



Universidade Estadual de Campinas  
Instituto de Artes

Maria Júlia Maranzato Alves

**DANÇAR PARA AS NOSSAS SENHORAS: UM ESTUDO NA CONFLUÊNCIA  
DE COABITARES DO MÉTODO BPI (BAILARINO-PESQUISADOR-  
INTÉRPRETE**

**DANCE TO NOSSAS SENHORAS: A STUDY ABOUT THE CONFLUENCES  
OF COHABITS FROM BPI METHOD (DANCER-RESEARCHER-  
PERFORMER)**

Campinas, julho de 2017

Maria Júlia Maranzato Alves

**DANÇAR PARA AS NOSSAS SENHORAS: UM ESTUDO NA CONFLUÊNCIA  
DE COABITARES DO MÉTODO BPI (BAILARINO-PESQUISADOR-  
INTÉRPRETE**

**DANCE TO NOSSAS SENHORAS: A STUDY ABOUT THE CONFLUENCES  
OF COHABITS FROM BPI METHOD (DANCER-RESEARCHER-  
PERFORMER)**

*Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da  
Universidade Estadual de Campinas como parte  
dos requisitos exigidos para a obtenção do título  
de Mestra em Artes da Cena, na Área de  
Concentração Teatro, Dança e Performance.*

*Dissertation presented to the Arts Institute of  
University of Campinas in partial fulfillment of the  
requirements for the degree of Master in Scene  
Arts concentrated in Performing, Dance and  
Theater Area.*

*Orientadora:* Larissa Sato Turtelli

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO  
DEFENDIDA PELA ALUNA MARIA JÚLIA MARANZATO ALVES,  
E ORIENTADA PELA PROFA. DRA. LARISSA SATO TURTELLI.

Campinas, julho de 2017

**Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s):** Não se aplica.  
**ORCID:** <http://orcid.org/0000-0001-8703-9167>

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

AL87n Alves, Maria Julia Maranzato, 1993-  
Dançar para Nossas Senhoras :

um estudo na confluência de coabitares do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI)

/ Maria Julia Maranzato Alves. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Larissa Sato Turtelli.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Tambor-de-crioula (Dança). 2. Bailarino-Pesquisador-Intérprete. 3. Arte - Pesquisa. I. Turtelli, Larissa Sato, 1973-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

#### Informações para Biblioteca Digital

#### **Título em outro idioma:**

Dance to Nossas Senhoras

:

a study about the confluences of cohabitants from BPI Method (Dancer-Researcher-Performer)

#### **Palavras-chave em inglês:**

Tambor-de-crioula (Dance)

Dancer-Researcher-Performer

Art - Research

**Área de concentração:** Teatro, Dança e Performance

**Titulação:** Mestra em Artes da Cena

#### **Banca examinadora:**

Larissa Sato Turtelli [Orientador]

Graziela Estela Fonseca Rodrigues

Flávio de Campos Braga

**Data de defesa:** 14-07-2017

**Programa de Pós-Graduação:** Artes da Cena

## **BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO**

Maria Júlia Maranzato Alves

ORIENTADOR(A): Larissa Sato Turtelli

### **MEMBROS:**

1. PROF(A). DR(A). Larissa Sato Turtelli
2. PROF(A). DR(A). Graziela Estela Fonseca Rodrigues
3. PROF(A). DR(A). Flávio de Campos Braga

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica da aluno(a).

DATA DA DEFESA: 14.07.2017

Dedico este trabalho a todos que resistem e mantêm viva a cultura de seus antepassados. Dedico também àqueles que escolhem dançar de dentro para fora.

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Professora Doutora Larissa Sato Turtelli pelo cuidado, dedicação e precisão nesses anos em que pude aprender e crescer com seus ensinamentos.

À Professora Doutora Graziela Rodrigues por todo conhecimento repassado.

Ao Grupo de Pesquisa “Bailarino-Pesquisador-Intérprete e Dança do Brasil” pelo acolhimento e por todas as trocas realizadas.

Aos meus pais pelo apoio e incentivo incondicionais.

Às minhas amigas, sempre prontas para escutar e ajudar nos mais diversos momentos.

Ao meu namorado, Caio Simão por todo companheirismo e cuidado.

A todos os moradores do Quilombo Jmary dos Pretos, pela abertura e afeto que tiveram ao me receber, em especial a Norah, Dona Fanta, Dona Rosiléia, Dona Sena, Emirelly, Henrique e Joelington.

## RESUMO

Essa dissertação dedica-se a uma investigação artística utilizando o eixo Co-habitar com a Fonte do método BPI e tem como foco uma pesquisa de campo realizada na comunidade Jamary dos Pretos no Maranhão, durante a festa de Nossa Senhora das Graças. Por meio dessa pesquisa de campo, pretendeu-se realizar uma análise corporal da dança do Tambor de Crioula, que ocorre durante a festa, bem como a investigação do que essa pesquisa mobilizaria, de forma sensível e artística, no corpo da pesquisadora. No desenvolvimento da parte prática da pesquisa referente aos laboratórios dirigidos, foi levado em consideração o fato de a pesquisadora ter recém-concluído uma criação artística no método BPI (espetáculo "Quem vem nesse mar?"), estando, assim, com uma personagem estruturada em seu corpo—personagem essa que está relacionada aos conteúdos de suas pesquisas de campo anteriores: Baianas de escola de samba da cidade de Jundiaí (SP) e Comunidade dos Arturos em Contagem (MG). A pesquisa de campo no quilombo Jamary dos Pretos foi analisada em seus vários aspectos: paisagens, pessoas marcantes, ações de trabalho, rezas e altares, hasteamento e retirada do mastro e o Tambor de Crioula. Tal pesquisa teve o foco voltado para o Tambor de Crioula e suas movimentações, as quais foram esmiuçadas através da análise corporal, que foi feita utilizando como base a Estrutura Física e Anatomia Simbólica do método BPI, bem como a Técnica dos Sentidos do mesmo método, podendo assim esmiuçar os movimentos existentes da dança do Tambor de Crioula. Através dos laboratórios dirigidos, realizou-se uma investigação dos conteúdos que foram mobilizados no corpo da pesquisadora durante a pesquisa de campo na comunidade Jamary dos Pretos, e relatado os seus desdobramentos nesse processo. Nesse percurso instaurou-se no corpo da pesquisadora a personagem Dalma, que traz dentre seus principais conteúdos referências de vivacidade e fecundidade.

**Palavras – chave:** Tambor de Crioula; Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete; Pesquisa de campo

## ABSTRACT

The objective of this research was to make an artistic investigation using the axis Co-Inhabiting with the Source of BPI method, focus on a field research at community Jamary dos Pretos, localized in Maranhão, during the celebration of Nossa Senhora das Graças. Through this field research, aimed to perform an analysis above the body of the dances performed during the celebrations, as well as the investigation of that research could mobilize so sensitive and artistic, in the body of the researcher. In the development of the practical part of this research, on the directed laboratories, was taken into consideration the fact that the researcher has recently completed an artistic creation in BPI method (spectacle “Who come in this sea?”) and thus, with a character structured into your body - a character that is related to the content of their previous field research: Baianas of samba school in the city of Jundiaí (SP) and community of Arturos in Contagem(MG). The field research on quilombo Jamary dos Pretos was analyzed in its various aspects: landscapes, people, actions, prayers and altars, hoisting and withdrawal of the mast and the Tambor of Crioula. That research was focused on Tambor de Crioula and its movements, which were teased through the analysis index, for this analysis was used as basis the physical structure and symbolic anatomy of the BPI method, as well as the technique of the senses of the same method. Through the directed laboratories, there was an investigation of the contents that were mobilized in the researcher body during the field research in the community Jamary dos Pretos, and its consequences in the process are described in this text. In this path took place in the researcher body the character Dalma, who brings among her principal contents references of fecundity and vivacity.

**Keywords:** Tambor of Crioula; Dancer-Researcher-Performer; Field research



## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	p. 10
<b>Contextualização</b> .....	p. 19
<b>Metodologia, procedimentos e materiais</b> .....	p. 22
- Procedimentos e materiais .....	p. 27
<b>Pesquisa de Campo</b> .....	p. 29
- O Quilombo e suas paisagens .....	p. 30
- Pessoas marcantes .....	p. 37
- Ações de trabalho .....	p. 41
- Rezas e altares .....	p. 43
- Hasteamento e retirada do mastro .....	p. 47
- O Tambor de Crioula .....	p. 49
<b>Laboratórios dirigidos</b> .....	p. 65
<b>Discussão</b> .....	p. 84
<b>Considerações finais</b> .....	p. 91
<b>Referências</b> .....	p. 93
<b>Anexo</b> .....	p. 95

## Introdução

Ingressei no curso de Graduação em Dança pela UNICAMP no ano de 2011 e até então nunca havia tido um contato mais profundo com as movimentações presentes nas manifestações populares brasileiras. Meu primeiro contato com essas movimentações e com o método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) foi na disciplina de *Dança do Brasil I*, ministrada pela Professora Doutora Ana Carolina Melchert. Com o desenvolvimento das aulas, comecei a perceber uma identificação com o método. Não entendia bem o motivo, mas achava fascinante a maneira como suas ferramentas<sup>1</sup> funcionavam em meu corpo.

No semestre seguinte, na disciplina *Dança do Brasil II*, também ministrada pela Professora Doutora Ana Carolina Melchert, verifiquei que meu corpo novamente respondia de forma positiva ao método e minha curiosidade e desejo de um conhecimento mais aprofundado nessa direção cresciam. Surgiu então o interesse em realizar uma iniciação científica dentro do método.

Em 2012, iniciei meus estudos no Grupo de Pesquisa Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) e Dança do Brasil, com a pesquisa “A dança das baianas das escolas de samba” (Iniciação Científica com Bolsa FAPESP, proc. 2012/09825-0), sob orientação da Professora Doutora Larissa Sato Turtelli. Fui a campo observar e vivenciar o gestual das baianas de escola de samba da cidade de Jundiaí, dentro da perspectiva do eixo *Co-habitar com a Fonte* do método BPI<sup>2</sup>. Também continuei a cursar disciplinas nas quais eram utilizados aspectos do método. Nesse viés, participei das disciplinas *Dança do Brasil III*, ministrada pela Professora Doutora Larissa Sato Turtelli, e *Dança do Brasil IV, V, VI*, além de *Cultura Brasileira*, todas ministradas pela criadora do método, Professora Doutora Graziela Rodrigues. Cursei também as disciplinas *Tópicos Especiais VI* e *TCC I e II*, ministradas pela Professora Doutora Larissa Sato Turtelli.

A partir dos conteúdos que surgiram em meu corpo durante os laboratórios dirigidos relacionados à Iniciação Científica, decidi realizar pesquisas de campo complementares, dentre elas<sup>3</sup> sobre o Congado na Comunidade dos Arturos, manifestação cultural centrada na devoção a Nossa Senhora do Rosário. Nessa pesquisa, realizada em maio de 2013 durante as festividades relacionadas à data da abolição da escravatura, vivenciei a

---

<sup>1</sup>O método BPI possui cinco ferramentas: a Técnica de Dança, a Técnica dos Sentidos, as Pesquisas de Campo, os Laboratórios dirigidos e os Registros (Rodrigues, 2010).

<sup>2</sup> Existem três eixos no método BPI que serão explanados adiante, são eles: *Inventário no corpo*, *Co-habitar com a Fonte* e *Estruturação da Personagem*.

<sup>3</sup> Pesquisou-se também crianças de rua no centro da cidade de São Paulo, e a ONG denominada Mães da Sé.

manifestação do Congado: as preparações para a festa, a festa em si e o pós-festa.

A Comunidade Negra dos Arturos fica em Contagem, Minas Gerais, é formada pelos descendentes de Artur Camilo Silvério e Carmelinda Maria da Silva, um filho de escravos que se instalou nessa região. Os filhos de Artur permaneceram nas terras adquiridas pelo pai e lá constituíram suas famílias.

Nesse campo de pesquisa, observei as danças, os gestuais e as falas dos Arturos. Percebi que manter a ligação com seus ancestrais, lembrar, festejar a resistência à escravidão e reafirmar a fé em Nossa Senhora do Rosário são vitais para a qualidade de corpo que os Arturos apresentam em suas danças.

Nesse sentido a dança existe em função da herança sagrada que se reatualiza com os desdobramentos do corpo (...) dançam porque creem em Nossa Senhora do Rosário, dançam porque a alegria e a dor foram também eleitas como um legado dos antepassados. ((RODRIGUES in: GOMES. N e PEREIRA. E. 1988 p.325)

Existe nos Arturos uma força de resistência que pode ser identificada no corpo, canto e movimentos que foram observados na pesquisa de campo. Mesmo já visivelmente cansados eles se alimentavam da fé que tem em Nossa Senhora do Rosário, seus corpos se movimentavam com mais energia e o canto deles ficava cada vez mais alto clamando e celebrando a santa.

No percurso das lembranças que afloram nas imagens dos cânticos, o corpo do congadeiro é transportado para sentir junto com o outro, aquele que representa o ancestral escravizado. Uma argamassa de dor, saudade, melancolia e revolta é a herança recebida, mas o devoto a depura e a transmuta em força para superar o próprio legado (RODRIGUES, 2005, p. 63).

Ao entrar nos laboratórios dirigidos após a pesquisa nos Arturos, as movimentações que surgiram em meu corpo ganharam outra qualidade—eram mais aprofundadas, pois possuíam mais sentidos e histórias para contar. A partir daí, deu-se início a uma segunda pesquisa de Iniciação Científica: “Lágrimas de Marias” (Bolsa FAPESP, proc. 2013/14765-9), também com orientação da Professora Doutora Larissa Sato Turtelli.

Dando continuidade ao projeto anterior, no “Lágrimas de Marias” desenvolvi um estudo no eixo Estruturação da Personagem do método BPI, visando: a incorporação e desenvolvimento de uma personagem; a construção de um roteiro de movimentos, sensações e sentidos, fundamentado nos conteúdos trazidos pela personagem; além da elaboração de uma obra artística e apresentação da mesma ao público.

Durante esse processo, instaurou-se em meu corpo a personagem Sete Ondas: uma sereia com uma longa cauda de peixe que possui muitos pedaços de algas, corais, plástico e

rede enroscados nela, suas mãos são abertas com barbatanas entre os dedos, seu rosto possui partes de pedra e os seios são fartos. A sereia tem a sensação de ter as pernas grudadas. Ela não fica de pé, está sempre de joelhos ou deitada, seu corpo tem ondulações que vão da cabeça à cauda. Possui também movimentos que surgem de suas estranhas e o baixo ventre tem vibrações internas que vão ganhando o restante do corpo.

A sensação de ter a personagem estruturada e incorporada propiciou-me uma experiência muito especial enquanto intérprete, afinal, ela nasceu de um mergulho dentro de mim mesma em interação com os conteúdos das pesquisas de campo realizadas. Durante os laboratórios, Sete Ondas também trouxe à tona conteúdos, emoções e imagens que estavam presos dentro de mim, os quais não iriam necessariamente para a cena – contudo, vivenciá-los me proporcionou uma evolução e amadurecimento enquanto Intérprete.

A personagem no método BPI é fruto de um entrecruzamento entre os eixos *Inventário no corpo* e *Co-habitar com a Fonte*. Após a vivência desses dois eixos, ao entrar nos laboratórios dirigidos, o Intérprete começa a experienciar diferentes imagens, sensações, emoções e movimentos em diversos corpos que emanam de si. Em dado momento do processo, “Essas imagens de distintos espaços, tempos e corpos, confluem para um grande dinamismo das imagens corporais que passam a se modelar no corpo do intérprete, resultando em um determinado conteúdo síntese do processo”: a personagem (RODRIGUES et al., 2016, p.15).

Nessa personagem encontram-se “necessidades corporais da pessoa que no início de seu processo eram difíceis de serem permitidas sentir e expressar” (RODRIGUES e TAVARES, 2010, p.6). Quando o Intérprete se permite mergulhar fundo nessas questões, liberando-se das autocensuras, ele alcança uma maior percepção e sensibilidade de seu próprio corpo, chegando numa dança que parte de um corpo profundo.

Para realizar essa escavação corporal que traz como resultado a personagem, o Intérprete percorre o fluxo dos sentidos (imagens, emoções, sensações e movimentos) durante os laboratórios dirigidos do método BPI. Neste fluxo, podem se manifestar no corpo conteúdos que são difíceis de lidar para aquela pessoa. No entanto, passar por isso é parte do processo, pois

O campo emocional trabalhado durante o processo no BPI é vasto e intenso. É preciso que se compreenda e estude as emoções. Estas são trabalhadas visando a consciência daquilo que ainda está no plano do inconsciente e que se torna possível acessar (RODRIGUES et al., 2016, p.16).

É importante ressaltar que no método BPI, o Intérprete vivencia e reconhece diversos conteúdos– no entanto, não são todos que vão para o espetáculo.

Os movimentos nos quais se identifiquem os vínculos com as pulsões de morte e com os mecanismos de defesa como seus principais impulsionadores são reconhecidos – é aberto um espaço para que o intérprete possa elaborá-los –, porém não são levados para a criação artística (RODRIGUES et al., 2016, p. 14).

Quando aspectos ligados à história de vida do Intérprete são reconhecidos e elaborados, abre-se espaço para que a personagem traga para o corpo seus próprios conteúdos e esses são normalmente ligados a um “script” de vida, com histórias em que os momentos de superação se sobressaem às dificuldades.

A personagem, no método BPI, propicia ao Intérprete a sensação de ter o corpo dançando com toda sua potência e colocando em movimentos seus conteúdos mais íntimos e profundos. Além disso, traz uma sensação de vitalidade e força para o trabalho realizado.

Quando a personagem Sete Ondas emergiu em meu corpo, senti uma integração dos diversos conteúdos que vinham aparecendo nos laboratórios dirigidos, experienciei dançar com movimentos, sensações, emoções e imagens que eram reais e verdadeiros para mim; não eram conteúdos e passos impostos por alguém que eu simplesmente reproduzia, eram minhas vivências fruto dos eixos *Inventário no corpo* e *Co-habitar com a Fonte* que se nuclearam numa personagem– a sereia Sete Ondas.

O espetáculo resultante das duas iniciações científicas e também das pesquisas das disciplinas de *Trabalho de Conclusão de Curso I e II* foi denominado “Quem vem nesse mar?” e foi apresentado ao público no final de 2014, no Instituto de Artes da Unicamp. O espetáculo de dança teve direção da Professora Doutora Larissa Sato Turtelli, assessoria artística da Professora Doutora Graziela Rodrigues, assistência de direção da doutoranda Elisa Costa e produção do Grupo de Pesquisa Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) e Dança do Brasil e do Departamento de Artes Corporais.

No espetáculo “Quem vem nesse mar?” o universo da personagem Sete Ondas transita pelo arquétipo das Nossas Senhoras. A sereia, ao mesmo tempo em que busca o consolo em uma Santa negra, tem algo dela em si; ela acolhe, nutre, cuida, chora e reúne forças para seguir adiante nos momentos difíceis.

No livro “Aparecida do Brasil a Madona Negra da abundância” (2009), Lucy Penna explana algumas das questões que envolvem a grande devoção presente na cultura

popular brasileira para com as Nossas Senhoras negras e seus desdobramentos, que vão além da fé e envolvem discussões em torno da identificação do povo brasileiro com as padroeiras negras. Penna (2009, p.111), referindo-se a uma das primeiras Madonas Negras a ser cultuada no Brasil, diz que “Ela trouxe a compaixão, a profundidade, a vida do inconsciente e a qualidade da misericórdia que estavam faltando na psicologia do povo”.

A relação do meu corpo com a imagem de uma Santa negra apareceu antes mesmo da incorporação da personagem, antes de realizar a pesquisa complementar na comunidade negra dos Arturos. Ela surgiu nos laboratórios dirigidos posteriores à pesquisa de campo com as Baianas de escola de samba, quando emergiu em meu corpo a modelagem de Nazaré, que possuía ligação com uma Santa. Essa mulher vivia para cuidar e fazer festas para a Santa. As Baianas de escola de samba de alguma forma também traziam esse arquétipo de “mãe” em si.

Durante o período dos laboratórios, confeccionei a santa de Nazaré. Feita de papel machê, ela tinha o corpo negro, seios fartos, usava um vestido azul e um manto prateado cobria a sua cabeça.

No processo dos laboratórios dirigidos, emergiram de meu corpo movimentos relacionados com tocar tambor para tirar e chamar a Santa do mar. Notando que tais conteúdos traziam algo relacionado ao mito de Nossa Senhora do Rosário, e que meu corpo necessitava de mais contato com a pesquisa de campo, além daquele realizado com as Baianas de escola de samba, a diretora desse processo Larissa Sato Turtelli sugeriu então que eu realizasse uma pesquisa de campo complementar na comunidade dos Arturos, que possui forte devoção a essa santa que tem como história do seu aparecimento a vinda do mar pelo chamado do toque dos tambores.

Durante os dias de pesquisa de campo no Congado dos Arturos percebi que Nossa Senhora do Rosário estava presente não só na festa deles como também em seu dia a dia. Na preparação para a festa, enquanto enfeitavam a comunidade, as crianças cantavam músicas que falavam da santa e conversavam sobre como enfeitar o local de modo a agradá-la. Nossa Senhora do Rosário era também a imagem mais presente nas bandeiras do Congado. Ao retornar de tal pesquisa, a personagem Sete Ondas viria então a se instaurar em meu corpo.

Apresentar a personagem Sete Ondas e seus conteúdos para o público gerou em mim novas sensações e perspectivas em relação ao método BPI. O contato da personagem com o público desencadeou em meu corpo uma elevação de tônus e uma gana maior de compartilhar suas sensações, sentimentos e histórias. Nos dias de apresentação, sentia todas as

experiências vivenciadas durante o processo passando pelo meu corpo e unificando-se dentro dele, me trazendo um amadurecimento corporal e, com isso, uma maior consciência e domínio sobre meu corpo. Tais circunstâncias me possibilitaram sentir e manter a personagem no corpo em um nível de profundidade que nunca havia atingido anteriormente durante os laboratórios dirigidos.

“Quem vem nesse mar?”, muito mais que uma pesquisa, foi a reafirmação de que, por meio do método BPI, meu corpo ganhava uma potencialidade diferente— eu sentia veracidade e força nele enquanto dançava. Essa sensação também ocorreu em outras Intérpretes que vivenciaram o método, como mostra Rodrigues (2003, p. 147) em entrevistas feitas para sua tese com pessoas que experienciaram o BPI, ao afirmar que

Através dele (o Processo), eu consigo antes de tudo ser eu mesma; expressar uma verdade que está em mim e assim sentir que eu faço arte. Isso porque não limita meu corpo, meus pensamentos e nem me limita ao meu mundo apenas e permite a minha relação com o outro.

Finalizado esse percurso da Graduação, senti uma vivacidade nunca antes experienciada em meu corpo. As descobertas trazidas pelo aprofundamento no método BPI tiveram grande responsabilidade por tal sensação.

Houve então uma mobilização de minha parte para investigar outras comunidades negras que tivessem devoção às Nossas Senhoras com o intuito de continuar pesquisando o método BPI e descobrir o que aconteceria com a personagem Sete Ondas se eu realizasse um novo *Co-habitar com a Fonte*. Essa nova pesquisa de campo traria novos conteúdos para a personagem Sete Ondas? A mesma permaneceriamos laboratórios de movimento? Que transformações poderiam ocorrer com essa personagem? E, se ela não mais aparecesse nos laboratórios, que conteúdos viriam à tona em meu corpo?

Cálico (2012) realizou pesquisa semelhante, envolvendo a confluência dos co-habitares com as mulheres colhedoras do café em Minas Gerais e as quebradeiras de coco babaçu no Jalapão. Em sua investigação, as pesquisas de campo realizadas eram antagônicas em alguns aspectos. Ao contrário do que foi proposto aqui, ela não foi pesquisar algo que estivesse de alguma forma relacionado à sua personagem instaurada. Ela ressalta em seu trabalho justamente a diferença entre esses dois campos, especialmente no que se refere à maneira como as mulheres lidavam com seus corpos nos diferentes lugares. As colhedoras de café cobriam seus corpos “com roupas sobrepostas e bonés, sobrando pouco espaço para a feminilidade”, enquanto as quebradeiras de coco “não tentam esconder que são mulheres, os

shorts curtos, grandes decotes, sutiãs à mostra, ou a ausência deles, passaram a ideia de um corpo que se assume feminino e do jeito que é” (Cálipo, 2012, p.124).

Além das diferenças entre os universos de uma pesquisa de campo e outra, Cálipo manteve com sua diretora, Professora Doutora Graziela Rodrigues, os processos de *dojo* do Co-habitar e *dojo* de personagem em paralelo, uma vez que o espetáculo dançado por sua personagem ainda estava em apresentação. Como resultado, observou que nos *dojos* do Co-habitar foi deflagrado todo um rico processo fruto dessas novas pesquisas, que deram origem a novos corpos e paisagens, e, nos *dojos* da personagem, houve influências bem sutis. O novo campo realizado não invadiu o *dojo* de personagem.

É importante ressaltar que, no método BPI, não existe uma regra sobre o que irá acontecer com o corpo da pesquisadora após os co-habitares. Cada pessoa pode reagir de uma maneira diferente a um campo. No entanto, é preciso que haja uma abertura e disponibilidade interna do pesquisador de vivenciar seu processo.

Devido ao foco desta pesquisa estar relacionado aos possíveis desdobramentos ou transformações dos conteúdos e corporeidades trazidas pela personagem Sete Ondas, julgamos pertinente colocar aqui uma descrição sintética do que era vivido pela personagem no roteiro do espetáculo “Quem vem nesse mar?”.

No início do roteiro do espetáculo “Quem vem nesse mar?”, a sereia Sete Ondas sobe nas pedras do mar relaciona-se com a praia através do movimento circular de seus braços e tronco, começa a enxergar as pessoas chegando a ela, sente seu corpo robusto, gordo. Mexe nas águas com seus grandes braços, começa uma relação de aproximar e recuar nas pedras, vendo cada uma das pessoas que enfeitam a praia. Sete olha-se no espelho (simbolizado nesse momento por suas mãos) e começa a enfeitar-se também, sente seus cabelos compridos, os seios fartos e os braços grandes.

A sereia percorre todo o mar, ondulando seu corpo desde a cabeça até a ponta de sua enorme cauda. Chegando perto da areia, ela pulsa sua barriga, mostrando-a e tremendo a ponta de sua cauda. Sete tira de seus seios um pequeno vidro, uma parte dela que ela deixa na praia com aquelas pessoas.

A sereia começa então a sentir sua barriga crescendo, ficando grande e redonda e juntamente dela seu corpo fica mais robusto, com suas vísceras mexidas pelo bebê que abriga dentro de si. Sua barriga começa a fazer movimentos de acentuar para fora e para dentro, essas acentuações crescem e evoluem para contrações e expansões da barriga que variam de ritmo e dinâmica, suas mãos estão grandes e abertas em relação à sua barriga. Essa movimentação segue com uma locomoção (de joelhos) pelo espaço até resultar num parir do



bebê (feito de panos enrolados) que está em sua barriga.

Ao parir o bebê, Sete olha para ele e se dá conta de que está morto— e sente o peso da dor da perda de seu filho. Com o bebê em seu esterno, ela direciona seu olhar para o céu, buscando na fé e no sagrado um meio de continuar. A sereia vai de encontro à Santa, buscando uma força para prosseguir, para não desistir. Ela coloca seu esterno em relação à Santa (que fica dentro de um cesto enfeitado). Sete ainda carregando o peso da perda junto dela, busca na relação com a Santa um consolo e força para encarar o mar que agora tem uma relação com a morte.

Ela está dentro de um mar em que milhares de negros morreram. A personagem começa a sentir o balanço do mar em seu corpo, seu esterno vai ficando relaxado e pulsante, suas mãos seguram a Santa trazendo um embalar dela, ninando-a em seu corpo, trazendo os mortos do mar para junto da Santa. A dor e tristeza da perda que a sereia sentia vão se dissipando nesse aconchego que a relação com a Santa traz. A sereia traz juntamente com o embalar da Santa um canto de Congo (uma das guardas de Congado). Os sentimentos de dor vão dando lugar àqueles de superação e vivacidade. Em seu corpo vão surgindo movimentos de tremor nos ombros, pequenos círculos (desenhando o infinito) no quadril, um andar de joelhos mais leve, dinâmico e ágil, seus braços ainda carregam a Santa, porém fazem um movimento de limpar, afastar, abrir o caminho, trazendo agora a força de vida do Congado.

Chegando aos dias de hoje, Sete Ondas está na rua. Sua imagem faz alusão a uma mendiga com as pernas aleijadas. Do chão da calçada, ela enxerga as pessoas que passam por ali através de seu espelho, porém são poucas as que conseguem enxergá-la. Com o espelho, a sereia faz com que as pessoas olhem para dentro de si mesmas, vendo seus lados obscuros. Ela começa a ver no espelho crianças em situação de rua, e vê essas crianças desaparecendo. Seu corpo inicia um tremor que vai desde o espelho até a ponta da cauda, a agonia e o desespero dominam seus sentimentos agora. Olhando para as pessoas que passam e com esse sentimento de desespero, Sete tateia a areia com suas mãos e começa a escutar as crianças chamando por ela, vai abrindo espaço na areia e descobrindo fotos enterradas das crianças desaparecidas.

A sereia tira as fotos da areia e coloca-as de pé, de modo a mostrar para as pessoas, e dentro de seu corpo um choro que vai crescendo até começar a sair, vem do seu ventre e sai pelo esterno. O corpo da sereia tem movimentos de ondulações de baixo para cima, e movimentos circulares, o cesto acompanha o corpo, é como se as lágrimas fossem enchendo-o. Dentro do cesto contas de lágrimas de Nossa Senhora fazem um som que remete às ondas do mar. Ainda com seu cesto em relação à barriga Sete começa a mexer dentro dele,

sua sensação é de mexer em sua barriga vazia, procurar algo dentro dela, procurar as crianças seus filhos e só encontrar um vazio. Remetendo a uma Iemanjá das sarjetas, Sete segura então as contas em suas mãos e, abrindo-as lentamente, derrama essas contas sobre as fotos dos meninos— são lágrimas caindo sobre eles.

Seu choro inunda todo o espaço e ela é tragada pelo mar. Sete luta contra essa força que a puxa de volta para o mar e tenta alcançar as crianças e a Santa, ela rasteja até a frente mas, quando está quase alcançando a areia, o mar a puxa de volta. No fundo do mar ela sente suas escamas se rasgando, a sereia treme a cauda e, nesse tremor, sente as pernas crescendo por dentro da cauda, abrindo-a. Ao sentir suas pernas, Sete Ondas vai ficando de pé, saindo do mar, sentindo também seus pés que tocam o chão. Ela sai do mar, mas o mar está dentro dela. A sereia ainda sente o peso da cauda quando caminha sobre a areia, aproximando-se das pessoas que estão em festa na praia. Sete Ondas ganha pernas e consegue caminhar até a areia, abrindo o peito e os braços para acolher aqueles que conseguem enxergá-la. De peito aberto, retorna ao mar, ao qual ela pertence.

## Contextualização

Em levantamento sobre comunidades negras ou quilombolas existentes no Brasil, Jamary dos Pretos foi a que mais me despertou o interesse para essa pesquisa, principalmente devido à realização da festa de Nossa Senhora das Graças, padroeira da comunidade, e, portanto, por fazer referência temática ao que eu estava buscando.

Em uma busca mais aprofundada sobre a história e cultura do quilombo Jamary, vi surgir em mim uma empatia por esse povo, o que me mobilizou para um contato corpo a corpo com essas pessoas.

A comunidade quilombola de Jamary dos Pretos, localizada a 470 km de São Luís (MA), tem atualmente uma média de quinhentos moradores e seis mil hectares, de acordo com o Incra. Não se sabe ao certo o ano de formação do quilombo. A data mais antiga da qual que se tem registro é 1841, no livro “Os quilombos e as novas etnias”, de Alfredo Wagner.

Inicialmente, o quilombo chamava-se apenas Jamary, devido ao grande número de palmeiras jamari que havia na região. O nome “dos pretos” foi acrescentado pelos próprios moradores, que possuíam a necessidade de identificar aquelas terras como pertencentes ao povo negro, assim ressalta Almeida (2011, p.54): “afirmar-se como “preto” significa uma interpretação positiva de pertencimento da terra, objeto de disputas, àqueles que assim se autodefinem”.

A origem do quilombo deu-se por meiodos mocambos, que consistem em pequenas organizações de poucos negros fugidos (chamados de mocambeiros), que ficavam escondidos na mata e, durante a noite, iam até as fazendas resgatar escravos ou suprimentos. Como diz Odwyer (2002, p.199), um dos antigos moradores relatou a ela que

Os mocambeiros trabalhavam e moravam escondido, para que os senhores não perseguissem. Quem ficava na fazenda como escravo sabia e ajudava os irmãos que tinham ido pra mata, até conseguir também se refugiar no lugar de moradia dos pretos livres, assim é que nasceu nossa terra.

Por meiodo sucesso dos mocambos, os negros que conseguiram fugir e se esconder na mata passaram a agrupar-se numa única região, na qual hoje está localizado o quilombo Jamary dos Pretos. No entanto, desde a época de formação do quilombo, as disputas territoriais são presentes na história e memória dos moradores do Jamary. Os primeiros conflitos que se tem registros são as lutas com os índios, que também tinham sua morada próxima à terra onde hoje localiza-se o quilombo.

O povo do Jamary divide suas terras em algumas localidades, uma delas é o

Cajual (nome de uma antiga fazenda abandonada que ficava naquela região), que é mais afastado da parte central comunidade. Na região do Cajual ocorriam os principais conflitos com os índios, descritos pelos quilombolas como “bravos”.

Algumas famílias possuíam seus roçados<sup>4</sup> no Cajual, e em diversas ocasiões sofreram ataques dos índios que viviam naquela região. Uma moradora, hoje já falecida, em entrevista para PVN (Projeto Vida de Negro)(1998, p.144), conta que

certa manhã, quando ela era ainda menina e ajudava sua mãe a colher café, estando todos eles no Cajual trabalhando no cafezal de seu pai, chegaram os compadres da mata atacando as pessoas e querendo levar-lhes as coisas. Ela se recorda que sua mãe a carregou junto com os irmãos para dentro da mata, sendo um deles morto pelas flechas lançadas pelos “compadres da mata”. Depois disso, seus pais resolveram ficar de vez em Jamary, onde havia mais gente morando e era mais seguro naqueles tempos

Outro relato marcante sobre os conflitos com os índios encontra-se em PVN(1998, p.151), onde é descrito que

A mata era difícil, mas não tínhamos problemas de terra como hoje em dia. O problema mesmo, que eu me lembro do meu tempo de rapaz, eram os índios. Sim, havia muitos índios, lá onde é hoje Santa Rosa já foi uma aldeia, a gente vivia na luta com eles, havia até caçadores de índios, e os índios eram caçadores de pretos. Alguns eram índios tembé, e tinha também aqueles bravos, os urubus. Sim, havia muita luta e medo de todos os lados desta terra, só lá em Jamary era mais tranquilo, porque os caboclos não tinham coragem de invadir o povoado dos pretos, porque já era muita gente por lá para lutar.

Durante minha estadia na comunidade, ouvi em conversa informal um relato de conflito com os índios da região. Um rapaz que estava no quilombo do Jamary, por conta da festa de Nossa Senhora das Graças, contou que sua avó, já falecida, fora flechada por um índio durante conflito, e como não havia meios de retirar a flecha sem causar-lhe a morte ela viveu com a flecha espetada em seu braço por volta de dez anos!

Com o passar dos anos, as disputas territoriais não ocorriam mais entre quilombolas e índios, e sim entre fazendeiros e empreendedores agropecuários da região. No ano de 1970, o quilombo Jamary dos Pretos começou a sofrer invasões e tentativas de compra ilegal dos hectares pertencentes à área do quilombo.

Em entrevista a Odwyer (2002, p.189), um quilombola narra o conflito iniciado em 1970: “É tudo [os fazendeiros] igual àquele projeto Ceres, cercando a área com arame para a criação de gado, a gente nunca sabe, podem querer invadir nossa terra, pois dizem que assim fizeram por outros povoados, passando a máquina por cima das casas”.

---

<sup>4</sup> Local afastado da comunidade em que se plantava os alimentos, e por vezes se ficava alguns dias no local cuidando do plantio ou colheita.

Outro morador relatou a Odwyero conflito que ocorreu entre os quilombolas e famílias “poderosas” de Turiaçu, que, no final de 1977, registraram no Incra as terras pertencentes ao quilombo como sendo de propriedade deles, conseguindo uma ordem de expulsão dos moradores do quilombo, que resistiram e provaram que a terra do Jamary pertencia a eles, como frisa o entrevistado em sua fala:

se trabalhamos nessa terra, ela é nossa, terra em que foi derramado nosso sangue, terra que acolheu nossos mortos, que estão todos lá no nosso cemitério na Boa Vista, terra que herdamos e queremos deixar para nossos filhos. Só nos tiram daqui para baixo da terra, dessa terra do Jamary dos Pretos(ODWYER, 2002, p.190).

Durante a pesquisa de campo, esse conflito entre os quilombolas e os “grandes de Turiaçu” (segundo eles) foi-me relatado por Elivaldo, morador nascido no quilombo, em conversa específica sobre a situação atual das terras quilombolas. Para ele, foi a maior ameaça em relação às terras que ocorreu no Jamary, pois os moradores quase foram expulsos do quilombo.

Enquanto apresentavam-me o quilombo, durante meu *Co-habitar com a Fonte*, foi perceptível que, atualmente, a maior ameaça aos quilombolas do Jamary dos Pretos são os madeireiros que, segundo eles, querem invadir a área do quilombo para desmatar o território que cerca o local.

No entanto, os moradores do Jamary têm progredido em suas conquistas, o que dificulta a invasão do quilombo. As terras do Jamary foram mapeadas e foi oficializado em documento que as mesmas pertencem aos quilombolas que lá residem, segundo o site da Comissão Pró Índio de São Paulo (CPISP): “Em 2003, os *jamaryzeiros* conseguiram a titulação de parte de seu território. O Iterma outorgou o título de propriedade para a comunidade, regularizando uma área de 6.613 hectares”. No site<sup>5</sup> encontra-se a documentação do quilombo Jamary dos Pretos.

---

<sup>5</sup>[http://www.cpis.org.br/terras/asp/ficha\\_territorio\\_print.aspx?TerraID=2953&terra=t](http://www.cpis.org.br/terras/asp/ficha_territorio_print.aspx?TerraID=2953&terra=t)

## Metodologia, procedimentos e materiais

O método BPI, criado pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Graziela Rodrigues, é formado por três eixos (Rodrigues, 2003): *Inventário no corpo*, *Co-habitar com a Fonte* e *Estruturação da Personagem*, os quais são desenvolvidos a partir das cinco ferramentas: Técnica de Dança, Técnica dos Sentidos, Laboratórios dirigidos, Pesquisas de Campo e os Registros, que auxiliam o intérprete na “realização corporal que irá produzir uma Arte gerada no cerne do corpo da pessoa” (Rodrigues, 2010, p. 1).

O *Inventário no corpo* é o primeiro eixo a ser trabalhado no método. Nele, o intérprete realiza uma pesquisa em torno de seu histórico familiar e cultural, a fim de auxiliar o despertar de sua memória corporal, contribuindo assim para o reconhecimento dos conteúdos culturais e sensíveis presentes em seu corpo, como mostra Rodrigues (2003, p. 79): “Nessa fase introdutória, a memória do corpo é ativada, possibilitando que ao longo do processo ocorra uma autodescoberta quanto às próprias sensações, sentimentos, história cultural e social.”

Como parte fundamental do desenvolvimento no método e da compreensão do *Inventário no Corpo*, ocorre o trabalho da Técnica de Dança do método BPI, chamada de Estrutura Física e Anatomia Simbólica. Aspectos essenciais dessa técnica são trabalhados em todo o corpo usando, por exemplo: diferentes gradações de enraizamento dos pés, sendo elas raízes soltas, médias ou profundas; a atuação dos diferentes apoios dos pés, podendo ser grandes apoios (metatarso, calcanhar bordas internas ou externas) ou pequenos apoios; a pelve pesando para o chão com a imagem de um prolongamento do cóccix que vai até o solo; os movimentos com o quadril que desenham o símbolo do infinito ( $\infty$ ); a soltura e alternância das escápulas, a região do esterno articulada até os braços como um estandarte, construindo um eixo mastro flexível; e as posturas variam entre perpendicular, abaulada, paralela e com o esterno direcionado para o céu.

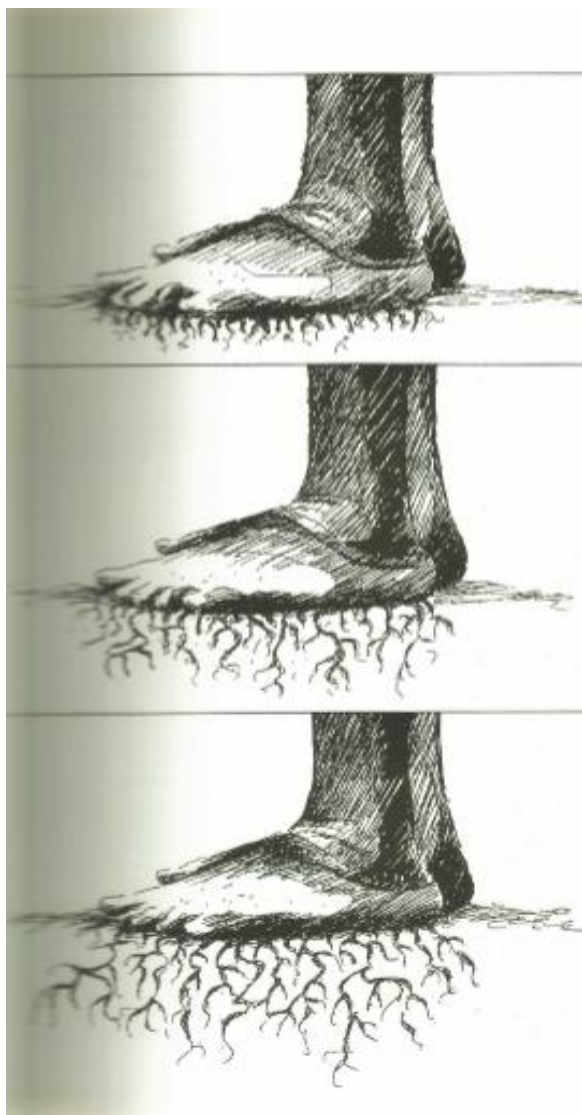


Figura 1: Raízes dos pés: soltas, médias e profundas. Imagem do livro “Bailarino-Pesquisador-Intérprete, Processo de formação”(Rodrigues, 2005, p. 45)

A Estrutura Física também auxilia o intérprete a se preparar para o próximo eixo do método, o *Co-habitar com a Fonte*. O enraizamento adquirido na Estrutura Física amplia a percepção do corpo do bailarino e de seus sentidos, deixando-o, assim, aberto e sensível, pronto para coletar dados sobre si próprio e sobre o ambiente. Tal percepção é importante, pois

No cotidiano do *Co-habitar com a Fonte* as relações de contato do bailarino com seu próprio corpo são fundamentais. O enraizamento deste contato e sua expansão favorecem a ampliação do olhar com todo o corpo” (RODRIGUES, 2003, p.111)

A Estrutura Física é usada também para que o bailarino-pesquisador-intérprete decodifique a movimentação vista em campo. Através dela, é possível analisar a penetração dos pés no solo, o direcionamento e movimentos do sacro e da parte superior da coluna, a formação do eixo-mastro, as gradações de tónus, os pulsos e impulsos, dentre outros.

No eixo *Co-habitar com a Fonte*, o intérprete escolhe uma pesquisa de campo a ser realizada. Tais escolhas – o que pesquisar e onde pesquisar – são determinadas por motivações internas de cada pesquisador (RODRIGUES, 2003, p.106). No meu caso, senti-me motivada a pesquisar o quilombo Jamary dos Pretos e o Tambor de Crioula dançado no Quilombo na festa de Nossa Senhora das Graças.

A relação durante a pesquisa de campo é delicada e deve ser estabelecida aos poucos, buscando relacionar-se com o outro, como também com as paisagens, as falas e movimentações corporais das pessoas do campo,

Por um momento o pesquisador vive aquela paisagem da pesquisa de campo como se pertencesse a ele [...]. Nesse patamar ocorrem apreensões de elementos fundamentais, não verbais, que o corpo assimila e guarda e que só serão expressos no trabalho de laboratório. (RODRIGUES, 2003, p. 107)

O processo de ida a campo é feito com muita cautela no método BPI, afinal o intuito da pesquisa é coabitar, conviver com as pessoas que habitam aquele campo de pesquisa, sem ser invasivo com as mesmas. As informações devem ser colhidas e observadas respeitando a abertura que o pesquisado está dando para que isso ocorra, sem forçá-lo a dividir um momento ou informação que ele dê indícios que não está disposto a fazê-lo.

Quando o pesquisador começa a sentir-se parte do local e aceito pelos pesquisados, ele está coabitando com a fonte e vivendo experiências corporais que vão além da fala e do olhar, que são absorvidas pelo corpo e posteriormente poderão vir à tona nos laboratórios dirigidos. Na pesquisa de campo no quilombo, o principal momento em que senti que estava coabitando foi quando as mulheres da comunidade me entregaram uma saia de chita e insistiram para que eu entrasse na roda do Tambor de Crioula.

Durante o *Co-habitar com a Fonte*, são realizados registros da pesquisa. Esses registros consistem em diários de campo, nos quais o bailarino-pesquisador escreve as vivências e impressões que teve durante a pesquisa de campo. Também pode haver registros audiovisuais. Esse material é posteriormente analisado pela pesquisadora e pela diretora e em alguns casos, como o dessa pesquisa, as filmagens são utilizadas para analisar a dinâmica e Estrutura Física presente nas movimentações pesquisadas.



A pesquisa de campo é intercalada com os laboratórios dirigidos, os dojos<sup>6</sup>, que acolhem as impressões que emanando corpo do intérprete, frutos da sua interação com o campo. Os laboratórios são elaborados pelo diretor, com o intuito que ocorra o reconhecimento do material de pesquisa no corpo do intérprete. Como parte desse eixo, podem também ser estudadas no corpo, e experimentadas, as movimentações vividas na pesquisa de campo. Este eixo “possibilita uma rica interação entre corpos [...]. O pesquisador ao estabelecer uma fina sintonia no contato com o outro, poderá sintonizar-se consigo mesmo e se conhecer” (RODRIGUES, 2003, p. 105).

Nos laboratórios dirigidos, utiliza-se a Técnica dos Sentidos, que ocorre no corpo do intérprete através de “circuitos de imagens/sensações/emoções/movimentos, não importando a ordem na qual eles se apresentem” (RODRIGUES, 2010, p.2). Tal circuito permite que o intérprete entre em contato com seus conteúdos corporais, reconhecendo-os e integrando-os em sua dança.

Durante os laboratórios dirigidos, é fundamental que o Intérprete esteja aberto a vivenciar os conteúdos que vão emergir de seu corpo, procurando não criar expectativas e idealizações em relação aos mesmos, além de estar atento e disponível, não só a esses conteúdos, mas também às orientações da direção.

A direção trabalha com o Intérprete nos laboratórios dirigidos utilizando diferentes estratégias para auxiliar o Intérprete a expressar o que foi mobilizado em seu corpo. Assim, os trabalhos de dojo podem focar mais as relações com as paisagens, ou as modelagens corporais ou ainda as relações com os objetos, dentre outros. “O enfoque de cada dia de trabalho é decorrente das respostas advindas desse corpo em processo, atuante em suas paisagens” (RODRIGUES, 2003, p.127). A partir disso, o Intérprete procura vivenciar ou relacionar-se com aquilo que está instaurado naquele momento em seu dojo, permitindo que o corpo dê passagem e fluxo para outras imagens, sensações e movimentos que venham a aparecer.

O eixo *Estruturação da Personagem* tem início quando, nos laboratórios dirigidos do *Co-habitarcom a Fonte*, aparecem imagens de paisagens que começam a se repetir e se ligar à imagem de “alguém” que habita nelas. Nesse momento,

---

<sup>6</sup> "Os estudos de imagem corporal consideram ao redor do corpo uma extensão do corpo por ser uma esfera de sensibilidade especial. Segundo Paul Schilder, do ponto de vista psicológico, os arredores do corpo são animados por ele. Em dança, este espaço significa um espaço pessoal que, segundo Laban, é chamado Kinesfera. Em tradições orientais este espaço em torno do corpo é chamado de dōjo, espaço este que o guerreiro deve cuidar para que não seja invadido pelo inimigo por ser parte de seu corpo". (RODRIGUES e MULLER, 2006, p.136)

Os dados das fontes de pesquisa (de campo e da pessoa) vão se desdobrando e se integrando. No momento em que ocorre o movimento-síntese, que está associado a uma imagem-chave, a pessoa vê dentro de si características marcantes de uma personagem em seu espaço de origem. (RODRIGUES, 2003, p.127)

Aparecem, então, movimentos resultantes de imagens corporais que configuram o corpo de alguém imaginário. O que se percebe nesse momento é que “As relações entre o mundo interno e externo promovem um processo de transformação da imagem corporal” (MELCHERT, 2007, p. 15). Assim, uma personagem é criada, fruto das relações pessoais do intérprete com o campo pesquisado. Citando Rodrigues (2003, p. 121), entende-se, então, que “A personagem emerge do Co-habitar com a fonte e do que essa vivência despertou na própria pessoa”.

A personagem é fruto da vivência de vários corpos que, durante os laboratórios de movimento, encontram uma maneira de se entrelaçar, permitindo assim, chegar ao “momento em que ocorre a fusão dos corpos, que pronuncia uma personagem” (op.cit., p. 130).

A chamada Incorporação da personagem no BPI ocorre quando “a pessoa alcança uma integração das suas sensações, das suas emoções e das suas imagens, vindas até então soltas e desconectadas” (RODRIGUES, 2003, p.124).

Nesse eixo do método também ocorrem os registros, chamados de diários de dojo. Eles auxiliam o intérprete na conscientização de seu processo, sendo também um momento de reflexão para o mesmo, no qual ele concretiza, por meio da escrita, suas vivências dentro do método.

No processo dos laboratórios dirigidos, podem ocorrer alguns entraves nos quais os mecanismos de defesa atuam no corpo do intérprete, prejudicando “o contato da pessoa consigo mesma e as relações interpessoais”(RODRIGUES et al.,2016, p.15). Os mecanismos de defesa atuam de maneira a induzir o intérprete a obstruir determinados conteúdos que venham a emergir de seu corpo, dessa maneira a pessoa passa a negar, racionalizar ou forjar o fluxo dos sentidos, rejeitando aquele conteúdo inerente à sua história de vida. É fundamental dentro do método BPI que esses mecanismos sejam identificados. Nesse momento, a direção atua,criando “meios de o intérprete tomar consciência de tal fato e sair desse mecanismo” (RODRIGUES et al.,2016, p.15).

## - Procedimentos e materiais

Antes da minha ida para a pesquisa de campo algumas preparações foram realizadas. Uma delas estava relacionada à organização da pesquisa, em si. Busquei primeiramente entrar em contato com o líder do quilombo Jamary dos Pretos, Henrique Ribeiro. Para fazer contato com o mesmo, busquei o email de pessoas da prefeitura de Turiaçu, contei a elas sobre a pesquisa e, dessa forma, consegui o telefone de Henrique. Conversei com ele algumas vezes por telefone, apresentei-lhe a proposta de pesquisa e, após conversar com os moradores do Jamary, minha ida ao quilombo foi permitida. Combinamos então a data na qual seria realizada a pesquisa (de 27 de dezembro a 02 de janeiro) e ele me ajudou a organizar minha estadia no local e me forneceu informações sobre o transporte até Jamary.

Como preparação corporal, frequentei a disciplina de Dança do Brasil IV, ministrada pela Prof. Doutora Graziela Rodrigues. Nela, os alunos têm como principal objetivo a realização de uma pesquisa de campo. Durante as aulas, os alunos são preparados para vivenciar o eixo *Co-habitar com a Fonte* através de exercícios de percepção corporal do outro, de si mesmo e do espaço, por meio do trabalho da Estrutura Física e Técnica dos Sentidos do método BPI, para uma maior abertura do corpo que irá abrigar as experiências do campo. Concomitantemente à disciplina, li algumas bibliografias sobre o quilombo Jamary dos Pretos e sobre o Tambor de Crioula. Foram lidos os seguintes textos:

- “Quilombos, identidade étnica e territorialidade”, organizado por Eliane Cantarino O’Dwyer;
- “Patrimônio imaterial: o Tambor de Crioula de Maristela Rocha”;
- “Tambor de Crioula: parecer técnico, realizado pelo IPHAN e Ministério da Cultura”.

A pesquisa de campo teve duração de sete dias—de 27 de dezembro de 2015 a dois de janeiro de 2016. Nesse período, foram feitos diários de campo, registros fotográficos e audiovisuais. Os registros audiovisuais focaram em apreender a movimentação do Tambor de Crioula e, também, a paisagem do quilombo Jamary dos Pretos.

Também fazem parte dos materiais dessa pesquisa os diários de *dojo* redigidos após cada laboratório, tanto os realizados dentro das disciplinas de Dança do Brasil V e VI da Graduação em Dança da Unicamp, quanto aqueles realizados na disciplina intensiva da Pós-Graduação “Tópicos especiais em atuação” (ministrada pelas Professoras Doutoras Graziela

Rodrigues e Larissa Turtelli em fevereiro de 2016) e também os laboratórios individuais com a diretora. Esses diários de dojo abarcaram, assim, o período de fevereiro a outubro de 2016.

Além disso, realizei o procedimento no Comitê de Ética (CEP) para aprovação do projeto de pesquisa no mesmo, submeti o Termo de Livre Consentimento<sup>7</sup> (TLC), que seria assinado pelo líder da comunidade, autorizando a pesquisa de campo no quilombo e o uso de dado das mesmas. No caso do Jmary dos Pretos, Henrique, o líder da comunidade, pôde ser consultado e responder pelos demais moradores, possibilitando que fosse feito um único TLC, assinado pelo mesmo, que valesse para os demais moradores.

Durante o processo de submissão do projeto de pesquisa e do TLC ao CEP, alguns esclarecimentos precisaram ser feitos para o Comitê. Fez-se necessário uma explicação formal do motivo de optar por não centralizar a pesquisa de campo em um grupo específico de pessoas, classificando-as por idade ou sexo por exemplo. Tal opção ocorreu, pois, respeitando os aspectos do eixo *Co-habitar com a Fonte* do método BPI, a pesquisa de campo tem em si um aspecto afetivo, não se sabe exatamente as pessoas que o pesquisador irá se deparar no campo, e quais dessas pessoas irão despertar sua identificação ou interesse corporal.

Para uma melhor comunicação e esclarecimento de outros aspectos da pesquisa, como a dificuldade de conseguir uma prévia autorização assinada pelo líder da comunidade Henrique Ribeiro antes da minha chegada ao quilombo, optei por marcar uma reunião pessoalmente com a direção do CEP, que me solicitou um termo de comprometimento no qual assumi a responsabilidade de entregar a autorização de minha estadia no quilombo ao líder do mesmo, juntamente com o TLC.

---

<sup>7</sup>TLC anexo no final do texto. Número do processo aprovado pelo CEP 1.545.860

## **Pesquisa de campo**

Como explicitado anteriormente, a pesquisa de campo no quilombo Jamary dos Pretos foi realizada no período de 27 de dezembro de 2015 a 02 de janeiro de 2016, com o objetivo principal de vivenciar a festa de Nossa Senhora das Graças, padroeira da comunidade.

A festa de Nossa Senhora das Graças tem seu marco de início no dia 29 de dezembro, com o Tambor de Crioula, e seu fim no dia primeiro de janeiro, com a retirada do mastro. Assim, pode-se entender que a festa dura quatro dias, sendo um acontecimento de suma importância para os moradores do Jamary: “Todos são unânimes em descrever a grandeza dessa festa, que dura até quatro dias, vindo gente de todos os povoados próximo”(Odwyer 2002, p.200). A festa apresenta diversas dinâmicas: a ladainha, o Tambor de Crioula, o hasteamento e a retirada do mastro e a procissão.

Embora os jamarizeiros considerem que a festa começa no dia 29 de dezembro, a ladainha tem seu início já no dia 27 de dezembro e se estende até o dia 31, sempre no período da noite, sendo realizada na nova capela (em construção) de Nossa Senhora das Graças. É conduzida por uma pessoa da comunidade, que fica responsável, primeiramente, por puxar a reza do terço e, em seguida, passar para a ladainha propriamente dita.

No dia 29 de dezembro, após a ladainha, acontece o Tambor de Crioula, dança típica do Maranhão que adentra pela noite e madrugada, marcando o início oficial da festa de Nossa Senhora das Graças. No dia seguinte ao Tambor de Crioula, 30 de dezembro, ocorre o hasteamento de mastro na sede do quilombo, onde ficará até ser retirado no dia 1º de janeiro. Antes da retirada do mastro, os jamarizeiros fazem uma procissão até ele. A retirada do mastro indica o encerramento da festa de Nossa Senhora das Graças.

Durante o *Co-habitar com a Fonteno* quilombo Jamary dos Pretos, diversas categorias de movimentos corporais foram observadas, tanto no cotidiano dos moradores como em momentos específicos. Pude vivenciar com os jamarizeiros trabalhos manuais como pegar água do poço e limpar animais para a alimentação, assim como escutar suas histórias de vida e lendas do quilombo. Além disso, relações afetivas e de identificação com alguns moradores foram construídas, possibilitando uma maior abertura deles e minha nas vivências durante a festa de Nossa Senhora das Graças. Dessa forma, o relato da pesquisa de campo foi subdividido nos seguintes itens:

- O Quilombo e suas paisagens
- Pessoas marcantes
- Ações de trabalho
- Rezas e altares
- Hasteamento e retirada do mastro
- O Tambor de Crioula

A seguir, falaremos mais sobre cada um deles.

- O Quilombo e suas paisagens

O quilombo Jamary dos Pretos fica em um local afastado das grandes cidades, é rodeado por mata e outras comunidades quilombolas. A cidade “grande” mais próxima é Turiaçu, que fica a 47km da comunidade. No Jamary, pouquíssimos moradores possuem carro ou moto. O “pau de arara” de Elivaldo, morador do quilombo, é o veículo mais utilizado pelos moradores quando precisam se locomover até Turiaçu ou as pequenas cidades vizinhas.

Para chegar ao quilombo, é preciso pegar uma estrada de terra curvilínea de 8 Km, partindo da BR e avançando mata a dentro estrada essa que foi aberta pelos próprios moradores. Dentro do quilombo, existem pequenos “bairros” mais isolados – são eles Bela Vista, Arrudá e Cajual. Essas localidades ficam mais afastadas da sede do Jamary e, em geral, vivem nelas alguns núcleos de uma mesma família.

A maioria dos quilombolas tem suas casas construídas ao redor da sede, que está localizada na parte central do quilombo. Trata-se de um barracão com chão de cimento, cercado por alguns pilares que dão sustentação ao telhado. Ao lado dela fica a capela, atrás se encontra a escola e, em frente a esta, o campo de futebol. Ao redor dessa parte central ficam as casas, que foram construídas espaçadas umas das outras, possibilitando que entre uma e outra se instalassem novas edificações como bares, uma igreja evangélica e pequenas vendinhas.

O solo das ruas do quilombo é a terra vermelha, que se mistura com os gramados e grandes árvores existentes no local. No período em que estive no Jamary, era época de seca. Portanto, tudo aparentava estar ressecado: a terra levantava poeira, os gramados tinham

um tom de verde amarelado e apenas algumas árvores estavam com as folhas verdes.

A maioria das casas do quilombo já é cimentada. São pequenas e simples, com chão de cimento queimado e um quintal próprio, delimitado por cercas de arame. Ainda existem algumas casas feitas de barro e outras que ainda não têm o acabamento completo em um material ou outro –possuem algumas partes de barro ou de cimento. O mapa abaixo, feito por mim, e as fotos mostram um pouco da configuração espacial do quilombo.

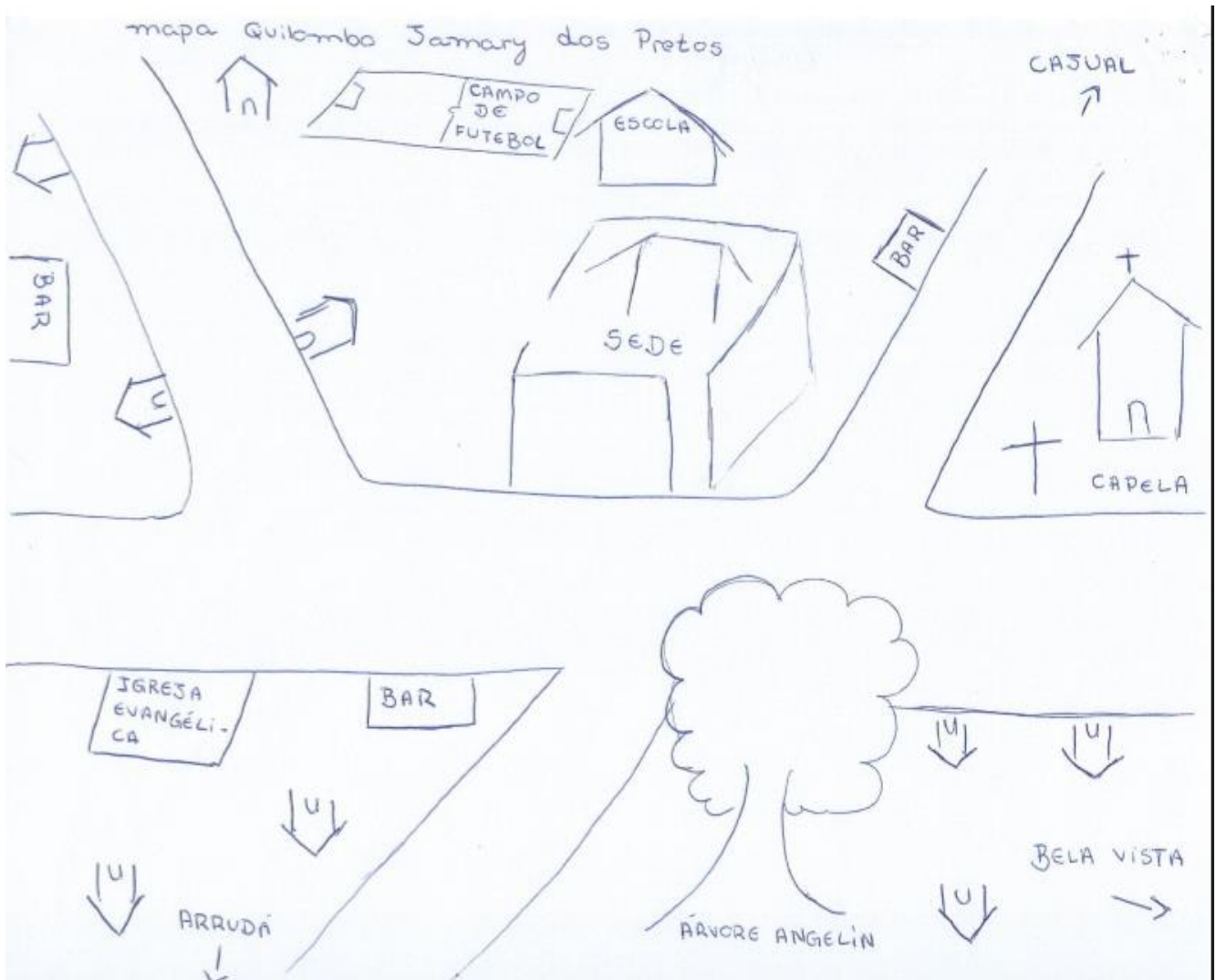


Figura 2 - Mapa do Quilombo Jamary dos Pretos desenhado pela pesquisadora.



Figura 3 - Escola Municipal do Quilombo Jamary dos Pretos. Foto cedida por Joelington Rios, 2016



Figura 4 – Sede do Quilombo Jamary dos Pretos, e antiga capela ao lado. Foto cedida por Joelington Rios, 2016





Figura 5 - Campo de futebol e escola ao fundo.Foto do arquivo pessoal da pesquisadora, 2015



Figura 6 - Árvore de Angelin.Foto do arquivo pessoal da pesquisadora, 2015



Figura 7 - Nova capela de Nossa Senhora das Graças (em construção).Foto do arquivo pessoal da pesquisadora, 2015

A energia elétrica chegou para os jamarizeiros em 2006, apenas dentro de suas casas; nas ruas do quilombo não há postes de iluminação, portanto, mesmo com energia elétrica, o escuro ainda predomina nas ruas da comunidade no período da noite.

Devido ao histórico isolamento geográfico do quilombo, a cultura de subsistência sempre foi comum aos moradores do lugar. A criação de animais faz parte da cultura do Jamar dos Pretos— cria-se gado, galinhas e porcos, todos soltos, circulando livremente pelo quilombo. Na época de cheia (inverno) é quando se mata mais bichos para alimentação, pois as chuvas fazem o rio subir, muitas vezes alagando a ponte existente na estrada que dá acesso ao quilombo, deixando os moradores ilhados e,consequentemente, impossibilitados de comprar carne em Turiaçu.

Antigamente, plantava-se “mandioca, milho, feijão, batata, abóbora, gergelim, cará e árvores frutíferas como mangueiras, cajueiros, mamoeiros e bananeiras, preservando-se palmeirais e madeiras de lei” (Odwyer, 2002, p. 183). Ainda existem plantações dessas culturas no quilombo, porém, a chegada da eletricidade, e os recursos obtidos com programas sociais têm modificado esse cenário.

Atualmente, os jamarizeiros têm a possibilidade de comprar aparelhos domésticos como geladeira, TV, fogão e máquina de lavar roupa, além de brinquedos, remédios e alimentos industrializados, aos quais até bem pouco tempo atrás não tinham acesso, como

refrigerantes, salgadinhos e bolachas. Com isso o interesse pelo roçado, entre os quilombolas, tem diminuído.

A entrada de alimentos industrializados no quilombo tem gerado um acúmulo de lixo gerado pelas suas embalagens. A coleta de lixo não chega até as terras do Jamary e alguns moradores mais escolarizados instruem os demais a queimar o lixo, nos casos de papel e plástico, e enterrá-lo, se houver metais. Contudo, nem todos os quilombolas fazem isso, por isso o lixo está começando a se acumular pelo chão das terras de Jamary.

Percebe-se um choque cultural, uma vez que os quilombolas não estavam preparados para os problemas ambientais e de saúde que podem ser causados pelo acúmulo do lixo, e até mesmo pelo ato de enterrá-lo, e mais notável ainda é o descaso do governo com a situação dos quilombolas. Afinal, não basta prover recursos para que se consuma alimentos industrializados e esquecer-se do lixo que passará a ser produzido— e não recolhido— no quilombo.

A questão do lixo não é o único problema social presente na realidade do Jamary dos Pretos. O acesso a educação e saúde pública também é precário para os quilombolas. Um posto de saúde começou a ser construído no quilombo, porém a construção foi abandonada pela metade. Assim, a comunidade não conta com infraestrutura para atender possíveis problemas de saúde. Se alguém fica doente, os quilombolas têm duas opções: recorrer aos curandeiros que vivem no local ou ir para o hospital em Turiaçu— o que só é possível quando o rio não está cheio.

Na questão da educação o quilombo conta com uma escola de ensino infantil e fundamental, a escola que contaria com o ensino médio também teve sua construção interrompida. Aqueles que possuem alguma família ou conhecido em Turiaçu, São Luís ou Belém, mandam as crianças para estudar nesses centros.

Muitos jovens que moram fora do quilombo estavam na comunidade por conta da festa de Nossa Senhora das Graças. Conversando com eles, notei que a maioria diz ter intenção de fazer faculdade e depois retornar ao quilombo, alegando não gostar de cidade grande; querem ficar perto da família e levar o conhecimento que irão adquirir de volta para o quilombo. Além dos sons da natureza, o que predomina no quilombo é o som do reggae. Existem três bares espalhados por Jamary dos Pretos. Eles contam com caixas de som que tocam reggae enquanto estão com as portas abertas.

No período da festa de Nossa Senhora das Graças, faz parte da tradição o baile do dia 31 de dezembro. No dia 30, chegam ao quilombo caixas de som imensas, que são instaladas na sede de modo a formar três paredões de som, e uma pickup onde fica o DJ.

Quando as caixas são ligadas, o reggae toca dia e noite num volume muito alto, parando apenas no momento de hasteamento do mastro.

Durante minha permanência no quilombo, ficou claro que o reggae é uma cultura já instaurada na comunidade há um bom tempo. Moradores mais idosos relataram-me que quando não havia eletricidade no Jamary, os paredões de som já existiam e eram movidos a manivela pelos próprios quilombolas.

Em geral, os moradores com até 60 anos já tinham interesse pelo ritmo do reggae, enquanto os mais idosos com os quais conversei, na faixa etária dos 80 anos, reclamavam bastante, diziam não gostar daquele tipo de música e que antigamente as músicas que tocavam no baile eram diferentes.

Em meio às gerações de moradores existentes no quilombo Jamary dos Pretos, algumas tradições se perderam e outras foram mantidas. O costume dos mais novos de pedir benção aos mais velhos é um dos hábitos que se mantêm até hoje na comunidade. Eles pedem benção como um sinal de respeito; o ato é realizado como um cumprimento dos mais novos para com os mais velhos.

As lendas locais que me foram contadas durante minha pesquisa de campo resistiram ao tempo e são passadas pelas gerações até hoje. Essas lendas relacionam-se principalmente à ligação do quilombo com os elementos da natureza. A lenda da Mãe d'Água, por exemplo, conta que se uma lanterna for apontada para dentro de um poço durante a noite, a Mãe d'Água grita muito e vai embora—e então o poço seca.

Outralenda envolvendo a Mãe d'Água diz respeito aquando começaram a construir a escola municipal. Os pajés do quilombo disseram que não podia ser construída ali pois naquele espaço havia a árvore da mãe d'água, que não podia ser derrubada, mas a escola foi construída no local mesmo assim. Um dia, guardaram os tambores na escola e as crianças começaram a tocá-los. Uma menina disse que ouviu alguém chamando-a; quando ela chegou no portão, o caboclo a “pegou”, fez ela subir no portão e gritar, e só parou quando pararam de tocar os tambores.

Escutei também a lenda da árvore de Angelin. Contaram-me que nela mora o Currupira e que ao passar por ela, as pessoas devem assoviar e andar de costas, caso contrário a “criatura” vem atrás de você.

No Jamary existem também as histórias das pessoas que viram bichos. Contaram-me principalmente de moradores mais velhos e já falecidos que viravam porco do mato, cobra, cavalo ou pássaro. Diziam que as pessoas tinham o poder de se transformar em animal e o faziam principalmente para defender o território do quilombo, suas plantações, ou para

defender-se de invasores mal-intencionados. Quando perguntei se isso acontece ainda nos dias de hoje, Dona Maria, moradora idosa, nascida e criada no Jamary, respondeu que atualmente isso é raro, mas se precisar os bichos não hesitam em chegar.

Ainda que os jamarizeiros tenham tido disputas territoriais com os índios no passado, é possível observar que a cultura do quilombo aproxima-se em alguns aspectos da cultura indígena. A questão da transformação do homem em animal, a relação com os seres da mata, e a presença das entidades de caboclos e índios do mato nos altares mostram essa relação de entrecruzamento de culturas.

A tradição da festa de Nossa Senhora das Graças foi mantida, porém sofreu modificações na forma de organização, que antigamente era realizada pelo “juiz da festa”, ajudado pelos “mordomos”, incumbidos de recolher as oferendas à padroeira e o pagamento das promessas, além de definir cota das contribuições para os festejos” (Odwyer, 2002 p.201). A cada ano, uma família do quilombo ficava responsável pela organização da festa da padroeira. Já nos últimos anos, uma mesma família vem ficando encarregada da realização do festejo.

A decoração da festa também foi alvo de modificações. Anteriormente, o que predominava eram as cores de Nossa Senhora das Graças (azul e branco), na festa que vivenciei os jovens do quilombo ficaram incumbidos da decoração da sede, fizeram então os enfeites com as cores do reggae (verde, vermelho, amarelo e preto), alegando que queriam mudar um pouco as “cores de sempre”.

Muitas tradições ainda são mantidas no Jamary, porém o quilombo não está isento de transformações. A festa ainda tem um forte sentido religioso de devoção à Nossa Senhora das Graças, no entanto, atualmente, divide espaço com a cultura do reggae, que permeia o quilombo e seus moradores, principalmente os mais jovens.

- Pessoas marcantes

Durante minha estadia no quilombo Jamary, convivi com muitas pessoas da comunidade. Quase todos os moradores do quilombo eram negros. Havia um ou outro que eram mulatos. As pessoas com quem convivi mais de perto foram: Nôra e seu marido Elivaldo que me abrigaram em sua casa; Dona Rosiléia, seu marido Galego e seus filhos, com quem eu fazia as refeições; Emirely e Joelington, que me acompanhavam pelo quilombo, apresentando-me para os demais moradores; Dona Fanta, seu marido Chico, a filha Franciene e as demais

crianças da família; Dona Sena e Seu Carneiro, um senhor nascido e crescido no quilombo que hoje é cantador de Tambor de Crioula no Jamary.

Dentre esses vários moradores, duas pessoas destacaram-se para mim durante a pesquisa, tanto no âmbito corporal como também no conteúdo de suas falas. Com Dona Sena e Dona Fanta, pude estabelecer uma conexão diferente. Com ambas, senti uma barreira inicial, uma desconfiança, que aos poucos foi se quebrando, permitindo que pudesse estabelecer uma relação de troca entre essas mulheres e eu.

Dona Fanta me chamou a atenção por ser dona do terreiro de Mina do quilombo, por seu sorriso largo e por seu jeito inicialmente quieto, mas que parecia ter histórias a revelar. Ela aparentava ter por volta de 45 anos, tinha aproximadamente 1,55m de altura, era bem magra, tinha a pele escura e um sorriso largo, com dentes grandes. Sua casa era simples, de cimento, com poucos móveis, tinha um forno a lenha, um quintal de terra com uma árvore no meio dele e, ao lado da casa, ficava o terreiro de Mina.

Ao visitar a casa de Dona Fanta pela primeira vez, quis conversar com ela sobre seu terreiro de Tambor de Mina. Inicialmente, ela estava bem fechada em relação a esse assunto. Conversamos sobre outras coisas e encontramos pontos em comum. Aos poucos, ela foi se abrindo e, após um tempo, ela me chamou para ir até o terreiro onde continuamos nossa conversa.

Dentro do seu terreiro de Mina, Dona Fanta me contou como começou o terreiro, falou sobre as festas que faz e o que sente em relação ao Tambor de Mina. Enquanto me contava sua história com o Tambor de Mina e as festas que faz em seu terreiro, senti que, para Dona Fanta, a Mina tem um caráter de obrigação. Em certo momento de conversa, ela disse: “tem que fazê, se num faiz as coisa começa a dá errado, fica tudo empacado”. Apesar desse caráter de obrigação, em outro dia que estive em sua casa Dona Fanta fez questão de vestir a roupa do Zé da Mata e pediu que eu tirasse uma foto. Percebi, então, que existe nela um orgulho das entidades de seu Tambor de Mina.

Quando saímos de seu terreiro, Dona Fanta me convidou para sentar e disse para que eu não tivesse pressa em ir embora. Nesse momento, senti ela se abrindo ainda mais para relacionar-se comigo. Durante todo o tempo que conversávamos, Dona Fanta segurava seu filho mais novo no colo, em alguns momentos ele chorava e ela dava o seio para o bebê mamar— tudo isso ocorria com muita naturalidade para ela. Ao mesmo tempo em que ela segurava a criança e se dispunha a dar de mamar a ele a qualquer momento, ela também reclamava desse choro e inquietação.

No início, essa relação de Dona Fanta com seu bebê me causou um

estranhamento. Porém, após refletir, percebi que, apesar de seu jeito aparentemente bravo, ela se colocava totalmente à disposição das necessidades daquele bebê. Notei também como algumas coisas que para mim foram estranhas, para ela eram extremamente naturais em seu dia a dia, por exemplo, a proximidade que ela tinha com a terra, deixando seu bebê sempre sem roupa, brincando e fazendo suas necessidades diretamente na terra.

Em outro dia que estive com Dona Fanta em sua casa, ela já estava mais falante e aberta para conversar comigo. Em dado momento, ela mencionou não gostar da cidade, alegando que as pessoas da cidade não notam umas às outras e vivem correndo, disse que gostaria de melhorar sua casa, mas que não tem vontade de morar na cidade. Essa fala de Dona Fanta foi muito semelhante à relação que a personagem da sereia Sete Ondas tinha com a cidade: ela não gostava, sentia-se invisível naquele local. Em dado momento da pesquisa de campo, conheci Dona Sena. Estava caminhando pelo quilombo quando a avistei em frente à sua casa, seu corpo de quadril largo e seu olhar fundo me chamaram a atenção.

Dona Sena é uma senhora de aproximadamente 70 anos, tem um quadril largo e bem redondo, uma postura ereta e braços que aparentam ser fortes, apesar de sua idade, seus olhos são escuros e parecem enxergar longe. Sua casa, que tem um quintal cercado onde se espalham alguns bichos soltos, é pequena, tendo sala, um quarto que lhe serve de dormitório, um quarto de benzer, cozinha e banheiro.

Após ser convidada para entrar em sua casa, conversei durante algum tempo com ela. Dona Sena se dizia brava, mas que não batia em ninguém, só “rugia”, segundo ela própria. De fato, era uma mulher fechada e rígida, que no primeiro contato me causou medo e, ao mesmo tempo, curiosidade. No entanto, após algum tempo de convívio, Dona Sena revelou-me também um lado sensível.

Nos momentos que passei com ela enquanto estive em campo, ouvi várias histórias e presenciei seu corpo em ação, cozinhando, pegando água do poço com um balde na cabeça e até mesmo dançando. Dona Sena contou que gostava muito de dançar o Tambor de Crioula, que antigamente amanhecia dançando, “ficava com a roupa e cabelos cheios de terra de tanta poeira que a dança levantava”. Contou que desde que sua mãe faleceu, ela não participa mais do Tambor de Crioula, disse-me que quando vai dançar, a lembrança de sua mãe vem muito forte e seus olhos se enchem de água, e ela não gosta de chorar na frente dos outros.

Após a conversa sobre o Tambor de Crioula, Dona Sena se levantou e mostrou bem rapidamente como dançava: mexeu seus pés alternando-os para trás e para frente, com raízes profundas no chão, enquanto isso seu quadril balançava de um lado a outro, fazendo um movimento curto e pendular.

Em minhas conversas com Dona Sena, pude perceber que ela sempre foi muito sozinha, mas em nenhum momento ela reclamou sobre isso, apesar de aparentar ter um ressentimento guardado dentro dela.

Dona Sena tinha um ar de mistério. Abriu-se comigo sobre diversos assuntos, porém sobre outros se fechava. Quando fazia perguntas sobre o Tambor de Mina (que soube pelos outros moradores que ela também praticava), por exemplo, ela fingia que não ouvia ou não falava muito sobre o assunto. Além disso, quando ia se despedir, ela me olhava muito fundo nos olhos, parecia que queria me dizer algo, enxergar além de mim. Isso me causava uma sensação boa e, ao mesmo tempo, uma curiosidade em querer decifrar aquele olhar.

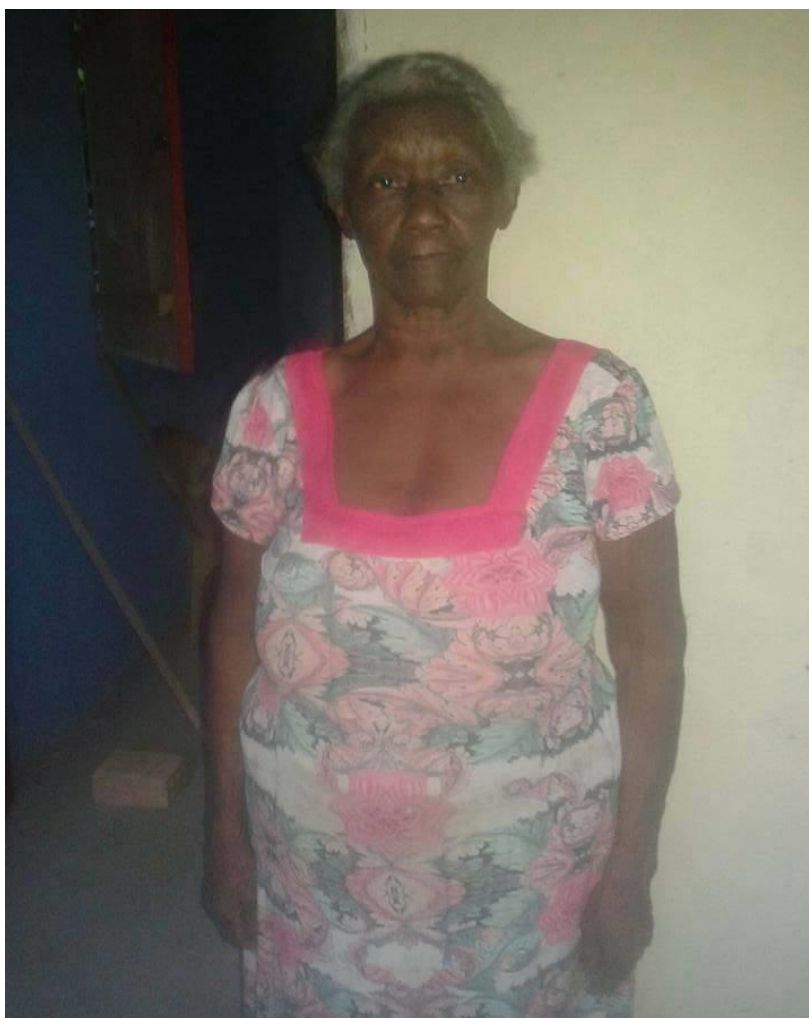


Figura 7 – Dona Sena, foto cedida por Joelington Rios, 2016.



- Ações de trabalho

Um dos principais trabalhos manuais que pude observar no quilombo foi o de buscar água no poço e andar com o balde de água na cabeça. Vi muitas mulheres fazendo isso. Elas andavam com passos rápidos numa postura ereta, com o eixo na vertical e um tônus elevado enquanto seguravam o balde com uma das mãos.

Quando fui com Dona Sena buscar água do poço, pedi para ajudá-la, ela então encheu o balde com água do poço. Coloquei-o na cabeça e tentei ser cuidadosa, mas derramei um pouco de água. Não conseguia equilibrá-lo muito bem na cabeça. Dona Sena disse: “vai, vai, anda menina que se ficar parada o balde vira”. Após o aviso de Dona Sena, comecei a andar com passos rápidos, com o balde na cabeça até chegar à casa dela. Fui segurando o balde com as duas mãos, enquanto a maioria das mulheres segura com apenas uma. O balde cheio de água era pesado, me senti desajeitada com ele na cabeça. Ao ver as mulheres andarem pelo quilombo com o balde, pensei que fosse simples. Elas aparentavam estar confortáveis e seguras do que estavam fazendo enquanto, para mim, parecia que o balde ia cair da minha cabeça a qualquer momento.

Outro trabalho manual presente no cotidiano dos quilombolas era o de limpar os animais que serviam de alimento. Vi Dona Rosiléia e Dona Sena limpando peixes com um facão e dois homens limpando um porco. Dona Rosiléia estava sentada num banco baixo em seu quintal de terra enquanto limpava os peixes, ela tinha um tônus elevado nos braços, passava o facão no sentido contrário das escamas, retirando-as, e cortava a cabeça e vísceras dos peixes com agilidade.

Presenciei também Dona Sena limpando peixes em seu quintal para o almoço. Ela estava sentada nas pernas de um banquinho de madeira que estava virado de lado, ficando na altura de um degrau que tinha no quintal. Assim ela ficava quase de cócoras, com seus 70 anos. Tirou alguns peixes de dentro do cesto, colocou numa bacia com um pouco de água, pegou um facão e começou a limpá-los.

No início, fiquei com aversão de vê-la tirando as vísceras do peixe, mas ao mesmo tempo senti muita vontade de participar, tirar as escamas e segurá-lo. Perguntei a ela se podia ajudar e ela disse que sim, apontando um banco para que eu o pegasse. Sentei ao lado dela e disse que não sabia como era o jeito certo de fazer. Dona Sena começou a me ensinar: “não tem segredo, segura firme na cabeça do peixe e com a faca desse jeito [meio na lateral] vai passando nele pra arrancá as escamas”.

Peguei um peixe na bacia e comecei. Estava morrendo de medo de “estragar” o

peixe dela. Ele era gelado e, quando comecei a tirar as escamas me incomodei pois algumas voaram em mim. Depois de um tempo, comecei a achar refrescante, pois estava muito quente e as escamas estavam geladas.

Quando terminei, perguntei para Dona Sena se estava bom daquele jeito. Ela olhou, virou o peixe, passou-lhe a mão e disse que sim, mas que eu demorei muito. Então, falou: “agora é só cortá as nadadeiras dele, a cabeça, rasgar bem aqui em baixo (me mostrou o local do corte em um peixe que ela já havia limpado), tirá as partes e cortá no meio”. Queria muito cortar o peixe, mas estava nervosa—não queria estragar a comida dela. Eu nunca tinha limpado um peixe antes. Quando fui cortar as nadadeiras, achei mais duro do que imaginava, tirei-as e pedi que Dona Sena apontasse o lugar do corte na cabeça. Tentei cortar, mas não estava achando o jeito, Dona Sena falou: “vai com força minina, tem que passa a faca com vontade”. Depois de algumas tentativas, consegui, mas não de uma vez e com a facilidade que ela fazia.

Os homens que limpavam o porco estavam também no terreiro atrás de uma casa, sentados muito próximos da terra, em pequenos pedaços de madeira. Aqueciam seus facões numa brasa que havia no chão e passavam a faca no sentido contrário do pelo do porco, deixando-o despelado. Tinham um tônus médio e ficavam sentados numa postura abaulada.

Fiquei observando por algum tempo aquele processo e perguntei se poderia tentar, eles disseram que sim e começaram a me ensinar como fazer. O homem me explicou que, primeiro, esquentava-se a faca na brasa e, depois, com o corte dela no sentido contrário do pelo, vai raspando-a no porco.

Vendo o homem que me explicava realizar aquele processo, parecia simples, e sem necessidade de muita força. Quando tentei, tive um pouco de dificuldade até entender que deveria colocar mais tônus na minha mão, pois a força que fizesse para tirar o pelo do porco não rasgaria a pele dele.

As atividades descritas acima, eram feitas ao ar livre, nos terreiros próximos às casas, onde iam ficando os restos de animais— os quais eram comidos por cães, porcos e galinhas que ficavam soltos nesses terreiros.

Os moradores do quilombo possuem suas plantações e vivem em grande parte do plantio e colheita desses alimentos. No entanto, o período que estive no Jamary era de seca, portanto não havia produtos das plantações para serem colhidos, então não tive a oportunidade de observar os movimentos de trabalho com a terra no corpo dos jamarizeiros.

- Rezas e altares

No primeiro dia de ladainha (27 de dezembro), o altar da capela em construção estava arrumado de maneira bem simples: era composto de uma mesa pequena com a imagem de Nossa Senhora das Graças de aproximadamente 70 cm envolta por algumas velas, além de outras que havia no chão.

Na ladainha compareceram mulheres e senhoras com crianças que as acompanhavam, assim como alguns poucos homens. As crianças corriam em volta da capela e dentro dela, enquanto as mães ou avós rezavam a ladainha. Percebi nesse primeiro dia de ladainha um tônus baixo nas pessoas que ali estavam. Rezavam baixo, para dentro, bem ensimesmadas.

No dia seguinte, que antecedia o início da festa de Nossa Senhora das Graças, o altar da capela ganhou algumas flores que ficavam no pé da imagem da santa. As pessoas rezaram mais alto nesse dia, tentavam sobrepor suas vozes ao som da música alta que tocava nos bares do quilombo, com isso o tônus baixo, abandonado, do dia anterior, ganhou mais força, o corpo dos que rezavam estava mais inteiro naquele momento de reza.

No dia de início da festa (29 de dezembro), o altar da capela estava enfeitado com muitas flores e velas, e havia mais alguns santos nele além da grande imagem de Nossa Senhora das Graças. A bandeira da santa padroeira do quilombo também estava apoiada num canto da capela. O altar desse dia estava mais vivo e iluminado.

A ladainha acompanhou o crescimento do altar e mais pessoas se fizeram presentes nesse dia. Estavam mais concentradas, exigindo que desligassem o som dos bares ao redor para rezarem em paz. O tônus baixo deu lugar um mais alto, acompanhado de posturas e vozes firmes que agora seguravam seus terços nas mãos. Foi muito interessante observar como o espaço físico, os corpos, as vozes e as intenções expressas nas pessoas foram se encorpendo no decorrer desses três dias em uma interação orgânica dos indivíduos entre si e com o altar. A devoção à Santa foi se tornando cada vez mais manifesta e a ladainha conseguiu se impor frente aos sons dos bares.



Figura 7 - Altar do dia 27/12. Foto do arquivo pessoal da pesquisadora, 2015



Figura 8 - Altar do dia 29/12. Foto do arquivo pessoal da pesquisadora, 2015



Figura 9, Bandeira de Nossa Senhora das Graças, ao lado do altar no dia 29/12. Foto do arquivo pessoal da pesquisadora, 2015

Além da reza da ladainha na capela de Nossa Senhora das Graças, existem outros altares e maneiras de manifestação da fé na comunidade, como no Tambor de Mina e as rezas das benzedadeiras.

Dona Fanta tem seu terreiro de mina como um prolongamento de sua casa. É um terreiro pequeno e aberto, com chão de terra batida, telhado de palha e paredes de madeira. Tem um altar com uma imagem do caboclo Zé da Mata (dono do terreiro), Santa Bárbara, São Jorge e Nossa Senhora das Graças, além de outras imagens menores como São Benedito que estava envolvido por uma fita amarela.

Outro altar da comunidade é o da casa de Dona Sena, benzedeira do quilombo. Vi o altar pela primeira vez quando estava na sala de sua casa, este ficava num quartinho, era composto de uma mesa com imagens (de gesso ou quadrinhos) de São Jorge, Santo Antônio e Santa Bárbara. Nesse altar, havia uma fita vermelha envolvendo a imagem de Santo Antônio, segundo Dona Sena essa fita é “remédio” para proteger o santo.



Figura 10, Altar do terreiro de Mina de Dona Fanta, com a mesma, foto do arquivo pessoal da pesquisadora, 2015



Figura 11, Altar da casa de Dona Sena, foto do arquivo pessoal da pesquisadora, 2015

- Hasteamento e retirada do mastro

O mastro com a bandeira de Nossa Senhora das Graças foi hasteado na sede do quilombo, no dia 30 de dezembro.

-Hasteamento:

Alguns homens do Jamary pegaram o mastro, que estava deitado já com a bandeira de Nossa Senhora das Graças atrás da capela, para começar a hasteá-lo na frente da mesma.

No momento do ato, ocorreu uma mudança perceptível no corpo deles. O esterno acompanhava o hasteamento: enquanto fincavam o mastro no chão, o esterno estava voltado para baixo e o corpo desses homens ficava numa postura abaulada; no momento que o mastro começava a ficar ereto, a postura ia ficando vertical; quando o mastro estava hasteado, o esterno deles estava voltado para o alto, em direção à bandeira de Nossa Senhora das Graças. Enquanto o mastro era fincado, as mulheres seguravam velas em suas mãos, que estavam direcionadas para o alto, com seus braços erguidos. Foi visível como foi sendo instaurado em seus corpos *ocorpo-mastro* ao qual se refere o BPI.

Seu Carneiro cantava músicas que falavam de Nossa Senhora das Graças. Durante o hasteamento, com o mastro já em pé, ele seguiu cantando, as mulheres se aproximaram do mastro e colocaram as velas próximas a ele.

Em certo momento, Dona Rosiléia começou a fazer um movimento de colocar suas mãos no esterno e então direcioná-las para o céu, e do esterno para o chão. Dona Fanta girava bem lentamente com a postura abaulada e as mãos no esterno.

Outras mulheres tocavam no mastro e faziam o sinal da cruz no corpo. Enquanto isso, Nôra, Emirely, Franciene e mais algumas mulheres e senhoras dançavam mesmo sem nenhum instrumento estar tocando. Era uma dança com os pés miúdos batendo sutilmente no chão, os braços abertos e o esterno direcionado para a bandeira da santa. Cada uma começou em um ritmo, e aos poucos pareciam ir se conectando, chegando num ritmo mais semelhante umas das outras.

O hasteamento do mastro foi um momento delicado. Pude ver as pessoas expressando sua devoção, estavam centradas naquele momento. As mulheres que seguravam suas velas para o alto pareciam esperar serem vistas através daquela luz que seguravam. Conforme depositavam a vela no mastro, senti que eram depositadas também suas esperanças de terem seus pedidos atendidos.



Figura 12, Hasteamento do mastro, foto de Joelington Ribeiro, 2015.

Observando as pessoas com o esterno direcionado para o céu, senti como se elas esperassem que algo viesse dele até elas, enquanto os pés que batiam sutilmente no chão reafirmavam que algo de sagrado estava ali naquela terra.

- Procissão e retirada:

A procissão para a retirada do mastro saiu da capela, passou pela frente da sede, pela casa de Dona Maria, pela árvore de Angelim e retornou à sede para a retirada do mastro— fazia um movimento circular pelo quilombo.

Algumas pessoas começaram a reunir-se na capela, Chico começou a tocar um tambor que levava embaixo do braço e então deu-se início à procissão. Ele tocava lentamente, enquanto os demais cantavam— as vozes dos homens e mulheres se misturavam. Os passos durante a procissão eram lentos. Notei que algumas pessoas tinham um movimento



de cabeça de olhar para o chão por um tempo, de caminhada e, depois, de olhar para o céu— pareciam estar procurando algo.

As famílias estavam completas; algumas crianças corriam, outras andavam próximas ou de mãos dadas com as mães ou avós e os homens acompanhavam suas esposas.

Dona Fanta estava com o tronco firme e seus pés pareciam grudar no chão. Havia uma tração deles para a terra a cada passo que ela dava, enquanto cantava e também amamentava seu filho, mesmo durante a caminhada.

Chegando à sede, as mulheres e crianças posicionaram-se à frente do mastro, os homens fizeram um sinal da cruz e curvaram-se de modo a ficar com a postura abaulada para fazer a retirada dele. Chico tocou o tambor até o mastro ser retirado.

Durante a retirada, o esterno de Dona Fanta estava direcionado para o alto e ela parecia estar rezando, Dona Rosiléia estava com uma postura perpendicular, como se fizesse uma reverência, e Nôra estava com as mãos juntas próximas do peito— em oração. Via-se entrega e concentração dos que estavam ali.

- O Tambor de Crioula

Segundo os moradores do quilombo Jamary dos Pretos, o Tambor de Crioula é feito lá desde muito antigamente. Em diálogos que tive com membros da comunidade, alguns já bem idosos, eles me contaram que cresceram vendo os pais e avós dançarem, e dessa maneira foram aprendendo a dançar e tocar o Tambor. Para Odywer (2002, p.202) “suas origens, segundo os depoimentos, remontam aos terreiros das fazendas e aos territórios livres dos mocambos”.

Muitos moradores do Jamary com os quais conversei sobre a origem do Tambor de Crioula disseram-me que ele vem do período da escravidão. Segundo eles, tocava-se o Tambor para fazer barulho e algazarra, o que chamava a atenção dos senhores de escravo enquanto facilitava a fuga de alguns dos próprios escravos.

Odywer (2002, p.204) apresenta outra versão sobre a origem do Tambor de Crioula, ao relatar que

fomos apresentados à sra. Maria Borges, moradora do Jamary há 90 anos, que associou esse festejo à Lei Áurea: Foi assim no dia da libertação. Papai contava que os pretos fizeram tambor nas fazendas, para comemorar a libertação, e cantaram se despedindo até de manhã. Quando o dia amanheceu, cadê os pretos? Caíram todos no mundo.

Para Ferreti (1981), o Tambor de Crioula era realizado por motivos de pagamento de promessa, datas comemorativas (aniversários, despedidas e dias santos) e até para reunião de amigos.

Em certo momento do Tambor de Crioula, enquanto conversava com alguns moradores do Jamariz dos Pretos, contaram-me que durante o Tambor seus antepassados também estão presentes na festa– eles puxam as pessoas para dançar, dançam com elas e, muitas vezes, conduzem os quilombolas durante o ato.

Em vista desses dados e de minha vivência durante o Tambor de Crioula, constatei que trata-se de um momento de conexão com a história do quilombo e com os antepassados que viveram ali. Além disso, percebi os jamarizeiros alegres e com uma necessidade de dançar o Tambor de Crioula, como se aquela dança renovasse, desse uma nova energia para aqueles corpos já cansados do calor, da seca e da invisibilidade perante a sociedade. Aquele momento era respiro em meio à dura realidade que é a vida no quilombo,

É de lá que o tambor rufa o inconformismo, desdenha da mesmice, do padrão. É lá que a toada ignora a submissão, que a fogueira consome a dor e transforma-a em força radiante. É lá que os pés das coreiras vão sedimentando um outro lugar e seus gritos ultrapassam fronteiras. (CORDEIRO, 2006, p. 36)

Esse sentido que percebi no Tambor de Crioula do Jamariz durante minha vivência da festa é ressaltado por Santos (in Boletim, 1995, p.3): “Nas cidades e povoados do interior do Estado, o tambor de crioula tem uma força vital”.

É comum que cada comunidade ou grupo praticante do Tambor de Crioula tenha sua referência quanto à origem do Tambor:

em muitos casos não há uma narrativa geral sobre o tambor e sua origem ancestral e sim a história específica de determinado grupo de tambor, demonstrando que naquilo que costumamos chamar de cultura popular há espaço para a individualidade, a diferenciação (BARROS, 2006, p. 42)

Constata-se que o Tambor de Crioula é uma manifestação muito antiga e existem diversos mitos quanto à sua origem. O que se pode afirmar é que trata-se de uma manifestação originalmente negra e remete ao período da escravidão no Brasil,

Embora não seja possível apurar com exatidão as origens históricas do tambor de crioula, na memória dos brincantes mais velhos e em fontes históricas, podem se encontrar registradas, desde o século XIX, referências a cultos religiosos concebidos como formas de lazer, devoção

e resistência. (FIGUEIREDO e OLIVEIRA, 2012)

O Tambor de Crioula acontece num formato de roda, na qual os homens tocam os tambores e as mulheres compõem o restante da roda e entram no meio desta para dançar. Essa estrutura foi observada na pesquisa de campo realizada por mim no quilombo Jamary dos Pretos e é também citada por Odwyer (2002,p.202): “A partir da linha formada pelos tocadores do tambor, abre-se uma roda reservada exclusivamente a elas. Ali dançam ao ritmo do tambor, uma de cada vez ou todas juntas, entrando e saindo com coreografias próprias”.Esse desenho é confirmado ainda por Ferreti (1981, p.6), que afirma que “as dançantes preenchem metade do círculo(...). A outra metade é ocupada pelos tocadores, também dispostos um ao lado do outro”.

Dentro da dança do Tambor de Crioula acontece a punga, movimento no qual a mulher que está dançando no centro da roda bate com seu umbigo no de outra mulher que está em volta do círculo.Tal movimento indica que a mulher que recebeu a punga deve entrar na roda para dançar. Rocha (2014, p. 374) descreve: “A punga, então, varia de dançante para dançante, sendo caracterizada pelo encontro, uma rápida batida entre as barrigas das mulheres que darão, dessa forma, a pungada, ou seja, a umbigada”.

A punga também pode ser dada de uma mulher que está dançando para os tamboreiros.Nesse caso, a coreira (como pode ser chamada a mulher que dança) “punga o tambô grande depois punga os dois pequenos, depois que punga os tambô tudinho, sai dançando dentro da roda” (FERRETI, 1981, p.6). Nessa estrutura, a mulher dança bem próxima aos tambores, em seus movimentos ela apresenta uma acentuação do umbigo direcionada a eles e seus tocadores, fazendo esse movimento para cada um dos instrumentos.

O gesto da umbigada é antigo e há registros de que tenha sido trazido para o Brasil juntamente com os negros escravizados. Tal movimento é indicado por alguns autores como um gesto ligado à sexualidade, principalmente por esse gesto ser “característico de danças de lúdica amorosa banto-africanas (por vezes associadas às cerimônias de noivado, o lembamento)” (DIAS, 2001, p.10).

A punga ou umbigada é uma característica comum de outras manifestações da cultura negra,

o Jongo ou Caxambú do Vale do Paraíba e ES, o Batuque do Oeste Paulista, o Candombe mineiro, a Sussa goiana, o Zambê potiguar, o Samba-de-aboio de SE, o Tambor-de-crioula maranhense, o Carimbó paraense, os diversos Batuques do Amapá, entre outros - compartilham de importantes características comuns (...), além da presença concreta ou sugerida da umbigada. (...) [que] seria o traço de união

entre essas manifestações geograficamente dispersas (DIAS, 2001, p.10)

O som do Tambor de Crioula fica a cargo dos tamboreiros, nome dado aos homens que tocam os tambores. São três tambores usados para tocar o Tambor de Crioula. Um recebe o nome de tambor grande, ou rufador, e os outros dois menores são o meião, ou socador, e o crivador, ou pererenga. Dessa maneira, “O grande puxa e o meião (tambor do meio), acompanha os outros” (SANTOS, 1995, p.3).

Os tambores são feitos de troncos de árvore, apresentam um afunilamento em uma ponta e são cobertos com couro animal em outra. O tambor grande do Jamary dos Pretos tem mais de um metro de comprimento e é coberto com couro de vaca. Os tambores menores são mais curtos e têm um menor diâmetro; sua cobertura é feita com couro de cobra.

No Tambor de Crioula do Jamary, os homens revezam-se para tocar o instrumento: os três tambores ficam na posição horizontal e os homens ficam como que sentados em cima dos mesmos para tocá-los. O toque se dá num ritmo acelerado. Os tambores menores são mais agudos e seguem o toque do tambor grande, que é tocado também por um quarto homem, na parte do tronco, com dois pedaços de madeira que remetem a baquetas; o toque desse quarto homem é mais acelerado e agudo que o som dos demais tambores.

Ferreti e Sandler (1995, p.1) descrevem essa mesma estrutura em suas pesquisas, com a diferença do tambor grande ficar de pé:

O tambor grande é amarrado à cintura do tocador chefe, de pé, preso entre suas pernas. Os dois menores são apoiados no chão, sobre um tronco, com os tocadores sentados como os tambores entre suas pernas. Um ajudante, agachado atrás do tambor grande percute as duas matracas, produzindo interessantes variações de acompanhamento.

O ato dos tocadores de sentar sobre os tambores, de nomeá-los, a maneira de tocar e afinar os tambores não é inerente ao Tambor de Crioula, ou à comunidade Jamary dos Pretos. Pereira (2005, p. 366) ressalta que “chama a atenção à similaridade das formas de alguns tambores africanos e brasileiros, bem como o hábito de nomeá-los, de utilizá-los em números de três, de sentar sobre eles durante os rituais e a maneira de afiná-los”. Tais costumes também são observados “entre os Cokwe (Angola) e os Maconde de Moçambique (DIAS e DIAS, 1970); ocorre em Minas, no Candombe de Quinta em Sumidouro; (...) e no Jongo, no Rio de Janeiro (RIBEIRO, 1984:21)” Pereira (2005, p. 367).

Na festa do Jamary dos Pretos, observei que alguns tamboreiros faziam um movimento de girar a cabeça enquanto tocavam o tambor. Esse giro era bem rápido, acompanhando o som

do toque e desenhando pequenos círculos no ar com a cabeça. Além disso, vi também alguns tamboreiros alternando o toque do tambor com as mãos e com os cotovelos.

A relação dos jamarizeiros com o Tambor vai além do ato de tocar o instrumento. Quando não estão sendo usados, os tambores ficam no altar da capela no quilombo, e não é qualquer pessoa que aguenta tocá-los. As mãos dos tamboreiros ficam machucadas, sangram e adquirem bolhas. Porém, eles não parecem se importar com isso, a força que o tambor traz é mais importante naquele momento.



Figura 12 - Tambores de Crioula no altar da antiga capela, foto do arquivo pessoal da pesquisadora, 2015



Figura 13 - Tambores de Crioula sendo afinados no fogo, foto do arquivo pessoal da pesquisadora, 2015

Antes de serem tocados, os tambores são afinados no fogo. Eles são colocados próximos a uma fogueira para que o couro fique mais esticado. Enquanto os instrumentos estavam sendo aquecidos, alguns tamboreiros se aproximavam os tocavam, colocando os ouvidos próximo à eles, ouvindo o som com atenção para checar se estavam afinados.

Os cantos do Tambor de Crioula no quilombo são realizados normalmente por Seu Antônio Carneiro, um senhor de idade, nascido e crescido no Jamary. As letras e versos cantados no Tambor

referem-se aos lugares comuns no imaginário do povoado: a mata e seus encantamentos, as mulheres e sua dança, a busca da liberdade, a alegria de conviver com os amigos, de cantar, dançar e viver, o trato com o gado e outras atividades do cotidiano de seus moradores. (ODWYER, 2002, p. 203)

O improviso também é comum durante o Tambor de Crioula, nele fala-se principalmente sobre a situação atual do quilombo. Na festa que vivenciei, Seu Carneiro fez um verso sobre ter gente até de São Paulo indo visitar o evento deles (referindo-se a mim). A dança do Tambor de Crioula no quilombo Jamary dos Pretos começou por volta de 22h e chegou ao fim perto das 4h da manhã. Havia alguns momentos de pausa durante a festa que ocorriam quando os tamboreiros paravam de tocar e colocavam os tambores para afinar novamente no fogo.

Segue a transcrição de uma música que escutei no Tambor de Crioula do Jamary, encontrada em Odwyer (2003, p. 210).

“Quem me solta que eu estou preso... quem me solta que tou preso...

quem me solta que tou preso... eu para mata me vou...

quem me solta que tou preso... Vou no canto do tambor...

quem me solta que tou preso... pois eu também quero me soltar...

quem me solta que tou preso...

Quem me solta que eu tou preso, nesta festa de tambor,

quem me solta que eu tou preso, pois eu também quero ser livre para também cantar e bailar...

quem me solta que tou preso... ou seu cantador...

em terra de boiador, quem me solta que eu estou preso...

nas correntes do senhor... quem me solta que eu tou preso...

quem me solta que eu tou preso pois também quero ser livre para cantar...”

### **- Movimentos**

Em seu parecer técnico, o IPHAN ressalta a carência bibliográfica relacionada ao Tambor de Crioula,

o Tambor de Crioula, manifestação cultural que vem ganhando destaque e visibilidade em sua trajetória, não conta até agora com um volume de pesquisas à altura de sua antiguidade, de sua importância e densidade no conjunto das práticas culturais de tradição afro-descendente no Maranhão. (IPHAN, 2007, pg. 3).

Nas bibliografias relacionadas ao Tambor de Crioula encontram-se descrições sobre a dança, no entanto, essas são breves e genéricas. Nesse trabalho, busco fazer uma descrição esmiuçada do corpo das mulheres que dançam o Tambor no Jamary dos Pretos, a partir de minhas observações durante p *Co-habitar com a Fonte* no quilombo, contribuindo assim para a ampliação de informação sobre esse assunto.

A dança do Tambor foi decodificada, tendo como referência a Estrutura Física do método BPI. Além de esta dança ter sido presenciada e experienciada em meu próprio

corpo,ela foi também analisadapor meiodos vídeos gravados durante a pesquisa de campo.

A seguir, serão descritos os movimentos de pessoas específicas da dança do Tambor de Crioula, decodificados por meiodas gravações em vídeo.

-Mulher 01: uma senhora de aproximadamente 70 anos apresentava em sua dança os pés com raízes médias.Os mesmos faziam um movimento de abrir e fechar,empurrando e sugando o chão, e nessa movimentação a senhora percorria a roda e parava diante dos tambores. Suasescápulas movimentavam-se na lateral em relação aos tambores, como que pontuando os ombros diante deles.Ela tinha uma postura que ia de abaulada para vertical, nesse momento ocorria em seu corpo umapontuação do umbigo (punga) no ar, como se saudasse os tamboreiros.

Mais adiante, durante a festa, esta senhora colocou uma saia e voltou a dançar na frente dos tambores.Ela movimentava a saiacomo se cobrisse algo com a mesma, suas mãos seguravam-na e faziam movimentos que deixavam a saia como formato de um arco passando em cima dos tambores. Ao mover os pés, retirando-os do chão, eles imediatamente voltavam para o chão, como se algo os puxassem de volta,fazendo um movimento acelerado em forma circular diante dos tambores.O corpo dessa senhora apresentava uma forte tração para o chão, principalmente no momento em que ela fazia um movimento de sugar com os pés e levantar a saia com uma das mãos, dando a impressão que ela estava puxando algo do chão.Ainda nessa dinâmica, ocorria nela um sutil acento na região do umbigo/baixo ventre.

Em outro momento da festa, essa mesma senhora aproximou-se dos tambores e iniciou um movimento com as escápulas e começou a ficar em uma postura paralela ao chão, abaixando-se cada vez mais, até que ela chegou de joelhos no chão. De joelhos ela continuou movendo as escápulas lateralmente e foi se levantando.





Figura 15 – Mulher 01 mexendo sua saia em relação ao tambor, still de vídeo filmado pela pesquisadora, 2015.

- Mulher 02: apresentou um corpo bem diferente da senhora de blusa marrom descrita anteriormente. Seus pés davam pequenos passos para frente ou para trás e quase que deslizavam pelo chão, com pequenos movimentos de sugar o chão com os pés. Ela dançava próxima dos tambores, utilizava principalmente os pequenos apoios dos pés e suas raízes eram profundas. O movimento de Dona Fanta era mais sutil e interno, parecia ocorrer do interior do seu corpo para fora dele. Ela segurava a saia sustentando-a à sua frente, deixando suas pernas a mostra, enquanto todo o corpo entrava em movimentos de giros. O fluxo de seu corpo era constante, movimentava-se de modo a desenhar um círculo no espaço. Em relação ao eixo vertical, o seu tronco estava ora na perpendicular, ora para trás, e quando sua postura alterava, ocorria uma pontuação do umbigo. Durante sua dança no Tambor de Crioula, Dona Fanta apoiava o tronco nas pernas, de modo a ficar como que sentada nos ísquios.

Em outro momento que entrou na roda, Dona Fanta iniciou um fluxo de giros contínuos, enquanto girava seu tronco estava firme, porém tinha uma pequena oscilação de postura que iniciava por uma inclinação do osso esterno na direção dos tambores.



Figura 16–Mulher 02 em relação com os tambores, still de vídeo filmado pela pesquisadora, 2015

- Mulher 03: dançando bem perto dos tambores esta mulher movimentou-se cruzando um pé na frente do outro, fazendo a forma de um quadrado no chão, seus pés tinham raízes mais soltas e o apoio predominante era o do metatarso. Seu tronco ficava numa postura levemente inclinada para frente e nos momentos que ficava ereto apresentava uma pontuação firme e precisa do umbigo para com os tambores. Ao entrar em giros, ela segurava sua saia em uma ponta e outra, deixando-a aberta e mostrando suas pernas.

Quando entrou na roda novamente, essa mulher percorreu o espaço com o comando do quadril, que fez movimentos pequenos e ágeis, remetendo ao infinito ( $\infty$ ). Os movimentos de seus pés avançavam em passos miúdos e ágeis.

Mais para o final do Tambor de Crioula, a mulher de blusa florida entrou novamente na roda. Ela dançou alternando um pé e outro à sua frente. Ao colocar um pé à frente, ocorria uma entrada do mesmo para o chão, enquanto o pé de trás ficava apoiado na ponta dos dedos. Na entrada do pé para o chão, sua postura ia da vertical para a perpendicular, apresentando uma pontuação do umbigo, uma punção em direção aos tamboreiros.



Figura 17 - Mulher 03, foto tirada de vídeo filmado pela pesquisadora, 2015

- Mulher 04: seus pés eram articulados e apresentavam raízes mais profundas. Em sua dança, realizada de frente para os tambores, a mulher cruzava um pé na frente do outro, formando um quadrado no chão. O pé que saía do chão retornava a ele com um aterramento cada vez maior. Essa mulher segurava uma ponta da saia em cada mão e passava-a quase que por cima dos tambores. Com a postura na perpendicular, a mulher ora aproximava dos tambores, alternadamente, o esterno e o umbigo, realizando uma punção diante deles. Sua movimentação apresentava um fluxo de aproximação e distanciamento dos tambores, era como se eles puxassem a mulher para perto. Dessa maneira, ela entrava nesse fluxo que já acontecia com as outras mulheres que dançavam na frente dos instrumentos. Era como se o som dos tambores as puxasse para dentro da roda e as impulsionasse para dançar.



Figura 18–Mulher 04 em relação com o tambor, still de vídeo filmado pela pesquisadora, 2015

- Mulher 05: seus pés tinham raízes soltas, eram ágeis e utilizavam seus pequenos apoios. A mulher fazia um desenho de infinito ( $\infty$ ) com eles no chão, enquanto seu quadril movimentava-se para as laterais. Segurava na ponta de sua saia com as duas mãos, deixando as pernas à mostra, movia a saia como se cobrisse ou envolvesse os tambores com a mesma, enquanto isso seu tronco fazia uma pontuação no espaço com o umbigo (punga), principalmente para a direção dos tambores. Ao entrar em giros seus pés ganhavam uma maior tração para o chão. Essa mulher tinha um fluxo, em sua dança, de percorrer a roda (que agora estava menor), passando por todas as pessoas, com os pés ágeis utilizando os pequenos apoios, segurando em sua saia e retornando para perto dos tambores.



Figura 19 - Mulher 05 movendo a saia em relação aos tambores, still de vídeo filmado pela pesquisadora, 2015

- Mulher 06: segurava a ponta da saia com uma das mãos de modo a levantá-la, deixando suas pernas a mostra. Com a saia ela realizava movimentos de infinito ( $\infty$ ) diante dos tambores. Seus pés movimentavam-se de modo a formar um quadrado no chão, ela utilizava principalmente os grandes apoios dos pés. O pé que ia para frente apresentava uma tração para o chão que reverberava em seu quadril que, por sua vez, se movimentava para as laterais.

Ao entrar em giros a mulher elevava um dos joelhos e então marcava o pé no chão, acentuando-o. No giro, uma mão segurava a saia e a outra ficava direcionada para cima.



Figura 19 – Mulher 06 em giros diante dos tambores, still de vídeo filmado pela pesquisadora, 2015

Também chamou a atenção, e foi registrado em vídeo, a movimentação de um dos tamboreiros com o instrumento.

- Homem 01: com o tambor grande entre as pernas, caminhava pela roda tocando-o. Um outro homem ia atrás tocando o tambor na parte de madeira com duas varetas. O homem dava passos lentos, com o tambor entre suas pernas, e os pés com uma raiz profunda no chão, ia arrastando o instrumento pelo chão. Algumas mulheres iam dançando atrás do tambor, cada uma à sua maneira, algumas entrando em giro, outras afastando e aproximando-se do tambor, mas todas segurando em suas saias e cercando o tambor.

-Mulher 07: relacionando-se com o tambor enquanto o homem caminhava e tocava-o, essa mulher apresentou raízes mais profundas, com os pés saindo pouco do chão e voltando a ele bem precisamente. Juntamente com os pés, essa mulher movia a escápula oposta ao pé que saía do chão, segurando sua saia de modo a movimentá-la em relação ao tambor, como se oferecesse algo ao mesmo. Seu quadril também apresentou uma movimentação pendular que acentuava para uma lateral e outra.



Figura 20 - Chico andando e tocando o tambor entre as pernas, still de vídeo filmado pela pesquisadora, 2015

A partir das análises dos vídeos, da experimentação do Tambor de Crioula em meu corpo e de minha observação da dança no local, ficou evidente que o elemento do tambor é o ponto central do Tambor de Crioula. A primeira impressão que tive é de que havia ali uma questão de sexualidade, pois as mulheres entravam na roda e dançavam na maior parte do tempo próxima aos tamboreiros, realizando movimentos com as saias e com o quadril em relação ao tambor, muitas vezes deixando parte das pernas à mostra.

Quando fui convidada a entrar para dançar, tive outra percepção. Ao entrar na roda, o som dos tambores ressoava forte em meus ouvidos e senti uma forte necessidade de dançar próxima a eles, o toque dos tambores dava força e energia para a dança, senti-me livre e segura naquele momento.

Outra observação pertinente é que a dança das mulheres segue o ritmo tocado pelo tambor grande. Só pude perceber isso após entrar na roda para dançar e, posteriormente, analisar minha dança no vídeo. Percebi que dancei num ritmo muito mais acelerado que o das mulheres. Em minha dança, segui o ritmo do toque das baquetas no tronco do tambor grande, enquanto as demais mulheres seguiam o ritmo dado pelo couro.

Existe no Tambor de Crioula dançado pelas mulheres do Jmary um fluxo no qual, através do uso das raízes médias, com os pés movimentando-se aceleradamente, elas se aproximam e recuam em relação ao tambor, num movimento quase que circular em que os pés não param, estão sempre em movimento. Cada mulher que entra para dançar reafirma esse fluxo que vem por meio das várias mulheres, tornando-se quase palpável no espaço. O corpo sente este fluxo quando entra na roda, como eu mesma pude sentir.

O tônus corporal das mulheres não é extremamente elevado, é um tônus médio em que os seus pés tem um contato com o chão que vai além de somente a superfície dele, com passos miúdos e as raízes soltas alteram os apoios dos pés no chão ao relacionar-se com o tambor. Suas mãos também acompanham esse tônus médio, o qual permite que elas movam a saia de maneira leve, fazendo movimentos que remetem a cobrir algo com a saia, passar a saia pelo tambor e mostrar parte das pernas através delas.

Durante a dança do Tambor de Crioula ocorre também uma variação de postura do corpo das mulheres, as posturas vão de ereta para abaulada, principalmente quando estão em relação com o tambor. Quando estão abauladas e retornam ao seu eixo, ocorre um acento do umbigo direcionado para o tambor – a punga. Enquanto essas variações de posturas acontecem, o quadril das mulheres movimenta-se fazendo um pequeno e ágil infinito que em alguns momentos ganha acentos nas laterais.

Os pontos citados acima foram comuns à maioria das mulheres observadas durante o Tambor de Crioula no Jmary dos Pretos, porém, cada uma delas possui particularidades e diferenças em sua dança. Algumas têm o tronco mais enrijecido; outras pontuam mais o apoio dos pés no metatarso ou no calcanhar; enquanto outras mulheres apresentam um movimento de quadril mais evidente e acentuado.

Em síntese, foi observado no Tambor de Crioula vivenciado no quilombo Jmary dos Pretos uma matriz bem definida de pés ágeis com raízes médias, um fluxo de relação das dançadoras com um desenho circular e de avanços e recuos com os tambores, uma variação de postura entre vertical e abaulada, um movimento ágil do quadril em infinito com acentos nas laterais que em determinados momentos produz a punga, e a manipulação da saia para compor a dança das mesmas. Ainda que com uma matriz definida, cada uma das mulheres possui diferenças no seu modo de dançar, na maneira de segurar a saia e de umbigar.



## **Laboratórios dirigidos**

Os laboratórios dirigidos ocorreram no período de fevereiro de 2016 a junho de 2017. Para uma melhor análise esse período foi dividido em quatro fases.

- Fase I: laboratórios logo após a pesquisa de campo – fevereiro de 2016

Após um mês do retorno do *Co-habitar com a Fonte* no quilombo Jamary dos Pretos, tive a oportunidade de cursar, em fevereiro de 2016, a disciplina de *Tópicos Especiais em Atuação*, ministrada pelas Professoras Doutoras Graziela Rodrigues e Larissa Sato Turtelli na Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp. Essa disciplina foi ministrada de forma intensiva, com aulas todos os dias, manhã e tarde, durante oito dias. Nesse período, os alunos puderam criar espaços individuais de laboratório no método BPI, os quais foram conduzidos pelas professoras de maneira contínua durante esses dias. Para a minha pesquisa, foi uma ótima oportunidade de poder abrir a investigação do que havia sido mobilizado em meu corpo nas relações com a pesquisa de campo.

No início da disciplina, sentia-me borbulhando de curiosidade em saber o que o campo no quilombo Jamary dos Pretos despertaria em meu corpo. Geralmente, em minhas vivências no método BPI, sentia facilidade em acessar o fluxo dos sentidos através das imagens. No entanto, nas primeiras dinâmicas das aulas tive grande dificuldade em deixar surgirem imagens do meu espaço, de como era, do que havia ali, de que solo era aquele.

Inicialmente, fiquei frustrada com a dificuldade em acessar imagens, e também, com as sensações e movimentos que estavam surgindo em meu corpo. Para mim, era tudo muito gestual, ações como abrir mastro, circundar o espaço com o bastão na mão e chacoalhar as mãos com contas de rosário dentro, estavam muito presentes, bem como um corpo mais idoso com quadril largo e pesado se reafirmava a cada dia de trabalho.

Mesmo tendo a consciência que deveria estar atenta ao fluxo que vinha acontecendo em meu corpo, e que, independente daquilo estar me agradando ou não, eram conteúdos que faziam parte do meu desenvolvimento, sentia que estava muito “parada”, eu tinha a expectativa de fazer movimentos ágeis e agitados, idealizava um corpo que dançasse muito, quando o que despertava em mim era quase o oposto disso.

Os primeiros dias foram de luta interna comigo mesma. Ao mesmo tempo em que ficava irritada com o que estava surgindo em meu corpo, entendia que o melhor a fazer era: aceitar, abrigar e dar desenvolvimento a esse fluxo, ao invés de racionalizá-lo e começar a trazer para meu espaço corpos e movimentos forçados tirados do que eu estava idealizando

para aquele momento.

Procurei seguir as direções das professoras investindo minha energia na construção do meu espaço, materializando as imagens que tinha daquele lugar nas dinâmicas propostas nas aulas.

Primeiramente, trouxe a Santa (utilizada pela personagem Sete Ondas nos laboratórios dirigidos e no espetáculo do processo anterior). A necessidade da Santa no espaço era forte em meu corpo, a imagem dela aparecia constantemente durante o fluxo dos sentidos. Levei também para o espaço um pano azul que era usado para forrar o cesto que a Santa ficava, este pano virou bandeira nesse novo contexto. Depois trouxe um terço e contas de rosário, itens que a modelagem que aparecia em meu corpo segurava constantemente em suas mãos, ou estavam em algum ponto importante do lugar que começava a se configurar em meu espaço.

No trabalho do meu espaço, a sensação de algo pesado nas costas se fez muito presente, em grande parte das vezes esse peso era a Santa— ao colocá-la nas costas, sentia o corpo tornando-se meio gente, meio bicho. Sentia também bastante necessidade de me esconder embaixo da Santa ou da bandeira. Nesses momentos, os sentimentos de solidão e vergonha eram bem fortes em mim. Tais sensações já eram conhecidas de meu processo corporal anterior, e isso me deixava frustrada, pois parecia estar entrando num caminho já percorrido corporalmente.

Desde os primeiros dias de trabalho, a imagem dos tambores utilizados no Tambor de Crioula estava presente em meu espaço, assim como o som desses tambores. Após alguns dias de aula, a imagem e som dos tambores persistiam, decidi então materializar esse tambor.

A imagem que tinha era de um tambor grande deitado no chão, como fica no Tambor de Crioula de Jamary dos Pretos. Esse tambor tinha um significado sagrado, fazia parte do altar daquele espaço, trouxe vida e dinamização para meu trabalho corporal. A modelagem corporal que foi se instaurando tinha necessidade não só de cuidar desse tambor, como também de tocá-lo, com a intenção de, através do toque, chamar. Eram diversos tipos de chamado: chamar os mortos, chamar gente para a festa e chamar seres que moravam nas árvores.

Ao tocar o tambor (que ficava deitado no chão), a mulher que estava modelada em meu corpo passava uma das pernas sobre ele, de modo que o tambor ficava entre suas pernas e ela saía andando e tocando o tambor. O ato de tocar o tambor trazia novas dinâmicas para esse corpo: ora era como se a Santa estivesse no corpo dela, andava de joelhos, as mãos

tremiam, em alguns momentos aproximava-se da cruz que estava presente no espaço e tinha uma sensação de perda, de derramar lágrimas que saíam, como um choro; em outro momento, essa mulher pegava a Santa e tinha necessidade de andar com ela, ir de porta em porta mostrando-a, sentia uma forte tração dos pés para o chão, mascaminhava rapidamente, com uma urgência no corpo; havia também a sensação do corpo virar meio gente meio cobra, o tronco ficava maleável e ondulava, vertical e horizontalmente, em alguns momentos sentia como se esse corpo quisesse se embrenhar nas árvores. Essa mulher-cobra trazia uma forte ligação de céu e terra, e em diversos laboratórios ela virou meu mastro no espaço.

No momento em que meu corpo ganhou um maior fluxo de movimentos, sensações e emoções, o campo das imagens começou a se abrir, surgiram muitas imagens de alguns lugares da pesquisa de campo, como a grande árvore de Angelim existente no quilombo, a sede onde foi realizado o Tambor de Crioula e a terra avermelhada e seca.

Em um dos últimos dias da disciplina, tomei a decisão de retirar o pano que fechava a frente do meu espaço. Há um tempo este pano já vinha me incomodando, sentia-me muito fechada e limitada com ele ali. Ao retirá-lo, tive a sensação de que um novo lugar se abriu, meu corpo se abriu, cresceu, era como se tudo tivesse ganhado mais espaço e liberdade após sua retirada.

Sentindo essa ampliação de meu corpo e do fluxo dos sentidos dentro dele, tive a necessidade de ir além do meu espaço, a modelagem que se instaurava queria entrar com a Santa nos espaços dos demais alunos da disciplina, levar o seu sagrado para eles. Tive vontade também de levar o tambor comigo, tocar o tambor, fazer festa nos outros espaços.

Finalizei a disciplina tendo como mais marcante desses trabalhos a modelagem de uma mulher que começava a se instaurar em meu corpo. Tal modelagem apresentava um quadril largo e pesado. Percebi também a importância do tambor que ficava entre as pernas dessa mulher, senti-lo próximo ao corpo e ouvir o toque do tambor trouxe um maior fluxo de movimentos e sentidos para o trabalho. Essa modelagem do quadril largo transitava por paisagens que remetiam ao campo pesquisado, caminhos num chão de terra vermelha, uma árvore grande e bem redonda que remetia a árvore de Angelim, um mastro enfeitado e um barracão onde se fazia festas.

Os principais movimentos que emergiram da modelagem dessa mulher de quadril largo foram:

- Movimento de apontar para o céu e a terra, entrando em giros, com a sensação de ligá-los.

- Tocar o tambor no meio das pernas, sentada sobre ele ou de pé, percorrendo o espaço com o tambor com agilidade ou mais lentamente, o que trazia a sensação de fazer algo sagrado, um ritual, de acordar e chamar algo com o som do tambor.
- Movimento de pêndulo com o quadril largo e pesado, uma sensação do quadril quase tocar o chão, o que dava uma sensação de pesar, de tristeza para o corpo;
- O movimento de ondular do tronco, tanto com o eixo na vertical como horizontal, esse ondular virava também uma espiral no tronco, que trazia a sensação de querer subir, enrolar-se em algo.

- Fase II: laboratórios de março a setembro de 2016

Dei continuidade aos trabalhos corporais com os laboratórios dirigidos pela orientadora desse projeto, a Prof. Doutora Larissa Sato Turtelli, assim como durante as disciplinas do curso de graduação em Dança da Unicamp, Dança do Brasil III e V, ministradas, respectivamente, pela Prof. Doutora Larissa Sato Turtelli e pela Prof. Doutora Graziela Rodrigues, e também em laboratórios que fiz sozinha, nos quais desenvolvi orientações dadas pela diretora.

A tônica desse período de trabalho foram os impulsos de movimento, dos quais não tive um entendimento sobre o que significavam de imediato, mas que eram fortes em meu corpo. Essa característica foi um diferencial de meu processo anterior no método BPI, no qual, durante os laboratórios, conseguia acessar facilmente o campo das imagens e havia até uma tendência minha de querer formar mentalmente uma “história”.

Percebi uma dualidade presente nos trabalhos de laboratórios dessa fase, os tempos variavam entre antigo e atual; o corpo da mulher de quadril largo ora era de velha, ora era de uma mulher mais jovem; em alguns momentos, essa mulher parecia ser gente, em outros, parecia ter uma entidade no corpo; existia a dualidade também em sentir que esse corpo participava e realizava rituais e festas de vida e de morte.

Durante esse período de trabalho, a relação com o tambor foi central para o processo. Algumas modelagens, sensações e sentimentos continuaram em desenvolvimento no meu corpo, foi o caso da modelagem da mulher do quadril largo com o tambor (ora jovem ora velha), e do corpo cobra que serão explanadas a seguir.

- Modelagens e movimentos:

Meu corpo apresentava um grande fluxo de movimentos e, durante esses fluxos, me perguntava: o que esse movimento quer dizer? O que significa? Para tais perguntas não obtive respostas imediatas. No entanto, eram movimentos fortes que cresciam e se modificavam em meu corpo.

A modelagem de um corpo cobra fez-se presente na maioria dos dojos referentes a esse período. Esse corpo tinha um movimento de infinito, partindo da cabeça que reverberava para o restante do corpo. A sensação era de ter uma cobra no tronco, uma cobra que tinha a intenção de proteger, circundar o espaço, ligar o céu com a terra e embrenhar-se na árvore de Angelim.

Outro movimento referente à modelagem do corpo cobra era o de um tremor que partia dos calcanhares e subia pelas pernas, chegando ao quadril. Esse movimento também retornou em vários dojos e trazia para o corpo uma sensação de urgência, de chamar algo do chão ou das árvores.

Nesse prosseguimento do processo, a modelagem da mulher do quadril largo como tambor começou a ganhar mais corpo, um corpo grande, com, além do quadril largo, ombros largos e esterno aberto. Um movimento referente à modelagem da mulher do tambor que ganhou destaque foi aquele que partia da sensação do tambor no meio das pernas, o tambor ficava preso pelas coxas, o quadril, com a sensação de estar grande, mexia de um lado a outro ou fazia um movimento de oito. Dessa movimentação surgia a imagem de som dos tambores tocando acelerados. Imagem essa que reverberava num movimento de agilidade com os pés, uma intenção de percorrer o espaço rapidamente. Esse fluxo levava a um movimento de pequenos saltos, como se essa mulher cavalgasse no tambor, trazendo sentimentos de liberdade e alegria.

A sensação de ter algo na parte interna das coxas também se fez presente nesse na modelagem da mulher do tambor, era uma sensação de ter as coxas viradas para fora, a virilha aberta, havia uma necessidade também dessa parte interna da coxa tocar o tambor, ou de sentar de modo que essa parte tocasse o chão, nesse momento sentia a mulher do tambor mais velha, num tempo antigo.

- Paisagens:

Um elemento da paisagem que vinha mostrando-se importante para os trabalhos era o mastro. Ele tinha a bandeira de Nossa Senhora das Graças e o corpo da mulher de quadril largo relacionava-se com ele. Era uma relação de voltar o esterno para o mastro, de modo que esterno e ombros se abriam, num sentido de receber algo vindo do céu, trazendo um sentimento de alívio para o corpo. Existia também a relação do mastro ligar céu e terra. Em alguns dias de laboratório, a mulher entrava em giros apontando com as mãos para cima e para baixo. Já em outros, era o corpo da mulher cobra que fazia essa relação, enrolando-se no mastro e unindo aquilo que estava no céu com o que estava na terra.

A dinâmica dos pés ágeis era outro aspecto marcante nos laboratórios de movimento. Existia uma sensação de estar fugindo pela mata ou por um lugar de terra. Nesses momentos, o corpo da mulher ganhava pés ágeis e usava seus pequenos apoios. Eram momentos de fuga que traziam a sensação de estar num tempo antigo, procurando um lugar seguro.

A mulher de quadril largo também apresentou em meu corpo uma dança de trazer gente da terra, trazer os mortos. Ela fazia isso através de movimentos de variações de posturas que iam de abaulada para a vertical, trazendo uma pontuação do umbigo no ar. Havia também um movimento que partia das escápulas, que levavam os braços a puxar algo do chão.

- Objetos:

Foram realizados, também nesse período, trabalhos de materialização dos objetos que apareciam em minhas imagens. Trabalhos esses que possibilitaram aprofundar os sentidos e as modelagens que estavam presentes em meu corpo.

Trouxe para o espaço do laboratório o tambor, uma saia e, mais adiante, um balde. A saia era presente no corpo da mulher de quadril largo durante quase todos os momentos: ela segurava a saia com as duas mãos deixando as pernas à mostra; fazia um gesto de limpar algo do chão com esta; segurava uma ponta da saia com uma mão só; fazia movimentos bruscos e precisos, numa intenção de espantar pessoas; e fazia um movimento de cobrir pessoas com a saia.

O balde veio para os laboratórios pela sensação de carregá-lo com água na cabeça e também de despejar água nesse balde, lavando o chão de um quintal ou da sede do quilombo da pesquisa de campo. O movimento de carregar o balde na cabeça tinha os pés com raízes

mais soltas, saindo rapidamente do chão, enquanto o de lavar com o balde trazia um corpo mais velho, abaulado, era um lavar com cuidado, que remetia a um ritual.

A movimentação com o tambor despertava no corpo um fluxo intenso de movimentos. Em alguns laboratórios, o movimento de tocar tambor teve a intenção de chamar, em outros de conseguir fugir, trazendo para a modelagem risos e um sentimento de alegria.

O tambor trazia a sensação do som entrando no corpo, o movimento crescia com o som e tomava o restante do corpo, levando-o para giros e saltos, tudo isso partindo do quadril. Os momentos nos quais essa movimentação se deu em meu corpo foram intensos, mas não consegui identificar o seu significado. Quando a diretora perguntou, respondi que era uma dança para subir, para renovar.

A seguir, as principais modelagens, os movimentos, as imagens, sensações e emoções do período a que se refere essa fase serão colocadas numa tabela, a qual é usada dentro do método BPI como uma ferramenta de diário de dojo, possibilitando ao Intérprete uma maior clareza do desenvolvimento dos laboratórios dirigidos.

<b>MODELAGEM</b>	<b>MOVIMENTO</b>	<b>IMAGEM</b>	<b>SENSAÇÃO</b>	<b>EMOÇÃO</b>
Mulher de quadril largo, velha, corpo pesado, pés firmes no chão	Passos lentos, tocar o tambor lentamente, pendulo no quadril	Caminhos de terra, árvore de Angelim		Tristeza, pesar, saudade, Luto, perda, solidão
Mulher de quadril largo, tem uma força no meio das pernas.	Pés ágeis e articulados, raízes mais soltas, pequenos saltos, cavalgar o tambor	Som dos tambores tocando,	Tambor no meio das pernas	Alegria, libertação
Mulher de quadril largo, e nesse momento mais leve	Tremor que começa dos calcanhares e sobe pelas pernas	Mata, chão de terra, árvores altas	Chamar algo do chão ou das árvores	Urgência

<b>MODELAGEM</b>	<b>MOVIMENTO</b>	<b>IMAGEM</b>	<b>SENSAÇÃO</b>	<b>EMOÇÃO</b>
Mulher de quadril largo, baixa, tem braços finos e enrugados, pele escura	Balançar a saia para frente com força num movimento preciso	Pessoas ao redor	Afastar, espantar	Raiva, irritação
	Segurar a ponta da saia, abrir, passar por cima das pessoas	Gente embaixo da saia, noite	Esconder pessoas embaixo da saia	Cuidado, proteção, preocupação
Mulher com quadril largo e grande, usando saia, pele negra, braços enrugados, mão áspera	Oito no quadril que vai crescendo, entra em giros e pequenos saltos	Tambor deitado no chão, terreiro amplo e aberto, noite	Som do tambor entrando no corpo, subir, renovar, corpo inteiro pulsante	Força, estar viva, alegria, satisfação
	Esterno direcionado para o alto, abrir ombros e esterno	Mastro com bandeira	Receber algo do céu	Segurança, alívio, paz
Mulher de quadril largo, mais jovem, pés descalços	Pés ágeis, andando rápido, quase uma corrida	Noite, chão de terra, mata, árvores em volta, tempo antigo	Fuga, vigiar, se esconder	Medo

Os conteúdos que emergiram do meu corpo nessa fase fizeram-me perceber algumas questões da pesquisa de campo que até então não havia notado, enquanto outros pontos que foram marcantes para mim durante o coabitar foram reafirmados no corpo.

A questão da ligação dos jamarizeiros com seus antepassados não foi algo mencionado diretamente em campo. Porém, com os laboratórios e a reflexão sobre eles, ficou



claro que os antepassados dos moradores da comunidade seguem vivos no imaginário deles, principalmente através da preservação e propagação de suas histórias, do Tambor de Crioula e da festa de Nossa Senhora das Graças.

A principal modelagem que se instaurou em meu corpo nesse momento do processo foi a de uma mulher negra de quadril largo, com braços finos, cabelos curtos que usa uma espécie de turbante cobrindo a cabeça. Essa modelagem trouxe para o corpo o universo da escravidão nos momentos que este tem a sensação de estar numa fuga, de chegar ao quilombo após fugir e de, através de sua dança, conseguir escapar. Nos momentos de relação com o tambor, a sensação de ganhar a liberdade, de estar livre, também remetia à questão dos negros escravos. Essa modelagem também limpava o ambiente com sua saia, tirava tristezas, machucados e doenças. Além disso, fazia um ritual de chamar entidades e antepassados.

- Fase III: Laboratórios de Outubro a Dezembro de 2016

Esta foi considerada uma nova fase, pois nesse período houve uma intensificação dos laboratórios dirigidos e um direcionamento para que fosse fechada uma síntese dessa etapa de pesquisa para ser apresentada no exame de qualificação do Mestrado. O processo foi ganhando um desenvolvimento no qual novos conteúdos foram aparecendo e outros foram transformando-se em meu corpo a partir de duas principais modelagens que já vinham se instaurando: a modelagem da mulher de quadril largo com o tambor, a da mulher velha.

Os conteúdos relacionados ao tambor permaneceram e deram vazão a novos sentidos e movimentos. A modelagem da mulher velha, com o corpo enrugado, abaulado e uma forte tração dos pés para o chão, agora caminhava e carregava o tambor: nas costas, na frente do corpo, como se o abraçasse, nos ombros e também no meio das pernas. Essa modelagem da mulher velha trazia a sensação de um corpo antigo que carregava esse tambor há muito tempo.

A modelagem da mulher jovem trouxe ações como, por exemplo, segurar o tambor com as duas mãos e com o couro colado na barriga fazer um movimento de umbigar o tambor e com isso empurrá-lo no espaço com a intenção de abrir caminho no mato, afastar, empurrar pessoas e lutar com elas. Em alguns momentos, essa modelagem segurava o tambor com uma das mãos e caminhando rapidamente, com os pés ágeis, movimentava o braço de modo a impulsionar o tambor para frente, usando-o para golpear pessoas que a cercavam— nesse momento, o tambor era uma arma para essa modelagem.

O modo de relacionar-se com o tambor mudou nessa fase do trabalho. Ele ficava de pé no espaço e através da modelagem da mulher mais jovem emergia do corpo um movimento de aproximar e afastar do tambor. Com pés miúdos e ágeis, a mulher dançava diante do tambor, levantava a saia, deixando as pernas à mostra e fazia movimentos de cobrir o tambor com essa saia.

O dançar para o tambor dessa modelagem mais jovem ganhava cada vez mais agilidade e a sensação que trazia era de dançar tanto que essa mulher sumia em meio ao movimento de sua dança e da saia.

A punção para o tambor também foi uma ação que se fez presente nesse momento do trabalho. A modelagem da mulher jovem fazia um movimento de impulsionar a região do umbigo para o tambor com um sentido de relacionar-se com ele, como se pegasse uma energia vinda do tambor e a colocasse no espaço através da umbigada.

Outra relação recorrente com o tambor era a de debruçar o esterno sobre ele, buscando um consolo. Nesse momento, o corpo trazia uma sensação de perda e via no tambor um conforto, algo que aliviava essa sensação.

Dentre a gama de conteúdos que emergia da modelagem da mulher mais jovem, apareciam também movimentos dessa mulher mexendo na saia e fazendo o oito no quadril. Tinha a imagem de estar na frente de uma porta e a sensação de estar seduzindo as pessoas, de ser observada e um prazer nisso. Nessa dança, ao mesmo tempo em que seduzia, essa mulher também enganava – era uma sedução para conseguir escapar, fugir, brigar. A sensação era de que essa mulher estava ludibriando as pessoas ao seu redor.

Seguindo a indicação de minha orientadora de materializar a paisagem de mata que aparecia constantemente nos laboratórios, trouxe para o espaço galhos com folhas e coloquei-os ao redor do dojo, alguns no chão e outros apoiados na parede. Durante o laboratório, a modelagem da mulher velha com o corpo abaulado pegou um desses galhos que virou um ramo em suas mãos e trouxe o movimento de um tremor da mão que reverberava no galho. Com esse tremor, a velha acordava pessoas, chamava-as, abria espaço na mata, preparava um lugar e enfrentava pessoas que a cercavam em seu caminho.

Nesse processo de trazer os galhos com folhas para o laboratório, foi-me lançada a pergunta: qual a função desses galhos? O que fazem no espaço? Conversando com minha orientadora, percebi, então, que o necessário para o momento do trabalho era o ramo no espaço do dojo e algumas folhas cobrindo o chão que ajudavam a trazer a imagem e sensação da mata.

Durante um dos laboratórios dirigidos a modelagem da mulher velha ficou muito

forte. Senti-a bem delineada e clara em meu corpo. No entanto, havia uma rejeição de minha parte diante dessa modelagem, sentia vergonha e uma dificuldade em aceitar e assumir o corpo dessa mulher velha que trazia uma forte ligação com a mata. Tinha para mim que, por essa mulher ser velha, ela não traria uma gama diversificada de conteúdos de movimento e que a modelagem de uma mulher velha tem os movimentos lentos e limitados.

Nesse momento do trabalho, o fluxo de movimento estava mais claro no corpo, porém ocorria de maneira afobada, era uma coisa apressada, com uma urgência presente no corpo quase que o tempo todo, não era uma urgência que fazia bem e trazia mais fluxo para o trabalho. Pelo contrário, confundia e dificultava a clareza dos conteúdos.

A modelagem da mulher do tambor trazia para meu corpo uma feminilidade, uma sexualidade e uma fecundidade, as quais minha orientadora indicou para que eu assumisse mais. Porém, havia uma dificuldade minha em deixar isso se expressar no meu corpo.

Decidi, junto a minha orientadora, que na qualificação dessa dissertação seria realizada também uma apresentação prática, para mostrar à banca o que estava ocorrendo em meu corpo. Para isso, foi feito um reconhecimento dos conteúdos que estavam mais fortes nele até o momento, e uma organização dos mesmos, para que, dessa maneira, eu buscasse transitar por tais conteúdos durante o laboratório aberto à banca, apresentando uma síntese do que havia se instaurado no meu corpo até ali.

Essa síntese tinha início em meu corpo com a mulher velha caminhando com o tambor, segurando-o de diferentes maneiras bem junto ao corpo. A imagem era de uma mata. Tinha a sensação de procurar um lugar para se instalar com o tambor. Esse caminhar ia ficando mais ágil e dava passagem para o movimento de colocar o tambor no meio das pernas e tocá-lo, acelerando o toque gradualmente. O toque acelerado dava passagem para o movimento de segurar o tambor embaixo do braço enquanto tocava-o. O corpo agora tinha uma sensação de urgência, de fugir, fazia movimentos de abrir espaço com o tambor de empurrar árvores e pessoas com ele.

A modelagem da mulher velha colocava o tambor de pé em um ponto do espaço e tocava-o rapidamente, o que despertava no corpo um tremor que vinha do chão e do instrumento. Esse tremor subia pelos pés e transitava por todo o corpo trazendo a ação de segurar o ramo de folhas. Com o ramo na mão o corpo da velha ainda com um tremor acordava e chamava algo da mata, a mulher velha percorria o espaço usando os pequenos apoios e tinha os pés ágeis. A sensação era de estar fugindo, buscando um lugar seguro.

As ações com o ramo de folhas davam passagem para um movimento do corpo de circundar o tambor. Segurando na saia a modelagem da mulher agora jovem cobria o tambor

com a saia e usava os pequenos apoios dos pés para relacionar-se com o tambor, aproximando-se e afastando-se do mesmo. Sentia uma necessidade do corpo de estar próximo ao tambor.

Dentro desse fluxo, a região do baixo ventre estava sensibilizada e tinha início uma relação com o tambor de pungá-lo com o baixo ventre, como se o corpo quisesse entrar no tambor. Com a saia levantada, a umbigada para o tambor transformava-se em um movimento de quase esfregar o baixo ventre e o meio das coxas no tambor, o corpo tinha uma sensação de vitalidade, de trazer algo do tambor para si.

Ainda com o corpo da mulher mais jovem, o fluxo dos sentidos trazia a imagem de uma festa, de pessoas em volta de uma roda. A mulher dançava com os pés ágeis diante do tambor e fazia uma ação de cumprimentar as pessoas com uma umbigada, sentia que a modelagem pegava algo do tambor através da umbigada e trocava com as pessoas que estavam ao redor.

Após o exame de qualificação, a Professora Doutora Graziela Rodrigues, que compôs a banca, enfatizou a questão da sexualidade presente em meu corpo, a qual já havia sido ressaltada por minha orientadora. Em conversa com as Professoras Doutoras durante a qualificação, percebi que havia em mim uma vontade em assumir essa sexualidade, mas havia também um medo e um julgamento em relação ao que poderia vir à tona em meu corpo.

- Fase IV: laboratórios de janeiro a junho de 2017

Em janeiro de 2017, cursei a disciplina de Laboratório de Criação II – "Arquiteturas do corpo no Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)", ministrada pelas Professoras Doutoras Graziela Rodrigues e Larissa Sato Turtelli, na Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp. Essa disciplina foi ministrada no mesmo formato da disciplina mencionada anteriormente, com aulas todos os dias, manhã e tarde, durante oito dias. Nesse período, os alunos puderam criar espaços individuais de laboratório no método BPI, os quais foram conduzidos pelas professoras de maneira contínua durante a disciplina.

Nos primeiros dias da disciplina, o corpo da mulher velha continuou recorrente durante os trabalhos no espaço de dojo. Essa velha tinha um tremor dos pés que trazia a sensação de estar fugindo na mata com o tambor junto ao corpo.

Em determinado momento do trabalho, o corpo tinha um movimento de tocar o tambor no meio das pernas, esse toque chamava pessoas na mata, havia uma urgência nessa

ação. A partir desse fluxo tive a sensação de querer entrar no tambor, o corpo da velha agora estava numa postura invertida, com as mãos no tornozelo. Senti que a modelagem da velha, desse corpo antigo, saía de dentro do tambor, com o ramo de folhas na mão e um tremor nos ombros. A mulher velha benzia e preparava o espaço com as folhas do ramo.

Nesse início da disciplina, o corpo da mulher jovem trouxe à tona uma sensualidade e sexualidade. Era uma mulher com os peitos de fora que se exibia, dançava, gargalhava, e em determinado momento a sensação dessa mulher tirando a roupa ficou muito forte em meu corpo, era como se, ao ficar nua, a modelagem se sentisse mais forte.

Ao compartilhar com as professoras e os demais alunos da disciplina o que vinha ocorrendo em meu corpo até o momento, relatei que o fluxo ocorria principalmente a partir dos movimentos e sensações, sentia dificuldade em acessar as emoções das modelagens presentes em meu corpo. Tive um feedback importante da Professora Doutora Graziela Rodrigues: ela detectou em minha fala um conteúdo de inventário que precisava vir à tona e ser processado pelo corpo, além de uma dissimulação por minha parte. Eu estava deixando de lado a sexualidade que vinha se mostrando como o cerne do trabalho e, racionalmente, querendo dar mais ênfase a outros conteúdos. Baseada em tais fatos, ela solicitou que eu fechasse com um pano a parte frontal do meu espaço que até o momento estava aberta.

Após a indicação feita por Graziela, a mesma esteve em meu espaço dirigindo meu dojo individualmente. Nesse trabalho, a modelagem que estava em meu corpo era a da mulher jovem de quadril largo usando a saia, com um pêndulo e uma tração do quadril para o chão. Sentia uma aflição no corpo, algo preso no peito, quase que impedindo a passagem de minha respiração. A partir disso, emergiu do corpo um movimento de passar a saia no tambor e em pessoas que estavam em volta, sentia que tirava algo muito ruim dessas pessoas.

Seguindo o fluxo dos sentidos, veio a ação de tocar o tambor, esse movimento trouxe um sentimento de raiva e despertou uma mudança de modelagem. O que se instaurou em meu corpo foi uma mulher com ombros abertos que se oferecia para as pessoas, essa mulher tirava a saia (que a outra modelagem estava usando) e tinha um corpo meio de bicho, selvagem, que fugia na mata, tinha também a ação de se limpar, tirar de si uma sujeira, um sentimento de nojo e culpa. Tive a sensação de pessoas invadindo meu espaço e passando a mão em meu corpo. Fazendo o gesto de se limpar, veio um choro e a sensação de tirar uma capa do corpo da modelagem instaurada. Esses conteúdos relacionaram-se a questões pessoais do meu *Inventário no corpo*.

Após a liberação do choro, junto a um entendimento daquilo que estava sendo lembrado pelo meu corpo, senti-omudando, veio uma nova modelagem, a de uma mulher

grande, expansiva, com esterno aberto e ombros largos, ela dançava com a bacia e com os ombros circundando o tambor. A imagem que tinha era de uma festa com mulheres dançando. Vesti a saia novamente e usava-a para limpar e abrir o espaço da paisagem de um quintal com terra batida e folhas penduradas nele.

Retornando ao espaço após o desate do conteúdo de inventário que estava impedindo uma boa fluidez do corpo, a modelagem da mulher grande veio ainda mais expansiva, com braços que alcançavam longe e um quadril bem largo. Com ela, emergiu o movimento de amassar folhas. Sentia o cheiro delas no espaço. Fazendo uma punção para o tambor, a modelagem dessa mulher tinha uma relação do baixo ventre com o tambor, no sentido de haver uma troca de energia com o instrumento, de dar vida a ele.

No último dia de trabalho na disciplina, o corpo estava mais fluído e com um fluxo dos sentidos que ocorria de maneira orgânica, sem o afobamento anterior. A modelagem era da mulher grande, alta, de ombros largos, esterno aberto, era bem expansiva e tinha um movimento do quadril para frente e para trás. Em alguns momentos do trabalho essa modelagem transformava-se: o corpo ficava mais sinuoso, mais leve, tinha um movimento de infinito no quadril e nos ombros, a sensação de ficar nua era muito forte.

Essa modelagem tinha como paisagem principal um quintal, o chão era de uma terra batida bem firme e avermelhada. O terreno era rodeado por folhas penduradas como que em um varal. Em alguns momentos a mulher estava sozinha, em outros a imagem era de pessoas, de uma festa nesse quintal com folhas nascendo do chão.

A modelagem da mulher grande tinha ações com alguns objetos: a saia, o ramo de folhas e o tambor. Vestida com a saia no corpo e segurando na ponta dela, essa mulher limpava o quintal, como se preparasse aquele local. Tinha também a ação de dançar com essa saia, mexendo de modo a levá-la deixando as pernas à mostra, além do movimento de tirar a saia do corpo e colocá-la sobre o tambor.

Com o ramo na mão e uma prontidão no corpo, a modelagem guiava as pessoas por um caminho, tinha a sensação de que o ramo indicava o caminho e também dava proteção. Os pés, nesse momento, estavam bem articulados e com raízes mais soltas. O corpo era o da mulher grande, porém nua e com uma sinuosidade em seus movimentos. Ainda com o ramo em uma das mãos, a mulher nua amassava as folhas desse ramo, com um cuidado nesse amassar, como se fizesse algo de grande importância.

As ações com o tambor nesse momento eram: carregá-lo na frente do corpo, levando-o para algum lugar; debruçar-se sobre o tambor, num sentido de conectar-se com o mesmo; tocar o tambor e dançar para ele fazendo uma umbigada do interior do corpo para o

tambor enquanto circulava-o com a saia levantada, existia uma troca de energia, como se essa mulher grande desse vida para o tambor e retirasse força dele, a sensação era de renovação.

Dentre as dinâmicas realizadas nessa disciplina, houve um momento em que, após explicação das Professoras Doutoras Graziela Rodrigues e Larissa Sato Turtelli, e leituras de bibliografias sobre o assunto, foi solicitado que os alunos riscassem um ponto em seus respectivos espaços construídos. O riscar o ponto em questão era o exercício de buscar traduzir, através de um desenho, os movimentos mais atuantes nos corpos que habitavam aquele espaço.

Sem idealizar algo previamente em minha cabeça, deixei que minha mão fosse riscando o chão, o desenho que se formou foi um círculo, e no centro dele um círculo menor com uma espiral dentro dele. Ao redor desse círculo menor desenhei dois caminhos com pequenos riscos que iam até o círculo menor, e dois formatos ovais que iam do círculo menor



até o círculo maior.

Figura 21 – foto do ponto riscado no dojo da pesquisadora tirada pela mesma, 2017.

Em um dos trabalhos finais da disciplina, com a Professora Doutora Graziela dirigindo novamente meu espaço, estava com a modelagem da mulher grande num tônus mais sutil (não tão baixo, mas um tônus ideal para trabalhar, que não travava o corpo como o outro) com o quadril mais largo, redondo. Sentia uma coisa nos braços que estavam bem abertos e alcançavam longe, tinha um leve chacoalhar dos ombros, essa mulher limpava um quintal de terra com a saia, passando-a por ele, e segurando o tambor derramava água que saía de dentro dele.

Veio no corpo a ação de tirar a saia, trazendo a modelagem da mulher sem roupa, nua. Tinha uma sensação boa de plenitude, um poder. Essa mulher tinha o corpo mais sinuoso, um movimento de infinito contínuo que percorria o corpo todo, ela enxergava com atenção, abraçava o tambor. Com um tremor no peito, ela tocava o tambor forte, alto, como se tirasse algo do fundo dele, andava tocando-o entre as pernas e levou-o para cima do ponto riscado.

O toque do tambor despertou no corpo a modelagem da mulher grande, que vestiu a saia e abraçada ao tambor aos poucos estabeleceu uma relação com ele. Fazia uma balsa da bacia para frente e para trás, esse movimento foi crescendo, com a saia levantada circundava o tambor com essa balsa, aproximando e afastando do tambor. Sentia o corpo cheio, uma troca de energia como se essa modelagem se juntasse ao tambor, em uma relação ligada à sexualidade.

A modelagem da mulher grande fazia também um movimento de pegar algo do centro do ponto existente no espaço e fazia uma punção, abrindo a saia como se entregasse para as pessoas ao redor do espaço.

Nesse fluxo dos sentidos que ocorria no corpo, tive a imagem de um mastro alto no centro do espaço, a modelagem que estava era a da mulher nua que se mostrava para as pessoas, dançando para elas, amassava folhas com as mãos tinha uma intenção de semear, dar vida, fazer brotar árvores e pessoas naquele espaço. Após esse trabalho, a sensação em meu corpo era de calma, a região da vagina estava pulsante, sentia que existia uma energia circulando naquela região.

Finalizada a direção em meu espaço, a Professora Doutora Graziela pontuou que meu corpo estava trazendo um conteúdo de energia sexual, a relação do corpo era a de um coito com o tambor. Graziela também observou que o ponto no espaço era a vagina. A professora frisou que nesse processo não há julgamento de valor quanto à sexualidade que veio à tona no meu corpo, que estava relacionada a uma sexualidade que se fazia presente no Tambor de Crioula. Disse-me que não era um conteúdo ligado à relação sexual homem-mulher, mas era uma energia sexual relacionada a rituais antigos, de cura, transformação e



sobrevivência. O Tambor e outras danças dos escravos não eram apenas uma dança de festa, tinham outros sentidos por trás, como estes citados.

Durante os trabalhos na disciplina, observei que muitas vezes começava com o tambor em um lugar do dojo e terminava com o mesmo em outro lugar. Após riscar o ponto no espaço que havia se configurado, o tambor variava entre ficar na frente ou em cima do ponto, como se tivesse uma relação também com ele. Percebi, então, que o tambor não tinha um lugar fixo no espaço, era mais parte do corpo da modelagem do que do espaço em si.

O processo que percorri na disciplina, sob a cuidadosa direção das professoras Graziela e Larissa, de detectar um mecanismo de defesa, entrar em contato com as reais emoções que estavam despontando em meu corpo naquele momento e através do fluxo dos sentidos chegar ao desprocessamento de um trauma permitiu que após a disciplina, na continuidade dos trabalhos de laboratórios dirigidos, conteúdos que até então não estavam claros enquanto movimentos em meu corpo entrassem no fluxo dos sentidos como um todo, no qual, imagens, sensações e emoções que começaram a despontar com mais força e clareza.

- Incorporação da personagem:

Após a disciplina cursada em fevereiro de 2017, dei continuidade aos laboratórios dirigidos com a professora Larissa Turtelli. Nesses laboratórios, meu corpo estava menos afobado e trazia o fluxo de sentidos mais integrado. Dessa maneira, na continuidade dos laboratórios dirigidos, as modelagens que vinham emergindo do corpo durante todo o processo resultaram na incorporação da personagem Dalma.

Dalma é uma mulher negra e antiga, que está no mundo há muito tempo. Tem os pés descalços e sujos de terra, pernas com uma tração para o chão, quadril grande, volumoso e bem redondo. Os braços são compridos, seu esterno é largo e aberto e seus seios ficam de fora. Ela usa como roupa somente uma saia. A voz de Dalma é grossa, sua garganta é bem aberta e seus cabelos são curtos.

A paisagem de Dalma é a de seu quintal. O chão dele é de terra avermelhada e batida, e é cercado de grandes árvores. Dentro do quintal, existem três pontos principais: a casa ao fundo, o centro e a parte frontal. A casa que aparece é uma casa pequena, de dois cômodos. Em sua entrada, tenho a imagem de um altar, no qual existem fotos em preto e branco e algumas velas acesas.

Durante os laboratórios, senti que o ponto desenhado na disciplina fazia parte da

paisagem do quintal. Continuei então riscando esse ponto no centro do meu dojo. Em determinado dia de trabalho, durante conversa com a professora Larissa Turtelli tivemos a percepção que o desenho do ponto representava também a forma como o quintal de Dalma vinha se configurando. Dessa maneira, nos laboratórios seguintes, expandi o desenho do ponto para o dojo todo. Sua parte oval virou como se fosse a entrada da casa que aparecia em minhas imagens do quintal. O círculo central era onde ficava o tambor e a parte frontal o local onde nasce vida, um local que tem movimento.

Além das paisagens, a personagem Dalma usa e relaciona-se com alguns objetos: as sementes, as fotos do altar, a saia e o tambor. As imagens de espalhar sementes pelo chão e de uma terra cheia de sementes de cor clara começaram a ser recorrentes nos laboratórios. Seguindo a indicação da diretora, concretizei essa imagem, optei por usar sementes de abóbora, pois visualmente eram as mais semelhantes com as que apareciam em minhas imagens.

Inicialmente, essas sementes ficavam em um prato no espaço e Dalma, em alguns momentos, espalhava-as. Em outros, colocava-as em seus peitos e passava-as pelo seu corpo. Com o desenvolvimento dos laboratórios, a sensação e imagem de que essas sementes saíam do corpo de Dalma foram intensificando-se. Por isso, conforme indicação da orientadora Larissa Turtelli, coloquei as sementes em dois saquinhos e amarrei-as em minha cintura, possibilitando que ao tocar o tambor com um sentido de tirar algo do fundo dele, a personagem faça um movimento de pegar essas sementes e espalhá-las ao redor do tambor e pelo espaço com uma intenção de deixar aquele solo fértil, semeando-o.

As imagens de um altar composto por fotos em preto e branco também passaram a ser recorrentes nos laboratórios. Dentre elas, havia uma de Dalma e algumas de pessoas com as quais coabitei na pesquisa de campo no Quilombo Jamary dos Pretos. Buscando intensificar os sentidos da relação de Dalma com essas fotos, trouxe-as para os laboratórios e montei esse altar, colocando-as na parede.

A personagem vê nelas pessoas que trazem a sensação de saudade e perda, tem movimentos de curvar-se diante delas, como se fizesse uma saudação, e uma ação de tocar o tambor lentamente diante delas, numa intenção de trazer algo daquelas pessoas para seu corpo.

A saia que Dalma usa está ora em seu corpo, ora está fora dele. Quando Dalma tira sua saia, ela a coloca por cima do tambor, cobrindo-o, como se estivesse vestindo o tambor com uma proteção. Quando a saia está no corpo de Dalma, ela faz movimentos de levantá-la, mostrando suas pernas, numa intenção de se exibir e seduzir. A personagem mexe

sua saia também segurando uma ponta dela em cada mão e fazendo movimentos de abrí-la e fechá-la.

A relação com o tambor continuou presente e os sentidos dessa relação ficaram mais claros no corpo após a incorporação da personagem Dalma. O tambor tem um sentido de mastro, a personagem tem a sensação de fincá-lo, com raízes profundas, no centro de seu quintal. Esse fincar traz para o corpo uma força de resistência, de reafirmar aquele espaço como pertencente a Dalma.

Além disso, o tambor é parte crucial do ritual de vida que Dalma faz. Seu toque e os movimentos realizados ao seu redor alimentam e fortalecem cada vez mais o corpo da personagem. A sensação é do corpo de Dalma entrando num fluxo de troca com o tambor, no qual ela retira e também coloca nele um pulso e uma vibração de vida.

Nesse fluxo dos sentidos proporcionado pela personagem, há também uma gama de movimentos, a maioria deles relacionado de alguma forma com o tambor. Por exemplo, o tocar o tambor, como se tirasse com as mãos algo dele; o movimento de percorrer o espaço com o tambor apoiado na coxa, abraçando-o com um braço e tocando-o com outra mão, é um toque que chama e faz nascer, um toque que começa lento e vai acelerando, e há então um pulsar do quadril para frente e para trás; o movimento de tocar o tambor (fincado no espaço), num ritmo acelerado, enquanto o corpo faz uma báscula do quadril para o mesmo tem um sentido de dar vida, com uma imagem de fazer crescer do chão árvores, flores, gente— fazer o mundo.

Dalma também trouxe para o corpo um movimento de abertura do assoalho pélvico para o tambor, fazendo quase uma ponte com o púbis direcionada para o instrumento. Esse movimento tem uma pontuação e extensão da vagina para o mesmo. A sensação é de trazer uma força do tambor para o corpo.

O movimento de dançar para e com o tambor dá uma sensação de alegria e liberdade, como se Dalma se desvencilhasse da culpa, do julgamento (me libertando também desses conteúdos que estão ligados com meu *Inventário no corpo*) e celebrasse sua vida. Essa dança se dá num movimento em que os pés estão ágeis e percorrem o espaço com uma dinâmica de aproximar, afastar e circundar o tambor com um movimento em forma de oito no quadril.

Em função das qualidades de movimento e sentidos trazidos pelo corpo nesse processo criativo, fez-se necessário que eu aperfeiçoasse algumas técnicas para um melhor fluxo do meu corpo. Dessa maneira, realizei treinos e explorações do manuseio do tambor e

saia, aulas de percussão, e trabalhos voltados para uma melhor agilidade dos pés.

## **Discussão**

Nesse processo, foi de suma importância que eu soubesse e entendesse o que são os mecanismos de defesa,

(...)pois estes, quando atuam inconscientemente, tendem a impedir o fluxo da criação. Prejudicam, ainda, o contato da pessoa consigo mesma e as relações interpessoais. Quando o intérprete está em um processo de negação de um conteúdo, racionalizando-o, ou forjando algum movimento do seu corpo no sentido de encobrir um conteúdo mais profundo – pelo qual o intérprete nutra alguma rejeição, relacionado a algo doloroso referente à sua história de vida – ele pode estar agindo a partir dos seus mecanismos de defesa, ou seja, estar obstruindo o material criativo que estava emergindo (RODRIGUES et al., 2016, p. 565).

Era o que vinha ocorrendo em meu processo: estava entrando em uma repetição de movimentos já conhecidos, que pareciam ter um fluxo no corpo, mas na verdade impediam que eu entrasse em um contato mais profundo com minhas emoções e questões do inventário, que queriam vir à tona. Entrava em uma dissimulação dos conteúdos, fazendo de conta que a relação da bacia e baixo ventre com o tambor era banal, quando na verdade era o cerne desse trabalho.

Fica evidenciado, aqui, a importância da diretora dentro desse processo. No método BPI, a diretora acompanha o intérprete lado a lado, não somente dirigindo os laboratórios, como também se colocando em um elevado estado de percepção e buscando estratégias para que o intérprete, se disposto, entre em contato profundo com seus conteúdos e possa, assim, elaborá-los corporalmente. Costa (2016, p. 73) reforça ainda que

À diretora é dada a incumbência de ter sensibilidade para diferenciar as modelagens que devem ser desenvolvidas criativamente daquelas que são apenas uma dissimulação do intérprete (inconsciente) para não entrar em contato com sua realidade corporal naquele momento.

O olhar atento das diretoras Larissa Turtelli e Graziela Rodrigues foi o que possibilitou o destravamento do meu corpo. Ambas perceberam que havia um conteúdo de *Inventário no corpo* precisando ser elaborado. Dessa forma, as diretoras dedicaram alguns momentos da disciplina citada anteriormente para trabalhar comigo em meu espaço no sentido de me passar segurança e driblar os mecanismos de defesa.

No meu caso, o mecanismo mais atuante naquele momento era a dissimulação, fazendo perguntas que me forçavam a diminuir a afobação que o grande fluxo de movimentos trazia. O trabalho das diretoras nesse momento possibilitou que as imagens, sensações e emoções que esses movimentos me proporcionavam ficassem mais claros em meu corpo, permitindo assim que ocorresse um desprocessamento do conteúdo de *Inventário* em questão.

O conteúdo da pesquisa de campo com o Tambor de Crioula e o erotismo que está imbuído na manifestação trouxe uma sexualidade para meu corpo, a qual eu vinha negando, pois sentia que eu estava erotizando uma manifestação, e isso seria errado. A dissimulação, a negação, a culpa e os conteúdos de *Inventário no corpo* que estavam imbuídos em mim precisaram ser trabalhados e processados corporalmente para que pudesse trazer à tona conteúdos e modelagens mais reais que transitavam pelo corpo com uma fluidez, sem o afobamento e atropelamento que acontecia antes.

Durante a disciplina de janeiro de 2017 relatada anteriormente, a Professora Doutora Graziela Rodrigues fez a seguinte colocação, a respeito de pesquisa de campo no método BPI, em um momento de troca com os alunos:

*“O inconsciente busca um campo que vá sensibilizar determinada parte do corpo e do fluxo dos sentidos que vai dar acesso à um trauma que está pronto para ser processado. É um material muito interno, íntimo do intérprete, que já está quando a escolha do campo acontece.”*

Após essa fala da Professora, comecei a me questionar, o que de mim está no Tambor de Crioula? O que de mim está nesse campo pesquisado? Nessa reflexão, ficou evidente que, apesar da minha negação inicial, os conteúdos relacionados à sexualidade, percebidos por mim quando vivenciei o Tambor de Crioula em Pesquisa de Campo, também estão fortemente presentes em meu corpo, e o campo pesquisado, juntamente com os laboratórios dirigidos, auxiliou a despertar de tal conteúdo.

Em dado ponto do processo, a modelagem que se configurava em meu corpo apresentou movimentos em relação ao tambor que expressavam uma sexualidade. Eram movimentos que partiam principalmente da região do quadril, púbis e baixo ventre, e que tinham pontuações, vibrações, tremores e aberturas para o tambor.

Após o laboratório aberto à banca de qualificação, como dito anteriormente, a Professora Doutora Graziela Rodrigues frisou a observação, já feita pela orientadora desse trabalho, de que a modelagem presente em meu corpo trazia movimentos relacionados a uma

sexualidade, principalmente em se tratando do elemento tambor. Nesse momento, foi-me questionado o quanto eu estava aberta e disposta a explorar tal conteúdo, afinal, a sexualidade ainda é um tabu nos dias atuais.

Inicialmente, estava relutante em assumir essa sexualidade que vinha ganhando desdobramentos em meu corpo. Tinha medo do julgamento das pessoas e também de erotizar o Tambor de Crioula— não queria associá-lo a uma vulgaridade. Eu tinha em mim o prejulgamento arraigado em grandes parcelas da nossa sociedade de ver a sexualidade como algo vulgar. No entanto, estava ciente de que essa sexualidade da pesquisa não estava ligada a uma relação homem-mulher, era algo mais primitivo, ligado a uma troca de energias que gerava outros conteúdos no corpo, que faziam meu corpo pulsar.

Decidi então assumir que meu corpo trazia esse conteúdo. Essa aceitação possibilitou uma liberação do fluxo dos sentidos e, com isso, uma potencialização da modelagem que vinha se instaurando nos laboratórios.

Essa questão da sexualidade que emergiu de meu corpo é também um ponto importante do Tambor de Crioula, da qual só tive uma maior percepção após a pesquisa de campo no quilombo Jamary dos Pretos, onde observei que as mulheres dançavam diante dos tambores com suas saias levantadas. Era perceptível que havia uma espécie de ligação do baixo ventre delas com esses tambores e com o som que eles faziam.

A forte sexualidade presente no Tambor de Crioula já fora observada também por demais pesquisadores da manifestação. Ramassote (2006, p.16) descreve o Tambor de Crioula como uma:

Dança sensual e envolvente, não é difícil perceber sugestivas referências e conotações sensuais insinuadas na disposição de seus elementos cênicos. De um lado, o tambor grande é fixado em riste entre as pernas do tocador, aludindo decerto à virilidade e fecundidade masculina. De outro, o insinuante bailado das coreiras, o requebro diante da parilha de tambores e o movimento sugestivo da punga

Como citado aqui e observado em minha vivência de campo, o elemento tambor junto à dança das mulheres, é o que traz a alusão do Tambor de Crioula a uma sexualidade.

Durante a pesquisa no quilombo Jamary dos Pretos, chamou-me a atenção a força e importância que o tambor tem para os moradores de lá. No entanto, só tive noção da dimensão dessa força quando conteúdos relacionados ao tambor e aos sons que ele produz começaram a aparecer em meu corpo nos laboratórios dirigidos. Percebi como tocar o tambor, senti-lo no corpo e ouvir seus sons, mobilizava o corpo, trazendo um fluxo de imagens/sensações/emoções e movimentos, que davam passagem para que outros conteúdos

emergissem.

O tambor é um elemento chave não somente no Tambor de Crioula, como também em diversas outras manifestações populares, nas quais ele serve para, muito além de ser só instrumento musical, propiciar uma ligação das pessoas com os antepassados, pois

De certa maneira, é possível dizer que a história de vida dos tambores reduplica a biografia dos antepassados e de seus descendentes. Os velhos, que viveram perto das origens, são respeitados nas comunidades porque possuem o conhecimento sobre o percurso que o grupo traçou no tempo e no espaço. O prestígio dos tambores, também decorre de sua ligação com as origens, pois quanto mais antigos mais imantados eles estão pela força dos ancestrais. (PEREIRA, 2005, p. 355)

O som vindo dos tambores tem um sentido que vai além do de fazer uma música. Em muitas culturas, principalmente afrodescendentes, o som do tambor tem função de curar, proteger, chamar, alertar, afastar. Cada tipo de toque vai cumprir uma função. Em Santos (2007, p. 76), encontramos um exemplo na afirmação de que

Os caçadores de escravos normalmente batiam nas aldeias de surpresa, com a primeira luz da alvorada: “quando, nessas ocasiões, era possível dar o toque de alarme, usava-se para isso um rufo especial do tambor, o oñoma yova putu (umbundu para ngom’a putu), ou seja, ‘o tambor/sinal de alarme do branco

A ligação do tambor com os antepassados, com antigos rituais sagrados e suas diversas funções, faz com que o mesmo não seja visto apenas como objeto, mas como parte daquela comunidade. No Tambor de Crioula, no Congado, no Jongo e no Candomblé, por exemplo, os tambores recebem nomes, podem ser alimentados e, em alguns casos, “dialogam” com seus tocadores ou *cuidadores*.

Em alguns momentos dos laboratórios dirigidos, percebi a humanização do tambor que ficava no espaço e fazia parte do corpo da mulher que vinha se modelando em meu corpo. Pereira (2005, p. 358) frisa que “A humanização dos tambores ocorre também quando eles funcionam como parceiros do devoto na compreensão da realidade”. A modelagem tinha essa conexão de um cuidado com seu tambor, relacionava-se com ele em alguns momentos quase que sexualmente e, em outros, cultuava-o, como uma entidade. O tambor tinha suas vestimentas, era coberto com um pano azul escuro, e havia outros panos amarrados ao seu redor.

O tambor apareceu enquanto imagem nos primeiros laboratórios do processo e foi integrando-se ao corpo das modelagens que apareciam nos laboratórios. Dentro do método

BPI “(...) o adorno não surge de uma intervenção do diretor que coloca algo para aumentar as sensações, mas da pessoa que vivencia o Processo, a partir do seu movimento interno” (RODRIGES, 2003, p. 131). Durante o processo as modelagens foram modificando-se, culminando em uma personagem, mas todas elas tinham em comum o tambor como parte do corpo ou do espaço em que estavam.

Nos laboratórios dirigidos realizados até o momento da Qualificação, alguns universos do processo anterior, referentes à pesquisa de campo no Congado e à personagem Sete Ondas, continuaram a aparecer no corpo, agora mais desenvolvidos, com movimentos e sentidos diferentes, porém, ainda dentro de uma mesma temática, como a questão da escravidão e da relação com uma santa. No processo anterior, da sereia Sete Ondas, o universo da escravidão aparecia através da imagem dos negros no mar vindos nos navios negreiros e sendo cuidados pela Santa da sereia.

Da mesma forma que a personagem Sete Ondas se relacionava-se com uma santa, a modelagem que estava presente no corpo no início do novo processo também o fazia. Essa relação tinha os sentidos de trazer esperança e segurança, uma luz do céu para a modelagem. Diferentemente do processo anterior, essa santa apareceu como a imagem de Nossa Senhora das Graças, santa presente na nova pesquisa de campo. Em alguns laboratórios, ela aparecia na bandeira hasteada no mastro. Em outros, a mulher de quadril largo trazia a sensação de moldá-la no barro.

Como citado anteriormente, para que a integração tambor-corpo ocorresse, seguindo as orientações da diretora, realizei trabalhos diários com o tambor explorando movimentos de carregá-lo de diversas maneiras: nas costas, na lombar, na frente do corpo e no meio das pernas; explorei formas de rolar e caminhar pelo espaço com o tambor junto ao corpo e fiz aulas de percussão, buscando aprimorar a ação de tocar o tambor, trazendo, assim, firmeza e segurança nas mãos e uma maior harmonia para o toque.

Uma grande diferença entre a personagem do processo atual e a sereia Sete Ondas é que Dalma, agora, possui pernas e fica de pé. Os movimentos de seus pés ágeis e bem articulados no chão trouxeram importantes desdobramentos para o trabalho, como os movimentos em relação ao tambor, tendo uma relação de se aproximar e se afastar dele, realizando diversas ações para e com o tambor e no espaço.

A gama de movimentos que percorre meu corpo através de Dalma só é possível de ser realizada pelo fato de que essa personagem, diferentemente da sereia, tem pés. Esses permitem que o corpo tenha uma maior autonomia de enfrentar as adversidades que aparecem no fluxo de sentidos do corpo. Além disso, o fato da personagem atual ter pés faz dela



humana, além de capaz de se impor mais diante das situações.

Durante os laboratórios dirigidos, apareceram também conteúdos que se assemelhavam com o da personagem Sete Ondas, mas com outros significados. Eram eles: a realização de um ritual, a fertilidade e a sensualidade. A sereia tinha relação com uma festa ritual que era feita para ela, na qual as pessoas cantavam e tocavam para que Sete Ondas levasse suas magias para a festa. Já a atual personagem relaciona-se com o ritual de modo a fazê-lo para e com o tambor que existe em seu espaço, muitas vezes preparando-o através desse ritual para receber as pessoas numa festividade. Enquanto Sete Ondas recebia um ritual, Dalma é agente do seu ritual— é ela que o faz acontecer.

A sensualidade aparecia na personagem sereia de maneira sutil se comparado com Dalma. Sete Ondas tinha uma vaidade e movimentos sinuosos de ondular no corpo todo que traziam essa sensualidade a ela. Já a personagem Dalma tem sua sensualidade bem revelada, ela vem de uma gama de movimentos do quadril: pêndulo, movimentos de oito e principalmente a báscula do quadril; pode ser percebida também nos momentos em que a personagem exhibe e oferece seus seios.

Um ponto importante dos conteúdos trazidos por Sete Ondas era o seu lado maternal, de uma mulher fértil, o qual ficava explícito no roteiro de apresentação, no momento em que a sereia passava por um parto, no qual paria um bebê morto, e também quando Sete relacionava-se com crianças desaparecidas, como se ela própria fosse mãe das mesmas. No atual trabalho, a personagem instaurada Dalma tem um corpo fértil, com um pulso de dar vida às pessoas e à natureza. Isso fica evidenciado em alguns momentos como quando ela se relaciona com o tambor numa espécie de coito, e também quando Dalma “dá à luz” a coisas que têm vida: árvores, rios, sementes e pessoas.

Retomando os questionamentos levantados no início dessa pesquisa:

Essa nova pesquisa de campo traria novos conteúdos para a personagem Sete Ondas? A mesma permaneceria nos laboratórios de movimento? A personagem Sete Ondas não permaneceu nos laboratórios dirigidos realizados após o campo no Quilombo Jarmy dos Pretos. Alguns conteúdos relacionados à personagem apareceram nos primeiros laboratórios, aqueles realizados na disciplina intensiva em fevereiro de 2016. Porém, os novos conteúdos que emergiram de meu corpo mostraram-se mais fortes e presentes, sobrepondo-se aos conteúdos da sereia.

Que transformações poderiam ocorrer com essa personagem? A confluência dos coabitares foi além da transformação da personagem e dos novos conteúdos que poderia trazer

a Sete Ondas. A pesquisa de campo no Jmary e os laboratórios de movimento resultaram em meu desenvolvimento enquanto intérprete, possibilitando que uma nova personagem fosse instaurada em meu corpo.

E se ela não mais aparecesse nos laboratórios que conteúdos viriam à tona em meu corpo? O não aparecimento de Sete Ondas nos laboratórios deu lugar a novos conteúdos que emanaram de um novo corpo, ligados à nova personagem instaurada Dalma. São conteúdos de semear, resistir, reafirmar e fazer, através de uma gama de movimentos e do som do tambor, um ritual que traz vida para o seu quintal.

## Considerações finais

Com o desenvolvimento dos laboratórios dirigidos, uma nova personagem instaurou-se em meu corpo, dinamizando os conteúdos que vinham emergindo do mesmo. Com o nome de Dalma, a personagem tem algumas características das modelagens anteriores: um quadril grande e pesado para o chão, a pele negra e cabelos curtos. Traz também novas características para o corpo: uma voz grossa que dá a sensação da garganta aberta e larga, um púbis pulsante, seios de fora, pés descalços e sujos que penetram e marcam o chão, além de uma nova gama de conteúdos trazidos para meu corpo, como os de semear e dar vida para si mesma e para o quintal que habita.

A sexualidade presente no corpo da atual personagem traz a ele um sentido de fertilidade. Os movimentos de báscula do púbis e quadril, em alguns momentos mais curtos, rápidos e bem acentuados, em outros mais sutil, despertam em Dalma um corpo fértil ligado a um sentido de renovação, de restaurar, dar vida para o espaço de Dalma, para o tambor e até para ela mesma.

O toque do tambor, junto aos movimentos e sentidos do corpo de Dalma, traz um pulso de vida para o atual trabalho. Em alguns momentos, é o som do tambor, que dá vida para o corpo de Dalma. Em outros, é o movimento pulsante de Dalma que dá vida para o tambor, e a junção do tambor e Dalma dão vida, renovam e ressignificam as paisagens e rituais que ocorrem no quintal da personagem.

O campo do quilombo Jmary dos Pretos, durante a festa de Nossa Senhora das Graças, foi escolhido pelo interesse em realizar uma pesquisa de campo que tivesse relação com os conteúdos da personagem do processo anterior. No entanto, a confluência de coabitares proposta nesse trabalho resultou que uma nova personagem fosse incorporada em meu corpo, a qual tem diferentes contextos e paisagens quando comparada à personagem anterior, a sereia Sete Ondas.

A pesquisa de campo realizada no quilombo Jmary dos Pretos, possibilitou que eu, enquanto intérprete, desenvolvesse aspectos em meu corpo que começaram a ser pontuados no processo anterior, principalmente aqueles relacionados à questão da sexualidade, a qual é uma parte muito importante e explícita no corpo de Dalma.

O aprofundamento que tive no método BPI durante essa pesquisa permitiu o desprocessamento de conteúdos que impediam que o fluxo dos sentidos ocorresse de forma orgânica em meu corpo. Após esse desprocessamento, e a aceitação dos movimentos e sentidos que meu corpo trazia, a personagem Dalma foi incorporada, trazendo para meu corpo a sensação de me

libertar de censuras e culpas que carregava comigo. Rodrigues et al (2016, p. 566) esclarecem que:

A personagem permite que o intérprete tenha uma outra entrada na trama simbólica referente ao campo por ele pesquisado, pois, além dela ser uma nova identidade, ela é uma síntese, estando assim ligada a uma rede que articula diversos conteúdos. Ela se enuncia 'mais ágil do que o intérprete', para digerir, depurar e reorganizar os conteúdos relacionados ao campo e ao próprio intérprete.

O trajeto que percorri durante esse processo me trouxe um desenvolvimento enquanto intérprete e pesquisadora do método BPI, percebo que minha percepção em relação a mim mesma e para com o outro está mais apurada, bem como meu entendimento perante algumas questões relacionadas ao meu *Inventário no corpo*.

Embora uma nova personagem com características próprias e diferenciadas em relação à personagem Sete Ondas tenha surgido no andamento dessa pesquisa, vivenciei o atual processo como uma continuidade do anterior, não senti uma quebra entre um processo e outro. Enquanto intérprete percebi essa trajetória como algo orgânico que me permitiu prosseguir em um caminho de desenvolvimento pessoal e artístico.

## Referências

- ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. **Os quilombos e as novas etnias**. In: Quilombos – Identidade étnica e territorialidade. Eliane Cantarino O’Dwyer ( Org.). Rio de Janeiro: Editora FGV e ABA, 2002
- CALIPO, N. M. **Coabitares no corpo da Bailarina-Pesquisadora-Intérprete**: As mulheres quebradeiras de coco babaçu e seu Terecô. 2012. 144p. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.
- CMF – Comissão Maranhense de Folclore, **Boletim** n 03, 1995
- COSTA, E. M. **A dinâmica do parto no processo criativo do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete**: um aprofundamento sobre a relação diretora intérprete e sua importância no nascimento da dança. 2016. 340p. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.
- DIAS, P. **A outra festa negra**. Artigo publicado na coletânea “Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa”, FFLCH/USP. São Paulo, Hucitec/Edusp, 2001.
- FERRETTI, Sergio F. **“Tambor de Crioula”**. 1981. Rio de Janeiro: FUNARTE. 1981.
- FERRETI, S.; SANTOS, M. R. C; SANDLER, P.; PEREIRA, E. CMF – Comissão Maranhense de Folclore, **Boletim** n 03, 1995.
- FIGUEIREDO, Kit e OLIVEIRA, Gabriel. **Tambor de Crioula do Maranhão**. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=yhtHsZniyIE>> .Acesso em 10/10/2016.
- IPHAN. **Tambor de Crioula**: parecer técnico. 2007, 15p. Ministério da Cultura, Brasília, 2007
- MELCHERT, A.C.L. **O Desate Criativo**: Estruturação da Personagem a partir do método BPI (Bailarino-Pesquisados-Intérprete). 2007. 165p. Tese (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- O’DWYER, E. C. **“Quilombos: identidade étnica e territorialidade”**. 2002. Rio de Janeiro: Editora FGV. 2002.
- PENNA, L. **“Aparecida do Brasil: A Madona Negra da abundância”**. 2009. São Paulo: Paulus, 2009.

PEREIRA, E. A. “**Os Tambores estão frios:** Herança cultural e sincretismo religioso no ritual de Candombe”, 2005. Juiz de fora: Funalfa Edições; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2005.

PVN. Projeto Vida de Negro.“**Jamary dos Pretos:** terra de mocambeiros”. Colaboradores: Projeto Vida de Negro (Maranhão, Brazil), Associação Rural de Moradores do Quilombo Jamary dos Pretos, 1998.

RAMASSOTE, R. M.; BARROS, V; CORDEIRO R. R.“**Os Tambores da Ilha**”. 2006. IPHAN. São Luís -M, 2006.

ROCHA. M “**Patrimônio imaterial:** o Tambor de Crioula”. 2014. Revista da Universidade Vale do Rio Verde, Três Corações, v. 12, n. 1, p. 373-380, jan./jul. 2014.

RODRIGUES, G.E.F. “**Bailarino-Pesquisador-Intérprete:** processo de formação”. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.

RODRIGUES, G.E.F. **O Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal:** reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método. 2003. 171p. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

RODRIGUES, G. E. F. **As Ferramentas do BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete).** In: Anais do I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal (ISBN: 9788599688120). UNICAMP. Campinas, SP. 2 0 1 0

RODRIGUES, G. & MULLER, R. **Dança dos Brasis:** as mulheres de cócoras. Cadernos da Pós-Graduação, Campinas (Instituto de Artes Unicamp), vol. 8, no.1, 2006.

RODRIGUES in: GOMES. N. e PEREIRA. E. **Negras raízes mineiras:** os Arturos. 1988. Juiz de Fora: Ministério da Cultura. EDUFJF. 1988. RODRIGUES, G. & MULLER, R. **Dança dos Brasis:** as mulheres de cócoras. Cadernos da PósGraduação, Campinas (Instituto de Artes Unicamp), vol. 8, no.1, 2006.

RODRIGUES, G. E. F.; TAVARES, M. C. G.**Mudanças na Imagem Corporal de Bailarinas que Vivenciaram o Método BPI.** Repertório: teatro & dança, Salvador, Universidade Federal da Bahia, ano 13, n. 14, p. 145-152, jan. 2010.

RODRIGUES, G., et al., **Corpos em Expansão:** a arte do encontro no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 6, n.3, p. 551-577, set. 2016.

SANTOS, C. A. **Tambores Incandescentes Corpos em Êxtase:** técnicas e princípios bantus na performance ritual do Moçambique de Belém. 2007. 345p. Tese (Pós-Graduação em Teatro) – Universidade do Rio de Janeiro.

[http://www.cpis.org.br/comunidades/html/i\\_brasil\\_ma.html](http://www.cpis.org.br/comunidades/html/i_brasil_ma.html) - consultado em 17 de outubro de 2016 às 21:27

[http://www.cpisp.org.br/terras/asp/ficha\\_territorio\\_print.aspx?TerraID=2953&terra=t](http://www.cpisp.org.br/terras/asp/ficha_territorio_print.aspx?TerraID=2953&terra=t)  
consultado em 20 de outubro de 2016 às 15:00

## **ANEXO**

Vídeo referente a pesquisa de campo do Tambor de Criuola em Jamary dos Pretos  
<https://youtu.be/aykTHUZAp0w>

Vídeo referente ao resultado prático da pesquisa de mestrado relatada nessa dissertação  
<https://youtu.be/d23QosEGZPA>

Termo de Livre Consentimento aprovado pelo CEP e assinado pelo líder do quilombo Jamary dos Pretos, Henrique Ribeiro.

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

**Dançar para as Nossas Senhoras: um estudo na confluência de coabitares do Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)**

**Maria Julia Maranzato Alves**  
**Número do CAAE: 51619415.6.0000.5404**

Você está sendo convidado a participar como voluntário de uma pesquisa. Este documento, chamado Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, visa assegurar seus direitos como participante e é elaborado em duas vias, uma que deverá ficar com você e outra com o pesquisador.

Por favor, leia com atenção e calma, aproveitando para esclarecer suas dúvidas. Se houver perguntas antes ou mesmo depois de assiná-lo, você poderá esclarecê-las com o pesquisador. Se preferir, pode levar este Termo para casa e consultar seus familiares ou outras pessoas antes de decidir participar. Não haverá nenhum tipo de penalização ou prejuízo se você não aceitar participar ou retirar sua autorização em qualquer momento.

**Justificativa e objetivos:**

Ao finalizar sua Graduação em Dança na Unicamp a pesquisadora sentiu necessidade de continuar seus estudos no método BPI (anteriormente pesquisado por ela). Houve uma mobilização da mesma para investigar comunidades negras que tivessem devoção as Nossas Senhoras.

Em levantamento sobre comunidades negras ou quilombolas existentes no Brasil, Jamary foi a que mais despertou o interesse para essa pesquisa, principalmente devido a realização da festa de Nossa Senhora das Graças, padroeira da comunidade, e, portanto, por fazer referência temática aos projetos anteriores dessa pesquisadora.

Ao realizar uma busca mais aprofundada sobre a história e cultura da comunidade de Jamary a pesquisadora viu surgir dentro de si uma empatia por esse povo, mobilizando-se para um contato corpo a corpo com essas pessoas

Esta pesquisa tem como objetivo realizar um estudo e uma leitura corporal, a partir do eixo *Co-habitar com a Fonte* do método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete), das danças presentes na Festa de Nossa Senhora das Graças da comunidade negra de Jamary dos Pretos-MA, além de investigar através dos laboratórios dirigidos do método BPI a repercussão que essa pesquisa de campo teve no corpo da bailarina-pesquisadora-intérprete e da sua dança.

**Procedimentos:**

Rubrica do pesquisador: *Maria Julia M. Alves*

Rubrica do participante: *Henrique Ribeiro*



Os participantes do estudo serão observados em meio à rotina durante a festa de Nossa Senhora das Graças. Havendo uma identificação corporal na movimentação ou no convívio com algum participante da manifestação a pesquisadora poderá aprofundar o contato com o mesmo através de conversas e gravações de entrevistas (se consentidas pelo mesmo).

**Observações:**

- A pesquisadora ficará hospedada na comunidade durante 6 dias para realizar a pesquisa descrita.
- Se houver a realização de entrevistas as mesmas serão realizadas de maneira informal, sem um roteiro pré determinado, deixando o pesquisado livre para responder e dialogar com a pesquisadora no momento que lhe for conveniente.

**Desconfortos e riscos:**

Não há riscos previsíveis. A pesquisadora só filmará a manifestação se for consentido pelos participantes da mesma.

**Benefícios:**

A carência de pesquisas em relação à comunidade de Jamary dos pretos mostrou-se evidente para a pesquisadora ao procurar informações sobre as mesmas. Apesar da existência de algumas informações bibliográficas sobre a comunidade de Jamary, não foi encontrada nenhuma documentação de pesquisa corporal sobre as danças e movimentações realizadas durante a festa de Nossa Senhora das Graças, em Jamary dos Pretos.

Este trabalho pretende-se auxiliar a preencher a lacuna de pesquisas que investiguem a dança na Festa de Nossa Senhora das Graças em Jamary dos Pretos, realizando uma pesquisa via observação corporal das danças do Tambor de Crioula, e outros movimentos corporais expressivos que possam estar presentes na preparação e durante a festa.

A documentação tanto escrita como filmada da Festa de Nossa Senhora das Graças garante ao quilombo do Jamary uma permanência de sua cultura, que apesar de ser transmitida verbalmente de geração para geração (segundo pesquisas), pode facilmente se perder de uma fala para outra. Além disso, suas danças, costumes e culturas serão trazidos de forma respeitosa para outro ambiente, onde muito se desconhece não só da existência dessa cultura como da própria comunidade.

Rubrica do pesquisador: Maria Stella M. M.

Rubrica do participante:

Henrique Ribeiro

**Acompanhamento e assistência:**

Após a pesquisa de campo uma cópia material filmado adquirido durante a permanência da pesquisadora na Comunidade será entregue para a mesma.

**Sigilo e privacidade:**

Na divulgação dos resultados desse estudo, seu nome não será citado, se isso for de sua preferência.

**Ressarcimento e indenização:**

Durante a estadia na Comunidade Jamary dos Pretos a pesquisadora colaborará financeiramente com a família que a abrigar.

**Contato:**

Em caso de dúvidas sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com os pesquisadora Maria Julia Alves, End. profissional: Rua Elis Regina, 50, Cidade Universitária, Instituto de Artes, 13083854 - Campinas, SP, email: [mjmaranzatoalves@gmail.com](mailto:mjmaranzatoalves@gmail.com)

Em caso de denúncias ou reclamações sobre sua participação e sobre questões éticas do estudo, você poderá entrar em contato com a secretaria do Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da UNICAMP das 08:30hs às 11:30hs e das 13:00hs as 17:00hs na Rua: Tessália Vieira de Camargo, 126; CEP 13083-887 Campinas – SP; telefone (19) 3521-8936 ou (19) 3521-7187; e-mail: [cep@fcm.unicamp.br](mailto:cep@fcm.unicamp.br).

**O Comitê de Ética em Pesquisa (CEP).**

O papel do CEP é avaliar e acompanhar os aspectos éticos de todas as pesquisas envolvendo seres humanos. A Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP), tem por objetivo desenvolver a regulamentação sobre proteção dos seres humanos envolvidos nas pesquisas. Desempenha um papel coordenador da rede de Comitês de Ética em Pesquisa (CEPs) das instituições, além de assumir a função de órgão consultor na área de ética em pesquisas.

**Consentimento livre e esclarecido:**

Após ter recebido esclarecimentos sobre a natureza da pesquisa, seus objetivos, métodos, benefícios previstos, potenciais riscos e o incômodo que esta possa acarretar, aceito participar:

Nome do(a) participante: Henrique Ribeiro

Data: 26/12/15

Rubrica do pesquisador: Maria Julia M. Alves

Rubrica do participante: Henrique Ribeiro

**Responsabilidade do Pesquisador:**

Asseguro ter cumprido as exigências da resolução 466/2012 CNS/MS e complementares na elaboração do protocolo e na obtenção deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Asseguro, também, ter explicado e fornecido uma via deste documento ao participante. Informo que o estudo foi aprovado pelo CEP perante o qual o projeto foi apresentado e pela CONEP, quando pertinente. Comprometo-me a utilizar o material e os dados obtidos nesta pesquisa exclusivamente para as finalidades previstas neste documento ou conforme o consentimento dado pelo participante.

Marcia Scler m. Nly

Data: 26/12/15.

(Assinatura do pesquisador)

Rubrica do pesquisador: Marcia Scler m. Nly

Rubrica do participante: Henrique Ribeiro

