.

Alcançado o transe, a entidade incorporada no/a médium poderá executar uma série de ações: dançar, passar orientações, desenhar pontos riscados¹¹, entoar pontos cantados, realizar atendimentos, dentre outros. Realizadas as ações pretendidas, o/a sacerdote/sacerdotisa entoa um ponto cantado de “subida”, para que os/as médiuns saiam do transe. Ao final deste procedimento, são realizados os rituais de encerramento da gira conforme a liturgia do terreiro.

Inegavelmente, um procedimento religioso de matriz afro-ameríndia, como no caso da Umbanda, apresentará os elementos presentes na *Performance*, tal como aponta Schechner (2013), ao elencar as sete fases: treinamentos, oficinas, ensaios, aquecimentos ou preparações imediatamente antes da performance, a performance propriamente dita, esfriamento e balanço. O que defendo é que, mesmo que essas sete fases não se apresentem numa gira de desenvolvimento, sua estrutura é mantida e instrumentalizará o/a médium para uma performance pública, que, nesse caso, como não fazemos *Xirê*¹², será o atendimento à assistência.

Cabe também acrescentar que, para que possamos realizar os atendimentos espirituais, passamos por uma série de restrições que se seguem desde a noite anterior até o final do dia da gira, cabendo abstenção de carne vermelha, de bebidas alcólicas, de relações sexuais e, algumas vezes, de café. Tais restrições são necessárias para manter o corpo e a consciência do/a médium em equilíbrio e disponível para o transe. De minha experiência pessoal, interpreto que a abstenção de alguns alimentos está relacionada diretamente com as alterações provocadas no sistema nervoso, com processos digestivos e com as trocas energéticas entre indivíduos, porém não há uma confirmação sobre essa minha interpretação das restrições.



11 Símbolos sagrados, desenhados em diferentes superfícies, geralmente apresentam gravuras que se relacionam com os elementos da entidade que o desenha.

12 “[...] O *Xirê* é a designação geral usada para nominar a sequência de danças rituais dos candomblés, que começa com Exu e é finalizada com Oxalá. Segue-se uma ordem pré-estabelecida, como se fosse um roteiro teatral, reunindo orixás afins: das águas, da terra, da caça, da criação do mundo, numa ordem funcional e que atende aos significados prescritos pelo modelo yorubá (LODY, SABINO, 2011, p. 103)”.



Agora busquemos aqui a aproximação com o trabalho do/a ator/atriz, que comumente realizamos em grupos, coletivos ou até mesmo em oficinas livres com foco em processos de criação. É possível sistematizar o trabalho em laboratório do seguinte modo: o elenco inicia seus alongamentos individuais, depois em coletivo; o/a responsável pela preparação conduz um aquecimento, improvisos e/ou jogos; segue-se para cena a ser ensaiada – se for o caso –, atingindo o ápice do trabalho; desaquecimento; finalização.

Nos dois casos, tanto na gira de desenvolvimento quanto no laboratório existe uma estrutura em que o trabalho transcorre numa crescente (alongamento/aquecimento – entoação de pontos cantados de chamada); chega ao seu ápice (improvisos/criação de cenas/ensaio de cenas – ações executadas pelas entidades do/a médium em transe); decresce até seu fechamento (desaquecimento – entoação de pontos cantados de subida e saída do transe).

Uma das técnicas utilizadas durante a gira para levar o/a médium ao transe é induzir o/a mesmo/a a girar em torno do próprio eixo em sentido horário – daí o termo “médium girante”. Apesar de não haver nenhuma evidência, uma das explicações dadas no terreiro para esta prática é que a sensação de desequilíbrio que a médium sente ao girar a levaria a se concentrar e a se manter em pé e, com isso, estando “distraída”, se permitiria entrar em transe por não estar preocupada com os julgamentos, nem tão atenta à sua autocrítica.

Traçando mais uma vez um paralelo com o teatro, observo que essa técnica de indução ao transe pode ser relacionada diretamente ao método das ações físicas de Grotowski, que, apesar de buscar em seus treinamentos que atores/atrizes cheguem a um estado de consciência alterado, não há a pretensão de que alcancem o estado do transe mediúnico.

Tomando como exemplo a gira de desenvolvimento para Caboclos de Ogum, é relevante considerar que a maioria das pessoas que incorporam são mulheres, sendo que a mais jovem tem 13 anos e a mais velha tem 60, com variados tipos físicos e eventualmente com algumas limitações, a exemplo de uma delas que sofre de fibromialgia. Neste contexto, cada médium em transe performa de acordo com a codificação corporal específica de seu caboclo, respeitando as características da entidade incorporada, mas mantendo como base algumas ações, como, por exemplo, cortar (simulando o uso de um facão).



Como variações da ação de cortar, umas executam a ação de corte como se estivessem lutando contra um opositor, se deslocando em linha reta e em fluxo contínuo. Já outras executam a ação de corte com um giro em torno do próprio eixo, como se estivessem em ronda para observar ao redor. Dentre tantas variações, a ação mais recorrente é a que denomino de estado de guarda, posição em que a médium se encontra em pé, com os pés paralelos, numa largura um pouco maior que a distância dos ombros, joelhos estendidos, braços dobrados nas costas com as mãos fechadas e punhos apoiados nos quadris, peito estufado e queixo levemente inclinado para cima. Dessa posição, em estado de alerta, o/a médium poderá iniciar qualquer ação da entidade.

Em paralelo a isso, por ainda não ter experimentado a etapa de experimentação do repertório de codificação corporal do orixá Ogum em laboratórios com atores e atrizes (etapa Condução), retomo meus escritos sobre essa mesma etapa na pesquisa anterior, realizada com os movimentos de lansã. Percebo que, ao trabalhar em laboratório com exercícios de improvisação a partir de estímulos relacionados aos elementos de lansã e suas ações, ao dar o comando "Experimentando a sensação de vento, como seria realizar a ação de cortar?", atores e atrizes que estavam de olhos fechados, apresentavam partituras parecidas, normalmente com joelhos flexionados, movimentos sinuosos com os quadris, gerando, assim, desequilíbrio e os braços executando movimentos diretos e pontuais com as mãos esticadas.

O que quero pontuar aqui é que, embora haja a subjetividade do/a performer – seja no nível do subconsciente do/a ator/atriz ou no transe mediúnico do/a médium –, nos dois ambientes, ao se estabelecer um parâmetro no trabalho de preparação, a matriz do movimento desses/as *performers* será a mesma, embora apresente variações. Uma vez que, numa gira de desenvolvimento, mesmo que o toque para Ogum seja o mesmo, cada médium tem seu caboclo que tem seu repertório de movimento e num trabalho de laboratório, ainda que se utilizem o mesmo estímulo e as mesmas orientações, cada ator/atriz tem seu próprio repertório de ações físicas.

Tanto no teatro quanto no terreiro, nem tudo que é experimentado/vivenciado no âmbito do privado será levado a público, mas servirá para instrumentalizar e preparar o/a *performer*/médium/ator/atriz para sua prática performática, seja ela diante de uma plateia ou da assistência.





CONCLUSÃO



Ao cruzar as observações feitas nestes dois campos específicos e comparando as experiências vivenciadas, resumo que os pontos de convergência se estabelecem, conforme quadro abaixo, da seguinte maneira:

Ponto de convergência	Ator/atriz	Médium girante
Preparação prévia antes das práticas performativas e/ou apresentações públicas	<ul style="list-style-type: none">- Treinamentos;- Ensaios;- Oficinas.	<ul style="list-style-type: none">- Giras de desenvolvimento.
Corpo como espaço de ensino/aprendizagem	<ul style="list-style-type: none">- Corpo como campo de trabalho essencial para atores/atrizes, para que possam dar vida às personagens.	<ul style="list-style-type: none">- Corpo como espaço de mediação entre o mundo espiritual e o mundo terreno.
Concentração e consciência	<ul style="list-style-type: none">- Sob a perspectiva de Barba e Grotowski, o estado de consciência alterado para/por determinados estados emocionais e de presença.	<ul style="list-style-type: none">- Estado de consciência alterado pelo e para o transe mediúnico.



Reitero que, embora apresentem semelhanças nas práticas de preparação, cada *performer* realiza atividades muito características em cada um dos seus campos de atuação. Mas, de todo modo, é possível perceber o caráter de mediação entre um ente aquém de sua individualização – seja ele uma entidade espiritual ou um personagem.

Tais observações no presente momento da pesquisa reforçam que, ao termos o corpo como espaço de transmissão de conhecimentos, é necessário que ele seja familiarizado com processos de preparação, não para tolhimento ou repressão de suas ações, mas para potencialização e domínio das técnicas às quais está exposto. Como atriz e médium, compreendo que, tendo o corpo preparado para o desempenho de minha *performance*, tanto religiosa quanto artística, a comunicação se dará de maneira mais eficaz, no sentido de cumprir satisfatoriamente com minha função, seja dando voz a uma entidade ou a uma personagem. Além disso, estando com meu corpo trabalhado no estado de presença adequado para minha função, resguardo-me de possíveis desgastes físicos, espirituais e emocionais a que estou exposta.

Lembrando que a pesquisa atual tem como objetivo compreender como se dá o trânsito da dança de Ogum do campo do ritual religioso para o campo artístico, e especificamente como a codificação corporal desse Orixá pode se constituir em uma forma de ampliar o repertório energético, gestual e poético de atores e atrizes, essas observações iniciais serão importantes para as próximas fases, nas quais iremos, a partir da observação das saídas de Ogum no Candomblé, nas giras de desenvolvimento da Umbanda e nas coreografias do Afoxé *Oju Omim Omorewá* categorizar os movimentos das danças de Ogum. Avançada essa etapa de categorização, experimentarei aulas da dança de Ogum para estruturar em laboratório um roteiro de “treinamento” a ser compartilhado com voluntários/as, sendo possível, assim, observar como é possível alcançar estados energéticos e de presença alterados pelos elementos da dança desse Orixá.





REFERÊNCIAS



- » BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola (Org). **A Arte Secreta do Ator – Um dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo: É Realizações – 2012.
- » BENY, Daniela. **Os elementos de Iansã como possibilidade para a criação cênica**, 190 p, Mestrado em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Norte/UFRN, Natal – 2017. LIGIERO, Zeca. **Iniciação ao Candomblé**. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- » BENY, Daniela. **A codificação corporal da Dança de Iansã nas coreografias do Afoxé Oju Omim Omowá**, 68 p., Especialização em Antropologia, Universidade Federal de Alagoas/UFAL, Maceió – 2014.
- » LODY, Raul, SABINO, Jorge. **Danças de Matriz Africana – Antropologia do Movimento**. Rio de Janeiro: Palas, 2011.
- » MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.
- » NASCIMENTO, Alessandra Amaral Soares. **Candomblé e Umbanda: Práticas religiosas da identidade negra no Brasil**. RBSE, 9 (27): 923 a 944. ISSN 1676-8965, dezembro de 2010.
- » SCHECHNER, Richard. “Ponto de Contato” revisados. In: DAWSEY, John C.; MÜLLER, Regina P; HIKIJI, Rose Satiko G.; MONTEIRO, Marianna F. M. (Org). **Antropologia e performance – ensaios Napedra**. São Paulo: Terceiro Nome, 2013, p. 37-65.
- » SCHECHNER, Richard. Restauração de Comportamento. In: BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola (Org). **A Arte Secreta do Ator – Um dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo: É Realizações – 2012, p. 244-251.
- » TYLOR, Diana. **O Arquivo e O Repertório – Performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- » VERGER, Pierre. **Orixás, deuses iorubás na África e no novo mundo**. Salvador: Corrupio, 1999.