

# Umbanda e método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI): confluências

## Umbanda and Dancer-Researcher-Performer (BPI) method: confluences

*Graziela Estela Rodrigues<sup>1</sup>*

*Larissa Sato Turtelli<sup>2</sup>*

## Resumo

O artigo aborda pesquisas realizadas desde 1980 sobre a Umbanda, relacionadas às origens do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), apresentando as confluências entre estes dois processos corporais de categorias distintas. Dentre os tópicos abordados estão o aumento da percepção, o estabelecimento de um percurso interior sensível, as preparações e integrações entre corpo e espaço e a liberação de travas no corpo. O volume de pesquisas empreendidas possibilita que nesse momento possam ser expressas as principais sínteses dessas investigações, as quais levam a constatar a importância de estudos que aprofundem os aspectos psicofísicos relacionados às artes da cena.

**Palavras-chave:** Umbanda; dança; processo de formação; artes da cena.

## Abstract

The article approaches research carried out since 1980 on Umbanda, related to the origins of the Dancer-Researcher-performer (BPI) method, presenting the confluences between these two bodily processes belonging to different categories. Among the topics covered are: the increase in perception, the establishment of a sensitive inner path, the preparations and integrations between body and space and the release of locks in the body. The volume of research undertaken makes it possible at this time to express the main syntheses of these investigations, which lead to note the importance of studies that deepen the psychophysical aspects related to the arts of the scene.

**Keywords:** Presence; Umbanda; dance; learning process; arts of the scene

ISSN: 1414.5731  
E-ISSN: 2358.6958

---

<sup>1</sup>Profa. Dra. Titular do Departamento de Artes Corporais, Instituto de Artes, UNICAMP. [graziela@iar.unicamp.br](mailto:graziela@iar.unicamp.br) - Parte desta pesquisa teve financiamento Auxílio Regular à Pesquisa FAPESP (processo 2011/13111-0).

<sup>2</sup>Profa. Dra. Departamento de Artes Corporais, Instituto de Artes, UNICAMP. [l.turtelli@iar.unicamp.br](mailto:l.turtelli@iar.unicamp.br)

Foi em 1979 que a primeira autora deste artigo teve um encontro imprevisto com a Umbanda através de pesquisas de campo com as mulheres candangas<sup>3</sup>. Observando-as em uma agência de emprego seus corpos alteravam-se completamente nos momentos em que relatavam os seus contatos com Pomba Giras, lemanjás e outras entidades. Essas mulheres, antes em desalento, transfiguravam-se. Mencionavam frestas de luz invadindo seus barracos, por um momento os seus corpos se potencializavam e elas adquiriam uma duplicidade.

Nessa perspectiva a dualidade constitui “estrutura permanente” do ser [...] revelação do ser um e múltiplo, manifestação do duplo, da sombra, do estranho fraterno ou do reflexo angustiante, imagem de Deus ou de demônio, proclamação da ambiguidade que fundamenta a relação com a mais profunda realidade interna [...] Nos cultos de possessão, não existe ruptura entre o duplo e a metamorfose. Manifestando o deus ao qual pertence, o fiel despersonaliza-se, e, deste modo, transforma-se naquilo que ele é realmente (Augras, 1983, p.18).

Embora não fosse o propósito investigar a Umbanda nessa pesquisa de 1979, esta fazia parte da vida das mulheres candangas, estava inserida em seus corpos. Esse período marca o início da criação do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). A partir de então as pesquisas de campo envolvendo a Umbanda continuaram a ser realizadas pela primeira autora deste artigo e por seus orientandos, muitos deles hoje já pesquisadores, inclusive a segunda autora deste artigo, já seguindo para a terceira geração de pesquisadores no método, constituindo-se o Grupo de Pesquisa Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) e Dança do Brasil.

Foram pesquisados terreiros de Umbanda em vários estados do Brasil, predominantemente São Paulo e Distrito Federal. Por outro lado, foi curioso perceber que também em diversas pesquisas que abordavam outros temas e manifestações culturais populares brasileiras, a Umbanda esteve presente.

Encontramos muitos elementos referentes à Umbanda, seja a representação de alguns de seus arquétipos ou de algum conteúdo principalmente enunciado através de seus pontos (cânticos) nos Congados, nos 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).

Importante salientar a autonomia existente em cada terreiro de Umbanda, fazendo com que cada um deles tenha suas especificidades, uma identidade própria. Observou-se, por exemplo, em um terreiro em Parintins (em 2016) o quanto as entidades das águas, como as Sereias, lemanjás, Ondinas, Caboclas Marianas, Marinheiros, Botos, entre outras, compunham o seu congá em uma proporção bem maior do que a encontrada em terreiros de outras regiões do Brasil.

O congá é um pequeno grande espaço alojado rente a uma parede do terreiro e comporta as imagens da fé e do afeto representados pelos santos, entidades e objetos vários eleitos para serem os instrumentos que geram a força do movimento

---

<sup>3</sup> As mulheres candangas fazem parte de um segmento social numeroso daqueles que vieram para trabalhar na construção de Brasília. Esta pesquisa deu origem ao espetáculo *Graça Bailarina de Jesus ou Sete Linhas de Umbanda, Salvem o Brasil*, de autoria de Graziela Rodrigues, João Antônio L. Esteves e Celso Araújo (1980).

[...]

Com frequência os congás são cuidadosamente trabalhados e ornados de muitos significados, do solo ao teto, sendo a sua parte visceral aquela que possui maior volume das forças divinas representadas (Rodrigues, 2005, p.96-97).

Os contextos e geografias de cada lugar influenciam em como é composto o terreiro, e ainda, as entidades do seu dirigente<sup>4</sup> determinam aquelas que irão predominar na constituição do mesmo. Observa-se que há um dinamismo em cada terreiro fruto tanto da relação com o contexto social quanto de um movimento de mudança decorrente da chamada evolução das entidades, termo utilizado pelos umbandistas. Esse dinamismo também é notado por Augras (1983, p.28) que afirma ser a Umbanda uma religião “por definição sincrética, pois amalgama deuses e santos já conhecidos com outros que aparecem todo dia [...] a umbanda transforma-se sem cessar e torna-se por isso de difícil alcance para o observador”.

Dada essa multiplicidade e dinamismo dos terreiros, salienta-se que o que será abordado aqui se fundamenta nas pesquisas de campo realizadas pelas autoras.

Pode-se dizer que um terreiro inicia-se a partir daquilo que o dirigente da casa traz consigo, daquilo que foi desenvolvido em seu corpo. As suas afinidades e as suas heranças são aspectos importantes na formação de um conjunto de forças que irão se personificar nas suas entidades e fundar a constituição do terreiro.

Vários depoimentos de umbandistas trazem essas referências das afinidades e das heranças como importantes para o recebimento das entidades, sabendo-se que há diversos outros fatores também envolvidos nesse fenômeno.

Comumente as entidades da Umbanda são estruturadas pelos umbandistas em sete linhas. Cada linha por sua vez é subdividida em legiões e cada legião divide-se em falanges. Assim, são inúmeros os orixás e entidades trabalhados na Umbanda. Há uma triangulação de forças que se associam ao Preto Velho, Caboclo e Criança, os quais, segundo a Umbanda, dizem respeito às várias instâncias da evolução humana.

Muitos dirigentes de terreiros recebem em seus corpos cerca de 20 entidades. Algumas são trabalhadas com maior frequência que outras no corpo do médium, há aquelas que vêm apenas para ocasiões muito específicas, aquelas que atendem às demandas do cotidiano, aquelas mais relacionadas à cura, outras aos problemas com a justiça e assim por diante. Embora exista esse grande fluxo de incorpora e desincorpora, existem aquelas entidades que terão maior aderência no corpo de cada umbandista devido às características pessoais do médium, tanto por similaridade quanto por oposição. Por outro lado o corpo do médium também é um agente de mudança em como a entidade se apresenta, pois ela se adapta a cada corpo.

Segundo os umbandistas pesquisados à medida que o médium recebe repetidamente uma entidade em seu corpo e trabalha com ela no atendimento aos consulentes, esta tem um desenvolvimento. Se existe uma demanda muito grande dos consulentes por uma determinada entidade, isso pode causar um desequilíbrio nas forças constituídas pelo rol de entidades de um médium. Há uma hierarquia das mesmas, como se uma fosse dando passagem para a incorporação da outra. Portanto

---

<sup>4</sup> Será chamado de dirigente a pessoa de maior grau de desenvolvimento espiritual responsável pelo terreiro. Existem dirigentes de diferentes gêneros, aqui será usado o gênero masculino devido à convenção ainda vigente na língua portuguesa.

o conjunto de entidades que o umbandista recebe estabelece um equilíbrio em seu corpo existencial<sup>5</sup>.

Embora muitos umbandistas tenham uma grande diversidade de entidades, cada uma delas constitui uma peça fundamental na sua identidade corporal<sup>6</sup>. O umbandista recebe entidades femininas, masculinas, velhas, moças, crianças e também orixás. Rivas Neto (2007, p. 322-324) faz uma associação entre determinados chacras e linhas da Umbanda, ligando-os também a frequências emocionais específicas. Dessa maneira, o chacra coronal, por exemplo, está ligado à linha de Oxalá, da qual fazem parte determinadas legiões de caboclos. Essa linha atua na frequência emocional que percorre da paciência à ira. O chacra cervical está ligado à linha de Yori, que abrange as legiões de Cosme, Damião e Doum, percorrendo o espectro emocional da esperança ao receio. O chacra genésico está ligado à linha de Yorimá, da legião de Pretos Velhos, a qual emocionalmente está relacionada às gradações da castidade à luxúria.

As entidades que um umbandista recebe compõem o seu quadro de referência. Como se cada entidade fosse um fragmento de uma imagem cujas interligações constituem a imagem de um todo, como se fossem as peças de um caleidoscópio. Existe um grande dinamismo nas entidades recebidas por um umbandista, formando assim novas imagens sucessivamente. Cada entidade tem um histórico de vidas, pois é dito pelos umbandistas que são várias as reencarnações. Além disso, esses vários corpos de uma entidade passam por um burilamento, do mais tosco ao mais requintado. Eles não se cristalizam, há um contínuo processo de elaboração do corpo em movimento.

A força e a potência do corpo na Umbanda não têm como serem reveladas apenas pela forma, elas vem por um conteúdo emocional que é expresso pelo corpo através do movimento, da voz, do tônus muscular, dentre outros. Essa expressividade refere-se ao que podemos chamar de substâncias agregadoras desse corpo constituídas por imagens, histórias, emoções<sup>7</sup>, atuações. O umbandista sente-se pertencente a uma esfera que vai além dele próprio, que transcende sua história enquanto indivíduo passando a fazer parte de uma comunidade. Comunidade esta constituída por falanges, legiões e linhas, significando uma herança que nutre esse corpo umbandista.

O processo do umbandista que começa a receber determinada entidade ocorre de maneira gradativa. Há o que é chamado por eles de lapidação da entidade no corpo do médium. A entidade pouco a pouco vai se delineando, estruturando e materializando, a partir das ações do umbandista para com ela. Há um movimento de nutrição nos dois sentidos: médium e entidade. Um zelo. O médium sonha com o

---

<sup>5</sup> Refere-se aqui ao corpo existencial como aquele "visto em sua totalidade (cultural, social, libidinal, fisiológico, etc.), ou seja, um corpo indissociável de seu psiquismo. Um corpo existencial que de acordo com Tavares (2003, p.118), "transcende à soma de todos esses aspectos e singular, que ao mesmo tempo carrega a vulnerabilidade própria do ser humano" (Rodrigues, 2012, p.50)

<sup>6</sup> "A identidade corporal, segundo Tavares (2003, p. 104), está ligada [...] à vivência e ao reconhecimento de nossas percepções. Isso permite constante coesão dessas percepções e construção de um 'eu corporal' [...] a base do sentido do eu está no reconhecimento do corpo e no desenvolvimento de representações mentais do corpo coerentes com nossa realidade existencial [...] Pelo reconhecimento do mundo externo de forma corporal o sujeito se estrutura como uma identidade corporal" (Rodrigues et al., 2016, p.573). Salienta-se também que a identidade corporal "engloba tanto sua história pessoal, quanto o contexto sociocultural em que está inserida. No entanto, a identidade corporal não é algo fixo, fechado ou prede-terminado, é passível de transformações, principalmente no que diz respeito à dinamicidade de suas imagens corporais, de acordo com a compreensão desse termo por Schilder (1999), que ressalta, neste, a interligação dos aspectos sociais, psíquicos e fisiológicos. (Rodrigues et al., 2016, p.560)

<sup>7</sup> "O significado etimológico da palavra emoção é movimento para fora. É resposta a um processo que ocorre no organismo. Quanto ao seu significado interno, o sentimento, neste trabalho também será chamado de emoção. O fato de uma pessoa ter uma emoção não significa que ela tenha conhecimento do que está acontecendo" (Rodrigues, 2003, p.15).

que a entidade quer, tem intuições que direcionam suas ações em relação à composição deste outro corpo. Assim a entidade vai se tornando conhecida, explicitando uma identidade. A sua existência é assumida tanto pelo médium que a recebe quanto pelos consulentes.

Os umbandistas estão em uma escuta constante do que a entidade necessita. Seus corpos têm muito presente o trajeto interior, isto é, a percepção das intuições, das emoções, das imagens. Seus corpos ganham expansão, propiciada pelas dinâmicas de incorporação e desincorporação. O corpo do médium centraliza o processo, como se ele recebesse substâncias de um outro corpo, diferente do seu. As incorporações são precedidas de sensações físicas específicas, vibrações no corpo, as quais os umbandistas distinguem com clareza, como explicitado nesta fala de Carlos Alberto da Costa<sup>8</sup>:

Nas pernas eu sinto uma bambeza, dá uma sensação de que eu vou cair, nos pés eu já sinto um calor muito grande e os pés começam a suar. Na espinha dorsal eu sinto uma dormência, na cabeça eu sinto formigamento. São sensações diferentes para cada falange. As sensações são direcionadas exatamente nos pontos onde estão localizados os chacras.

Brumana e Martínez (1991, p.336) destacam que essas sensações relacionadas às incorporações variam de pessoa para pessoa e de acordo com a entidade que será incorporada:

A maneira como os médiuns descrevem suas sensações físicas no começo e no final do transe variam de pessoa para pessoa: formigamento por todo o corpo, choque elétrico [...] sede, cansaço [...] As consequências físicas da incorporação também variam para cada pessoa e o *Guia* que as tenha possuído.

Para que o umbandista atinja essa relação com seu próprio corpo e com suas entidades são necessários vários ritos preparatórios envolvendo banhos, cantos, preceitos, movimentações específicas, danças, dentre outros. Além disso, os espaços do terreiro são trabalhados de acordo com o material simbólico relacionado às diferentes entidades e às funções ritualísticas de cada espaço. Cada entidade, por sua vez, utiliza objetos e indumentárias que lhe são próprios, bem como tipos de comida e bebidas específicos. Esses materiais, via de regra, possuem um caráter "mágico", eles materializam as intenções de trazer um reequilíbrio relacionado a questões psicofísicas para os corpos dos consulentes, bem como concretizam as ações de prover acontecimentos benfazejos. Muitas vezes os trabalhos envolvem a lida com elementos como água, fogo, fumaça, folhas, fumos e sementes.

A imersão nesse espaço faz com que haja uma troca entre este e o corpo do umbandista, na qual o corpo vai absorvendo esse campo simbólico e devolvendo a ele a sua ação integrada. Isso é visível, por exemplo, na relação do médium com o congá.

Todo esse contexto simbólico e de relações possibilita a estruturação do cor-

<sup>8</sup> Depoimento registrado em pesquisa de campo feita pela primeira autora em 1996. A pesquisa da primeira autora com o umbandista Carlos Alberto da Costa, de Brasília, iniciou-se em 1980 e continua até os dias de hoje como a principal fonte de pesquisa da Umbanda.

po do umbandista. Há um campo de imagens<sup>9</sup> predominantemente internas do qual fazem parte os percursos de sensações, emoções e memórias do umbandista e um campo de imagens externas que são internalizadas, que vem das relações do corpo com o espaço ritual, assim como daquelas vinculadas a aspectos sociais e culturais. Ocorre uma retroalimentação entre esses percursos de imagens, cuja integração atua na expressividade do corpo do umbandista.

Existe uma sabedoria em como os rituais são trabalhados para se manter o equilíbrio do médium e de todos que fazem parte do terreiro. Isso envolve tanto cada ritual em si, quanto a distribuição dos rituais ao longo do ano. Os rituais estão dentro de um calendário que organiza quais entidades serão cultuadas em cada época do ano, criando ciclos festivos nos quais o umbandista trabalha diferentes entidades em si. Nesses ciclos, olhando-se para as funções de cada falange de entidades percebe-se que cada uma delas possibilita um trabalho individualizado de um aspecto humano que se reflete em sua totalidade.

Os rituais da Umbanda podem ser vistos, na perspectiva da etnocologia, como práticas espetaculares, as quais, segundo essa vertente, abrangem também "outras práticas espetaculares não especificamente artísticas ou mesmo sequer extracotidianas" (Bião, 1998, p.15). Esses rituais também podem ser considerados como performances. Segundo Rocha (2015, p.22), referindo-se a um grupo de um terreiro de Umbanda:

A recorrência de pequenos ritos com inúmeras transições no interior de um ritual maior demonstra a lógica inerente à estrutura desse mesmo ritual, que se repete em todas as outras cerimônias e festas. O caráter performático está, portanto, profundamente arraigado nas práticas religiosas do grupo.

O tempo de preparo de cada ritual é longo e exige uma dedicação não só do dirigente, como também de todos os umbandistas que compõem o terreiro. As roupas, as velas, as bebidas, as comidas, os objetos, tudo relacionado às entidades que serão trabalhadas naquele dia precisa ser preparado. Pode-se dizer que há uma cenografia e um figurino altamente elaborados. No dia do ritual propriamente dito, pequenos ritos são realizados desde cedo. As pessoas que participam do ritual chegam ao terreiro antes que seja aberto ao público para se prepararem, elas tomam banhos de ervas, saúdam os assentamentos<sup>10</sup> e pontos riscados<sup>11</sup> das entidades<sup>12</sup>, fazem firmezas<sup>12</sup> e mantêm uma atitude de atenção e concentração nos afazeres, os quais não cessam até que termine o ritual. Dessa preparação constam também a afinação dos atabaques e os vários toques e cânticos feitos durante o dia para preparar energeticamente

<sup>9</sup> Segundo Damásio (2000, p.402) imagens são "padrões mentais com uma estrutura construída com os sinais provenientes de cada uma das modalidades sensoriais – visual, auditiva, olfativa, gustatória e sômato-sensitiva. A modalidade sômato-sensitiva [...] inclui várias formas de percepção: tato, temperatura, dor, e muscular, visceral e vestibular. A palavra *imagem* não se refere apenas a imagem "visual", e também não há nada de estático nas imagens".

<sup>10</sup> Segundo o *Novo Aurélio* assentamento é: "Ser, ou objeto onde assenta [...] a energia sagrada de qualquer entidade religiosa afro-brasileira; assento" (Ferreira, 1999, p.213). E no verbete para "assentar" lê-se: "Fixar ritualmente as características e a energia sagrada de (um orixá ou entidade afim) num objeto (p. ex., pedra) ou ser (p. ex., árvore)" (Ferreira, 1999, p.213).

<sup>11</sup> Segundo Bento (1979, p.75) "O ponto riscado tem a propriedade de definir o ponto central do universo, identificando-se com ele, ligar-se com o céu, compreendido como a dimensão dos deuses, dos mitos, dos ancestrais a terra de Aruanda [...] Ao estabelecer-se tal ligação, o espaço onde foi firmado o ponto, por extensão, torna-se também sagrado".

<sup>12</sup> As firmezas são ações que exigem máxima atenção dos Umbandistas, como o acendimento das velas que irão iluminar as intenções específicas nelas depositadas.

o espaço. Nada se faz sem antes agradar a Exu<sup>13</sup>. Portanto, as oferendas a ele, como comidas e bebidas, são entregues nas porteiras com festa e saudações. Ele vem para recebê-las incorporando no dirigente do terreiro e/ou em outros médiuns presentes. Para as entidades que serão trabalhadas no dia também são entregues as comidas, as bebidas, as velas e as flores a elas relacionadas.

Quando se inicia o ritual propriamente dito, isto é, com o público presente, já existe um percurso interior ativado nos umbandistas, eles já se encontram em um estado extracotidiano. Dentre as ações iniciais do ritual estão a abertura da gira, a defumação e as saudações a todas as entidades. As movimentações, os toques e os cantos estruturam o ritual, são sua espinha dorsal. Os movimentos realizados pelos umbandistas levam a uma autopercepção como também a uma integração grupal. Para os umbandistas o grupo forma uma corrente que ampara, protege e potencializa o ritual ao concentrar e delimitar as forças que serão trabalhadas. Pode-se dizer que na Umbanda há uma busca constante pelo equilíbrio.

O momento da incorporação é o auge. As entidades colocam suas vestes e dançam. Cada entidade apresenta uma dança que lhe é própria. É como se a dança firmasse mais a entidade no corpo do médium ajustando-a. A dança também tem a função de enunciar o que a entidade percebe do ambiente e de atuar neste com o propósito de equilibrá-lo. Em fala da entidade Exu Rei incorporada no umbandista Carlos Alberto da Costa<sup>14</sup> fica evidente esta atribuição da dança na Umbanda:

Nos fundamentos, a cada passo, cada gesto, para quem entende, o Exu ou entidade está passando uma mensagem. A dança na Umbanda nada mais é do que um recado aos olhos de quem conhece os fundamentos. Se um Exu dança com as mãos assim [palmas das mãos voltadas para o chão com as pontas dos dedos de uma mão e outra relacionados] ele está dizendo que o equilíbrio está tranquilo. Se ele contorna como as ondas do mar [girando as mãos para dentro e para fora], tem confusão. E se o Exu tem as garras, se segura, é porque vem bomba.

Observa-se um domínio do espaço quando as entidades percorrem cada porção deste. Não raro elas vão até a rua e percorrem os lugares mais recônditos do terreiro apropriando-se dos mesmos. Na linguagem dos umbandistas as entidades estariam limpando os espaços, retirando as energias negativas e preparando-os com energias favoráveis ao que está sendo trabalhado no ritual.

As entidades manipulam seus objetos e soltam brados e outros sons característicos. Cada uma delas apresenta uma entonação de voz, um vocabulário e um discurso que lhes são próprios. Segundo Brumana e Martínez (1991, p.90) a presença das entidades em terra:

[...] é evidenciada pelo código do corpo que ocupa. O espírito fala: pergunta, prescreve, ordena, aconselha, promete, pede; o que diz tem a força que o desempenho corporal lhe outorga [...] Por último, a ação torna ao corpo da entidade para fechar o circuito: passes, cruzamentos, danças, *trabalhos* transformam as palavras ditas em fatos materiais.

<sup>13</sup> De acordo com Rodrigues (2005, p.128) Exu é "a sua [do universo] força motriz que torna possível a manifestação da potência em ato. Além disso, Exu é o guardião dos limites, o ponto de equilíbrio da movimentação das causas e efeitos. Pela sua dinâmica, Exu é também o intermediário na relação entre os deuses e os homens".

<sup>14</sup> Depoimento registrado em pesquisa de campo feita pela primeira autora em 1995. Parte desse depoimento foi publicada em Rodrigues (2005).

O público é chamado a participar dos cantos, das saudações e também do movimento coletivo. Há um acolhimento das pessoas presentes que é imprescindível para esse tipo de ritual. As pessoas do público ficam compenetradas, têm uma identificação com o que veem, como também fazem apreciações sobre o que estão observando das entidades. As entidades conversam com as pessoas do público, perguntam-lhes algo de suas vidas e fazem revelações, estabelecendo uma sintonia entre ambos. Embora os rituais tenham os seus fundamentos e procedimentos, o que denota o saber para a realização dos mesmos, muitas vezes a relação com o público influencia o desenvolvimento dos rituais. As entidades percebem necessidades específicas de acordo com as singularidades das pessoas presentes. Portanto, mesmo havendo uma estrutura existe o espaço para o inusitado, para aquilo que está acontecendo em cada momento nos campos das relações interpessoais. Pode-se dizer que na Umbanda a dramaturgia é viva.

Vê-se uma sofisticação nos procedimentos da Umbanda, envolvendo, por exemplo, as relações médium e entidades, as preparações do corpo e do espaço, as ações rituais e as relações das entidades com o público. Talvez, por ser uma manifestação mágico-religiosa de origem brasileira, que lida com entidades “marginais” e com um público majoritariamente das periferias, nem sempre essa sofisticação é reconhecida. Observa-se em grandes parcelas da sociedade brasileira uma postura ainda ligada ao colonialismo, que quer associar a Umbanda a ações mágicas realizadas contra os senhores escravocratas, isto é, contra a sociedade dominante.

Vários autores atestam a “marginalidade” das entidades trabalhadas na Umbanda. Em depoimento à Revista da Fapesp (Haag, 2011, p.86) o pesquisador José Francisco Miguel Henriques Bairrão afirma que “As classes de pertença de seus espíritos [da Umbanda] refletem também grupos que geralmente sofrem ou sofreram exclusão social, uma marca de resistência e preservação de um modo de dialogar com a realidade social de forma a articular, pelos rituais, a inclusão social”. Brumana e Martínez (1991, p.86) veem nessa exclusão uma força presente na Umbanda: “Poder no mundo do qual são excluídos, os espíritos umbandistas o extraem desta própria exclusão [...] é a marginalidade destes espíritos, que não pode ter outra fisionomia a não ser a de sua inferioridade em termos dos valores do sistema social o que determina sua força”. Barros (2012, p.315) afirma que “abrindo o caminho na religião deste mundo profano ao mundo eterno dos caboclos, mestres e encantados, inúmeros outros personagens estão por aparecer. A própria sociedade se encarregará de fabricar outros marginais de que necessita”.

## **A Umbanda se espraia para as artes da cena**

A abordagem da Umbanda em relação às artes da cena aqui tratada não parte apenas de uma perspectiva cognitiva, origina-se principalmente em uma experiência corporal: ter vivido um processo artístico inusitado em 1980 possibilitou à primeira autora deste artigo um olhar para a Umbanda totalmente diferenciado do que fora anteriormente. Como dito no início do texto, a busca pelas mulheres candangas re-

velou o quanto seus corpos estavam imersos na Umbanda<sup>15</sup>.

As pesquisas de campo realizadas em uma agência de empregos no plano piloto de Brasília revelaram que as mulheres que ali estavam falavam de suas entidades como parte dos corpos delas, faziam parte de suas imagens corporais<sup>16</sup>.

Nesse processo de pesquisa e criação artística não havia o intuito de nenhum tipo de reprodução, nem tampouco havia sido escolhido um tema a ser desenvolvido, o que se queria era realizar um processo corporal que fosse impulsionado por uma realidade viva que se encontrava ali, naquele momento. A necessidade de se ampliar as fronteiras corporais levou a pesquisas de campo que partiram da rodoviária de Brasília e se ramificaram para as cidades satélites.

Desse processo estruturou-se a personagem Graça, umbandista filha de Iemanjá e com as forças da Pomba Gira da Ceilândia. É, portanto, através da Graça que foi alcançado um corpo nu<sup>17</sup> para ver a Umbanda. Isto é, um corpo no qual os mecanismos de defesa<sup>18</sup> atuam menos, por um momento, é possível um contato com o outro sem julgamentos, com receptividade e com permeabilidade. O contato estabelecido não é a partir de relações de poder e sim, através de uma abertura emocional.

A Estruturação da Personagem<sup>19</sup> está relacionada a uma auto-aceitação. A personagem traz em seu conteúdo, mesmo permanecendo oculto na criação artística, algo que é muito próprio da história emocional do intérprete e que ele deverá enfrentar para que a expressividade de uma linguagem corporal própria e vinculada ao outro (pesquisa de campo em que coabitou) flua em seu corpo (Rodrigues, 2012, p.54).

Esse processo de reconhecimento e elaboração em si de questões emocionais pessoais que têm uma relação com o campo de pesquisa possibilita que ao retornar ao campo seja fortalecido um vínculo de cumplicidade entre o intérprete e as pessoas pesquisadas.

Há uma cumplicidade entre intérprete e quem ela pesquisa, se reconhecem pelas dores. A realidade crua e as dores fortemente presentes nas pesquisas de campo que vimos realizando e as que as intérpretes trouxeram de si mesmas são depuradas e a referência de “corpo nu” passa a ser do pesquisador e do pesquisado (Rodrigues, 2012, p.54).

A Umbanda foi algo constituinte do corpo da personagem Graça. A potencialidade do corpo de Graça vinculava-se ao recebimento de suas entidades. O drama

<sup>15</sup> A importância dessa primeira experiência foi determinante, pois inaugurou, a partir da arte, um novo modo de olhar para a Umbanda, que depois impulsionou inúmeras outras pesquisas dentro do método BPI até os dias de hoje.

<sup>16</sup> Segundo Rodrigues (2003, p. 19) “[i]magem corporal são as representações mentais do eu corporal, abrangendo todas as entradas sensoriais e as experiências vividas, que são processadas e representadas dentro de um aparato de maturação psíquica”. Mais adiante a autora complementa: “[a]s experiências e as atividades vividas por cada pessoa farão o traçado específico da sua imagem corporal. Uma estruturação que nunca cessa, continuando sempre por toda a sua vida” (*ibid.*, p.21). Schilder (1999, p.223) enfatiza o dinamismo da imagem corporal. Em suas palavras: “Já frisei diversas vezes o quanto a imagem corporal é lábil e mutável. A imagem corporal pode encolher ou se expandir, pode dar partes suas para o mundo externo ou se apoderar de partes dele”.

<sup>17</sup> Rodrigues (2012) se refere ao “corpo nu” como aquele do intérprete que passou por todo o processo do BPI e com isso reconheceu suas próprias partes rejeitadas. Isso possibilita um maior contato emocional com o corpo do outro, com a capacidade de senti-lo em si mesmo.

<sup>18</sup> “Segundo Pruzinsky (1990) os mecanismos de defesa são formas que aprendemos para lidarmos com o mundo, que incluem estratégias cognitivas, emocionais e corporais. Estes mecanismos são empregados repetidamente, internalizados e se tornam inconscientes. Muito depois de a necessidade de um enfrentamento de determinada maneira ter passado, nós continuamos a empregar os mesmos mecanismos de defesa” (Turtelli, 2009, p.207).

<sup>19</sup> A Estruturação da Personagem é o terceiro eixo do método BPI, os outros dois são o Inventário no Corpo e o Co-habitar com a Fonte (ver Rodrigues 2003). O significado de personagem dentro do método BPI refere-se a uma nucleação do que foi vivido em pesquisa de campo, entrelaçado com os conteúdos de cada pessoa.

social vivido pela personagem era compensado pela possibilidade de achar uma saída propiciada pelo acolhimento e pela força encontrados por Graça – enquanto uma representante do seu grupo social – na Umbanda.

A vivência da personagem Graça no corpo da intérprete evidenciou a importância do campo de imagens, sensações e emoções na Umbanda. Na vivência com a personagem foi como se tivesse sido encontrada uma nova via de acessar a criação cênica. O campo de imagens que provê o movimento e os sentidos começou a ser fortemente ativado.

Pode-se dizer que o desenvolvimento do método BPI teve na Umbanda um importante diálogo, resultando em influências principalmente no que diz respeito a um estado corporal potencializado para a cena, com um percurso interior de imagens, emoções e sensações ativado no corpo do intérprete, por meio dos corpos das pessoas pesquisadas e da interação entre os mesmos.

A quantidade e a profundidade das pesquisas realizadas com a Umbanda dentro do método BPI permitiram identificar alguns processos corporais dessa manifestação que auxiliaram a potencializar aqueles das artes da cena.

Como explicitado anteriormente, não houve uma transposição direta entre os procedimentos utilizados na Umbanda e aqueles realizados em estúdio. Não se trabalha em nenhuma hipótese com aspectos religiosos, nem com incorporação. Os aspectos trabalhados no método BPI que têm relação com a Umbanda estão ligados a uma busca do aumento da percepção, ao estabelecimento de um percurso interior sensível, às preparações do corpo e do espaço, à integração entre corpo e espaço, à liberação de travas no corpo, à não censura, dentre outros.

A percepção está ligada à atenção, a tentar antever o que irá acontecer. No método BPI busca-se trabalhar corporalmente um aumento da percepção da pessoa. A técnica de dança<sup>20</sup> empregada está fortemente relacionada a isso. É um trabalho corporal que propicia um aumento da relação do movimento com a força da gravidade e amplia as fronteiras corporais. Para ampliar o contato com o próprio corpo são utilizados materiais como, por exemplo, panos amarrados no quadril, assim como caixas de pedras, cascas de árvores e grãos para os pés pisarem. Há um desenvolvimento da imagem corporal, fazendo com que a pessoa identifique gestos, imagens, memórias que fazem parte de si mesma.

As riquezas simbólicas encontradas na Umbanda em suas camarinhas, congás, entre outros espaços tão bem tratados e organizados nos levam a considerá-los como referenciais importantes na criação de espaços durante o processo artístico. Cada um destes possui uma natureza, como, resguardar o corpo, acolher, nutrir, dinamizar, dentre outros. Colocar o próprio corpo na relação com os espaços em um procedimento de retroalimentação corpo-espaço tem sido desenvolvido no método BPI.

Como dito anteriormente existe toda uma preparação do corpo e dos espaços realizada na Umbanda que leva à ativação de um percurso interior e ao estabelecimento de um estado corporal extracotidiano. Vê-se a necessidade de vários ritos para alcançar uma performance de qualidade, na qual a identidade corporal é o principal

---

<sup>20</sup> O método BPI possui cinco ferramentas: Técnica de Dança, Técnica dos Sentidos, Pesquisa de campo, Laboratório Dirigido e Registro (Rodrigues, 2010)

eixo. No método BPI são trabalhadas de forma integrada preparações físicas e sensíveis. Enquanto na Umbanda os médiuns modelam em seus corpos suas entidades, no método BPI os intérpretes modelam suas próprias imagens corporais com o intuito de acessar os sentidos que se fazem presentes.

As pesquisas com a Umbanda reforçaram a importância do percurso interior para se alcançar uma atuação cênica de excelência. Por percurso interior entende-se a mecânica da imaginação como provedora de sentidos que acionam o campo emocional. Isso se faz presente em diversos métodos, tanto artísticos quanto da psicologia. Todavia, observamos que na Umbanda é como se o corpo fosse sendo transformado a partir deste percurso. O método BPI apresenta como uma de suas ferramentas a técnica dos sentidos, na qual o intérprete exercita continuamente o contato e a fluidez de suas sensações, emoções e imagens gerando movimentos que se abrem para novos sentidos. O campo da memória está sempre presente, sendo descoberto de maneira simbólica e não direta.

Vê-se os automatismos, as censuras, bem como as couraças musculares<sup>21</sup> como aspectos bastante impeditivos para o desenvolvimento do artista da cena. Essas couraças musculares frequentemente são provindas de uma educação restritiva e que valoriza o “bom comportamento” ou têm origem nos traumas inerentes a todo desenvolvimento humano, aos quais pouca importância se dá no sentido de serem conscientizados e de ser restaurado um maior contato da pessoa consigo mesma.

Na Umbanda não há uma censura do que virá no corpo, nem de como virá. Não há um modelo preconcebido de como determinada entidade deve ser e nem uma cobrança de que a entidade venha “pronta” no corpo, isto é, com a sua expressividade elaborada. Já foi presenciada a primeira incorporação de uma determinada entidade, a qual apresentou nesta ocasião movimentos impulsivos, com grande força, porém sem direção e desenho definidos e ao longo do desenvolvimento dessa entidade observou-se a elaboração e o refinamento da sua movimentação.

Nos trabalhos corporais com o método BPI vimos cada vez mais a importância de criar dinâmicas que propiciem a liberação das impulsões do corpo, fruto das necessidades de cada pessoa. São necessidades de origem inconsciente, que o sujeito expressa corporalmente de forma consciente antes mesmo de entender o que foi liberado, como se esse percurso abrisse as comportas do corpo para deixar algo do inconsciente ser revelado. Muitas vezes a pessoa surpreende-se com os movimentos que emergem do seu próprio corpo. Tem-se percebido o quanto realizar este percurso provê uma liberação de travas do corpo, que irá auxiliar na expansão de sentidos e significados o que repercute significativamente na qualidade dos movimentos.

Nos parece que muitas das reações, gestos e movimentos que possam emergir de nosso corpo ainda não foram perscrutados, muito provavelmente devido ao medo de descobrirmos que dentro de cada um de nós existe um transe aprisionado. Um desconhecido que não queremos tornar conhecido (Rodrigues, 2005, p.81).

Na Umbanda, a diversidade de entidades e muitas vezes a não previsibilidade de

---

<sup>21</sup> Segundo Gaiarsa (1984) couraça muscular é o conjunto de dispositivos psicofisiológicos, ou seja de forças internas e musculares, que impedem qualquer tipo de renovação. A couraça muscular cristaliza posturas, atitudes, diminuindo a flexibilidade da pessoa.

qual irá incorporar imprime ao médium uma autonomia de atuação, o que pode revelar para as artes da cena um novo paradigma de trabalho do artista com o seu corpo. O artista pode enxergar na Umbanda uma atuação que não restringe o que o corpo do médium irá expressar, uma atuação na qual a pessoa está inteira, sem restrições, para assumir “a que veio”, o que veio fazer, através do que foi incorporado em si.

Na dança com muita frequência há uma relação dualista com o corpo como se este precisasse sempre atender a ideias preconcebidas. Amedronta a expressão inesperada. A abertura do campo emocional, o abrir as comportas, traz um corpo propenso à liberação dos impulsos. É como se esse corpo saísse de um esquadro, liberando-se de um controle. No método BPI esse estado ocorre como uma passagem para alcançar, no momento seguinte, mais concentração<sup>22</sup>, base e eixo. A fronteira entre o temor e o destemor em relação a essa liberação muitas vezes está diretamente relacionada ao contato que a pessoa tem consigo mesma. Pode-se dizer que existe um transe aprisionado que precisa ser liberado para se chegar a um corpo da cena que é forte emocionalmente, mas não é descontrolado. Essa liberação, quando ocorre no método BPI, não chega a ser uma catarse:

Para abarcar o corpo das sensações [...] é necessário desenvolver a capacidade de suportar sensações físicas e sentimentos desagradáveis, mas com um importante senso de que estes não se apossam da pessoa. Levine se refere a este ato como sendo o de uma faculdade restauradora. Em nossa prática, tem-se observado que a condição de estar com os canais desobstruídos favorece para que a emoção não tome conta do corpo. O intérprete sente a emoção, sem entrar em catarse, pois ele está no fluxo do movimento, o que requer um dinamismo das transformações de imagens em movimento. No trânsito pelos canais, ao converter sentimento em movimento, a emoção é encurralada, oportunizando que se tome consciência dela (Rodrigues, 2013, p. 4).

Na sociedade brasileira, o corpo que assusta é o da entidade, não o do cavalo. Um aspecto importante nesse temor é o fato desse corpo ser associado a algo desconhecido. Porém, ao mesmo tempo que assusta, fascina. Tem-se observado ao longo dessas décadas de trabalho com o método BPI que o medo e o fascínio dos espectadores em relação aos espetáculos também é algo frequente. Muitas vezes as pessoas do público cogitam se os intérpretes estão incorporados. Isso foi muito presente nas apresentações do espetáculo *Fina Flor Divino Amor – Iyaba Legbá Hey!*<sup>23</sup>

A criação desse espetáculo partiu de pesquisas de campo em terreiros de Umbanda, focando as Pombas Giras. Outras pesquisas em terreiros realizadas anteriormente pela diretora e pela intérprete do espetáculo também fizeram parte dessa criação. No método BPI não se tem como objetivo uma reprodução da pesquisa de campo, a criação é desenvolvida a partir do que foi mobilizado no corpo do intérprete por meio da sua relação com as pessoas da pesquisa de campo e todo o seu contexto. Uma coisa é o pesquisador querer ser o outro, fazer o que o outro faz, e outra, é sintonizar-se corporalmente com o outro e, por um momento, sentir o que o outro está sentindo. A diferença é aparentemente sutil, porém, muda totalmente a

<sup>22</sup> De acordo com Gaiarsa (1984) a pessoa centrada é a que está bem posta, bem colocada e orientada no aqui e agora.

<sup>23</sup> Espetáculo solo criado no método BPI fundamentado em pesquisas de campo com as Pombas Giras da Umbanda, tendo como intérprete Larissa Turtelli e como diretora Graziela Rodrigues. Esse espetáculo foi apresentado de 2011 a 2014, tendo percorrido nove capitais brasileiras e o interior paulista, além de ter sido apresentado em um congresso artístico-científico em Portugal. Teve financiamento ProAC 2010, FAEPEX (Unicamp 2011) e FAPESP (2012 a 2015).

perspectiva. É uma abertura para o outro. Percebe-se o quanto o processo BPI está assentado em uma esfera emocional.

O espetáculo [*Fina Flor Divino Amor*] abre uma fresta para olhar para um conteúdo temático que se revelou a partir dos trabalhos de laboratório desenvolvidos pela diretora com a intérprete. Um olhar em direção às dores das mulheres do mundo. Nos laboratórios de criação tomou corpo um conteúdo vindo de épocas antigas, velhas feiticeiras, batalhas perdidas, mulheres queimadas nas fogueiras, pisoteadas por cavalos, furadas por estacas, presas com cintos de castidade. A voz cavernosa, gutural, sussurrada, os gritos, os choros. As descargas de energia. Nadja [a personagem] é uma Mensageira, corpo onde se juntam ossos de mulheres de todo lugar, que no trânsito entre mundos acolhe as dores das mulheres, ajuda a lavar o sofrimento e a extravasar todo tipo de sentimento, sem censura [...] No espetáculo *Fina Flor Divino Amor* a imagem principal é a mulher incinerada. A realidade de que até os dias atuais as mulheres estão sendo assassinadas nas diversas partes do planeta – uma imagem que dificilmente alguém quer ver (Turtelli; Rodrigues, 2014, p.02).

Foi realizada uma pesquisa de recepção com esse espetáculo<sup>24</sup> a qual teve como metodologia a aplicação de questionários, a coleta de depoimentos voluntários dos espectadores, as conversas da diretora e da intérprete com os mesmos e os diários redigidos a cada apresentação. Foi feita uma análise de conteúdos (Bardin, 1977) das respostas dos questionários a partir da qual se chegou aos temas que emergiram das respostas. Os resultados dessa pesquisa pautam as considerações a seguir.

Observou-se que a relação que algumas pessoas tiveram com esse espetáculo foi semelhante àquela tida com os terreiros de Umbanda: medo e fascínio. Isso foi demonstrado, por exemplo, nos depoimentos a respeito do cenário e da atuação da intérprete. O cenário era composto por uma rotunda de cor marfim em ciclorama onde, em alguns momentos, imagens em vídeo eram projetadas. No chão havia a delimitação de um círculo feita com areia e um fio de lã com alguns búzios, no centro do espaço havia um círculo de areia com uma tigela de inox na qual era aceso um fogo e quatro tigelas menores com água. Dessa maneira, não havia uma reprodução de um espaço de terreiro. Porém, observou-se que existia um real “medo do feitiço”, pois embora o cenário apresentasse uma estética “clean” houve pessoas que ficaram apreensivas com o mesmo.

Foi reconhecida pelos espectadores no espetáculo *Fina Flor* uma estética de movimentos de terreiro, por identificar nele movimentos tais como tremores, impulsões do corpo pelo sacro e giros.

Não tenho muito conhecimento sobre o tema. A relação entre o espetáculo e meu conhecimento sobre o tema está nos movimentos corporais que sugeriam “posseção” ou incorporação da entidade. [Resposta de questionário, Natal]

<sup>24</sup> Pesquisa ligada ao projeto “A dança em ato: investigação dos fluxos e contextos das relações espectadores-obra artística a partir das apresentações do espetáculo de dança *Fina Flor Divino Amor*” (financiamento FAPESP 2012-2015). Conforme exposto em Turtelli e Rodrigues (2017, p.757): “[...] foram respondidos 262 questionários por pessoas do público. Também foram colhidos depoimentos voluntários de espectadores e redigidos diários sobre as apresentações. Para a pesquisa de recepção com os espectadores foi adotada uma perspectiva de investigação na qual a percepção e a experiência ganharam um grande espaço [...] Esse posicionamento de investigação da recepção teve suporte nas pesquisas de Desgranges (2003; 2008), Pavis, (2005; 2007) e Gil (2004), e partiu de autores da estética da recepção, como Jauss (1994), Iser (2002) e Lima (2002) [...] foi criado o questionário respondido pelos espectadores [...] por meio de 25 questões, algumas de múltipla escolha e outras dissertativas, totalizando cinco páginas de questionário”.

Havia um corpo de tonificação tensionada, que tremia, desembocava em movimentos de ataque e girava [Resposta de questionário, Salvador, referindo-se à presença de linguagens corporais da Umbanda no espetáculo].

Muitos espectadores suspeitavam que para a intérprete realizar esses movimentos ela tivesse que necessariamente estar incorporada por alguma entidade. Na visão de alguns espectadores, ainda, ter contato com essa referência de corpo e de movimento era sentido como algo ameaçador.

A técnica de dança do método BPI trabalha com essas qualidades de movimentos, como as impulsões do corpo pelo sacro, as vibrações e tremores, dentre outras. É algo estudado e decodificado corporalmente dentro dessa técnica. A intérprete, ao iniciar essa pesquisa de criação, já possuía longa formação e experiência dentro desse método e, como dito anteriormente, já havia realizado outras pesquisas de campo com a Umbanda. Assim, quando essas referências de movimento surgiram no corpo da intérprete no decorrer dos laboratórios do processo criativo do espetáculo *Fina Flor*, já havia um corpo preparado para dar suporte a esses movimentos, ressaltando-se, mais uma vez, que não se tratou de uma reprodução do que se viu nas pesquisas.

Essa associação com a incorporação também ocorria quando os movimentos provinham de estados emocionais ampliados, os quais dissolviam uma organização usual do corpo gerando formas desconhecidas, fazendo com que o espectador não conseguisse identificar aquele corpo. Foi também relacionada, essa condição de um corpo aberto e exposto na atuação – um corpo que não se coloca em nenhum momento em guarda – como algo que perturba o espectador, que de certa forma o inquire a se expor também.

O corpo do intérprete no método BPI vai adquirindo uma força como procedente de um longo processo no qual o acúmulo das pesquisas de campo realizadas soma-se a um longo trabalho em estúdio. Esse aspecto foi o mais salientado pelos espectadores, que viram uma força e uma intensidade no movimento, inusitados.

Acredito que todos os espetáculos são diferentes, alguns com muitas “coisas” em comum, outros não. Esse foi um dos poucos que eu realmente pude sentir a bailarina totalmente centrada e sendo a personagem (ou não); Vivendo aquilo. [sublinhados da espectadora] [Resposta de questionário, Maceió]

Profundidade cênica, muito intenso! [Resposta de questionário, Belém]

O nível de preparação corporal, de um corpo que expressa algo muito interno, e o potencial em comunicar o tema central é singular [Resposta de questionário, Campinas].

Como muitos espectadores têm como referencial a estética corporal do terreiro, logo identificam que há um outro na intérprete, ocorrendo assim a associação com a incorporação. Mas esse outro da intérprete está associado às suas próprias imagens corporais e percursos internos, diferentemente da entidade no corpo do umbandista.

A concretude do percurso interno vivido pelo intérprete em seu corpo e na sua expressividade traz veracidade para o que ele está vendo e vivendo durante a sua atuação. Nesse tipo de atuação o fio condutor é a emoção, ela está todo o tempo presente, de maneira elaborada, percorrendo diferentes gradações. É a partir de um

rol de emoções depuradas que o espetáculo se faz. O espectador também associa esse estado, aparentemente tomado pela emoção, à incorporação da entidade.

Ficou evidente nas respostas aos questionários o quanto os espectadores veem o dinamismo da expressividade corporal tratado nesse espetáculo como sendo um corpo incorporado por um outro. Alcançar essa expressividade no corpo, para nós, é uma resultante favorável, é o que buscamos com o trabalho realizado, alcançar essa expressividade totalmente consciente, longe de ser sem controle.

No espetáculo *Fina Flor* a intérprete incorporava personagens com histórias de sofrimento e desespero e isso foi visto por algumas pessoas do público como podendo ser algo nefasto para a intérprete, porém, acontecia exatamente o contrário, ou seja, a intérprete afirmava sentir um estado de completude e de bem estar emocional. Isso porque no processo do BPI é realizado um intenso e extenso trabalho com as emoções, no qual o intérprete tem condições de elaborá-las em si mesmo, propiciando sua abertura e entrega para viver os conteúdos do espetáculo sem concessões.

Muitas respostas aos questionários reforçaram o preconceito existente em relação à Umbanda. Muitas pessoas viam essa manifestação mágico-religiosa como algo “do mal”. Assim, o próprio tema do espetáculo já causava medo em algumas pessoas, embora elas se dispusessem a assisti-lo. Percebeu-se nessa pesquisa que a maioria das pessoas tinha dentro de si um referencial do que era a umbanda, mesmo que pautado pelos meios de comunicação. Nesse sentido o espetáculo teve para muitos espectadores um efeito de ampliar esse referencial, propiciando uma diminuição dos preconceitos negativos com relação à Umbanda e gerando interesse em conhecer mais a seu respeito.

Quando perguntado ao espectador sobre possíveis mudanças ocorridas nele do início para o final da apresentação do espetáculo, pode-se observar que houve para muitos uma entrada gradativa nos conteúdos do espetáculo. Havia no início uma apreensão, uma tensão física, que iam se transformando.

Meu corpo foi aceitando e recebendo o trabalho e começou a se familiarizar com o trabalho [Resposta de questionário, Campinas]

Uma postura mais aceitativa [*sic*] com relação ao que estava sendo mostrado. Deixando-me comover com o tema [Resposta de questionário, Paulínia]

Houve umbandistas assistindo o espetáculo em vários lugares do Brasil. Na cidade de São Paulo teve-se a oportunidade de realizar uma apresentação dentro de um terreiro de Umbanda localizado no centro da cidade. Essa apresentação foi propositalmente direcionada para os umbandistas e demais frequentadores do terreiro que compareceram massivamente, compondo um público de mais de 100 pessoas. Houve poucas pessoas de fora do terreiro, as quais eram artistas e críticos. Para os umbandistas ficou claro o quanto o espetáculo falava da mulher em várias épocas da humanidade. Para o dirigente deste terreiro, a apresentação desse espetáculo fez parte das atividades do terreiro que estavam ocorrendo naquele mês da apresentação, as quais focavam as Pombas Giras e o feminino. O espetáculo foi assim incorporado

aos trabalhos do terreiro. Na finalização do espetáculo os ogãs<sup>25</sup> se posicionaram no espaço cênico com os atabaques, as cadeiras do público foram afastadas e as várias médiuns presentes incorporaram suas Pombas Giras, num gesto de interação com a pesquisa realizada que culminou neste espetáculo, validando-a.

As pesquisas que fundamentaram a criação desse espetáculo tiveram uma assessoria do umbandista Carlos Alberto da Costa, o que possibilitou o aprofundamento de vários campos simbólicos. O envolvimento do Carlos Alberto com essa pesquisa nos instruiu sobre os múltiplos aspectos presentes em suas entidades e em seus rituais. Essa assessoria esteve presente ao longo de todo o processo, até a finalização do espetáculo.

A experiência com a pesquisa do *Fina Flor* reverberou no longo percurso de investigações anteriormente realizadas envolvendo a Umbanda, aprofundando os estudos das corporeidades, dos sentidos e das memórias presentes nesse ritual, assim como das interações entre consulentes e entidades. No método BPI essas interações são relacionadas à sociologia da imagem corporal, na perspectiva de Paul Schilder (1999). Através da percepção dessas interações é que podemos ter uma compreensão do que vem a ser a “substância” no corpo.

Chamamos substância no corpo o resultado de um volume de experiências vividas pelo intérprete dentro do método BPI, tendo como principal dinâmica a incorporação e desincorporação das personagens, assim como o trânsito vivido por elas através dos espaços simbólicos tão bem representados pela Umbanda. O que aqui chamamos de substância no corpo está no plano da prática e não da teoria, está relacionado a uma longa trajetória com as linguagens presentes nos ritos mágico religiosos brasileiros (ressaltando-se que isso não quer dizer pertencer a eles), das quais fazem parte uma elaboração adentrando o próprio corpo de conteúdos emocionais e imagéticos. É como se ao término de cada projeto ficasse no corpo o resíduo daquela experiência, e, assim, sucessivamente, de maneira que os vários resíduos acumulados vão formando uma substância no corpo.

Isso que estamos chamando de substância é visível no corpo por meio de uma densidade que o mesmo vai adquirindo, uma modulação tônica, uma compenetração, uma entrada mais consistente no campo do sensível e por meio de uma comunicação emocional profunda de algo que foi muito elaborado.

Nos dados da recepção do espetáculo *Fina Flor* constatou-se que o que mais se destacou para os espectadores foi a linguagem corporal. Uma linguagem que não era uma reprodução do que se viu em campo, embora a personagem trouxesse uma marca do campo coabitado em seu corpo. É importante lembrar que a personagem no BPI é fruto da interação da intérprete com o coabitar com a fonte, tendo uma diretora que também faz parte do processo. Essa apreciação da linguagem corporal pelos espectadores pode ser relacionada com essa substância no corpo à qual nos referimos.

Tem-se observado que no percurso de todos esses anos de trabalho com o método BPI as personagens que são estruturadas nos corpos dos intérpretes são refe-

---

<sup>25</sup> O ogã, dentro da hierarquia dos terreiros de Umbanda, está depois do dirigente, o ajuda em múltiplas funções. Ele em geral não incorpora e é o responsável pelos toques dos atabaques, sabendo o ritmo certo para cada momento do ritual.

rências marginais da sociedade brasileira. Personagens que têm uma história individual, mas também representam um coletivo. Assim como na Umbanda, no método BPI não se prevê qual personagem irá surgir do corpo de determinado intérprete correlacionado ao campo pesquisado, mas, até o presente momento, são essas referências marginais brasileiras que têm possibilitado o processo acontecer.

Muitas pessoas veem o método BPI como algo que resulta para os intérpretes em expressividade e potência corporais marcantes, mas gostariam que não existissem na linguagem corporal referências brasileiras. “Mas não dá para tirar o Brasil?” Essas referências são o substrato desse método, que teve a Umbanda como um importante fundamento de seus processos corporais.

## Referências

AUGRAS, Monique. *O Duplo e a Metamorfose: A Identidade Mítica em Comunidade Nagô*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BARDIN, Lawrence. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1977.

BARROS, Sullivan Charles. *As entidades “brasileiras” da Umbanda*. In: ISAIA, Artur César; MANOEL, Ivan Aparecido (Org.). *Espiritismo e religiões afro-brasileiras*. São Paulo: UNESP, 2012. p. 291-317.

BENTO, Dilson. *Malungo – decodificação da Umbanda: contribuição à história das religiões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

BIÃO, Armino. *Etnocenologia, uma introdução*. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armino (Org.). *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1998. p.15-21.

BRUMANA, Fernando Giobelina; MARTÍNEZ, Elda González. *Marginália Sagrada*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.

DAMÁSIO, António. *O Mistério da Consciência: do corpo e das emoções do conhecimento de si*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Coordenação e edição Margarida dos Anjos e Marina Baird Ferreira. 3a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

GAIARSA, José Ângelo. *Couraça muscular do caráter: Wilhelm Reich*. São Paulo: Ágora, 1984.

HAAG, Carlos. A força social da Umbanda. *Revista da Fapesp*. n.188, outubro de 2011, p. 84-89, 2011.

RIVAS NETO, Francisco. *Umbanda: a proto-síntese cósmica: epistemologia, ética e método da escola de síntese*. São Paulo: Pensamento, 2007.

ROCHA, Carmem Sílvia Moretzsohn. *Curimbas: o som das almas*. CONTINS, Márcia; LOPES, Vânia Penha; ROCHA, Carmem Sílvia Moretzsohn (Org.). *Religiosidade e performance: diálogos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Mauad X : FAPERJ, 2015. p.17-32.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. O Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o Desenvolvimento da Imagem Corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo aseado neste método. Campinas, 2003. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. As Ferramentas do BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete). In: I SIMPÓSIO INTERNACIONAL E I CONGRESSO BRASILEIRO DE IMAGEM CORPORAL, 1., 2010, UNICAMP, Campinas. Anais do I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal, Campinas, p. 01-05.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. O Lugar da Pesquisa. *Conceição | Conception*, v.01, n.01, p. 48-58, 2012.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. O Corpo Identificado pelo Fluxo de Sentidos. In: VII REUNIÃO CIENTÍFICA ABRACE, 2013. Anais da VII Reunião Científica da Abrace, Belo Horizonte, p. 01-07.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca; TURTELLI, Larissa Sato; TEIXEIRA, Paula Caruso; CAMPOS, Flávio; COSTA, Elisa Massarioli da; CÁLIPO, Nara; FLORIANO, Mariana; ALLEONI, Natália Vasconcellos; JORGE, Mariana Dias. Corpos em Expansão: a arte do encontro no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 6, n. 3, p. 551-577, set./dez. 2016.

SCHILDER, Paul. *A imagem do corpo: as energias construtivas da psique*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

TURTELLI, Larissa Sato. O Espetáculo Cênico no Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete: Um estudo a partir da criação e apresentações do espetáculo Valsa do Desassossego. Campinas, 2009. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

TURTELLI, Larissa Sato; RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. O bailado interno no espectador de dança: pesquisa a partir da recepção do espetáculo Fina Flor Divino Amor. In: IX CONGRESSO DA ABRACE, 2016. Anais do IX Congresso de Pesquisa e

Pós-Graduação em Artes Cênicas, Uberlândia, p. 750-776.

Recebido em: 30/04/2017

Aprovado em: 22/06/2017