



Este trabalho está licenciado sob uma licença [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Os/as usuários/as poderão ler, baixar, copiar, distribuir, imprimir os textos integralmente desde que sejam claramente mencionadas as referências aos/às autores/as e à Revista Repertório. A utilização dos textos em outros modos depende da aprovação dos/as autores/as e deste periódico.

Os conteúdos emitidos em textos publicados são de responsabilidade exclusiva de seus/suas autores/as e não refletem necessariamente as opiniões da Revista Repertório.

FONTE: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/47672>. Acesso em: 31 ago. 2023.

REFERÊNCIA:

CURI, Alice Stefânia; COSTA FILHO, Francisco Carlos. Baubo e o fogo: a celebração da deusa vulva em Sonhares. **Repertório**, Salvador, v. 1 n. 38, p. 167-193, 2022. DOI <https://doi.org/10.9771/rr.v1i37.43658>. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/47672>. Acesso em: 31 ago. 2023.

REPERTÓRIO
LIVRE

BAUBO E O FOGO:
A CELEBRAÇÃO DA DEUSA
VULVA EM *SONHARES*

*BAUBO AND THE FIRE: THE CELEBRATION
OF VULVA GODDESS IN SONHARES*

*BAUBO Y EL FUEGO: LA CELEBRACIÓN
DE LA DEUSA VULVA EN SONHARES*

ALICE STEFÂNIA CURI
FRANCISCO CARLOS COSTA FILHO

CURI, Alice Stefânial, COSTA FILHO, Francisco Carlos.
Baubo e o fogo: A celebração da deusa vulva em em Sonhares
Repertório, Salvador, ano 25, n. 38, p. **167-193**, 2022.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i37.43658>

RESUMO

Partindo do mito grego de Baubo e do universo simbólico associado ao elemento fogo, o artigo aborda aspectos da criação de uma cena do espetáculo *Sonhares*, apresentando e discutindo relações entre a dramaturgia construída e as fontes provocadoras do processo. Para tal, são visitados temas, imagens e conceitos como o riso, o grotesco, o obsceno sagrado, a ambivalência, o feminino, a vulva, que são abordados a partir de autores como Estés, Bachelard, Bakhtin dentre outros.

PALAVRAS-CHAVE:

ambivalência; dramaturgia;
feminino; grotesco; riso.

ABSTRACT

From the greek myth of Baubo and the symbolic universe associated with the element fire, the article approaches creation aspects from one scene of theatrical play *Sonhares*, showing and discussing the relations between the built dramaturgy and the sources that instigated the process. To set the reflection, themes, images and concepts such as the laughter, the grotesque, the sacred obscene, the ambivalence, the feminine, the vulva are addressed through authors as Estés, Bachelard, Bakhtin, etc...

KEYWORDS:

ambivalence; dramaturgy;
feminine; grotesque;
laughter.

RESUMEN

A partir del mito griego de Baubo y del universo simbólico asociado al elemento fuego, el artículo aborda aspectos de la creación de una escena del espectáculo *Sonhares*, presentando y discutiendo relaciones entre la dramaturgia construida y las fuentes provocativas del proceso. Para la reflexión son visitados temas, imágenes y conceptos como la risa, el grotesco, el obsceno sagrado, la ambivalencia, el femenino, la vulva, que son abordados a partir de autores como Estés, Bachelard, Bajtín, etc...

PALABRAS CLAVE:

ambivalencia; dramaturgia;
feminino; grotesco; risa.



CONTEXTO

Em 2019, o COLETIVO Teatro do Instante estreou o espetáculo *Sonhares*, dirigido por Rita de Almeida Castro, em que Alice Stefânia Curi, uma das autoras deste artigo, trabalhou como atriz. Juntas, elas coordenam desde 2009 o Grupo de Pesquisa Poéticas do Corpo que tem como linha de pesquisa laboratorial o coletivo Teatro do Instante. O espetáculo *Sonhares* consiste em uma obra de itinerância em que grupos com cerca de nove espectadores cada são guiados por quatro tendas. Em cada espaço uma atriz atua sua respectiva cena, relacionada a um dos elementos da natureza conforme os estudos de Gaston Bachelard: água, terra, fogo e ar.

Além dos espaços das tendas, fruídos em pequenos grupos, o grande coletivo de espectadores, guias e atrizes se encontra em duas rodas com rituais de canto, dança e tambores, uma de abertura e outra de fechamento do trabalho. Neste artigo serão abordadas especificamente algumas ideias, escolhas e caminhos de uma dessas cenas solo, atuada por Alice Stefânia.

Dentre as primeiras provocações da diretora no processo de *Sonhares*, destacam-se duas que desencadearam o processo de criação dramatúrgica das tendas: a de eleger uma história ou tema abordado no emblemático livro *Mulheres que correm com lobos* (1996), de Clarissa Pinkola Estés, e a de associar essa história

a um dos elementos da natureza, que viriam a ser os símbolos de cada um dos quatro espaços cênicos. A provocação da direção relativa à escolha de um dos elementos para cada performance tem raiz nas formulações de Bachelard (1998, p. 4-5) acerca da imaginação material:

Com efeito, acreditamos possível estabelecer, no reino da imaginação, uma lei dos quatro elementos, que classifica as diversas imaginações materiais conforme elas se associem ao fogo, ao ar, à água ou à terra. [...] Para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância para resultar em uma obra escrita, para que não seja simplesmente a disponibilidade de uma hora fugaz, é preciso que ele encontre sua matéria, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica. [...] Ao cantá-los, acreditamos ser fiéis a uma imagem favorita, quando na verdade estamos sendo fiéis a um sentimento humano primitivo, a uma realidade orgânica primordial, a um temperamento onírico fundamental.



BAUBO, O RISO E O GROTESCO: FAÍSCAS INICIAIS

Na leitura do livro de Estês foi eleito como mote da cena discutida neste artigo a história da deusa Baubo e toda a discussão proposta pela autora, a partir da presença e função dessa deusa no mito de Deméter. Nesse livro, a autora articula o mito de Baubo ao campo da sexualidade sagrada, à ambiguidade possível e potente entre o sagrado e o profano, e ao poder de cura do riso escrachado e obscuro.

Aqui vemos uma aproximação com a teoria elaborada pelo pensador russo Mikhail Bakhtin acerca do “realismo grotesco”. Em sua tese, o autor associa a esta categoria estética e às imagens grotescas dela decorrentes, a predominância da ambivalência, do rebaixamento e do riso alegre, dentre outras características. A

ambivalência se relaciona com o ciclo morte-vida-renascimento e aproxima ou une em uma mesma imagem polos opostos como vida (positivo) e morte (negativo), o sagrado e o profano ou o “alto” e “baixo”, na terminologia adotada por Bakhtin (2008).

O aspecto do riso também é fundante na cosmovisão apresentada pelo autor, fazendo um contraponto à excessiva seriedade e rigidez presentes nos períodos históricos por ele recortados: a Idade Média e o Renascimento europeus. Para o autor, o “verdadeiro” riso era o riso alegre, libertador, regenerador:

O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral e petrificado, do fanatismo e pedantismo, do medo e intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, do significado único, do sentimentalismo. Ele restabelece essa integridade ambivalente. Essas são as funções gerais do riso na evolução histórica da cultura e da literatura. (BAKHTIN, 1984, p. 123, tradução nossa)

Compreendemos que interessa à produção em arte o campo do paradoxo, do ambíguo, do ambivalente, do complexo, ou seja, aquilo que não se atém a uma posição exclusiva ou purista. Na cena discutida neste artigo, esse ímpeto ganhou tradução por meio da ideia de um sagrado mobilizado pela perspectiva mundana de um prazer sensual, de uma transgressão alegre com potencial de elevação espiritual, decorrente principalmente do poder de transmutação energética do riso incitado pelas provocações jocosas da deusa Baubo. Estés (1996, p. 426) diz:

No sagrado, no obsceno, no sexual, há sempre uma risada selvagem à espera, um curto período de riso silencioso, a gargalhada de velha obscena, o chiado que é um riso, a risada que é selvagem e animalesca [...] O riso é um lado oculto da sexualidade feminina: ele é físico, essencial, arrebatado, revitalizante e, portanto, excitante. [...] É uma sexualidade da alegria [...] Ele é sagrado por ser tão medicinal. É sensual por despertar o corpo e as emoções. Ele é sexual por ser excitante e gerar ondas de prazer. Ele não é unidimensional.

A Deusa Baubo, também conhecida pelo nome mais antigo de lambe ou lambo, aparece no canto XIII, dos hinos homéricos, passagem dedicada ao mito de Deméter. A representação de Baubo é a de uma velha que em um gesto despuddorado levanta a própria saia, e sob essa, exhibe uma vulva-boca que tagarela, sem censura, narrativas burlescas e lascivas. Baubo é representada, ainda, como uma figura feminina cujo ventre é um rosto, os mamilos são olhos e a vulva é a boca que conta piadas picantes que teriam levado Demeter às gargalhadas.

Essas representações poderiam ser chamadas de grotescas uma vez que vemos nelas a ocorrência do procedimento da inversão, que na concepção bakhtiniana também é fundante do fenômeno. Trata-se de mudar a ordem das coisas, como ocorre com o personagem Gargantua, da obra de François Rabelais, que ao invés de nascer por baixo, nasce por cima, pela orelha de sua mãe.

Ainda em relação ao realismo grotesco, podemos observar um diálogo direto entre a exposição da vulva de Baubo e a natureza obscena de sua enunciação, com o que Bakhtin reflete acerca do movimento de rebaixamento ou degradação. Rebaixar significa entrar em contato com a vida da parte inferior do corpo, o “baixo produtivo”. Trata-se de um movimento vertical do alto para o baixo, em que aquilo que é considerado elevado, sério, sagrado, é trazido para o plano material, o corpo.

Baubo, uma velha que ri, também nos remete às velhas grávidas representadas em estatuetas, assim descritas por Bakhtin (2008, p. 22):

Entre as célebres figuras de terracota de Kertch, que se conservam no Museu L'Ermitage de Leningrado, destacam-se velhas grávidas cuja velhice e gravidez são grotescamente sublinhadas. Lembremos ainda que, além disso, essas velhas grávidas riem. Trata-se de um tipo de grotesco muito característico e expressivo, um grotesco ambivalente: é a morte prenhe, a morte que dá à luz.

A imagem da deusa remete ainda às deusas do ventre, ligadas à fertilidade durante o período neolítico. Sua simbologia também lembra a de Uzume, divindade

xintoísta que em dada ocasião exhibe a genitália, provocando o riso e a alegria. Segundo Macedo (1997, p. 98), riso e vida encontram-se entrelaçados no mito de Deméter e Perséfone, associado aos rituais praticados em Eleusis:

Deméter, desolada e triste em virtude do rapto da filha, Perséfone, tornou-se ‘*agê-lastos*’, isto é, incapaz de rir. Muitos insistiam para que a deusa bebesse o *kukeón*, o líquido da vida, mas não obtinham sucesso. Então, uma velha, denominada em alguns textos de Baubo, e, em outros, de lambo, conseguiu reverter a situação com um gesto inesperado: levantou as próprias vestes, mostrando suas partes pudendas à deusa triste que, ao ser surpreendida, voltou a rir. Então, reanimada, aceitou beber o *kukeón*, e o líquido regenerador devolveu-lhe a energia vital. O gesto destinava-se, nesse caso, a afugentar o espírito da morte que pairava sobre a deusa-mãe.

O FOGO, A TERRA E A FECUNDIDADE: ATIÇAR AS CHAMAS

Ao pensar acerca de que elemento escolher para friccionar com o mito de Baubo no processo de criação, buscou-se apoio na própria discussão proposta por Estés. No capítulo em que conta a história de Baubo, a autora associa o fogo à discussão acerca da imiscuidade entre o sagrado e o profano na experiência da sexualidade feminina. Ao se referir a um aspecto sensível que vive no âmago das mulheres, afirma que esse aspecto teria um “cio”, acrescentando: “Não um cio voltado exclusivamente para a relação sexual, mas uma espécie de *fogo* interior cuja chama cresce e depois abaixa, em ciclos”. (ESTÉS, 1996, p. 416, grifo nosso) A seguir complementa:

Muito poderia ser escrito acerca dos usos e abusos da natureza sensorial feminina e sobre como a mulher e outras pessoas

atiçam o fogo à revelia de seus ritmos naturais ou tentam *extinguí-lo* por completo. No entanto, em vez disso, vamos focalizar um aspecto que é *ardente*, decididamente selvagem e que transmite um *calor* que nos mantém *aquecidas* com boas sensações. (ESTÉS, 1996, p. 416, grifo nosso)

A recorrência da relação metafórica ou associativa com o fogo por parte da autora levou à escolha deste elemento como matriz dramatúrgica e simbólica da cena, ao lado do mito de Baubo. Posteriormente, em consulta à obra *A psicanálise do fogo* (1994) de Bachelard, a escolha ganhou consistência. Na obra, ele destaca a dimensão ambivalente do fogo, como se nota nesta passagem:

Assim, o fogo sexualizado é por excelência o traço de união de todos os símbolos. Une a matéria e o espírito, o vício e a virtude. Idealiza os conhecimentos materialistas; materializa os conhecimentos idealistas. É o princípio de uma ambigüidade essencial que possui o seu encanto, mas que é preciso denunciar constantemente, psicanalisar sempre nas duas utilizações contrárias: contra os materialistas e contra os idealistas [...] A razão de uma dualidade tão profunda é que o fogo está em nós e fora de nós, invisível e brilhante, espírito e fumaça. (BACHELARD, 1994, p. 82)

Pode-se associar essa natureza paradoxal do fogo, de “matéria e espírito, vício e virtude” às tramas e tensionamentos entre o sagrado e o profano, o espiritual e o obscuro, a perversão e a sublimação, mobilizadas pelo mito de Baubo. Por esta natureza aglutinadora, que une opostos, também poderíamos associar o fogo ao conceito de ambivalência articulado por Bakhtin.

Interessante também notar como tanto a presença de Baubo no mito de Deméter, quanto a natureza do elemento fogo, se relacionam simbolicamente à fertilidade, fecundidade e fartura, como se observa nestas passagens, a primeira sobre o fogo e a segunda sobre o papel de Baubo e do riso que provoca junto a Deméter:

Quer se alimente um animal ou se adube um campo, existe, para além da utilidade clara, um sonho mais íntimo, o sonho da fecundidade sob a forma mais sexual. As cinzas das fogueiras fecundam tanto os animais como os campos, pois fecundam as mulheres. (BACHELARD, 1994, p. 50-51)

Nesse caso, o riso também desempenha um papel regenerador, tornando possível o renascimento da deusa que, por não rir, assemelhava-se aos mortos. O mito de Deméter, deusa da vegetação e da fertilidade, remete para o ciclo natural das estações. Sua tristeza, provocada pelo rapto de Perséfone/Kóre, equivale à morte, tal qual o enfraquecimento da fecundidade da natureza durante o inverno. Ao rir, ela é arrancada da morte, como no rejuvenescimento da natureza, por ocasião da primavera. (MACEDO, 1997, p. 98-99)

Ao discutir a ideia de “deusas sujas”, Estés (1996) lembra algumas acepções e etimologia da palavra “*dirt*” (sujeira em inglês, com raiz no irlandês), relacionando-a com excremento, solo, poeira, o que implica em uma forte relação deste mito também com a terra e toda a dimensão de fertilidade a esse elemento associada.

A autora afirma:

Chamo-as de sujas porque estiveram muito tempo vagueando debaixo da terra. No sentido positivo, elas pertencem à terra fértil, à lama, ao estrume – à substância criadora da qual se origina toda arte. [...] representam aquele aspecto da Mulher Selvagem que é tanto sexual quanto sagrado. (ESTÉS, 1996, p. 418)

Neste trecho, a autora se refere ao aspecto positivo da terra, da sujeira, do estrume, o que aponta a ambivalência presente também nesse elemento, nos levando novamente à Bakhtin. O sistema de imagens do realismo grotesco é permeado por um princípio cósmico, havendo uma forte relação com a terra (aspecto telúrico), que simboliza ao mesmo tempo vida (dá a vida – ventre) e morte (recebe a morte – túmulo), nascimento e ressurreição. Como no mito de Deméter, o grotesco simboliza a transformação do que era velho em algo novo e melhor, como

a primavera que sucede o inverno e, depois da colheita, encherá as mesas com abundância de comida e bebida. Assim, a fertilidade, o crescimento e a superabundância despontam como temas principais.

Aqui cabe também remeter à relação entre fogo e terra a partir da cultura chinesa, que concebe como as cinco forças primordiais da natureza a terra, o metal, a água, a madeira e o fogo. Nesse sistema taoísta, os elementos se relacionam em fluxos de interdependência, em que um elemento tem uma “mãe”, que o alimenta, um “filho”, a quem gera e uma “avô”, por quem é dominado. O fogo, por exemplo, é filho da madeira (que o gera por combustão) e mãe da terra (a quem produz no modo de cinzas), no ciclo denominado de geração energética. Já no ciclo de restrição ele é neto da água, sendo por esta extinto, e avô do metal, a quem domina, fundindo-o.¹

Ainda em relação ao sistema taoísta de compreensão da simbologia dos elementos da natureza, lembramos que a cada uma dessas forças são associados uma série de aspectos. Em relação ao fogo, estão relacionadas a emoção alegria, o “sentido” fala e a expressão gargalhada, todos aspectos que tem profunda relação com a figura mítica de Baubo, cujas anedotas com potencial de provocar riso e cura, são contadas efusivamente por sua boca-vulva. Tais aspectos foram incorporados à criação dramatúrgica e à atuação na cena. Segundo a mesma perspectiva taoísta, a cor associada ao fogo é o vermelho, tom que compõe a paleta terrosa, rubra e rósea que deu cor ao figurino e ambiente utilizados, remetendo ao campo do desejo, a tonalidades da vulva e ao próprio elemento.

1 Em sua tese, publicada no livro *Traços e devires de um corpo cênico* (2013), Alice Stefânia, uma das autoras deste artigo, estudou acerca de matrizes taoístas na interface com discussões filosóficas contemporâneas e com processos de criação. O livro contém explicação e discussão acerca desse e de outros sistemas taoístas que foram fonte de pesquisa e composição artística durante a pesquisa de doutorado.



FIGURA 1- Espaço Cênico
Fotógrafo: Diego Bresani.

Ainda acerca da cosmogonia do fogo em diferentes culturas, em uma passagem de sua obra, Bachelard revisita contos de Frazer e nos brinda com uma narrativa que dialoga profundamente com a figura de Baubo, revelando ainda mais a associação dessa deusa com o elemento eleito:

Num mito da América do Sul, o herói para obter o fogo, persegue uma mulher. [...] Saltou sobre ela e a pegou. Disse-lhe que a faria prisioneira se ela não lhe revelasse o segredo do fogo. Após várias tentativas de escapar, ela consente. Senta-se no chão com as duas pernas bem abertas. Agarrando a parte superior de seu ventre, deu-lhe uma forte sacudida e uma bola de fogo rolou no chão, saindo de seu conduto vaginal. (FRAZER [19--] apud BACHELARD, 1994, p. 56)

A CENA, A BEBIDA, O CONVITE: ALIMENTANDO O FOGO

A cena iniciava com um convite para que todos a plateia se servisse de uma cachaca curtida no maracujá, cuja flor é conhecida como a flor da paixão. A presença do álcool na cena também encontra ressonância na discussão de Bachelard acerca do fogo. O autor percebe na embriaguez um estado potencial de abertura espiritual e ainda de se fazer contaminar mutuamente razão e invenção, articulação que interessa à experiência estética:

Em particular o inconsciente alcoólico é uma realidade profunda. Enganamo-nos ao imaginar que o álcool vem simplesmente excitar possibilidades espirituais. Ele cria verdadeiramente essas possibilidades. Incorpora-se, por assim dizer, àquilo que se esforça por exprimir. Sem dúvida nenhuma o álcool é um fator de linguagem. Enriquece o vocabulário e libera a sintaxe. [...] é o devaneio que, afinal, melhor prepara o pensamento racional. Baco

é um bom deus; ao fazer divagar a razão, impede a anquilose da lógica e prepara a invenção racional. (BACHELARD, 1994, p. 129)

Também podemos situar a referência à bebida na teoria de Bakhtin (2008), uma vez que o princípio organizador do realismo grotesco é o “baixo material e corporal”, que está diretamente relacionado às partes inferiores do corpo – barriga, intestino (tripas), órgãos genitais, bexiga, e, portanto, aos atos e necessidades físicas relacionados a essas regiões, como comer e beber, mas também defecar, urinar, copular, cuspir etc. Esta concepção se traduz novamente no exemplo do personagem Gargantua, que logo ao nascer, grita por bebida alcoólica, e não por leite.

Por fim, remetemos o uso da bebida na cena ao líquido vital descrito no mito de Baubo. Na narrativa mítica consta que Demeter “reanimada, aceitou beber o *kukeón*, e o líquido regenerador devolveu-lhe a energia vital”. (MACEDO, 1997, p. 98, grifo do autor) A partir dessas referências o texto criado para a cena cria conexões entre o fogo e o álcool:

Boa noite, bem-vindos! Que prazer receber vocês aqui! Estão apreciando uma cachacinha, né? [...] Se vocês não se importam eu vou beber um pouco também, eu tô precisando. Eu tenho me sentido um bocado instável, sabe? Às vezes é uma febre que não baixa, às vezes um fogacho que sobe, e eu sinto que uma bebida mais quente me ajuda. Eu sei, parece meio estranho, mas enfim, eu aprendi com minha Bisa. Minha Prababcia, ela era polonesa. E judia. E costumava dizer que não há nada como uma dose de fogo pra fazer uma alquimia por dentro e reorganizar o corpo e as ideias! Deve ser de família, porque funciona comigo!²

Na dramaturgia da cena, também se faz menção à bisavó da personagem que está em cena, que, depois de velha, teria perdido os pudores e perambulava disparando piadas obscenas após beber seus goles. A bisa dizia:

- Bom dia! Por gentileza, a Dona Bucê... tá?
- Não? Ah, mas as filhas da Dona Bucê... tão!
- Ah não? Não tem filhas? Mas eu jurava que a Dona Bucê tinha...

2 O texto da cena foi criado pela atriz Alice Stefânia, a partir de provocações e interlocução com a direção e equipe artística do espetáculo. Todos os trechos citados, sem referências, são excertos dessa dramaturgia.

E saía divertida e distraída, desavergonhadamente...
Dercigonçalveanamente, semeando suas gargalhadas gagás e
gozosas enquanto dava seus goles de goró.

Trazer à dramaturgia a referência da bebida alcoólica articulada ao fogo e ao despudor estabelece um diálogo com a ideia de Bachelard (1994, p. 137) de que “[...] quem bebe álcool pode queimar feito álcool”. Oferecê-la às espectadoras(es) não é apenas um adorno de encenação, mas um modo de intervir sensorialmente e de tentar afetar tanto pela ativação do paladar, quanto pela possível alteração de um estado, a dimensão da fruição da cena.

Essa escolha responde também aos anseios da diretora Rita de Almeida Castro em sua pesquisa acerca das dramaturgias dos sentidos, em que busca uma ação efetiva sobre o campo sensório do(a) espectador(a) com cheiros, sabores, texturas, sonoridades, como modo de intensificar um campo de experiência e provocar uma recepção não apenas racionalizada. Portanto, a oferta de cachaça ao público buscava provocar um certo deslocamento, já que “Sendo o álcool eminentemente combustível, imagina-se sem dificuldades que as pessoas que se entregam às bebidas espirituosas tornam-se de algum modo impregnadas de matérias inflamáveis”. (BACHELARD, 1994, p. 137)



CAMINHOS DRAMATÚRGICOS E BIOGRÁFICOS: O CREPITAR DA VULVA

Ainda no início do processo, junto à artista colaboradora Kênia Dias, foi realizado um exercício que teve impacto importante na natureza do jogo sintático e semântico adotado na dramaturgia da tenda do fogo. A partir de uma provocação de Kênia, cada atriz elegeu dois textos ligados ao material que estava sendo explorado. Na cena em questão, trabalhou-se com uma narrativa sobre o mito de Baubo e um excerto técnico acerca do elemento fogo e suas propriedades químicas e físicas.

No exercício, os materiais textuais foram lidos simultaneamente por outras duas atrizes, cada uma em um dos ouvidos de Alice. Em processo de improvisação, inicialmente de olhos fechados, Alice produziu uma fala que mesclava ambos materiais, gerando construções textuais como “Grécia atômica”, que posteriormente se desdobrou em outras lógicas mistas como “próton história”, “idade dos quarks”, “idade merda”, “deusa bisa”, “bisa vulva” etc.

Após uma etapa de exploração desses primeiros materiais, a diretora Rita de Almeida Castro trouxe uma nova provocação: que as atrizes buscassem tramar memórias de suas próprias biografias às cenas que estavam compondo, acessando dados e afetos de antepassadas mulheres. Alice Stefânia elegeu trabalhar com sua linhagem materna. O mito evoca a relação mãe e filha, já que, como dito, a Deusa Baubo aparece como a criatura que, por meio de seu humor licencioso, leva Deméter às gargalhadas, salvando-a da tristeza imensa por sua filha Perséfone ter se perdido no reino de Hades:

Nos *Hinos Homéricos*, o nome de Baubo (Iambé) aparece de modo sutil, apenas duas vezes; contudo, sua importância é fundamental, pois é graças a ela – ou melhor, ao riso que é capaz de provocar em Deméter – que Persephone consegue retornar do Hades. Nos *Hinos*, vemos que Persephone fora raptada por Pluto e conduzida ao Hades enquanto colhia flores com sua mãe, Deméter. Quando Iambé, criada do palácio de Celeu, encontra Demeter em luto pela sua filha, que assim como a mãe, simboliza a fertilidade, toda a terra está seca, não há mais flores, plantas ou frutas. (PETRY, 2019, p. 202)

O mito remete ainda a uma cumplicidade essencialmente feminina, sendo a representação de Baubo a dessa mulher cuja vulva é uma espécie de boca que fala, enunciando especialmente piadas e casos em tom obsceno, que segundo algumas discussões sobre o mito, seriam confessáveis apenas entre congêneres.³ Essa perspectiva suscitou, ainda, o desejo de agregar um tom feminista à cena, abraçando problematizações acerca do lugar histórico subalternizado da mulher, da violência persistente sofrida pelo gênero, da repressão à fala, ao desejo e ao gozo femininos etc.

3 Embora haja versões que indiquem uma Baubo hermafrodita, cuja genitália apresentava sinais de ambos os sexos, para a peça foi eleita a versão de uma Baubo mulher, exibindo sua genitália feminina. Entretanto, cabe aqui trazer uma passagem que aponta entendimento diverso: “Há ainda uma outra versão dos *Hinos*, bastante conhecida por Nietzsche, que encontra-se no *Protréptikos*, de Clemente de Alexandria. Nesta, fica ainda mais claro o caráter de transfiguração presente no riso de Baubo: ‘Tendo assim falado, [Baubo] levantou o seu peplo e mostrou, de seu corpo, toda a parte que não convinha [mostrar]; o menino Íaco, que lá estava, rindo, precipita a mão sob as partes íntimas de Baubo; a deusa, então, prontamente sorriu, sorriu em seu coração; ela aceitou a taça colorida, na qual se achava o cíceon’. [...] Nesta versão do mito, notemos um interessante detalhe: saindo da genitália de Baubo está Íaco, também conhecido como Dionísio. O masculino se esconde no sexo feminino, precipita suas mãos sobre ele e provoca, ao mesmo tempo, um espanto e um riso – um gozo feminino? Segundo Sigridur Thorgeirsdottir, filósofa islandesa que se ocupa, atualmente, em pensar a problemática do feminino na obra de Nietzsche, haveria nesta versão do mito em particular, uma ponte para pensarmos um possível aspecto transgênero em Baubo, dado que Dionísio está situado em uma genitália feminina. Tanto Dionísio quanto Baubo são divindades que representam a terra, a vida enquanto nascimento

Em relação ao material biográfico explorado, Alice trouxe referências à sua ascendência judia e polonesa,⁴ remetendo a fatos como a perseguição nazista sofrida por seus avós; um gesto da avó que ludibriou um oficial da gestapo com uma simulação de sedução quando quase foi descoberta distribuindo panfletos da resistência;⁵ além de um parentesco distante da família paterna de sua mãe com a milionária Helena Rubinstein. A atriz uniu o primeiro nome de sua bisavó (Golda Frankfurt) ao segundo nome de sua avó (Szewa Rozenblum), reverenciando essa ascendência e criando uma bisa que teria se chamado Golda Rozenblum. Tais elementos foram incorporados ao texto no decorrer do processo, e imprimiram um tom confessional e ambíguo, gerando na plateia alguma dúvida acerca das fronteiras entre o que era biográfico e ficcional na narrativa.

Essa minha bisa era mãe da mãe da minha mãe. Dona Golda Rozenblum. Uma mulher tão elegante, chique, adorava contar pra todo mundo que era parente da Helena Rubinstein, sabem a ‘imperatriz dos cosméticos’, colecionadora de arte? Pois é, polaca também, e judia... E kuzynka da prabacbia. É prima da bisa, em polônês. Mas a bisa não foi só uma mulher sofisticada. Ela era atrevida. Corajosa! Acreditam que ela escapou do nazismo seduzindo um oficial da gestapo? É, eu sei, precisa ter muito estômago pra isso, mas o fato é que foi graças a essa ousadia que elas imigraram pro Brasil, minha bisa, já trazendo minha vó com ela.

As referências feministas foram trabalhadas por meio do repúdio ao histórico silenciamento feminino; à violência contra a mulher – desde as que foram queimadas em fogueiras nas Idades Média e Moderna, à situação de feminicídio ainda tão frequente na atualidade; passando ainda por uma crítica à rotulação de “históricas”, diagnóstico comum no fim do século XIX e início do século XX, embora questionado pela ciência desde então.

Bom, com o tempo, e com os ares do Rio de Janeiro, a Deusa Bisa foi tendo mais e mais explosões dos seus calores e humores amorosos, mas tão incompreendidos pelas pessoas em volta. Daí trancaram e trataram minha Bisa Vulva como histérica. Quer

e morte, eterno retorno. Apontam, assim, para o fato de que ‘a diferença sexual não é algo estático, dotando cada sexo de diferenças inatas mas, sim, algo que constantemente se torna e se transforma.’ [...] O riso que surge do ventre de Baubo e se expressa na face, ao qual Nietzsche se refere em *A Gaia Ciência*, diz respeito a um ato de deslocar perspectivas, característico da filosofia de Nietzsche e a partir do qual podemos pensar a problemática da diferença, mais ainda, da diferença entre o Eu e o Outro. Thorgeirsdottir explicita a importância de Baubo e Dionísio como figuras que indicam não somente para uma possível superação da filosofia metafísica, mas que nos permitem questionar as tradicionais dicotomias masculino/feminino”. (PETRY, 2019, p. 203-204)

4 A avó materna, Szewa Rozenblum, nasceu em 03/10/1913, na cidade de Chestokowa, na Polônia, e faleceu no Brasil, em 02/05/1956. O avô materno, Icek Mendel Aronowicz, nasceu em 14/04/1909, na cidade polonesa Piotrkow e faleceu no Brasil em 26/01/1986.

5 Esse fato ocorreu em Paris. Fugindo da perseguição nazista o casal imigrou primeiro para a França e em seguida para Bélgica onde Viviane Aronowicz, mãe de Alice, nasceu em 29/02/1948. De lá imigraram para o Brasil, desembarcando do navio Florida no país no dia 04/11/1951.

dizer, ela escapou do forno de Auschwitz pra acabar no inferno do Pínel. Trocou um holocausto por outro...

Histórica... *Hystera* em grego, é útero, sabiam? Lá na Grécia histórica. E histeria foi uma doença que inventaram no passado pra controlar, pra abafar, pra apagar as mulheres consideradas... acesas demais.

E olha que o destino da prabábia foi até mais brando do que o de tantas outras deusas vulvas que em séculos anteriores arderam em fogueiras por serem consideradas históricas e bruxas! Lá na Idade Merda! E depois na Idade Moderna e depois... E depois é hoje. E ainda hoje matam mulheres. Milhares.

Também foi explorada a ideia de que Baubo é uma deusa pouco conhecida, que teve sua imagem depreciada ou mesmo sua divindade negada, o que ganhou na cena a equivalência com a ideia de mulheres e vulvas historicamente invisibilizadas, repudiadas, amaldiçoadas.

Vocês conheciam essa história? Alguém aqui já ouviu falar dessa Deusa muito antiga, Deusa Baubo, que tinha uma vulva que era uma boca?

Alguém aqui já ouviu a voz de uma Deusa Vulva?

Alguém já ouviu um grito, uma risada, uma praga, uma prece de vulva?

É que a vulva andou calada, né?

Calaram a deusa por medo de que?

Esse medo de xereca, de xoxota, de xana, de buceta, de vagina, o medo da vulva é um medo do escuro, é? Do pântano, do abismo?

É medo de sangue, da baba, do cheiro?

Medo das pequenas mortes ou dos grandes nascimentos?

E por que? Por que? Se todo mundo e cada um aqui é filho da vulva? Homem, mulher, o que mais houver, todos filhos da vulva! *(escolhe alguém para se dirigir)* Filho(a) da vulva... Quer? *(oferece a pessoa eleita uma bolsinha semiaberta, não se vê o que há*

*dentro, a menos que se coloque os dedos e se tire seu conteúdo:
uvas sem caroço) Pode chupar que tá limpinha!*



FIGURA 2- Bolsa-Vulva
Fotógrafo: Diego Bresani.

Também moveram a criação e o desejo de cultuar uma divindade feminina e profana refletir acerca do impacto da tradição monoteísta em mitos ancestrais como o de Baubo. O contraste que poderia ser traduzido simploriamente em um embate filosófico e simbólico entre: a culpa e a gravidade comumente identificáveis em crenças monoteístas, e a alegria, a celebração e o entusiasmo presentes em muitos cultos politeístas, pode ser observado no trecho a seguir:

O modo pelo qual os escritores da literatura cristã retrataram os elementos míticos da tradição pagã concernentes aos rituais de fertilidade pode nos fornecer clara noção do grau de alteração no modo de perceber a dimensão sagrada da derrisão. Eusébio de Cesaréia, Arnóbio e Clemente de Alexandria, por exemplo, registraram o mito de Deméter e Perséfone/Kóre, mas, no que respeita ao desnudamento da velha Baubo, apresentaram restrições de

cunho moral, enfatizando apenas o aspecto nefasto do riso, que passou a ser tomado na qualidade de gesto puramente obsceno. De modo similar, foi para denunciar a indecência das faloforias, dos cultos a Baco e a Dioniso, que os Pais da Igreja vieram a inscrevê-los em seus textos. O riso, portanto, passou a estar indelevelmente associado à falta de pudor, aos cultos idolátricos e ao pecado, o que contribuiu bastante para a desconfiança dos teólogos cristãos no valor e utilidade da irrisão. (MACEDO, 1997, p. 100-101)

Bakhtin discorre sobre as mudanças que ocorreram na história do riso na literatura, comparando a atitude que se tinha na Antiguidade e no Renascimento em relação ao riso, com a que se passou a ter nos séculos seguintes (XVII e XVIII). Segundo ele, na Idade Média, instaura-se uma “hierarquia dos gêneros” e o riso passa a ocupar os lugares mais “baixos” da literatura. Semelhantemente ao que vemos assinalado por Macedo no trecho acima, o riso adquire um sentido “moral” e perde o profundo valor de concepção de mundo, de cura, renascimento. Sua significação positiva, regeneradora e criadora, como vimos no mito de Baubo, fica enfraquecida, pois:

[...] o domínio do cômico é restrito e específico (vícios dos indivíduos e da sociedade); não se pode exprimir na linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo e o homem [sic], apenas o tom sério é adequado; é por isso que na literatura se atribui ao riso um lugar entre os gêneros menores [...] o riso é ou um divertimento ligeiro, ou uma espécie de castigo útil que a sociedade usa para os seres inferiores e corrompidos. (BAKHTIN, 2008, p. 57)

Além desses temas, o empoderamento feminino é afirmado por meio de vários elogios à vulva feito em imagens e ações que exaltam a genitália feminina. Imagens como uma boca bem aberta e ovalada contando piadas picantes, gestos obscenos feito com as mãos que remetem à vagina, uma “bolseta” vermelha com succulentas uvas que são oferecidas a alguns poucos espectadores(as) eleitos(as) foram modos de personificar, dar voz e mesmo cultuar toda a simbologia de fertilidade, prazer, libertação e emancipação alegre ligada à vulva.



FIGURA 3- Boca-Vulva
Fotógrafo: Humberto Araújo.

CELEBRAÇÃO E RENASCIMENTO DA DEUSA VULVA: DAS BRASAS ÀS CINZAS

Ainda como modo de afirmar o empoderamento feminino, há na cena um momento em que a personagem pergunta se os(as) espectadores(as) querem ver sua vulva. Após as respostas, a atriz tira os sapatos, sobe em uma cadeira e começa lenta e insinuantemente a levantar a saia, criando, com o jogo de tecidos, a imagem de uma gigantesca genitália feminina, que canta e vibra lembrando a um só tempo uma chama flamejante e uma vulva em gozo:

E a Deusa Vulva está de volta, viu. Voltou vitoriosa! Viva!
Viva la vulva! La bisa! La Golda! La deusa!
Querem ver?
Venham ver e ouvir a voz da vulva!
Vulcânica, voluntariosa, volúvel, voluptuosa... *(levanta a saia aos poucos)*
(canta em modo de blues) valente, vagante, vagarosa, vigorosa,
versátil, viscosa, voraz, vertiginosa,
verdadeira, variada, vadia, vaporosa.



FIGURA 4- Saia-Vulva
Fotógrafo: Humberto Araújo.

A relação de proximidade com os(as) espectadores(as), todos(as) em roda com a atriz em uma ambiência íntima e cúmplice instaurada em um espaço de cerca de seis metros quadrados, costuma criar certo constrangimento no início do gesto de desnudamento que se anuncia. Ao se iniciar a ação de levantar a saia, antes de ser construída a imagem alegórica, gera-se a expectativa de que poderá ser vista uma nudez frontal feminina. Entretanto, o desenrolar da cena revela que não há intenção sexual ou ofensiva, tratando-se, sim, de um desnudamento simbólico, afirmativo do feminino, como o descrito na seguinte passagem:

[...] quando é a nudez de Baubo ou de Dionísio, trata-se de outra coisa: [...]. Nessas divindades a falta de pudor não se dá da mesma maneira que no voyeurismo da vontade de verdade do Deus cristão, pois a nudez desses deuses se diz na capacidade da vida que vive em cada um de nós em assumir aquilo que é, não no sentido de alcançar uma essência própria, mas de afirmar sua perspectiva e parcialidade na aparência. (MAGALHÃES, 2018, p. 62)

Na sequência desse momento, há a cena em que essa vulva gigante, que também foi inspirada em imagens de santas em procissão, canta um *blues* e dança com fundo musical composto por gargalhadas femininas diversas, muitas gozosas, em um ritual festivo e alegre que remete a um orgasmo. O som foi produzido em algumas sessões entre a equipe feminina do espetáculo e em seguida trabalhado em modo de música pelo compositor Felipe Praude, que inseriu, além de diversos instrumentos percussivos e uma guitarra, o crepitar do fogo. Acerca desta celebração que é misto de fogo, gozo e riso, lembramos aqui com Bachelard (1994, p. 36-48) que o gozo, como o fogo, se produz pela fricção e se associa à festa:

Em primeiro lugar convém reconhecer que a fricção é uma experiência fortemente sexualizada. [...] Será a experiência objetiva da fricção de dois pedaços de madeira ou a experiência íntima de uma fricção mais suave, mais acariciante que inflama um corpo amado? [...] Um signo de festa associou-se para sempre à produção do fogo pela fricção.



FIGURA 5- Deusa-Vulva
Fotógrafo: Diego Bresani.

A cena, com 15 minutos de duração, repetida quatro vezes a cada noite para abarcar os quatro grupos de espectadores(as), transita por diferentes estados e registros: instaura-se como o convite feito por uma atriz para o público beber e ouvir a história de sua antepassada; passa pelo compartilhamento de uma confissão dolorosa – a da perseguição nazista; evoca a figura jocosa da bisa, que é corporificada pela atriz em registro de atuação distinto do da neta, essa última mais contida; salta para a alusão ao mito de Baubo, construindo com as saias a imagem alegórica e mítica de uma vulva gigante em uma celebração ritual e gozosa; retoma um tom mais sóbrio e até sombrio ao denunciar as violências dos holocaustos nazista e manicomial sofridas pela bisa e o assassinato massivo de mulheres na Idade Média e Moderna, persistente ainda hoje; para finalizar se reconciliando com afetos alegres. Baubo opera na cena, do mesmo modo que no mito, como a chave dessa transformação.

No decorrer dos *Hinos*, fica claro como é o riso provocado pela zombeteira Baubo que dá forças a Deméter para que ela consiga tramar um plano e persuadir Zeus a trazer Persephone de volta. A história de Baubo e Deméter é a história de mulheres que, pelo riso, desafiam a dogmática autoridade masculina. Mas não se trata de um riso qualquer, o próprio mito demonstra como se trata de um riso que surge do ventre e se expressa na face, o único capaz de deslocar perspectivas, mostrando que não há oposição necessária entre profundidade e superfície. Mais ainda, que o riso mais profundo se encontra na superfície – nas dobras da vulva. (PETRY, 2019, p. 203, grifo do autor)

A cena aqui discutida quis lançar luz exatamente nessa relação entre riso e prazer na experiência de libertação feminina. Esse riso tão intenso que, como disse Petry, “se encontra na superfície – nas dobras da vulva”, nascendo sempre em conexão com o vértice clitoriano desse triângulo, e por aí contaminando pregas e peles, ganhando ressonâncias cada vez mais profundas, à despeito de falácias falocêntricas. As palavras de Clarissa Estés (1996, p. 418) também remetem ao potencial libertador desse riso erótico, sensual, personificado nas figuras das deusas sujas: “[...] a importância dessas antigas deusas da obscenidade estava na sua capacidade de soltar o que estava muito preso, de fazer dissipar a melancolia,

de trazer ao corpo uma espécie de humor pertencente não ao intelecto, mas ao próprio corpo, de manter desobstruídas as passagens”.

Da mesma forma, vemos no realismo grotesco de Bakhtin essa desobstrução, que de tão grande acaba escapando aos próprios limites do corpo, em forma de protuberâncias e excrescências. O riso alegre e regenerador também exerce uma função de via de escape diante da austeridade e rigidez. Se o riso já guarda em si esse potencial transgressor, a ideia de uma velha que *ri* e *goza* leva essa transgressão a um patamar ainda mais provocativo, quando confronta toda uma construção sócio-cultural que nega ou invisibiliza a experiência erótica da mulher fora do padrão feminino comumente erotizável.

Assim, dialogando com todas essas referências, a cena finda com um elogio à virada alegre, ao poder subversivo do gozo e do riso ambivalente, associados à dimensão transmutadora da morte e do fogo:

Ainda bem que Baubo e todas as Deusas Vulvas nos ensinam que até a morte sabe ser alegre. E, que na química das coisas, o gozo do fogo faz uma incandescente transformação de tudo que pulsa, respira, vibra num pó indecente, uma purpurina insistente que lambe ventos, penetra águas, fecunda terra numa sede incessante, uma fome de vida.

Mas, gente, que caras são essas? Vocês tão achando mesmo que a minha bisa morreu trancada, triste e só num hospício?

Não... Ela morreu de rir!!

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACHELARD, G. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília, DF: Ed. Unb, 2008.

BAKHTIN, M. *Rabelais and his world*. Indianapolis: University Press; Solihull: First Midland Book Edition, 1984.

COSTA FILHO, F. C. *A estética do grotesco como meio para potencializar a expressividade no corpo cênico*. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2019.

CURI, A. S. *Traços e devires de um corpo cênico*. Brasília, DF: Dulcina, 2013.

ESTÉS, C. P. *Mulheres que correm com lobos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

MACEDO, J. R. *Riso ritual, cultos pagãos e moral cristã na alta idade média*. Boletim do CPA, Campinas, n. 4, p. 87-111, 1997.

MAGALHÃES, L. A. *Nietzsche: Baubo contra o crucificado*. Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 52-69, 2018.

PETRY, I. R. *A verdade como mulher: pensando uma ética da diferença*. Nietzsche DOSSIÊ, Ensaios Filosóficos, v. 19, p. 199-208, 2019. (co

RABELAIS, F. *Gargantua*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1986.

VALADARES, A. A. *A doutrina dos elementos entre a poética e a epistemologia de Gaston Bachelard*. Kriterion, Belo Horizonte, v. 55, n. 130, p. 463-482, 2014.

CURI, ALICE STEFÂNIA, ATRIZ: diretora, professora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, coordenadora do Grupo de Pesquisa Poéticas do Corpo, e do coletivo cênico Teatro do Instante. alicestefania@gmail.com

COSTA FILHO, FRANCISCO CARLOS, NOME ARTÍSTICO: Paco Leal. Ator, performer e pesquisador. Professor na Secretaria de Educação do Distrito Federal. Doutorando em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. pacolealc@gmail.com.