

Corpo Território do Limiar: Incorporação/Desincorporação

Viviane Brito

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em
Estudos Contemporâneos das Artes
(Universidade Federal Fluminense - UFF)
viv_britto@yahoo.com.br

Resumo

O artigo em questão é fruto da observação participante no ritual Tambor de Salva, festividade realizada em julho de 2012, no terreiro Abassá de Yansã e Obaluaye, casa de tradição do Tambor de Mina, no bairro da Posse, Nova Iguaçu, Rio de Janeiro. O estudo se detém na espetacularidade do corpo, nas ações rituais que envolvem valores ético-estéticos associados ao comportamento social e religioso desses atores sociais. Do ponto de vista das artes cênicas, área na qual atuo, o interesse pela dimensão performática do ritual do Tambor de Mina está no “estado-de-cena” das mulheres envolvidas na religiosidade após a dinâmica de “Incorporação e Desincorporação”. Palavras-chave: corpo paradoxal; espetacularidade; ritual; incorporação; desincorporação

Abstract

The article in question is the result of participant observation in the ritual “Drum Saves” festival held in July 2012, in the yard “and Abassá of Yansan Obaluayê” house tradition Tambor de Mina, in the neighborhood of Possession, New Delhi, Rio de Janeiro. The paper focuses on the spectacle of the body in ritual actions involving ethical and aesthetic values associated with social and religious behavior of these social actors. From the point of view of the performing arts, the area where I work, interest in the performative dimension of ritual Tambor de Mina is the “state-of-scene” of the women involved in the dynamics of religiosity after “Merger and disembodiment.” Keywords: paradoxical body; spectacle; ritual; incorporation; disembodiment



Nas práticas religiosas do sincretismo popular, as formas de contato com o sagrado intermediado pela presença dos santos entram em jogo na construção social do corpo. O elemento central desta religiosidade para os seus praticantes é a devoção aos santos, cujas festas celebradas eventualmente são um meio de fortalecimento das relações sociais entre famílias e comunidades.

No Tambor de Mina¹, entidades religiosas africanas e de outras procedências pedem a realização de festas da cultura popular e são homenageadas pelos devotos com festividades de vários tipos, que são oferecidas aos santos, caboclos, voduns, orixás e outros encantados².

1 Segundo Verger (1987, p. 12), Tambor de Mina é a denominação mais difundida das religiões afro-brasileiras no Maranhão, Piauí e na Amazônia. A palavra tambor deriva da importância do instrumento nos rituais de culto. Mina deriva de negro-Mina de São Jorge da Mina, denominação dada aos escravos procedentes da "costa situada a leste do Castelo de São Jorge da Mina" na atual República do Gana, trazidos da região das hoje Repúblicas do Togo, Benine da Nigéria, que eram conhecidos principalmente como negros mina-jejes e mina-nagôs.

2 De acordo com Ferretti em seu artigo "A Terra dos Voduns" (2006, p. 1), entre os voduns da Casa das Minas e em geral no culto dos voduns do Maranhão, não se dá ênfase ao culto de Legba ou Exu, que na Casa é considerado como demônio, como responsável pela diáspora e escravização dos negros. Assim Exu ou Legba são considerados como tabu no Tambor de Mina e suas funções são discretamente assumidas por outras entidades como Surrupira, Léguas Boji, os Turcos e outras. Santa Bárbara é considerada a chefe dos terreiros de mina e Averequete é o seu delegado ou guia. O vodum Toi Averequete, sincretizado com São Benedito, é considerado na Casa de Nagô e nos terreiros de Mina Nagô como o vodum que abre para a mata e chama as entidades caboclas. Na Mina do Pará e no Terecô de Codó, Averequete é considerado também a entidade que traz os caboclos. No Tambor de Mina do Pará e de outros estados, o culto aos caboclos está muito associado aos voduns e orixás, o que parece concordar com a tradição daomeana de assimilação da religião de outros povos. O catolicismo está muito presente nesta religião uma vez que os escravos eram obrigados a ser católicos e o catolicismo era a religião oficial do país até fins do século XIX e oficiosa em grande parte do século XX. A festa do Divino Espírito Santo é um ritual do catolicismo popular que, no Maranhão e em parte da Amazônia, foi incluído nos terreiros de culto afro, sendo oferecido em homenagem a entidades diversas. Assim, a maioria dos terreiros de Mina de São Luís realiza uma vez ao ano a festa do Divino em data variável conforme o calendário de cada casa. A festa do Divino, que em toda parte é um ritual do catolicismo

Cabe ao praticante beber de todas as fontes, de modo que o sincretismo é a própria condição de acesso à plenitude e multiplicidade do sagrado. O espaço privilegiado da experiência religiosa não são os sistemas religiosos em si, mas as fronteiras entre eles. (STEIL, 2001, p. 23)

Se no catolicismo institucionalizado a liderança religiosa conduzida por especialistas é consumida por leigos, nesta religiosidade popular predomina, de acordo com Bourdieu (1994), a "produção autoconsumo" que faz parte da dinâmica de vida coletiva.

Os esquemas de pensamento e de ações referentes ao sagrado são compartilhados por todos que dialogam diretamente com os santos. Neste sentido, a performance devocional se apresenta como um elemento crucial nas formas de configuração do sagrado que emergem das relações entre os devotos. A atitude dos envolvidos na cerimônia projeta suas ações num campo simbólico gerado pelas interações pessoais que podem ser por meio de trocas com o santo, promessa pessoal, coletiva ou simplesmente a devoção.

Nas ações canalizadas para esse "olhar divino" pode-se dizer que na vivência corporal instaura o sagrado, que não se caracteriza pela exclusão profana, como no catolicismo oficial baseado na oposição sagrado-profano, mas "sacraliza" o espaço através da força centrífuga do corpo que atua sob uma perspectiva divina. Brandão (1985) focaliza a fusão entre espaços público e privado. O deslocamento espacial dos devotos unifica as polaridades entre casa e rua como símbolos de sagrado e profano, devoção e diversão, restrição e permissividade.

Do ponto de vista das artes cênicas, o interesse pela dimensão performática do ritual do Tambor de Mina centra-se no "estado-de-cena" das mulheres atuantes na religiosidade, após a dinâmica de "Incorporação e Desincorporação" Rodrigues (RODRIGUES, 1997), e na relação com o espaço e os símbolos demarcados, tendo em vista que a espetacularidade do corpo nas ações rituais envolve valores ético-estéticos associados ao comportamento social e religioso desses atores sociais.

popular, no Maranhão e na Amazônia é um ritual que foi incluído e é realizado em terreiros de culto afro. Também é comum a participação dos devotos dos terreiros em missas de santos, procissões e ladainhas que costumam ser cantadas em latim e rezadas antes dos principais ritos e festas nos terreiros.

O espetáculo (cena), a manifestação popular (ritual), obviamente, uma série de características pode diferenciar um evento do outro. No entanto, despertam a curiosidade os pontos de convergência. Parece evidente que, da mesma forma que a cena não se resume a execuções meramente mecânicas de ações físicas, deslocamentos, pausas e sons, a execução de movimentos destes corpos, quando incorporados com determinadas entidades, tem o seu sentido criado em uma esfera de significação tecida pelo corpo em um devir de realidades, tempos e espaços sobrepostos – a zona de turbulência³. Talvez seja mais apropriado dizer que a zona de turbulência está para a cena como a encruzilhada está para estes rituais, porém representando territórios distintos. A encruzilhada traz a especificidade do espaço-tempo em que a ancestralidade Jeje e/ou Nagô é portadora das identificações criadas nos corpos e, a partir deles, subsidiam a rede de relações que existem em uma zona de turbulência. Desta forma, o corpo subjétil da zona de turbulência é, na encruzilhada, o corpo limiar.

O corpo subjétil, como propõe Ferracini (2004), é um conceito gerador de um território poético a partir do pressionamento do corpo cotidiano que, visto do ponto de vista foucaultiano, é tramado e constituído pela ação do poder que determina sobre o sujeito. Logo, o corpo subjétil representa uma linha de fuga desse lugar comum (corpo cotidiano), do mesmo modo que o corpo limiar também o faz, primeiramente transbordando o corpo cotidiano em ações e estado que se propõem à criação de um território poético e depois, à medida que anula as normas que regulam as relações estruturadas e institucionalizadas que operam no cotidiano, ocorre uma transgressão. Essa transgressão, segundo Turner (1974, p.156), “é acompanhada de um poderio sem precedentes”.

Performance e Ritual

Os guardiões do modelo da cultura popular encontram-se principalmente entre os peões, os boias-frias, os lixeiros, os caminhoneiros, as cozinheiras, os tratoristas – enfim, nos grupos de gente simples e humilde que tem o poder de

3 A “Zona de Turbulência” é discutida por Renato Ferracini em: *Café com Queijo – Corpos em Criação* (2004).

transformar um cotidiano duro e sofrido numa celebração da vida” (RODRIGUES, 1997, p.125)

A pesquisa traz como campo de estudo a observação da festividade no mês de julho, no terreiro “Abassá de Yansã e Obaluaye”, casa de tradição do Tambor de Mina. Dona Antônia, maranhense residente na cidade do Rio de Janeiro desde 1959, é responsável pelo terreiro. Essa senhora segue as tradições religiosas transmitidas por sua família há centenas de anos, sendo o ciclo do Divino Espírito Santo realizado há mais de 30 anos e reunindo a comunidade de maranhenses que moram nesta cidade e outros adeptos interessados nas festividades das Caixas do Divino.

Festa do Divino é uma festa de origem portuguesa realizada, anualmente, com muita pompa, na maioria dos terreiros de São Luís, em louvor ao Espírito Santo. É realizada na Casa das Minas e na Casa de Nagô no domingo de Pentecoste e, nos outros terreiros, naquela data ou na época de sua festa grande. Na Casa Fanti-Ashanti é iniciada no segundo domingo de julho, tem duas semanas de duração e precede a festa de Oxalá. Naquele terreiro é assumida por Pai Euclides (festeiro) com apoio de seu caboclo Corre-Beirada (seu ‘farrista’ de Cura) e a colaboração de várias pessoas e encantados ligados à casa e as crianças, que assumem as funções de Imperador e Imperatriz, Mordomo e Mordoma-Mores, Mordomo e Mordoma-Régios e das caixas do Divino Maranhense – mulheres que tocam caixa (bombo) por devoção em festas do Divino de vários terreiros. (FIGUEIREDO *apud* FERRETTI. 2006 p. 156)

O ritual do Tambor de Mina se inicia no findar das festividades ao Divino Espírito Santo, fechando o ciclo do catolicismo popular e abrindo os festejos com um Tambor de Salva em homenagem e agradecimento às entidades espirituais que trabalham na casa, sendo elas os encantados, voduns, caboclos, santos e todos os seres que guarnecem o terreiro. Além de ser motivo para reunir os amigos e familiares que fortalecem as festas, cumprem suas promessas e devoções.

O rito é comandado pelas mulheres da casa, sendo Dona Antônia a mestra condutora

por ser a médium que incorpora uma entidade com papel central de liderança dos trabalhos do terreiro. Pudemos ver que sua palavra tinha poder determinante. Essa entidade se apresenta por “Seu Léguas”, caboclo ou encantado, como é conhecido na tradição.

“O que pouco difere no teatro ou em outros palcos”, a partir do pensamento de José Gil (2004), nos inspira a relacionar a vivência desses corpos imersos no ritual com a leitura do seu texto *Corpo Paradoxal*. Tomaremos aqui, por vezes, a liberdade de adaptá-las para seguir na construção do pensamento.

O ator transforma também o espaço da cena, o esportista prolonga o espaço que rodeia sua pele, tece com as barras, os tapetes, ou simplesmente com o solo que pisa, relações de convivência tão íntimas como as que tem com o seu corpo. Do mesmo modo o atirador de arco e flecha e seu alvo zen são um só. Em todos os casos surge um novo espaço: chamar-lhe-emos espaço do corpo. (GIL, 2004, p. 47)

O ritual se inicia pelos espaços da travesia, lugares que delimitam os cantos da casa, sendo elas portas, porteiros e encruzilhadas. A esses ambientes se associam o equilíbrio e harmonia do lugar. Segundo Graziela Rodrigues (1997), é a moradia do guardião da casa, ou seja, das entidades firmadas no terreiro⁴.

Nesse ambiente, o corpo também se apresenta da seguinte maneira:

O corpo limiar é o próprio corpo da encruzilhada, entre o passado e o presente, o sagrado e o profano, o eu e o outro. É o corpo que se move, brinca, dança, canta e recria a história [...] Isto é, a partir da assimilação da memória coletiva, dá corpo à herança cultural negro-africana no Brasil (SILVA, 2004, p. 66)

No espaço do barracão, muitas expectativas. Olhos que corriam soltos por aquele lugar, mapeando os pontos de convergência. Verificamos como o local estava cenicamente preparado para receber o ritual. No canto esquerdo do chão do barracão, uma vela acesa.

4 Segundo Rodrigues (1997), no Candomblé e na Umbanda, o orixá ou entidade Exu é firmado nas entradas, tendo função de proteger os terreiros.

No fundo central, o altar com as divindades. No canto direito, os tambores posicionados onde se cantam os pontos. Entre o altar e os tambores, uma porta fechada. No centro do espaço, o fundamento da casa. No chão onde se risca o ponto e no teto, outro fundamento, simbolizando a demarcação entre céu e terra. Na passagem principal, a encruzilhada, entrada e saída. Os bancos para os visitantes estão posicionados dos dois lados desta passagem, à direita e à esquerda. Assistimos da esquerda. Vozes vindas de trás da porta fechada sinalizavam, com orações, que a festa iria começar. A Gira, neste momento, abre o início da festividade, cujo significado é apresentado por Rodrigues.

[...] também representa a possibilidade de dinamizar os espaços, envolvendo o movimento interior e exterior integrados em espaços sagrados, estando sua arrumação relacionada ao tempo necessário de ocupação para que a memória dos antepassados possa se reinstaurar no presente. No mesmo lugar em que se abre, também se fecha a Gira (RODRIGUES, 1997, p. 85)

Os músicos iniciam o rito. Tocam por um tempo nos ambientando no porvir. Entram as mulheres de saias vermelhas e blusas brancas que, enfileiradas, atravessam a diagonal do espaço e seguem a fila carregando no corpo o peso ancestral. Formam o círculo, onde o sagrado toma o espaço, fazendo os deslocamentos convergirem em formas arredondadas. Executam nesse lugar um passo único, em uma movimentação que remetia a pequenas remadas com braços e quadris envoltos em um mar de memórias. O canto ecoava para fora das portas e janelas, preenchendo o silêncio da noite. Na expressão de Rodrigues,

o toque do instrumento, o canto e a linguagem de movimentos que criam danças fundem-se em ações expositoras de um único percurso interno. Muitas vezes nos percebemos em meio às celebrações ouvindo o corpo e vendo o som (RODRIGUES, 1997, p. 125).

Segue a Gira e no andamento é que identificávamos nos corpos dos girantes o entrelaçamento fruto do cotidiano com a festividade. Pelas expressões marcadas nos rostos rachados e demarcados pela dura vida, que sabemos por relatos dos próprios atores

sociais em questão, foi vida de trabalho pesado e mal remunerado, acumulando as emoções intencionadas aqui como engrenagem na harmonia do movimento. Os corpos trazem das suas vivências as movimentações e habilidades que propiciam refinadas coreografias.

Como sugerido por Laban (1978), em seus apontamentos sobre “O Domínio do Movimento”, podemos criar partituras de movimentação a partir das ações básicas e cotidianas.

A extraordinária estrutura do corpo, bem como as surpreendentes ações que é capaz de executar, são alguns dos maiores milagres da existência. Cada fase do movimento, cada mínima transferência de peso, cada simples gesto de qualquer parte do corpo revela um aspecto de nossa vida interior. Cada um dos movimentos se origina de uma excitação interna dos nervos, provocada tanto por uma impressão sensorial imediata quanto por uma complexa cadeia de impressões sensoriais previamente experimentadas e arquivadas na memória. Essa excitação tem por resultado o esforço interno, voluntário ou involuntário, ou impulsos para o movimento. (LABAN, 1978, p. 49)

À medida que os pontos – músicas cantadas – se referiam a determinado personagem do Panteão Sagrado⁵ este se apresentava de forma cambaleante no corpo do médium. Vale ressaltar que nosso interesse não foi investigar se no corpo da pessoa ocorria uma mudança significativa, verossímil, quando esta trabalhava com uma entidade em seu corpo. A intenção não era pesquisar espíritos e, sim, a pessoa encarnada e suas qualidades de movimentações no que denominamos aqui, no campo de nossos estudos, de desempenho proporcionado pelo ritual.

Antes de a entidade se firmar, produz no corpo dos atuantes movimentos trêmulos, vibrantes e percutidos. Nesse movimento pontuam-se algumas partes como testa, ombros, cotovelos, joelhos, costas, costelas e outras partes do corpo, de acordo com cada entidade e seu médium. Ambos realizam o sentido de entrar e sair, num fluxo cheio de pontuações. Muitos cambaleiam e giram em torno do próprio

eixo. Outros arriam os quadris, flexionando os joelhos para se impulsionar no espaço e iniciar sua dança.

Recortamos nosso olhar para a chegada da entidade da dona da casa, o caboclo “Seu Léguas” que ocupava o espaço central quando se manifestou. Sua movimentação se iniciou com o corpo pendendo para a direita, na diagonal baixa à frente do corpo, seguido de um giro conduzido pelo ombro, vindo da esquerda para a direita, passando pela outra diagonal da frente do corpo até se fechar na mesma posição antes do giro. E ali ficou por alguns segundos, respirando profundamente. Com olhos fechados foi se movimentando a passos pequenos, lentamente. O tronco ganhou dimensão e se portou como um estandarte, sendo conduzido pelos pés. O quadril se deslocava à medida que equilibrava a coluna de um lado para o outro na movimentação da mesma. Essa imagem nos remete ao estudo de Laban (1978, p. 55), quando enfatiza que “as ações corporais produzem alterações na posição do corpo ou em partes dele, no espaço que o rodeia. Cada uma dessas alterações leva certo tempo e requer certa dose de energia muscular”.

Neste ponto, Gil também nos conduz até Laban, onde concebeu um espaço do corpo em forma de icosaedro, ou seja:

Um poliedro invisível com vinte faces, cujas interseções marcam as direções possíveis dos movimentos do bailarino que se mantém no centro. As interseções de três faces definem os pontos energéticos no espaço. As direções espaciais são figuradas por planos e os núcleos de energias por pontos: a dança produz um espaço do corpo que implica força e se alimenta de tensões. O icosaedro de Von Laban encerra o bailarino num volume que este último transporta de um ponto para outro do espaço: ao mesmo tempo, o movimento irrompe no icosaedro, transforma-o e conserva-o através de suas mutações (GIL, 2004, p. 48)

A dança produzida tem força vinda do contato com o chão, dos pés enraizados na terra, gerando energia que percorre por todo o corpo e dá agilidade aos pés. Os movimentos do sacro são rápidos e fortes, envolvendo flexões e extensões do quadril que, aos poucos, conduz o corpo na ocupação do espaço.

⁵ Panteão que, etimologicamente, deriva de pan (todo) e théos (deus) significa, literalmente, o conjunto de deuses de determinada religião. Eventualmente, o termo “panteão” passou a significar tanto o conjunto de deuses quanto o templo específico a eles devotado. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Pante%C3%A3o>. Acessado em: 06 de fevereiro de 2013.

Com relação à perspectiva de espaço proposta por Gil, encontramos a seguinte definição:

Espaço Paradoxal: Diferente do espaço objetivo, não está separado dele. Pelo contrário, imbrica-se nele totalmente, a ponto de já não ser possível distingui-lo desse espaço: a cena transfigurada do ator não é espaço objetivo? E todavia é investida de afetos e forças novas, objetos que ocupam ganham valores emocionais diferentes seguindo os corpos dos atores, etc.

Embora invisível, o espaço, o ar adquirem texturas diversas. Tornam-se densos ou tênues, tonificantes ou irrespiráveis. Como se cobrissem as coisas com um invólucro semelhante à pele: o espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço. Daí as extremas proximidades das coisas e do corpo. (GIL, 2004, p. 47)

A entidade se deslocou ganhando o espaço e passando pelos pontos de convergência do local. Do centro do barracão foi dançando para diante do altar. Fez algumas referências, com pontuações de braços e as mãos fechadas como se segurasse uma flecha. Depois se direcionou com agilidade para a encruzilhada, atravessou toda extensão do lugar até a porta e lá bradou um grito-saudação com a mão direita no peito. Girou por completo e voltou seu olhar para nós, visitantes, ali próximos dele. Dançando lentamente como se cavalgasse, foi em todas as entidades espirituais já presentes, saudando-as. Por fim, veio até nós e deu-nos as boas vindas.

No seguir da noite apreciamos muitas performances, sobretudo no ritual de chegada e despedida de cada entidade. Cada qual com movimentações peculiares, ligadas às ações e qualidades de cada Ser que ali chegou. Pudemos observar corpos de atores sociais de mais idade se movimentando com entidades cheias de vigor, assim como jovens corpos se arrastando com o peso de entidades ancestrais. Espetáculo que não se detém em um formato para se apresentar ao público presente, tampouco precisa que o discurso corporal seja compreendido.

Para a pesquisa basta-nos o entendimento de que o corpo unido ao espaço é fruto de um caminho que conduz o homem à sua própria inteireza, lugar no qual ele produz cultura. Concluindo, de acordo

com o pensamento de Glusberg: Acreditamos que no trajeto do ritual, do sagrado e do profano, do possível e do impossível, pode-se ter a possibilidade de decifração parcial dos sentidos envolvidos durante uma performance, já que esta expressão guarda uma forte relação estrutural com outras formas artísticas. Nenhuma performance pode ser vista isolada de seu contexto, pois essa manifestação guarda forte associação com seu meio cultural. (GLUSBERG, 2009, p. 72)

Se pudermos chegar a alguma conclusão ou a considerações finais a partir da pesquisa realizada, essa parte da crença de que a incorporação está relacionada aos saberes e fazeres do cotidiano e suas relações com o espaço e com a própria disponibilidade do corpo. Neste sentido, a incorporação se dá no âmbito ritualístico, no qual o corpo passa a ser o próprio lugar onde a manifestação se dá a ver.

Por isso, conforme nos aponta Glusberg, a relação entre ritual e performance está intimamente ligada aos processos culturais dos atores sociais, de tal forma que nos ajuda a compreender o lugar do corpo como território e a própria incorporação como o limiar entre os sujeitos e aquilo que através/neles se manifesta.

Referências Bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre. *Raisons Pratiques*. Sur la théorie de l'action. Paris: Seuil, 1994.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A cultura na rua*. Campinas, SP: Papyrus, 1989.
- _____. *Memória do Sagrado. Estudos de religião e ritual*. São Paulo: Paulinas, 1985.
- _____. *Sacerdotes de Viola: rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2006.
- _____. *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetições e transformações*. São Paulo: Hucitec, 2000.
- FERRACINI, Renato. *Café com Queijo: Corpos em Criação*. Campinas, SP: [s.n.] 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Trad. Roberto Machado. São Paulo: Edições Graal, 1979.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*.

- Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GIL, José. *Movimento Total*. Iluminuras. São Paulo, Iluminuras, 2004.
- GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance* – São Paulo, Perspectiva, 2009.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro, DP&A, 2006.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 1978.
- SILVA, Renata de Lima. *Mandinga da rua: a construção do corpo cênico a partir de elementos da cultura popular urbana*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes, Campinas, SP, 2004.
- TURNER, Victor W. *O Processo Ritual*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974.