

O ator e seu personagem

Profa. Dra. Maria Helena Villas Boas Concone – PUC/SP

"Não é monstruoso? Aquele ator pode forçar A própria alma e lhe sofrer com o pensamento.

Era uma fantasia, um sonho de aflição.

Agindo a alma, ele ficou de rosto branco,

O aspecto conturbado, os olhos lacrimosos,

A voz entre cortada: o desempenho inteiro

Com gestos e expressões se lhe ajustou à idéia: E tudo. tudo aquilo, por nenhuma coisa!

Por Hécuba!

Que é Hécuba para ele, ou ele para Hécuba, Que a deva prantear?"

Monólogo de 'Hamlet' - Em: Duvignaud, J. *Sociologia do Comediante* (Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos)

"O que eu sinto dele?..Ele me marcou...Ele faz eu sentir... ele faz eu sentir o que ele tá sentindo. Ele vai até o fim do poço."

Luiza, umbandista, falando do seu Caboclo

. "Mais un Dieu, ce n'est pas seulement une autorité dont nous dépendons; c'est aussi une force sur laquelle s'appuie notre force".

Durkheim, E. *Les Formes Elementaires de la Vie Religieuse*.

Um pouco de memória e bastante saudade

Uma primeira versão deste texto, saída inicialmente em 1988 nos Cadernos 33 da EDUC, foi fruto temporão de um trabalho de pesquisa iniciada alguns anos antes com um grupo de estudos composto de alunos de Ciências Sociais da PUCSP, como um incentivo a mais para o estudo dos clássicos. Na ocasião o grupo se dedicava à leitura e à discussão de textos de E. Durkheim especialmente “As formas Elementares da Vida Religiosa”, e de M. Mauss, dentre os quais “As Técnicas do Corpo”. Meu próprio interesse pela antropologia da religião e minha relação (naquela época) de mais de dez anos com a Umbanda, foram parte importante da proposta que já nasceu um tanto pretensiosa, querendo agarrar os sentidos menos óbvios desse campo religioso, por meio das “técnicas corporais” dos adéptos.

Resumindo, partíamos do pressuposto de que os movimentos do corpo se constituíam numa linguagem e a nossa questão seria decodificar essa linguagem. O campo umbandista pareceu perfeito para refletir sobre tal questão. Há que lembrar que esse campo não apresenta um corpo de narrativas míticas bem assentadas e detalhadas (como encontramos no Candomblé, por exemplo); claro está que as entidades têm suas histórias e que estas histórias mostram elementos comuns (vou chamar de categóricos) e outros tantos propriamente individuais, idiossincráticos. Contudo, se estas histórias são narradas de modo sumário e quase convencional através da expressão verbal, elas se expressam de modo rico e detalhado nas representações corporais. A isto estávamos chamando uma linguagem corporal: não verbal mas seguramente bastante expressiva.

Entusiasticamente o grupo partiu para as leituras, buscando bibliografia complementar e principalmente mergulhando na pesquisa de campo; cada um dos membros trabalhava no “seu terreiro”, a maioria em São Paulo e uma em Campinas, dependendo das conveniências e disponibilidades de cada estudante. Eu mesma continuei na Casa de Umbanda Mãe Coranga, de saudosa memória, muitas vezes acompanhada da Maria Lucia ou do João Baptista (que se tornou depois, um amigo da Casa).

Nos idos dos anos 80, entramos com o projeto num concurso da Funarte e fomos contemplados com a sua aprovação.

O trabalho de pesquisa se estendeu, alguns estudantes “colaram grau” e passaram a participar de modo menos intenso, chamados por novos compromissos.

Não posso deixar, contudo, de citá-los aqui: Maria Lucia Hatanaka, João Baptista Cintra Ribas (que escreveu um texto final do relatório da FUNARTE, de grande interesse, sobre o método Stanislavski), ambos me acompanharam na Casa de Umbanda Mãe Coranga, Vânia Padilha (que fez a pesquisa em duas Casas em Campinas) e Sonia Pedroso Moraes, em São Paulo.

O grupo deixou de existir como tal, mas o trabalho continuou e teve desdobramentos numerosos. Logo de início, entretanto, a idéia primeira exigiu de fato algumas modificações que foram introduzidas no projeto.. A perspectiva da linguagem levava muito além do então desejado. A observação criteriosa do gestual, por outro lado, começou a mostrar dificuldades insuspeitadas – tanto do ponto de vista da observação quanto da descrição (para falar o mínimo). Para efeito seja do projeto original, seja da continuação do trabalho depois da dissolução do grupo, resolvemos privilegiar a perspectiva do Teatro, situando o gestual no coração da representação de personagens míticos por “atores sagrados”.

O trabalho foi redesenhado como um estudo da relação entre o ator sagrado, no caso filhos e filhas de santo, e seus personagens, isto é, as entidades que recebiam, que incorporavam. Este termo – incorporar - é particularmente feliz para o tema que nos mobilizava desde o início, pois é no corpo e através do corpo do ator que falam os personagens (as entidades). É através de um ator que entidades genéricas vão ganhando identidades específicas.

Na continuação do trabalho, já de modo solitário, fui levando a metáfora do teatro às suas últimas conseqüências: se há um “teatro”, deve haver um espaço apropriado para acolher as representações, um cenário, um roteiro, um diretor de cena, atores, espectadores, e assim por diante. Para dizer a verdade, ultrapassamos a metáfora. O teatro sagrado é em si uma realidade que vale a pena interrogar.

O texto que aqui se apresenta, e que não fez parte – como tal - do relatório para a FUNARTE, foi só um dos passos de um percurso extenso. Ele é também um exercício antropológico no sentido de buscar no estruturalismo como método, tal qual preconizado por Lévi-Strauss, o suporte maior para a leitura e a interpretação dos “dados”. Lidei novamente com as inestimáveis contribuições dos trabalhos de campo do grupo acima citado e dos meus próprios. Observar lá e escrever aqui, como apontou Roberto Cardoso de Oliveira (1998).

Neste pequeno artigo retomado e parcialmente reescrito, não estarei falando de um terreiro, salvo para alguns exemplos tópicos, mas de um conjunto de representações não verbais e verbais e buscando ver aonde nos levam.

A questão do teatro

Lembra Duvignaud que o Ator é o Hipócrita (do grego *hipócrités*), isto é, aquele que representa o personagem, investe-se de outro ser e reconquista a simpatia dos demais. *"Provoca então essa participação ativa que prepara a efervescência renovadora da vida social, que sem isso fica adormecida ou cristalizada"* (Duvignaud, 1980). Considera também que o Teatro *"é muito mais que o teatro"*, pois diz respeito ao conjunto das cerimônias e práticas da vida coletiva. O Ator/Comediante, por outro lado, caracteriza também uma realidade mais vasta, da qual *"a expressão dramática é um caso limite"*; o conceito de ator é inseparável do conceito de papel social e do exercício de comportamento no contexto da experiência coletiva. A representação de papéis, a

participação e a integração (coletiva ou de grupos) é o elemento fundamental da vida social, o modo de expressão dos "*meios efervescentes*".

É inegável a influência da análise de Durkheim nas idéias de Duvignaud. Considera Durkheim que há momentos fundamentais para a vida social nos quais a própria sociedade se apresenta aos seus membros, sacralizada, imbuída de força, força esta que a renova e vitaliza. Diz êle, que "*il y a des circonstances ou cette action reconfortante et vivifiante de la société est particulièrement manifeste. Au sein d'une assemblée qu'échauffe une passion commune, nous devenons susceptibles de sentiments et d'actes dont nous sommes incapables quand nous sommes réduits à nos seules forces*".(Durkheim, 1968, p. 300)

Tais momentos revitalizadores, segundo Duvignaud, têm lugar também fora da religião, ou melhor dizendo, as idéias de Durkheim relativas ao papel da religião podem ser - e a partir de seus próprios princípios - ampliadas e estendidas ao "*conjunto das cerimônias sociais*". Por outro lado, ampliada a concepção de Teatro, amplia-se a concepção de Ator: somos todos atores sociais desempenhando um papel e nos valendo do "*script*" fornecido pela sociedade. Por isso o ator no Teatro é apenas 'um caso limite' e está sem dúvida na posição peculiar de conseguir transpor, de se constituir nesse elo de ligação com a sociedade (ou de segmentos dela), graças à capacidade de preencher de vida personagens imaginários.

Além do momento do teatro (como espetáculo e arte) e além da atuação cotidiana (ou do teatro do cotidiano), há, contudo, os momentos da cerimônia, privilegiados porque distintos e sacralizados; é sobretudo aí que se repõe a trilogia do Teatro propriamente dito, constituída da relação ator/personagem/espectador. Este espectador não é passivo mas tenso de uma expectativa à qual Duvignaud denomina "*espera ativa*".

É esse espectador que se constitui, mesmo sem saber, num elemento fundamental da ação do ator/personagem e que no outro polo, como espectador/receptor, sofre as conseqüências da ação do ator/personagem.

Mas, se falamos em Teatro, devemos ir às últimas conseqüências, nos perguntando a respeito do texto, ou do *script*. É evidente a ação criadora do ator, é inegável a ação passivo/ativa do público, mas é também inquestionável a existência do autor. Conhecido ou desconhecido, erudito ou popular, famoso ou iniciante, contemporâneo ou não, o autor é a presença invisível que primeiro realizou (antes do ator, do público e da produção) a relação entre a subjetivação/objetivação social. Esta presença do texto é particularmente importante no caso desta relação que estabelecemos

entre os conceitos e as realidades do Teatro, da religião e da sociedade. Texto e autoria merecem, ou exigem de fato, um aproximação cuidadosa.

Começaremos indagando por isso, quem é o personagem (1) para indagar quem é o autor e, depois, quem é o ator e, por último, como se realiza o milagre do surgimento do personagem para a vida.

O personagem na Umbanda e sua construção

São numerosos, numerosíssimos mesmo os personagens possíveis no campo da Umbanda. O seu referencial inicial, a partir das sete linhas (“da direita”) que se desdobram em sete falanges, que por sua vez comportam isto é, emprestam um espaço simbólico de alocação a 'entidades' específicas e complementado pelas 5 linhas (“da esquerda”) que também se desdobram em falanges que alocam outras tantas entidades, dá ao panteão umbandista o caráter de abertura em leque. Se somarmos a esta estrutura os Guias/entidades pessoais, isto é, se considerarmos a possibilidade destes Guias/entidades quando incorporadas desenvolverem, através de um processo de objetivação/subjetivação, a sua própria identidade (pessoal; personalizada; e, aparentemente, intransferível no nível da prática), o nosso leque se amplia; sua abertura é contida nos limites de uma progressão geométrica e por isso mesmo humanamente infinita. Esta possibilidade infinita, contudo, encontra suas margens estabelecidas por alguns *tipos de personagens (ou categorias de personagens)*: Caboclos, Pretos-Velhos, Baianos, Boiadeiros, Ciganos, Zés-Pelintra, Cangaceiros, Pombas Giras, Exus, Crianças, além de outras menos correntes, mas que de uma forma ou de outra se 'alocam' em alguma das 7 linhas da direita, ou das 5 da esquerda (2).

De onde vêm estes grandes 'tipos'? São evidentemente retirados da realidade nacional. Do nosso ponto de vista, é exatamente aqui que está o grande interesse da religião umbandista: o fato de mergulhar tão profundamente na realidade brasileira, de buscar aí sua fonte de inspiração, transformando em símbolos sociais figuras do cotidiano popular e buscando a seu modo o significado mais profundo de tais figuras.

Caberia perguntar : Que símbolos são esses que a Umbanda atualiza? Que qualidades e atributos estão presentes nessas figuras do imaginário popular? Porque estas escolhas?.

Parece inegável que as figuras chave (*os grandes tipos de personagens*) do imaginário e da prática umbandista são os Caboclos e Pretos-Velhos de um lado, e de

outro os Exús. Estes símbolos chave contam também, ou melhor, dão sua interpretação da história do nascimento do Brasil. Restabelecem vínculos e os celebram – no ideário e na prática dos terreiros.

Gostaríamos de sugerir, como hipótese a ser posteriormente comprovada, que os demais *tipos* (ou pelo menos muitos deles), se relacionam àqueles, na forma de desdobramentos. Deste modo, o Baiano, por exemplo, seria o 'preto jovem' ou mais apropriadamente o 'mulato' e o Boiadeiro, uma variante (sertaneja) do Caboclo. A plêiade de Zés Pelintras e Pombas Gira, seriam então desdobramentos, pertencem à linhagem de Exú. Estes desdobramentos não são aleatórios, nem simples acrescentamentos. Dão continuidade à narrativa da História nacional, falam dos desdobramentos desta.

De qualquer modo, recorrendo de novo à inspiração de Duvignaud, podemos dizer que

. *"devemos relacionar esses sinais com a intenção dinâmica, com a vocação de Prometeu das sociedades, quaisquer sociedades, por mais adormecidas e cristalizadas que sejam"* (Duvignaud, 1980,p.16). O mesmo autor lembra que nas *"sociedades históricas, isto é, cumulativas"*, a consciência implícita de todos os membros é dominada pela capacidade de mudar as estruturas, assim, *"os sinais e os símbolos .correspondem, em razão dessas mudanças, a mitos ativos, de natureza prometeica"* (Idem, p. 17).

A Umbanda de fato coloca em ação tipos que correspondem a símbolos populares, interpretados, é verdade, segundo cada segmento social que dela participa. Mas poderíamos perguntar em que medida a abertura do leque da Umbanda corresponde à ampliação do leque oferecido pela divisão do trabalho social.

Vamos mergulhar um pouco mais fundo no panteão e levar adiante este raciocínio.

As duas primeiras figuras (tipos/categorias) mencionadas (Caboclos e Pretos-Velhos), correspondem a uma dimensão propriamente mítica da sociedade nacional, na medida que são mitos e símbolos fundantes da brasilidade (Villas Bôas,Concone, 1978). As demais figuras, e mais comuns dentre elas (Marinheiros, Boiadeiros, Ciganos, Baianos, etc.) correspondem a símbolos mais diversificados ou mais contemporâneos, mas, sobretudo, correspondem a símbolos de liberdade, livre iniciativa, malandragem...(3).

Todos aqueles nomes apontam igualmente para grupos e/ou atividades que são marginais ou peculiares dos segmentos populares e subalternos da sociedade total . O importante a considerar é que se são subalternos no nível do .real, são seu inverso no nível simbólico. Não estamos entendendo, contudo, que estejamos aqui diante de “mera”

ação catártica ou de uma ação duplamente alienante. São símbolos polêmicos, contestadores e densos, portanto, de possibilidades. Não descartamos, é evidente, a questão da alienação ou da *catarsis*, mas acreditamos que seu significado maior está no seu aspecto dinâmico, contestador.

"O ator", diz Duvignaud, *"é quase sempre um lutador, um combatente, de modo que os símbolos que ele manipula para representar seu papel (no mito ou na vida real) são sempre polêmicos". Evidentemente estes símbolos não se encerram na subjetividade do ator; ele é o meio da expressão social.*

Esta dimensão dinâmica, contestadora e também ambigua das figuras da Umbanda se mostra de maneira especialmente clara no caso dos Exús. A antropóloga Liana Trindade, destaca dois aspectos da figura do Exú: se por um lado ele mantém uma certa continuidade com o mito africano (malgrado a sua cristianização e moralização) que transparece na sua liminaridade, ambivalência e força, por outro lado, a Umbanda permite novas interpretações do mito. Neste caso, Exú se multiplica e se desdobra, é recheado de marcas sociais que o identificam imediatamente com as camadas populares e subalternas da sociedade brasileira. Pode-se dizer, que ele é, então, um símbolo de possibilidades. As Pombas Giras, versão feminina do Exú (confirmadora da sua ligação com dimensão "da rua") conquanto relacionadas a uma atividade definidora do *status* de subalternidade da mulher, é também o seu resgate. Evidentemente não estamos pensando, seja na realidade do trabalho da prostituição, seja na interpretação religiosa, karmática, da personagem, mas sim na sua dimensão simbólica – libertária – apresenta uma mulher que é responsável pela sua própria sexualidade.

A oposição entre a casa e a rua que já foi em mais de uma ocasião tratada pelo antropólogo R. da Matta (1978), pode, sem dúvida, dar conta de (pelo menos) alguns dos contrastes entre as figuras do Exú/Pomba Gira de um lado e as demais figuras umbandistas de outro.

As possibilidades de leitura de Exú (e seus desdobramentos) não se esgota aí. Estamos sugerindo que o Exú forma uma tríade com os Caboclos e Pretos Velhos, cumprindo um papel especial, que é o da ligação ou do reconhecimento da dimensão propriamente afro-brasileira da Umbanda. São todos símbolos de origem, seja da nação, seja da religião.

A dimensão sincrética, mutante, antropofágica e pragmática da Umbanda, também sempre se colocou como um desafio a mais para os seus estudiosos.

O antropólogo P. Fry, por exemplo, num esforço de relacionar a Umbanda com as

características do “homem brasileiro”, vai encontrar no panteão umbandista outros elementos do imaginário popular e percebe a Umbanda não como uma forma de resistência à cultura dominante, mas como sacralização de um aspecto fundamental de toda a cultura brasileira: “*ela me mostrou a legitimidade do malandro, da sacanagem e do favor*” (Fry, 1982, p. 13). Tal legitimação do moralmente condenável, leva o antropólogo inglês primeiro a se espantar de não ver o “*povo unido contra o que considerava seus opressores*” (mas) “*jogando o mesmo jogo destes opressores*”, chegando em seguida a uma conclusão no mínimo pessimista : de fato isto seria de esperar, dado que “*o autoritarismo e a prepotência estavam sendo construídos com os mesmos tijolos culturais já moldados*” (Idem, pag 14)).

Desde os primeiros trabalhos relativos à Umbanda, ela vem sendo apontada como uma espécie de “produto espúrio”: múltiplos sincretismos, empobrecimento ritual, exploração da sua “face negra”, alienante, cooptada. Inúmeros trabalhos insistiram nessas características (de Arthur Ramos a Roger Bastide, passando também pelo primeiro trabalho de Ortiz, entre os mais conhecidos). Talvez o já antigo pequeno texto de Luz e Lapassade (1972) seja o melhor exemplo dessa leitura da Umbanda como expliadora dos seus “verdadeiros” representantes, aburguesada, cooptada, desfigurada (deixando à Quimbanda o papel contestador).

Ora, estou propondo uma relativização dessas visões radicais, procurando oferecer à leitura a sua face dinâmica e “prometeica”. A Umbanda é de fato múltipla. Não é religião de uma classe ou etnia, seu trabalho sincretizador nunca se esgota e as combinações são tão variadas quanto o peso relativo do material de que lança mão nesse processo. Malgrado essa plasticidade é profundamente popular nos símbolos que congrega e na estética que atualiza. A oposição *alienação-cooptação*X*contestação* nos parece não dar conta de uma dialética sutil interna ao campo umbandista. Foi tal dialética sutil que procuramos destacar ao lembrar que apesar das diferenças profundas que marcam esse campo religioso, as figuras míticas que o povoam, na condição de figuras máximas, são buscadas nas camadas populares, subalternas, “dominadas”.

Construindo pares de oposição

Caberia perguntar mais detidamente, como dissemos acima, que atributos ou

qualidades estariam sendo privilegiados na Umbanda. Fry fala em malandragem, favor e sacanagem. Mas se opusermos, duas figuras chave, isto é, Pretos-Velhos e Caboclos, e levarmos em conta o gestual e o comportamento postural dos atores que Ihes dão vida, creio que poderemos levantar mais alguns atributos.

Construir a apresentação dos atributos na forma de oposições, deve permitir uma nova leitura. Claro está que tal procedimento implica em grande generalização, não é preciso lembrar que na prática as coisas não são tão rígidas. A Umbanda costuma escapar das generalizações; reserva sempre uma surpresa àquele que se aventura a enquadrá-la num modelo simplificador.. Dois exemplos: Encontramos em um dos terreiros estudados a denominação “Pai” para um Caboclo - Caboclo Pai Miguel. Ora, essa fórmula era até então desconhecida para mim, que só encontrara nome cristão precedido de pai, mãe, tia, tio, etc..., para Pretos e Pretas Velhos. Em outro terreiro, Sonia encontrou um Preto-Velho repentista que rompendo com a imagem estereotipada de idoso e de entidade reservada ou humilde, cantava – acompanhando-se ao violão - para cada “cliente” que o consultava. Além de cantar forte, ainda aumentava o volume quando julgava que o burburinho em volta o atrapalhava. Na verdade, o Preto-Velho pode ser resmungão, mas de modo geral é mais silencioso e sua apresentação contrasta com a do caboclo, que não fala nem canta, mas emite brados.

Feitas as ressalvas, vamos ao nosso pequeno exercício.

O primeiro par de oposições abaixo apresentado foi construído a partir das qualidades atribuídas às figuras/ chave. Estabelecemos o quadro seguinte:

Quadro I

PRETO- VELHO

Velhice
Fragilidade
Bondade
Autoridade Familiar
Calma

CABOCLO

Juventude
Vigor, Força
Justiça
Chefia
Agitação, Movimento

Símbolo do Feminino (i)	<i>Símbolo do Masculino</i>
Prisão/Reclusão	Liberdade
Trabalho braçal	Caça
Símbolo rural	Símbolo da Mata, Natureza
Humildade	Altivez
Símbolo de 'Cristianismo' (ii)	<i>Símbolo de 'Paganismo'</i>

Observações

(i) Evidentemente, estamos sugerindo, apenas, que a figura do Preto-Velho (independente do sexo do 'cavalo' ou do 'Guia') reúne em si uma série de qualidades habitualmente relacionadas ao gênero feminino; o caboclo, ao contrário, reúne as características opostas. Poderíamos talvez usar a oposição *Yin-Yang*. Claro está que não há juízos de valor, ligados a esta, ou às demais oposições.

(ii) Também aqui quisemos destacar que Pretos-Velhos e Caboclos veiculam símbolos de religiosidade qualitativamente opostos, seja a partir dos signos que portam (terços, ou guias), das saudações que recebem ("*Adorei as Almas*", ou "*Oké Caboclo*"), ou através das letras das músicas (pontos cantados) que os apresentam. Assim os cantos de Caboclo falam em Mata, Mar, Cachoeira etc., e os de Pretos- Velhos fazem referência a outras realidades como, Bahia, trabalho, roça, relação com as almas, etc.. Alguns exemplos de pontos cantados:

De Caboclo:

*Tambor, Tambor,
Vá buscar quem mora longe
Eu vi Oxossi na mata...*

ou,

*Vai buscá
Os Caboclos da Jurema
Lá na Juremá...*

(A salvação tanto do Caboclo como de Oxossi é "Oké")

De Preto-Velho:

Salve a Linha das Almas

Que vem rodá

Salve a Linha das Almas

Que vem trabaiá...

(A salvação de Preto-Velho é, no terreiro Mãe Coranga: "*Adorei as A/mas!*")

Pretos-Velhos estão sempre associados às 'Santas Almas').

Um segundo conjunto de pares oposições entre os mesmos tipos, pode ser construído a partir das diferenças nas posturas, gestos e expressões fisionômicas:

Quadro II

<i>PRETO-VELHO</i>	<i>CABOCLO</i>
Postura Curvada (cabeça baixa, tronco arcado, peito para frente)	-- Postura ereta (queixo para cima,
Uso de bengala	-- Gestos simulando uso de arco e flecha
Movimentos lentos	-- Movimentos rápidos
Dificuldade de movimento	-- Saltos
Braços para trás, costa das mãos apoiadas nas cadeiras	-- Braços tensos, um ou ambos cruzando dedo indicador em riste.
Andar lento, costas curvadas, de batidas no	-- Andar vigoroso, rápido, movimento
mãos nas cadeiras ou uma mão nas cadeiras característicos.	peito acompanhado de gritos

e a outra na coxa ou na bengala.

Dançam curvados, em círculos, quase sem no peito, sair do lugar.	-- Dançam eretos, giram com os braços
Repouso: Sentados quietos em banquinhos, de uma perna fumando cachimbo e terço na mão, ou no peito, gritam,	Movimentam-se por todo o Congá. -- Todo o tempo em pé, trocando o peso para outra, agitam colares, batem no fumando charuto.
Movimentos contidos, movimentos para dentro movimentos para fora.	-- Movimentos expandidos,
Passe e consulta: permanecem sentados, de uma perna curvados, atentos; usam o terço para o passe; na consulta dão conselhos, receitam, abençoam.	-- Permanecem em pé, mudando o peso para a outra: no passe usam o colar e o consulta, receitam, “defumam”.
Fumam cachimbo de barro.	-- Fumam charutos.
Usam sempre um terço ou garras, no ou pulsos (i)	-- Usam sempre colares com dentes pescoço e nas mãos
Usam guias no pescoço	-- Colocam as guias a tira-colo.
Mulheres mantêm turbante (cabeça coberta), soltam cabelos.	-- Descobrem a cabeça (tiram
Homens arregaçam as calças (iii) terreiros os homens	-- Não arregaçam. Em alguns tiram a camisa (ii)
Silenciosos	-- Barulhentos

Fisionomia calma
decaídos.

-- Fisionomia tensa, cantos da boca

Cumprimento entre os guias: Mais abraçado,
dobrado na altura do peito tocam-se .Trocam palavras, num tom amistoso. cada um
toca os próprios pulsos um no outro e o
próprio ombro, elevam o braço o dedo em riste;
trocam gritos característicos (não se tocam).

-- Um na frente do outro, braço

”Marcam o ponto” (no chão, frente ao altar,
saída do Congá ,
na saída do Congá, no próprio banco antes
pancadas com o
de sentar) fazendo inúmeros movimentos
o gesto de
rápidos em cruz com o terço. (iv)
em riste emitem

-- “Marcam o ponto” (no chão,
frente ao altar) com grandes
punho cerrado; fazem novamente
tocar o próprio ombro e de dedo
seus gritos.

Ajoelham-se apoiados nos dois joelhos (v)
joelho (geralmente
do “cavalo”.

-- *Ajoelham apoiados em um só*
esquerdo), independente do sexo

Algumas observações:

(i) - Há variantes de terreiro para terreiro, estamos apenas indicando alguns traços gerais.

(ii) - Em alguns terreiros os homens também usam turbante e o retiram na posseção de Caboclo; é também comum o uso de cocares. Há cocares “estilo índios brasileiros” e outros “estilo índios de filmes norte-americanos”. De 3 terreiros freqüentados, o uso dos cocares era comum em 2. Todos os filhos de santo ou pais de santo e também adéptos não iniciados se referem ao fato do Caboclo “não suportar roupas apertadas”.

(iii) - Embora seja comum o arregaçar das calças (dobrar até quase os joelhos), nem todos o fazem. Ouvimos de um umbandista que esta diferença depende da 'nação' do Guia (se é de *Ketu* ou de *Angola*) o fato do próprio Guia 'gostar' de arregaçar as calças ou não. A única explicação obtida remete, pois, para a opção do Guia (isto é, da entidade incorporada), e tal opção se liga à 'Nação' a qual pertence e à suas idiossincrasias..

(iv) - Há os Pontos Cantados (músicas cantadas. que acompanham os trabalhos), há os Pontos Riscados (Grafismos feitos no chão e que representam a Entidade em questão). Servem para identificar, proteger etc. No caso tomado acima, os pontos não são grafados mas batidos, virtualmente marcados numa superfície por movimentos da mão.

(v) - Não é preciso lembrar que tais posições diferentes de ajoelhar, em contextos não umbandistas, estão em geral associados ao “sexo”: o homem - ajoelha apoiado num só joelho, a mulher - se apóia em ambos.. De novo, não é uma distinção absoluta em todos os contextos; também entre os adéptos da Umbanda, não iniciados, não é uma regra que não admita variação, pois pode-se ver homens apoiados nos dois joelhos mas, sem dúvida, não se vê mulheres ajoelhadas num só joelho (talvez o uso de saias tenha algo a ver com isso).

Outros “pares de oposição” que podemos construir para uma reflexão mais detalhada, baseiam-se agora nas “qualidades” e no gestual, de outros dois tipos (ou categorias) de entidades: Baianos (Ba) e Boiadeiros (B.). Pensando nas qualidades primeiro, e depois nos gestos, podemos montar as oposições seguintes:

Quanto às *qualidades*

Quadro III

Ba	B.
Entidades dos “2 sexos”	Entidades do “sexo masculino”
Alegria	Sisudez
Festa	Trabalho
Briga	Braveza
Malandragem: Homens e Mulheres (i)	Seriedade, Severidade.

(i) Todos os traços aqui indicados baseiam-se em observações feitas de modo mais

sistemático em 4 terreiros de umbanda: 3 em São Paulo, 1 em Campinas. As observações foram especialmente detalhadas, no que dizia respeito ao gestual, na Cabana de Umbanda Mãe Coranga, em São Paulo.

Quanto ao *gestual*, podemos destacar os seguintes traços:

Quadro IV

Ba.	B.
Postura ereta, mas descontraída Falam muito, Ê boi! Usam 'sotaque' baiano (chamam as pessoas 'Bichinho') (i)	Postura ereta, tensa, não falam, emitem “chamadas de boiadeiros”:
Gingam o corpo semelhantes imaginário.	Movimentos mais rígidos, aos dos Caboclos. Fazem movimentos com um laço
Homens usam chapéu, do sexo mulheres cabeça descoberta masculina).	Usam chapéu de couro (independente do Cavalo. A Entidade é sempre
Fisionomia alegre para baixo'	Fisionomia tensa, carregada, 'boca (como caboclo)
Fumam cigarro	Não fumam
Dançam chachado, samba de roda. laço imaginário	Só dançam os pontos cantados, fazendo movimentos com um e emitindo chamados (Ê boi!)
Usam bebida	Não usam

Observação: (i) como se pode ver há sempre um certo grau de estereótipo na apresentação dos Guias ou entidades.

As oposições anteriormente sugeridas são evidentemente baseadas em dados parciais (sobretudo as segundas, referentes ao par Baiano/Boiadeiro) e inspiradas apenas

nos terreiros observados, em cerimônias públicas ou em situações especiais, ou ainda em grandes festas.

É claro, contudo, independentemente das variações (e a Umbanda apresenta ao pesquisador um quadro tão fugidivo que é um contínuo desafio), que estamos diante de grandes *tipos* inspirados na realidade social brasileira e nas suas camadas populares e que tais *tipos* passam por um duplo processo de mitificação e de assunção de símbolos vivos de atividades e de qualidades consideradas como definidoras de brasilidade.

Quanto à questão da “autoria do script”, temos aqui uma autoria francamente coletiva que resgata o nosso universo sócio-cultural. Em texto recente discuti com mais detalhe a questão da construção do imaginário umbandista, pelo ângulo do sincretismo (Villas Bôas Concone, 2003). Mais adiante vou voltar à autoria do texto. Por agora, pode-se ver que o ethos e a visão de mundo (Geertz, 1978) da Umbanda se mostram no desenho dos tipos de personagens (ou grandes categorias) e, naturalmente no trabalho dos atores que lhes dão vida.

Dos tipos de personagem aos personagens individualizados

A passagem dos *tipos* aos *personagens* se dá num terceiro momento e corresponde ao que Liana S.Trindade, estudando os Exus, chamou de “*interpretações individualizadas do mito*” (Salvia Trindade, 1985).

O personagem emerge graças a um processo de objetivação e subjetivação, em que os elementos sociais objetivados são trabalhados no nível individual, ganhando nova densidade. No trabalho gestual, tais características individualizadoras aparecem claramente. Assim, o andar “desequilibrado”, manco, de alguns Caboclos (a bem da verdade, não poucos foram identificados ao longo da observação), nos foi justificado a partir da história de cada Guia: tal Caboclo tinha um pé machucado, tal outro sofrera de paralisia, e assim por diante. A dificuldade geral de locomoção dos Pretos Velhos também apresenta nuances. Um umbandista nos chamou a atenção para o fato de que tal Preto Velho era mais jovem que os demais; assim, “seu andar era mais leve”. Tal outro (aliás, o único nesse terreiro a usar bengala) nos foi apontado como o mais velho de todos (“*morreu com mais de 100 anos*”); alguns são mais pesados porque mais gordos etc., e é evidente que as características da entidade não coincidem necessariamente com as de seus ‘atores’: as características são das entidades e não das pessoas que os incorporam.

A tais características individualizadas que se delineiam a partir do comportamento

gestual e postural se articulam as histórias individualizadas de cada Personagem, de forma mais ou menos elaborada. É como se tais figuras, ou quase personagens, emergissem com características gerais que as definem enquanto tipos ou categorias mais amplas (Preto-Velho, Baiano, Caboclo, Cigana, Exú etc.) e vão sendo pouco a pouco buriladas, isto é, expressando suas personalidades únicas. Ganhando personalidade própria, ou melhor, expressando suas idiossincrasias. Há um tempo que o próprio médium/ator define como de verdadeiro ajustamento à entidade que ele incorpora. A umbandista Luiza contava que nas primeiras incorporações “ela e o Guia eram muito diferentes”, ela era extrovertida, gostava de dançar, namorar, beber, o seu Caboclo ao contrário, era introvertido, sério, não bebia e não dançava. Aos poucos, dizia ela, foi percebendo que o “sistema do Caboclo era melhor” e ela mesma foi se assemelhando ao Guia. Como se vê há muitos ângulos nesse processo que chamamos de objetivação e subjetivação. Não vou tratar aqui das questões propriamente psicológicas porque escapam da minha alçada, mas é inegável que elas se oferecem à análise de um estudioso da área.

Mais alguns depoimentos de umbandistas iniciados são preciosos para destacar os “ajustes entre Personagens e Atores:

Como disse a mesma Luiza (entrevistada por Vania) :

"Demorou uns sete anos prá eu ter esse contato. Assim ... que eu pudesse sentir ele real... A parte do Caboclo, que eu percebi mesmo, foi depois de sete anos (...)". Continua dizendo que “seu Caboclo não gosta de baiá” (*não gosta de dançar*), em compensação, outro caboclo do mesmo terreiro provoca nela grande emoção, pois sua dança é uma maravilha (4).

Edson, outro umbandista e filho de santo (em uma das muitas entrevistas que me concedeu), se refere a um Guia que quando se apresentou pela primeira vez (e durante muito tempo), não andava. Só passou a andar, com dificuldade,. *"de tanto os filhos insistirem com ele"*. Seu próprio Preto Velho, quando sentado, permanece todo o tempo com os dedos dos pés dobrados. Tal fato se explica pela história desse Preto Velho, pois Pai Jacó (o Preto Velho em questão), “quando vivia na terra, foi castigado por um feitor e obrigado a usar a vida toda um sapato de ferro”; o castigo causou a deformidade que aparece nos pés do médium/ator que mantém todo o tempo que durar a incorporação, os dedos dos pés dobrados. Edson recebe ainda uma Pomba Gira que se sustenta *"horas seguidas na ponta dos pés"*. Este último fato, embora se apresente no gestual da Pomba Gira em questão, não é explicado por seu médium/ator, que se limita a um dar de ombros bem humorado ante a exigência da Entidade. A excentricidade aparece no gestual como

característica marcante dessa personagem, é um traço identificador, individualizador, entretanto, não corresponde a uma narrativa verbal. Sua história, ou parte dela, é contada com o corpo e no corpo do ator.

Em outro terreiro paulista, numa Gira de Pomba Gira, fiquei diante de uma delas por no mínimo 45 minutos, enquanto ela fazia em mim, um longo passe. A filha de Santo manteve todo esse tempo e mais o que durou a cerimônia, uma das pálpebras fechada e se movia como se tivesse sofrido “paralisia infantil” (um dos braços meio curvado para fora e uma das pernas parecia mais curta). Seu comportamento era tão “natural” e sem qualquer quebra de continuidade, que atribuí à filha de santo/atriz, estas características, até que a ví saindo no final da sessão, coversando animadamente com as outras mulheres, com os dois olhos abertos, braços e pernas sem qualquer problema. Ora, estas características eram da “sua” Pomba Gira. Devia haver uma história por trás dessa postura. Infelizmente não tive oportunidade de perguntar.

Enfim, o comportamento do ator/cavalo representa e compõe o perfil de cada personagem, cuja história é aos poucos “conhecida”, construída: *“as pessoas que gostam do Guia perguntam e depois me contam”*, diz Edson.

A questão da autoria

Ao discutir os personagens, procuramos desvendar, ao mesmo tempo, a questão da autoria e defini-la como francamente social. Procuramos ver nos tipos trabalhados na Umbanda símbolos de brasilidade, seja porque respondem à questão das origens, das raízes, seja porque incorporam novos signos de mudança e desdobramento do leque do trabalho social. Assim, é inegável que o crescimento da categoria Baiano em São Paulo acompanhou o crescimento da migração interna e o Baiano, na verdade, é a imagem do migrante nordestino; uma síntese. Outros grupos migrantes, estes vindos de fora, também encontram seu lugar entre as figuras míticas da Umbanda paulista: assim, a Linha do Oriente apresenta Guias Japoneses e quando tal acontece, esses Guias tem por *“santo predileto, Buda”* (5).

Esta riqueza corresponde à sensibilidade da Umbanda aos movimentos da sociedade brasileira; as suas figuras são igualmente símbolos dos movimentos desta mesma sociedade. Assim, encontraremos no Baiano não apenas o Preto Jovem, mas sobretudo o mestiço, o mulato e o migrante e no Boiadeiro o caboclo propriamente dito, isto é, o mestiço de índio e branco. Por outro lado, sugerimos ainda que estas quatro figu-

ras refazem, ou melhor, simbolizam movimentos sociologicamente significativos da sociedade brasileira. Um novo quadro de oposições complementares pode ser construído.

Assim:

Quadro V

Índio (Caboclo) X Negro (Preto Velho) = Matrizes simbólicas

Símbolos de origem

Mata	Rural
Natureza	Trabalho (Cultura)

Mestiço (Boiadeiro) X Mestiço (Baiano) = Brasil mestiço

Símbolos de mestiçagem

Rural	Urbano
Trabalho	Malandragem

Os pontos cantados, gravados na Cabana de Umbanda Mãe Coranga (17) podem ilustrar pelo menos o primeiro conjunto de oposições que sugerimos acima.

Os pontos de Pretos Velhos colocam a questão do trabalho, bem como da “matriz negra” e escravista. Os seguintes são sugestivos:

*"Campina bambaiê
Campina Bambaiá
Campina, Campina
Que eu quero vê
Campina que negro
Não tem querê"*

Outra diz:

*"Preto Velho nunca foi à cidade
Oi cidade
Fala na língua de Santo
Oi cidade"*

Mais uma:

*"Mãe Coranga
Que fez sua Linha
Trabalha de noite
Trabalha de dia
Mãe Coranga segura O Terreiro"*

Finalmente (com surpreendente melodia de Jingle Bells):

*"Vem navio negreiro
Lá em alto mar
Trazendo os africanos
Para trabalhar"*

A referência à 'matriz negra' aparece ainda no seguinte ponto cantado:

*"Rainha boa
Rainha de Angolá"*

A referência à realeza, como contraponto à humildade, que a figura dos Pretos Velhos nos oferecem à reflexão, aparece em outro ponto coletado:

*"Rainha das Almas
Vou balanceá
Os poder de Deus
Vou contactá
Girou prá cá
Girou prá lá
Pega a Mironga
E despacha
Pro mar. "*

É sem dúvida sugestiva a possibilidade lembrada pela pesquisadora Liana Trindade de fazer o resgate da memória social popular da escravidão através das histórias dos Guias da Umbanda e também dos pontos cantados. Não podemos deixar de lembrar as referências a Angola, Keto e Congo, além de inúmeros termos bantu como Pombo Gira, inkisse, Zambi, ou a própria imagem da escravidão apresentada nos relatos e pontos colhidos no mesmo terreiro Mãe Coranga nos quais “negro de senzala” é sinônimo de negro prisioneiro.

De fato, as histórias de Preto Velho parecem ter (pelo menos na Umbanda paulista) um pano de fundo histórico mais presente que as de Caboclo. Numa certa medida, estes últimos são realmente míticos...

Vejamos as letras de alguns pontos cantados de Caboclos as quais veiculam imagens diversas das anteriormente indicadas:

*“Vai buscá
Os Caboclos da Jurema
Lá no Juremá
Oxalá mandô buscá
Os caboclos da Jurema
Lá na Juremá
Oxalá mandô”*

Ou então:

*"Como é bonita
A gira de Caboclo
Eles brinca na areia
Solta a Sereia
Solta lemanjá
Solta os Caboclos
Na beira do Mar"*

Ou ainda:

*"Eu vou pedi
Licença a Deus
Prá meio mundo
Eu governá
Amei o Sol
Amei a Lua
Amei a Terra
Amei o Mar"*

As referências aqui não são ao trabalho ou diretamente à África, mas a elementos da natureza e a terra da Jurema ou do Juremá. Uma África mítica aparece através da figura dos Orixás “chefes” de Linhas de Caboclos.

J. Elbein dos Santos já sugeriu que os Caboclos são tomados no culto (e na representação popular) como os ancestrais da Terra. Mas esta interpretação, ou releitura nacional, não é nem linear, nem mecânica e nem mesmo histórica num sentido estrito. Os Caboclos/Índios não são ancestrais da terra por terem sido seus primeiros habitantes. Eles sintetizam qualidades que nos atribuímos. Por outro lado, não separam, somam.. Num modo muito particular de recontar a História do Brasil, negros e índios se separam em termos de qualidades e de modos de se apresentar, mas se aproximam numa única figura: são faces da mesma moeda, são a figura do escravizado e da sua resistência, a história de sofrimento e redenção, de humildade e altivez. Por outras palavras, Caboclo/Índio e Negro às vezes são tomados como variantes da mesma “espécie” (índios do Brasil ou da África). Talvez aquele inesperado Pai Miguel, que é Caboclo, seja afinal o símbolo

melhor dessa unidade.

O índio representa no imaginário umbandista e popular, o espírito livre (o gestual marca bem essa característica: cabelos soltos, gestos abertos, manifestação de fôrça e bravura, inquietação, movimento permanente); representa aquele “que não se deixou escravizar”. A verdade histórica não tem a mesma capacidade de redenção que o mito. Nos terreiro de Umbanda o Caboclo é respeitado por sua força, seriedade e severidade; alguns dizem que o Caboclo “não gosta de ser consultado sobre brigas amorosas e coisas semelhantes, prefere coisas sérias como trabalho, doença”

O negro escravizado, judiado, “sem ter querer”, é , contudo, temido por seus poderes e seu conhecimento do feitiço. Até hoje, nas festas de Exús, Pelintras, Pombas e Ciganas, quem controla e impõe respeito a essas entidades liminares, é uma (ou um) Preta Velha. A mesma coisa nas festas de Crianças ou Erés. Os Pretos e Pretas Velhas, encerram virtudes também valorizadas: bondade, espírito de família, sabedoria. Nas casas de Umbanda são respeitados e queridos porque aconselham sábia e serenamente, têm simpatia pelo sofrimento humano, seja qual for – doença, amor, família.

Não deixa de ser curioso, que os Pretos Velhos usem símbolos de Críandade e os Caboclos estejam associados às figuras dos Orixás. Inversões e amálgamas que acabam “pondo tudo no seu devido lugar” e dão conta da profunda sincretização entre elementos católicos e africanos e especialmente sintetizam o negro e o índio. Sintetizam qualidades opostas e complementares que no imaginário umbandista representam o País e seu povo.

Voltando ao nosso ponto de partida. Claro está que a autoria “anônima”, social, que se cristaliza nas figuras mitico-simbólicas da umbanda, passa pelo filtro do ator/cavalo enquanto um membro situado desta e nesta sociedade. Os relatos dos umbandistas entrevistados dão melhor conta desta passagem.

O ator - Revelação e Trabalho do Ator

Estamos utilizando aqui, evidentemente, o termo ator num sentido lato. É mister precisá-lo, pois não falamos do “ator social” no desempenho de seus papéis sociais, nem do ator profissional do Teatro. Estamos diante do ator de um drama sagrado: atrás de sua atuação existe uma crença que o sustenta. Embora a execução de seu papel

ocorra de modo privilegiado num espaço sagrado, montado para recebê-lo, tal espaço também cabe no meio social mais amplo da crença que lhe dá sentido. Assim, embora tenhamos privilegiado o espaço do Terreiro e da Gira, uma vez no espaço da crença o ator/cavalo pode receber, dar corpo à Entidade, virtualmente em qualquer lugar.

Ora, conquanto tal ator seja um membro “comum” da sociedade, marcado por distinções de classe, profissionais e até confessionais (é comum o umbandista referir-se a uma religião anterior que não era a Umbanda), ou por isso mesmo, a sua inclusão como membro do culto deve ser marcada por um processo de ruptura mais ou menos grave, mais ou menos profunda, com a vida anterior e que o coloque numa nova dimensão. Tal ruptura tem um caráter de renascimento, de escolha, de chamamento, de revelação.

A referência a um momento crítico revelador - em geral uma doença - é comum aos relatos. Tanto mais significativa a posição ritual do ator, tanto mais dramática a ruptura.

O Sr. F., umbandista de Osasco, lembra que antes de aderir à Umbanda, acontecera-lhe uma série de incidentes pessoais e familiares: teve inúmeros problemas de ordem financeira, doença pessoal e de familiares (*"gastava todo dinheiro em farmácia"*), a filha sofreu queimaduras e ele próprio passou a ter *"visões"* que não entendia. Segundo suas palavras, ficou *"tão revoltado e confuso"* que tentou suicídio e ao atravessar uma rua *"achava que quem tinha que parar eram os carros, ele não precisava tomar cuidado"*. Foi então levado a um Centro de Umbanda (a família era toda católica) e a partir do desenvolvimento de sua mediunidade *"as coisas passaram a melhorar"*. Hoje ele é Pai de Santo e Chefe de uma Federação e se considera *"rico em amigos"*.

O Sr. R., outro conhecido umbandista, pai-de-santo e também cabeça de uma das Federações, se refere a este momento de passagem, de escolha e revelação. Segundo ele, menino ainda, era atormentado por dor de cabeça constante e tão violenta que o levava a perder os sentidos.. *"Os médicos não descobriram nada"*. Levado ao terreiro do pai Jaú, livrou-se da dor e teve revelada a sua mediunidade, o não desenvolvimento da qual, aliás, seria a causa do mal .

O próprio Pai Jaú conta passagens dessa natureza na sua infância no início do século XX: desmaiou uma vez no meio de um mato - *"cheio de bicho, aranha e não aconteceu nada"*. Este sinal de eleição repetiu-se mais uma vez. De novo, “os médicos não eram capazes de descobrir” as causas da dor de cabeça e dos desmaios. Uma benzedeira ligada a antiga macumba e ao catimbó diagnosticou as causas espirituais do mal e a necessidade do desenvolvimento da sua “mediunidade”, bem como sua carreira

futura (6) .

De seis umbandistas entrevistados (quatro chefes de terreiro e dois filhos de santo), apenas uma deixou fazer qualquer referência a este momento de passagem e de revelação pela via da doença e do sofrimento, talvez exatamente por ter crescido dentro da Umbanda.

Dona M. diz ter começado a frequentar o terreiro (o qual veio a chefiar) com cerca de oito anos, tendo sido “cambona” muito tempo antes de passar a filha de santo. Seu momento crucial dentro desse terreiro se deu com a morte de Dona T., a mãe de santo (Madrinha, como dizem) anterior. Segundo dona M., foram então consultados os búzios e estes a indicaram como continuadora . Até então era filha de santo, mas *"não raspava pro santo"*, *"não era feita"* (embora seu tempo de vivência nesse terreiro já ultrapasse os quarenta anos). Fez sua iniciação no Candomblé de Caboclo e a partir daí assumiu integralmente a chefia do terreiro. . Esta foi, como disse, a única umbandista entrevistada a não falar de uma doença como caminho revelador do seu dom. Em compensação, tal revelação foi feita de modo direto, digamos assim, pelos próprios búzios. Nas narrativas dos fiéis desse terreiro, a morte da madrinha anterior foi inesperada, pois esta senhora foi atropelada. Voltamos então, de alguma maneira, a um marco doloroso que antecedeu a escolha da nova chefia.

Durante nosso período de convivência com o pessoal desse mesmo terreiro, conhecemos uma garotinha moradora numa casa de cômodos da vizinhança e freqüentadora assídua do terreiro. Dona M. aproximava sua história da desta menina: isto é, ambas desde pequenas eram freqüentadoras de Umbanda. É possível que daqui há alguns anos a garota S. Venha a ter alguma história de “passagem” para explicar sua entrada no corpo ritual. Naquele momento, tudo que pudemos ou saber dela, é que era órfã e na época estava sob responsabilidade de uma senhora de meia idade, à qual chamava de 'tia'.

S. disse-me uma vez que *"não podia viver longe de um Terreiro"*. Por que? *"Porque num terreiro a gente pode pedir coisas"* (pedir aos Guias). Seu entusiasmo era tanto que acabou entrando para o corpo ritual. Vestida a caráter (saia longa e bata brancas), sorriu feliz quando nos percebeu no público, abanando disfarçadamente a mão. Assistimos em 1984 aos primeiros dias de sua participação e era evidente a preocupação da menina em imitar corretamente os membros mais velhos. Como ela havia sido colocada perto do altar e durante a abertura dos trabalhos o grupo volta-se para ele, S. olhava continuamente por cima do ombro e procurava dar aos braços e às mãos a mesma

posição e movimento das demais. Não era ainda uma iniciada. Não recebia nenhum Guia, mas sem dúvida estava mergulhada num processo de aprendizagem e antes de tudo, de aprendizagem corporal. Malgrado seu entusiasmo, sua condição precária (na sua curta vida já passara por vários "responsáveis") impossibilitou sua permanência nesse Terreiro. Na reabertura dos trabalhos do ano seguinte, S. não mais estava lá.

É evidente, contudo, que estamos aqui diante de uma história que, como de Dona M., a Madrinha, poderia levar a um envolvimento grande e íntimo com a Umbanda. Numa situação como essa, se e quando as incorporações acontecerem, parecerão coisa esperada, possível dentro do contexto vivido.(7)

Assistimos de fato à passagem paulatina de vários ogãs dessa mesma casa, a médiuns. De repente, alguém "*começa a desenvolver*", isto é, *entra subitamente em transe*. A pessoa em questão é assistida pela chefe do terreiro ou um/a cambona experiente. Geralmente essa primeira incorporação é de pequena duração, mas vai se repetindo a cada nova sessão. Aos poucos, o novo "transer" vai ganhando experiência e domínio da situação e aos poucos um novo Guia vai ganhando corpo, no verdadeiro sentido da expressão.

O que queremos dizer é que há casos de freqüentadores da Umbanda (seja porque pertencem a uma família umbandista, seja porque a conversão de um membro da família os motivou) para os quais não parecia existir uma história tão dramática de passagem. Pareceria que histórias desse tipo fariam mais sentido para explicar a entrada de "*alguém de fora*", "*alguem que estava resistindo ao chamado*". Isto não significa, contudo, que o umbandista, médium ou não, não se sinta um membro diferenciado da sociedade e há momentos em que o orgulho da pertença é notório: quando ele ou ela podem fazer referência a um conhecimento que é exclusivo, quando podem demonstrar familiaridade e segurança no trato com as Entidades, etc. (6). A ausência de uma história de doença ou sofrimento como verdadeiro rito de passagem, não quer dizer também que o "médium" não se sinta distinguido, escolhido como "aparelho" de um Guia. A maior parte deles encara a atividade como uma "missão" e muitos, como uma missão sofrida, sacrificada, a qual não se escolhe, nem se leva levianamente, mas para a qual se é escolhido e que deve ser desempenhada com seriedade.

Da mesma casa da Madrinha M., E. (o "segundo" do Terreiro) dá um depoimento de vida na linha da "revelação" e de "conversão". De família católica ("*eu sou o único macumbeiro*", diz rindo, mas de fato soube que com o tempo sua mãe passou a freqüentar e a consultar os Guias do filho), classe média (ele mesmo é decorador), conta

que desde criança tinha *"visões"*. Acordava assustado de madrugada com a presença seja de um velho preto, seja de um índio todo paramentado, no seu quarto. "Sentia que não era sonho". Mais tarde, por volta dos dez anos foi acometido de intensa dor de cabeça. Quando tinha tais "crises", precisava ficar isolado no quarto, no escuro. Levado pela família a vários médicos, estes *"não descobriam a causa do seu mal"* e nem resolviam o problema. Segundo ele, alguém sugeriu à sua mãe que procurasse a Federação Espírita. Numa outra conversa ele contou que a sugestão partiu de uma empregada da casa ("que continua com eles até hoje"). Na Federação foi diagnosticada a "mediunidade não desenvolvida" como a causa do seu mal (*"causas espirituais e não materiais"*). Depois de algum tempo de frequência e "trabalho" na Federação, de lá mesmo foi encaminhado para a Casa de Umbanda onde se tornou filho de santo. Esta Casa era conhecida da Federação, pois Dona T., que fora Madrinha da Casa, começara como kardecista. O encaminhamento para a Umbanda "foi necessário para que pudesse desenvolver seus Guias que *não eram de mesa, mas de terreiro*" (como já haviam revelado as visões do velho preto e do índio).

O Sr. C., intitulado "morubichaba" do Templo de Umbanda Caboclo Tupinambá (SP), também se refere se não a um momento de verdadeira passagem, pelo menos a um incidente que teve igualmente este caráter de marca, ou sinal. Segundo ele, ainda menino (oito ou nove anos), teria ficado "repentinamente cego". "Levado *aos médicos, nada foi descoberto*". A mãe desesperada, recomendou-lhe então que rezasse *"com bastante fé para Santa Luzia"*. Ele o fez. Uma noite, teve um sonho no qual a Santa Ihe apareceu "trazendo uma bandeja *com os seus dois olhos*", prometendo-lhe devolvê-los logo que ele prestasse algumas obrigações. Ao despertar, sua visão não voltara inteiramente, mas já podia *"ver vultos"*. Foi então levado por uma vizinha a um Terreiro, onde *"prestou as obrigações"* (não disse quais eram, mas pelo que conta, o lugar das obrigações foi determinado pela Santa). A visão voltou paulatinamente. Todo o processo levou cerca de um mês. Sua saga porém não terminou aí. Mais tarde, expulso de casa pelo pai, veio de Minas a São Paulo "em boléia de caminhão, vivendo *jogado e dormindo embaixo de pontes*". Começou então uma busca religiosa que o levou aos Mórmons, aos Protestantes, às Testemunhas de Jeová, mas. *"nada o satisfazia"*. Finalmente, foi a um Terreiro de Umbanda. Não explica porque não quis se desenvolver no terreiro, e sim "desenvolver sua mediunidade *por conta própria*". Considera-se hoje uma espécie de *"autodidata"* da Umbanda, orientado apenas pelos seus Guias (que são numerosos); por isso, segundo ele próprio, tem um *"astral aberto"*, não condicionado pelo modelos de Terreiros, podendo

"receber qualquer coisa". De fato, suas experiências vão dos Caboclos e Pretos Velhos a um curioso Exú que teria sido um "conde francês". Quando incorpora esse Exú, o Sr. C. diz que passa a falar francês, língua "normalmente desconhecida" para ele.(8).

Num terreiro de Campinas, foram entrevistadas três pessoas (o 'Pai' e a 'Mãe' da Casa, e uma 'Filha') e todas elas faziam referência ao momento da passagem, isto é, o momento da "revelação" da própria mediunidade. Este Terreiro, que aliás parecia passar por sérios conflitos de autoridade em virtude do desentendimento entre o casal que o comandava, era considerado por ambos como de "Umbandomblé": isto é, "trabalhava" com os Guias de Umbanda e com os Orixás do Candomblé e seu modelo ritual era o Candomblé. Esta combinação produzia, segundo o Sr. Ca. (um dos chefes) *"uma religião brasileira verdadeira" (9),*

A história dos entrevistados nesse Terreiro de Campinas se mescla a partir da figura da chefe (mulher do Sr. Ca.), Dona Te. Aparentemente foi ela que trouxe os demais entrevistados para a Umbanda, embora sem dúvida, haja contradições do ponto de vista de cada uma das narrativas. Não é preciso lembrar que os três foram entrevistados em momentos diferentes.

Apesar desse papel (talvez) iniciador de Dona Te., a figura chave desse Terreiro de 'Umbandomblé' é a curiosa figura do seu marido e também "chefe do Terreiro", 'Seu' Ca.. Era de fato o seu Guia o Sete Espadas de Ogum, que dava nome ao Terreiro e que era considerado seu protetor principal. No momento das entrevistas, entretanto, graças às freqüentes ausências de "Seu" Ca. (que viaja regularmente), sua mulher tem conseguido projeção e seu Guia, o Caboclo Pena Branca, "tem sido bastante procurado". Segundo Dona Te., o marido "teme, particularmente o Exú que ela recebe, o 'seu' Exú Pedra Vermelha", o qual seria de grande poder.

"Seu" Ca., de formação católica e pequeno funcionário público, conta ter sido iniciado no espiritismo por um padre, de quem foi "primeiro coroinha e depois sacristão"; fora também Congregado Mariano. Não obstante estas vivências católicas, o próprio padre não era nada ortodoxo, pois, (segundo "Seu" Ca.) ele igualmente ajudava o padre *"em trabalhos espirituais de incorporação".* O seu distanciamento desse verdadeiro mentor se deu por "por razão de trabalho, serviço militar e estudo". Mais tarde, "acometido de paralisia nas pernas" procurou centros kardecistas (*"templos de mesa branca"*). Não obtendo resultado, procurou uma tenda de Umbanda. Esta foi, segundo seu depoimento, uma opção difícil, dado que "sua formação kardecista condenava a Umbanda". Em outra versão, menos dramática, o mesmo Sr. Ca. referiu-se à sua *"entrada*

casual" na Umbanda. De qualquer modo, sem se referir à paralisia, conta que “por volta de 1952, voltando do serviço para casa, de carona no carro de um colega, ficou repentinamente *'atuado'*; foi casual, pois *não estava preocupado com coisas de espiritismo*". Já era, entretanto, a manifestação do Caboclo Sete Espadas de Ogum, que é seu Guia até hoje. Levado pelo colega para um *"sanatório"*, foi examinado por um plantonista que *"não encontrou nenhuma doença mental"*, mas *"constatou que era problema espiritual"*. De volta à casa, sua mulher o levou ao terreiro por ela freqüentado. O Pai de Santo que o atendeu confirmou a mediunidade e a partir de então passou a desenvolvê-la. Sucessivamente novas entidades foram se manifestando.

Dona Te. mulher do 'Seu' Ca., por sua vez, conta que teve quatro filhos em seguida. Sobrecarregada com o serviço da casa (marido, filhos, seus próprios pais doentes), passou a ter *"convulsões"*, nas suas palavras, *"quando começava a lavar aquele monte de roupa"*. Desorientada, procurou a Paróquia Vila Nova (Campinas), mas o padre considerou-se incapaz de resolver seu problema, definido por ele (segundo ela) como *"muito difícil"*. Procurou então um Centro de Umbanda. Em outro momento da entrevista, ela deu a entender que os problemas eram causados pela incorporação de um Exú. O primeiro Pai de Santo procurado, incapaz depois de muito tempo de controlar esse Exú, encaminhou-a para outro Terreiro. No novo Terreiro, o Exú foi “revelado”, isto é, conhecido o seu nome (Pedra Vermelha); a partir daí “as coisas melhoraram”. Posteriormente, no seu próprio terreiro, ela passou a trabalhar com esta e outras entidades.

Dona Lu., filha de Santo do Terreiro de “Umbandomblé”, tem uma passagem da sua vida referida por Dona Te.: havia anos, ficara grávida de um namorado que a abandonou e fizera um aborto; ao que parece, haveria já um contato de vizinhança entre as duas e Dona Te. se refere também a um sobrinho de Lu., que ainda muito pequeno ingeria bebida *"em vez de leite"* e que foi curado no seu Terreiro.

Em seu próprio depoimento, Lu. não faz menção a nenhum destes dois eventos, lembra apenas que no dia do casamento da irmã, as duas se desentenderam e nesse momento houve a inesperada e primeira incorporação de uma Preta Velha. Contou Lu., que quando “deu acordo em si”, ela, ou melhor a “sua” Preta-Velha, estava abraçando a irmã e falando com ela *"na língua de Preta-Velha"*. Segundo Lu., ela *"não conhecia Terreiro, nem sabia o que era isso. Fiquei apavorada!"*. De outra vez, freqüentando o terreiro de Dona Te., a mesma Preta foi incorporada por ela; declara que foi então que *"conheci que tinha recebido alguma coisa"*. A partir daí, a Preta *"nunca mais voltou"* e ela deu início ao seu desenvolvimento, recebendo várias Entidades dentre as quais a sua

principal, o Caboclo Itaguaçu. Segundo seu depoimento, “a primeira incorporação trabalhada no terreiro foi de Exú”.

Deixando de lado as eventuais inconsistências nos depoimentos, que não cabe tratar agora, pode-se perceber nestes relatos, que há dois momentos importantes: o momento da “revelação” (ou da escolha) e o momento posterior, de trabalho. Se o primeiro pode envolver sofrimento sendo de fato um rito de passagem, a inauguração do novo tempo envolve o trabalho e o empenho do médium/ator para que o Guia realmente tome forma. O ator precisa aprender algumas técnicas que lhe permitirão entrar, manter e sair do transe com segurança. Deve aprender a deixar a Entidade se expressar. Este é um longo trabalho. Um longo caminho. Uma das depoentes falou, como vimos, em 7 anos para realmente “sentir” o seu caboclo.

Este trabalho é referido pelos umbandistas como longo, sofrido, *"física e psicologicamente"* e implica no domínio do corpo para o exercício ritual. Não é demais lembrar que os especialistas em Teatro falam também no trabalho do ator na construção do personagem. A melhor definição vamos encontrar em Stanislavski, quando apresenta o trabalho com o corpo, que ele considera como fundamental na construção do personagem: (...) *"pense na maneira como o avião levanta vôo, começa rodando muito tempo sobre o solo, depois sobe graças à velocidade adquirida. O ator também pega impulso graças aos atos físicos. Levado pelas circunstâncias propostas e pelos seus mágicos, desdobra as asas da fé que o transportam para o alto, para o domínio da imaginação em que acredita sinceramente. Mas não havendo uma pista de vôo, o avião não pode levantar-se. Por isso nosso primeiro cuidado será o de traçar e nivelar essa pista pavimentada de atos físicos, fortes pela sua veracidade"* (Em Duvignaud, 1980, pag 213).

À guisa de conclusão, não posso evitar uma referência a Fernando Pessoa, por meio do apresentador de uma pequena Antologia de obras do poeta (Poesia, 1968). Diz Adolfo Casais Monteiro que mesmo sendo considerado um dos grandes nomes da poesia portuguesa, “nem todos souberam compreender ainda a significação da (...) obra de Fernando Pessoa”. Não o compreenderam aqueles que acreditam “que o valor da poesia depende de sua sinceridade, o acusaram de mistificador (...)”, mas, diz o estudioso, “a arte pode ser a confissão do indivíduo; mas o grande poeta é, na realidade, o confessor de toda gente, e a ‘sinceridade’ que dele esperamos consistirá em descobrir-nos a nossa própria. (...) Inventando os seus heterônimos – ou deixando-se invadir por esses outro-eu ,

Fernando Pessoa não foi, nem deixou de ser sincero”.

“O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente”

Nossos atores sagrados, mais modestos e cotidianos, também souberam criar seus heterônimos, “fortes pela sua veracidade”, capazes de inverter o mundo e dar-lhe sentido novo. Seus heterônimos são afinal os nossos...

Notas e referências

CARDOSO de Oliveira, Roberto. O Trabalho do Antropólogo. Ed. UNESP, São Paulo, 1998.

DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia do Comediante*, Pioneira, S.P. 1980.

DURKHEIM, E. *Les Formes Élémentaires de la vie Religieuse*. PUF, 1968,

Almeida Prado, Décio de. A Personagem no Teatro. Em A Personagem de Ficção. Ed. Perspectiva, S.P., 1969.

GEERTZ, Clifford. Ethos e Visão de Mundo e a Análise de Símbolos Sagrados. Em, A Interpretação das Culturas. Zahar Ed. R.J., 1978.

Da MATTA, Roberto. Ensaio de Antropologia Cultural. Ed. Vozes, Petrópolis, 1973.

LUZ, M.A. e LAPASSAGE, G. *O segredo da Macumba*. Ed Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1972.

FRY, P. *Para inglês ver: Identidade e política na cultura Brasileira*. Zahar Ed., R. J., 1982.

TRINDADE, Liana M. Salvia. *Exú, símbolo e função*. São Paulo, EDUSP, (Coleção Religião e Sociedade Brasileira nº 2), 1985.

CONCONE, Maria Helena Villas Boas. 'De Símbolos e sua eficácia, de pureza, identidade e legitimação. Em: *Religiosidade do Povo*. Ed. Paulinas. S.P.

CONCONE, Maria Helena Villas Bôas. Percursos do Labirinto: sincretismo da Umbanda. Em Ciências Sociais na Atualidade. Percursos e Desafios. Bernardo e Totorá organizadoras. Cortez Ed. S.P., 2003

FERNANDO PESSOA. Poesia. Adolfo Casais Monteiro, apresentador. Livraria Agir Ed., R.J., 1968.

Notas:

1) Em artigo anterior estabelecemos uma distinção entre *personagem*, *tipo* e *categoria*, à qual retornaremos. No momento utilizaremos apenas o conceito de *personagem num sentido lato*.

2) *Cada Linha tem um “chefe” e cada falange também. Não há acôrdo absoluto sobre os nomes dos chefes de Linhas. É um dos pontos de variação dentro do universo umbandista. A diversidade interna da umbanda já foi reconhecida por inúmeros autores . A diversidade é tanto de classe (ou segmentos de classe) como diversidade entre Terreiros individuais e Federações que pretendem unificá-Ios. Por outro lado, a oposição entre Terreiros é elemento fundamental na garantia da identidade de cada um e para a legitimação de cada Pai de Santo. Fazendo juz a essa diversidade, eu mesma me referi aos atores sagrados hora como filhos de santo, hora como médiuns e até como “transers”, que seria o melhor termo de fato. Os dois primeiros termos são usados nos terreiros, hoje o termo médium parece o mais comum.*

3) Quanto aos Marinheiros, podem de modo geral ser pensados como “símbolos de liberdade” (há sem dúvida uma aura romântica em torno de sua figura, que lembra aventura, conhecimento de novos horizontes, ausência de vínculos duradouros etc.). Tais figuras merecem, contudo, investigação mais cuidadosa, tanto por serem figuras exponenciais na cultura portuguesa (para a qual a figura do Mar é fundamental), como também da nossa própria: qual a relação histórica e cultural entre tais valorizações? Por outro lado, no Brasil, contamos com uma grande área litorânea e foi aí que se iniciou o processo de colonização e fixação européia. É bom lembrar que as festas populares chamadas de “Marujadas” são comuns no folclore brasileiro e mesmo num estado interiorano como Minas Gerais, encontramos no folclore a referência comum ao Mar e aos marinheiros. Há uma certa nostalgia do mar...

4) As entrevistas com esta filha de santo foram realizadas por Vania em Campinas.

5) A Tese de Doutorado de Giorgio Pallari, defendida no Programa de Pós Graduação em Ciências da Religião da PUCSP, em 1984, trás os exemplos nos quais a figura de Buda faz parte do altar de um dos Terreiros que ésquisou.

6) As várias entrevistas com o Pai Jaú, foram realizadas por Marisa Riccitelli Sant’Ana,

então aluna do curso de Graduação em Ciências Sociais da PUCSP, como bolsista de I.C. da Fapesp em 1983. Seu trabalho, sob minha orientação, estava articulado a um projeto de pesquisa sobre a Umbanda Paulista (Memória e Atualidade), iniciada em 1982 e tendo como responsáveis Liana Trindade, Lisias Negrão e eu mesma. Todos membros do CER Duglas Teixeira Monteiro.

7) Há, é evidente, graus de participação diferenciada e, portanto, é comum cada um marcar os limites do seu conhecimento e o reconhecimento de que o "*saber completo*" é do "Pai" ou "Padrinho", da "Mãe", "Madrinha" ou "Babá" da casa. Faltaria um trabalho mais acurado com o freqüentador não iniciado dos terreiros: quem é ele, qual a importância do terreiro na sua vida etc. Pensamos que, quanto maior é esta importância e significado, tanto mais o freqüentador procura mudar de categoria e passar a membro do corpo ritual (não necessariamente como transer, mas como ogã, ou cambono, cambona, "ekedi" p.ex.); parece que só se pode ser integralmente umbandista nesta condição.

8) Não me estendi em todos os relatos coletados durante o trabalho de campo. Um deles que me parece especialmente interessante é de uma entrevista feita por Sonia. Exemplo interessante, do qual falei rapidamente no texto e sobre o qual por dificuldades do próprio terreiro infelizmente nos faltam dados mais substantivos é de 'seu' Cesar. Este Pai-de-Santo revela que entre outras entidades recebe um 'conde francês' que é um Exú, que teria vivido num 'castelo na França' e que é, segundo seu cavalo, um homem culto e refinado que se apresenta falando evidentemente em francês. Tal personagem já acorreu em socorro do seu cavalo, quando este, homem simples e de pouca escolaridade, teve que enfrentar uma reunião social de pessoas "*de outra categoria*". 'Seu' Cesar, que de outro modo estaria deslocado, fez sucesso no casamento "*do primo rico*", ao qual teve que comparecer. Este mesmo Pai-de-Santo *se diz*, contudo, "*autodidata*" em matéria de Umbanda e por isso mesmo capaz de receber um maior número de "*entidades*".

9) *Os diversos relatos desses atores foram colhidos por Vania.*

