

UNZUNZOTAS: As mulheres com quem ando não me deixam só

UNZUNZOTAS: The women I hang out with don't leave me alone

Ana Socorro Ramos Braga

ana.socorro@ufma.br

Departamento de Artes Cênicas/UFMA

Resumo:

Este artigo visa socializar o meu processo de pesquisa do Tambor de Crioula, que é uma dança afro-brasileira praticada no Estado do Maranhão por homens e mulheres que se dividem basicamente em três funções: batedô, cantadô e dançadera. Abordo alguns momentos do processo pelo qual eu me tornei dançadera. A minha abordagem é feita na modalidade teatro em comunidade que, por sua vez, me instiga a criar estratégias dialógicas de aproximação com as pessoas e seus modos de conhecer e transmitir conhecimento. Por fim, discuto como os procedimentos de pesquisa e as experiências vivenciadas se refletem na utilização do termo unzunuzoto/a como modo de estar em relação no Tambor, sendo este modo de ser/estar em ação o que melhor define esta dança como performance afro-brasileira.

Palavras-chave: tambor de crioula para as almas, dança, Unzunuzoto.

Abstract:

This article aims to socialize my research process of Tambor de Crioula, which is an Afro-Brazilian dance practiced in the State of Maranhão by men and women who are basically divided into three functions: beating, singing and dancing. I discuss some moments of the process by which I became a dancer. My approach is made in the community theater modality, which, in turn, instigates me to create dialogical strategies of approaching people and their ways of knowing and transmitting knowledge. Finally, I discuss how the research procedures and experiences are reflected in the use of the term unzunuzoto / a as a way of being in relationship in the Drum, this way of being / being in action that best defines this dance as an African performance. Brazilian.

Keywords: creole drum for souls, dance, Unzunuzoto.

“Maria mais quem tu veio? – Eu vim só!”

Este breve refrão de uma cantiga de **Tambor**¹ de Crioula lembra da importância de mencionar com quem se anda. Maria responde que veio só e com isso ela me instiga a pensar sobre

¹ Chamo atenção para a utilização do termo Tambô, assim grafado como é mencionado pelas pessoas no seu dia a dia quando se referem ao ato de fazer (o mesmo que organizar/pagar uma promessa) e ao ato de dançar. Também utilizam o termo “brincar Tambô” ou “fazer uma brincadera”. Sendo que o mesmo termo nomeia os instrumentos e o ritmo/percussão e a ação coletiva. O adjetivo “de Crioula” é mais utilizado na capital do Estado do Maranhão e no âmbito da produção literária; e pelas agências de promoção das políticas culturais para designar um gênero de dança/manifestação cultural afro-brasileira no Maranhão, o Tambor de Crioula. Quando me referir ao instrumento percussivo utilizo a palavra tambor ou tambô com letra minúscula.

a perspectiva do eu na ação coletiva, o que me leva a seguinte questão: Quem sou eu? Ou melhor, como o Tambor me ajuda a me compreender e a me redefinir no incessante movimento de me expressar como artista, atriz, professora e pesquisadora desta dança. Tentarei responder a estas perguntas por meio de outras duas que refletem melhor os percursos de pesquisa²: Com quem andei e com quem ando agora? Quais os meus percursos quando andei acompanhada e quando andei só?

A resposta imediata a essas questões é igual a de Maria, eu ando só. Mas não. Desde quando iniciei a pesquisa de doutorado sobre Tambor de Crioula venho recuperando experiências do passado, bem como somando as de Marias, Raimundas, Brígida, Antônias, Rita de Cássia, Lúcia, algumas outras Anas, Benedita, Rosa, Lucimar, Joana, Pureza, Abdalina, Candonga, Andréia, Neuza, Elza e muitas outras. Uma lista grande de mulheres dançaderas³ com quem aprendi nos lugares onde realizei a pesquisa de campo⁴, buscando aprofundar o entendimento desta dança afro-brasileira que é praticada por homens e mulheres, em sua maioria afrodescendentes, que se dividem basicamente em três funções: batedô, cantadô e dançadera.

As perguntas anteriormente mencionadas me ajudaram a refletir sobre como me colocar em um campo aparentemente conhecido. Sou nascida no município de Vargem Grande situado a cerca de 170km da capital, São Luís, onde cheguei com dez anos para estudar em um centro mais desenvolvido que aquela pequena cidade do interior, e para onde retornei após concluir a licenciatura em Educação Artística, desta vez para trabalhar na administração pública municipal em dois períodos, de 1997 a 2002 e de 2009 a 2011. Em 2002, ingressei no magistério superior, com currículo fortalecido pela experiência na formação de professores e atuação como coordenadora de cultura, que era à época vinculada à Secretaria Municipal de Educação. Consciente de que essas posições resultam em privilégios quanto à formação e atuação profissional, vislumbrei outros

² O meu interesse pelo Tambor de Crioula inicialmente me levou a uma pesquisa intitulada “Tambores do Piqui, Cartas de Liberdade” (2007), depois à tese “Eles/elas estão Unzuzoto: vida, morte e transmissão de saberes incorporados ao tambor de crioula em Vargem Grande, Maranhão” (2019) sob orientação das professoras doutoras Tereza Mara Franzoni e Márcia Pompeo Nogueira (co-orientação).

³ Utilizo a grafia dançadera, como assim se referem os/as praticantes de Tambô, preservando, como em outros termos utilizados neste artigo tais como batedô ou tambozero, cantadô, a sonoridade das palavras e o jeito próprio de pronunciar-las, demarcando as especificidades culturais regionais em relação ao Tambor de Crioula como é realizado nesta região do estado.

⁴ Realizada na sede urbana dos municípios de Vargem Grande e Nina Rodrigues, no Estado do Maranhão, e em quilombos situados na fronteira destes com os municípios de Presidente Vargas, Cantanhede e Pirapemas.

modos de me colocar em relação às pessoas que pagam promessa, batem e praticam Tambô, e nas relações que elas estabelecem entre si, colocando-me como aprendiz de dançadera.

A posição da pesquisadora nas relações de pesquisa é particularmente importante na modalidade do teatro em comunidades, que busca o engajamento com as pessoas e os grupos sociais e sua responsabilidade social e científica. Esta temática, inclusive, foi abordada por Tim Prentki (2009)⁵, que demonstrou como a grande narrativa capitalista colonizadora e sua contra-narrativa, tornaram-se “uma única e totalizante super narrativa”, considerando que ambas são motivadas pelo desejo de poder. Consoante a essa leitura, Nogueira (2009, p.9) menciona que “Se uma for derrotada, a outra se torna a narrativa dominante”. A proposta de Prentki (2009, p.19-20) é de que os artistas e pesquisadores busquem “narrativas alternativas” em que a arte tenha papel importante, isto é, aquelas nas quais as relações são formadas na base da dignidade e não do dinheiro, e que têm como objetivo a criatividade e a imaginação.

Motivada para encontrar esses caminhos alternativos, meio titubeante sem nenhuma certeza, intuitivamente passei a frequentar os Tambores que fui tomando conhecimento de sua realização pelas pessoas que já conhecia, e a partir delas fui apresentada a outros, colocando-me disponível para ver, ouvir, sentir e aprender a dançar. Desse lugar de aprendiz, pude vivenciar de maneira direta a transmissão de saberes entre gerações de mulheres, bem como as questões que atravessam essas mulheres que dançam, sustentam sua continuidade e brincam Tambô.

Conforme mencionei anteriormente, as três funções sem as quais não se realiza um Tambor de Crioula são: batedores, cantadores e dançaderas. Os homens batem os tambores e cantam, e as mulheres dançam, mas não exclusivamente, pois existem mulheres que batem e cantam, bem como homens que dançam. Não existem regras absolutas, mas funções estabelecidas, convencionadas. De modo que os corpos em ação é que faz o Tambô, pois nenhuma das funções de batedores, cantadores e dançaderas isolada pode, por exemplo, ser chamadas de Tambô. Só mulheres dançando, assim como só homens batendo ou cantando não é considerado Tambô. Esta relação ontológica da ação composta pelo ato de bater, dançar e cantar me permite dizer que se trata de uma “performance”, conceito elaborado por Richard Schechner (2013) conjugando dois outros conceitos importantes tanto na área das artes quanto na área da antropologia, “ritual” e “jogo”.

⁵ Tim Prentki, professor emérito de Teatro para o Desenvolvimento (TfD) da Universidade de Winchester, proferiu conferência no 1º Seminário Teatro e Comunidade: Interações Dilemas e Possibilidades, realizado no período de 12 a 14 de novembro de 2008, no CEART/UDESC em Florianópolis.

Zeca Ligiéro, que foi orientado por Schechner, considerando as especificidades do contexto brasileiro, elabora o conceito de “performance afro-brasileira” em consonância com o pesquisador congolense Kia Bunseki Fu-Kiau, caracterizando-a pela simultaneidade do trio “batucar-cantar-dançar”, e propõe que seu estudo seja feito como “objeto composto” (LIGIÉRO, 2011, p. 134). Essa indissociabilidade ontológica está presente no Tambor de Crioula, que, não por acaso, o mesmo termo é utilizado para designar os instrumentos (três tambores de madeira de tamanhos assimétricos) e a ação coletiva em canto, dança e percussão. Embora nenhum dos elementos seja mais importante que outro, a sonoridade dos três tambores de madeira – feitos de pau oco, coberto em uma das extremidades de couro espichado e fixado com cravas de madeira para que fique liso, sem rugas para que possa ser batido com as duas mãos e produza bom som quando aquecido no fogo – oferece unidade à ação do canto e da dança. Assim, considero que o estudo do Tambô como “performance afro-brasileira”, pode trazer novos elementos para compreensão dos modos de transmissão de saberes no Tambor de Crioula, sua continuidade e os modos de ressignificação a partir da interação e criação individual e coletiva.

Deste ponto em diante relato uma etapa do trabalho de campo em que participei de vários Tambores de Crioula, sendo que neste artigo me reportarei aos seguintes: Tambô para as almas realizado por Maria Lúcia de Carvalho Silva, no cemitério dos Alemães, situado na sede urbana do município de Vargem Grande/MA; e do Tambô para as almas, realizado por Chico Gomes, na casa de sua filha na sede urbana do município de Nina Rodrigues, situado cerca de 7km de distância do primeiro.

Antes de seguir adiante, preciso dizer como organizei a escrita, pois me considero confortável e autorizada para falar da relação entre mim e as pessoas com quem andei e ando. O que conheço delas é um fragmento de suas vidas, que procuro apreender por meio de suas atuações e do que falam nas conversas que ocorrem antes, quando acertamos a participação, durante o Tambor e depois, quando retornamos para nossas casas já com os acertos de participação nos Tambores que se seguirão ao longo dos meses do ano. A partir dessas conversas e múltiplos diálogos, abordarei alguns momentos do processo pelo qual eu me tornei dançadera.

As dançaderas de Tambor

O Tambô do cemitério dos Alemães é realizado por Maria Lúcia de Carvalho Silva, conhecida de todos como Lúcia, que trabalha na Delegacia de Polícia Civil do município de Vargem Grande. Esta é uma promessa que ela realiza desde 2012. Seus parentes estão enterrados nesse cemitério, mas ela afirma que este não foi um fator determinante da promessa para “elas”, como se refere às almas. Estas vieram a sua mente porque havia recebido uns exames e o médico lhe disse que estava com problemas de diabetes e colesterol alto. Conforme contou, “[...] *Aí eu me apeguei com elas e com um mês, quando eu cheguei com o resultado dos outros exames não tinha mais nem diabetes nem colesterol. Nada, nada, nada. Me apeguei com elas e com Deus.*” (SILVA, 2017)⁶.

Pelo fato de não dançar e de não conhecer praticamente nada relacionado ao Tambô, como bem disse, ela procurou ajuda das pessoas para realizá-lo no primeiro ano e, para dar continuidade no ano seguinte disse a elas: “[...] olha vocês! Nós vamos ficar juntos pro resto da vida vocês me ajudando”.

Perguntei a Lúcia como ela se sentia em relação àquelas pessoas, já que antes desconhecia como se fazia Tambô, e não é dançadeira. Neste momento, sua vizinha entrou na conversa para dizer que no dia seguinte ao Tambô ela disse: “Benedita, eu estou realizada”. Lúcia complementa sorrindo, “[...] realizada porque eu fiz meu tambô. Deu tudo certo. Cumpri meu compromisso com **elas**, e depois do meu tambô, eu me sinto a pessoa mais feliz do mundo, porque aquilo que me comprometi com **elas** eu cumpri” (SILVA, 2017, grifos meu).

Esta sensação de satisfação, é compartilhada por quem faz promessa de Tambor de Crioula para elas, conforme mencionou as almas. Igual satisfação eu também havia observado nas atitudes de Antônia Ribeiro e outras pagadoras de promessa com quem tive contato poucos dias após seus respectivos Tambores, como resultado do cumprimento da promessa. Esta sensação de paz consigo, também pode ser considerada como sentido de unidade e de reabilitação com o mundo, o seu mundo, sua comunidade, seus entes espirituais, que lembra o que o antropólogo Victor Turner mencionou sobre a experiência social de comunhão de indivíduos que interagem uns com os outros e se tornam totalmente absorvidos num evento singular, sincronizado e fluido, que denominou de

⁶ Entrevista com Maria Lúcia de Carvalho Silva, realizada no dia 22/11/2017, na residência de Joseana Sampaio, sua vizinha. Lúcia nasceu em 10 de julho de 1966. É filha de Maria dos Milagres e Pedro Gomes da Silva, chamado de Pedro Paciência, pedreiro.

communitas espontânea⁷. Como se pode perceber no comentário de Lúcia, os efeitos se prolongam pelos dias (e provavelmente meses) subsequentes ao da realização do Tambô.

Acredito que experimentei esta sensação quando entrei no Cemitério Municipal da cidade de Nina Rodrigues ao cair da noite do dia 26 de novembro. Ele estava iluminado pelas velas distribuídas sobre as catacumbas e covas como em noite do Dia de Finados. A luz das velas brancas de cera foram ganhando intensidade na proporção que os últimos raios de sol desapareciam no horizonte, criando um cenário de rara beleza, ressaltado pelo som das vozes da reza de um público concentrado em torno do Cruzeiro, que fica no centro da parte que desconfiei ser a mais antiga do local. Este era o início do Tambô para as almas, realizado anualmente por Chico Gomes⁸ que ao pé da morada de todas as almas demonstrava satisfação com as pessoas ali presentes. A reza, como é chamado o terço seguido de cânticos católicos, era “tirada” de um caderno iluminado pelo foco de uma lanterna. O estouro de foguetes anunciaram seu fim. Conversas. Risos. Encontros. Cumprimentos. Abraços. Enquanto a reza seguiu, observei que algumas dançaderas estavam com roupas diferentes. Algumas usavam brincos que me chamaram atenção, como Pureza da Conceição e sua filha. Outras usavam pulseiras e anéis, conforme percebi em Benedita, que também usava um relógio, mas nenhuma delas usava saia. Todas vestiam bermuda. Pureza é uma dançadera, cantadora e articuladora. Ela é casada com Luís Silva, cantador e também organizador de Tambor de Crioula. Pureza tocou no meu ombro e com o olhar me indicou a direção dos batedores, anunciando que iam “bater uma eitadinha”. Em seguida, os tambores que estavam em uma fogueira próximo dali, entre catacumbas e covas, foram posicionados no lugar possível, no apertado espaço quase de frente para o Cruzeiro. Os batedores José Hemetério, Jocimar e Carlos Henrique formaram a primeira “parêa”, assim como se chama a junção dos três tambores assimétricos que são a base da percussão: “tambô grande”, “meão” e “pererengo”. Logo o som das batidas ecoou no ar, e no pequeno espaço entre as catacumbas, Benedita e outras mulheres dançaram puxando-me para

⁷ A “communita espontânea” foi assim definida: “Quem de nós nunca vivenciou um momento em que pessoas compatíveis – amigos, pares compartilham um lampejo de compreensão mútua e lúcida no nível existencial, quando sentem que todos os problemas e não apenas o seu podem ser resolvidos, sejam eles emocionais ou cognitivos, simplesmente se o grupo que é sentido (na primeira pessoa) como “essencialmente nós” pudesse sustentar sua iluminação intersubjetiva? (TURNER, 2015, p. 65).

⁸ Francisco Gomes da Silva, mais conhecido como Chico Gomes é filho de Francisco Costa (Chiquito) que realizava anualmente um Tambor de Crioula em sua fazenda São Domingos. Ele é uma figura política do município de Nina Rodrigues, onde foi vereador e vice-prefeito por pelo menos três mandatos. O seu tambô para as almas é realizado anualmente. Participei desse Tambô no ano de 2017.

revezar com elas. Senti nos pés a areia fofa, preta e seca do lugar, bem como a sensação de dançar em um espaço muito restrito com as pessoas muito próximas. Benedita não apenas dançou, mas também bateu tambô⁹. Ela sentou no meão e segurou o rojão como se diz quando alguém mostra que sabe fazer algo e mantém o ritmo. Em seguida, ela trocou de tambô e substituiu o batedô Carlos Henrique no pererengo. Isso animou os presentes e manteve a sintonia entre todos. Ouvi gritos de “Arrocha!” “Menino, bota tambô pra rufar!” Muitas vozes sobrepostas cuja zoadá remetia à exaltação e à alegria, bem como incentivo para animar o trio de batedores e batedora. Foguetes explodiram reforçando a intensidade daquele momento festivo, celebrativo. Batida rápida, bonita. Alguém disse em tom alto e firme: *“Tambô grande conversador!”*. Benedita, inclusive, antes de bater os tambores, havia feito um gesto com as palmas das duas mãos em direção ao Cruzeiro, que entendi como um pedido de permissão para as almas. E eu pensei sobre os diálogos que os sons dos tambores provocavam naquele início da noite em que as luzes das velas generosamente distribuídas no Cruzeiro e nas catacumbas e covas iluminavam o cenário, cuja claridade existente provinha somente dos postes da avenida do lado de fora do cemitério e das luzes das velas sobre o lugar de repouso dos mortos. Meus avós paternos, meu pai e demais parentes estão enterrados nesse Cemitério, que agora eu percebia e sentia outros modos de relação com a minha própria ancestralidade. Mergulho. Encontros. Fogo. Calor. pulsação. Depois dessas “eitadas”, que se traduz, conforme pude perceber, em uma pequena amostra, homenagem e uma espécie de entrega da promessa às almas, assim como uma solicitação de proteção para que tudo ocorresse bem, todos se dirigiram para a casa de sua filha Iracy Diamantina (Zizi), onde foi servido o jantar na cozinha situada no quintal e o Tambô prosseguiu na frente da casa até o raiar do dia, a alvorada que anunciam o amanhecer.

⁹ V. Vídeo disponível no Canal Unzunzoto do You Tube no seguinte endereço: https://youtu.be/OTuJMKfjD_U



Figura 1 _ Benedita no tambor do meio (meão), entre tambor pequeno (pererengo) e grande (dir.).
Local: Tambor do Chico Gomes, Nina Rodrigues - MA. Ano 2017.
Fonte: Arquivos da autora.

Quando entrei na roda, mais ou menos em torno da meia noite, revezei-me entre um e outro bailado seguindo o ritmo lento, valsado, gingado, quebrado, pisado, pisoteado, alargado, jogado, levantado, pulado, rijo, duro, cansado, atento, cadente. Eu me concentrei inicialmente nas danças de Benedita, Antônia, Lucimar e Antônia. Elas são dançaderas experientes que residem em Vargem Grande. Antônia Bezerra, Lucimar e Rosa foram de carro comigo para o Tambô. Lá encontramos com Benedita e Antônia Dias Bezerra que residem próximo ao campo de Aviação, e ainda com Otilia, que conta com a ajuda de seu filho Joaquim (Kim) Dutra para levá-la de moto aos Tambores que deseja e se compromete participar. Junto as dançaderas na roda, eu procuro identificar em cada uma delas seu estilo pessoal e o que ela traz para se somar ao Tambô. Eu adiciono à minha percepção de seus movimentos as conversas com elas, ou o que imagino sobre suas vidas a partir do que percebo de seus modos de equilíbrio e desequilíbrio, de mover a saia, de pisar no chão, de segurar a saia e fazê-la rodar e rodopiar, de olhar, de sair e de entrar na roda. São lampejos de movimentos carregados de singularidades, cacos das situações vividas que ficaram marcadas em seus corpos impregnados deles que ali se manifestam em sua totalidade nos gestos e modos de dançar. O que me leva a refletir sobre o que elas vivenciam no Tambô, supondo que talvez seja uma unidade diante da fragmentação de seus corpos no cotidiano ou do que trazem de suas histórias e

de suas antepassadas. A unidade, nesse sentido, é alcançada por meio da sensação de que é um (a) com os outros (as), e todos (as) somos um (a).

A percussão dos tambores e o canto preenchem os espaços de sons e os diálogos dos corpos que dançam impregnados de energia e se inter cruzam nos planos do tempo, os diálogos internos, as relações entre quem está na roda, quem assiste ao redor, e quem já foi desse mundo, as almas dos antepassados, todas as almas. Sustentar esta relação durante a noite, sem que o Tambor pare é a função dos brincantes que se revezam para garantir a sua continuidade, alternando trios de batedores, as duplas e turmas de cantadores, e de dançaderas. No raiar do dia, esta relação gradativamente se desfaz e o Tambô acaba. Todos retornam para suas casas. Eu e as dançaderas retornamos para Vargem Grande, trazendo no carro conosco Antônia Dias. Chegando na cidade quando despontavam os primeiros raios de sol, e as pessoas, em sua maioria, ainda dormiam ou despertavam para um novo dia.

Cada dançadera desenvolve o seu modo próprio de dançar e por isso estar na roda é descobrir muitas mulheres com quem estabeleço trocas realizadas por meio de conversas corporais, olhares, cumplicidades e curtas viagens entre um lugar e outro e, sobretudo, com quem danço e aprendo sobre mim e elas. Desse modo, como aprendiz de dançadera, descobri sutis diferenças que comento em seguida.

Dançar e ser dançadeira, a eficácia do processo de transmissão

No cemitério ou na porta da casa, a roda de Tambor de Crioula é aberta, portanto, qualquer pessoa, homem ou mulher e todas as variantes de gênero podem entrar, ensaiar alguns passos e sair. Contudo, o aprendizado da dança (bem como do canto e da percussão) requer repetição, resistência física e ritmo por isso é preciso a recorrência da prática constante e identificação, o que me faz perceber sutis diferenças entre dançar e ser dançadera.

Entre um Tambô e outro, fui gradativamente entendendo que meu corpo ganhava relevância na investigação tanto pela percepção das regiões mais exigidas pelos movimentos da dança e seus diferentes graus de intensidade, quanto pelo ritmo, e domínio dos pontos de equilíbrio no rodopio e os modos de produzi-lo. Ao longo do tempo, as conversas das dançaderas começaram a ter mais sentido para mim, bem como fui incluída nas brincadeiras enquanto dançavam, compreendendo o que estava sendo gesticulado. A convivência com elas também ampliou a confiança mútua e, por

consequente, as conversas fluíram, tanto aquelas que ocorrem pelas palavras, quanto as de olhares e gestualidades.

Eu olho no olho na dançadeira enquanto nossos corpos estão em movimento dançante, o Tambô troando, a saia rodando e os pés pisoteando o chão em movimentos circulares em torno do próprio eixo, ou formando uma espécie de quadrado que ao final se completa e arredonda em movimento circular, porque é muito rápido. A simplicidade coreográfica da dança feita pela repetição de passos a faz parecer talvez monótona e pouco interessante para quem não pertence ao costume local, nem compreende os diálogos que ocorrem no Tambô e sua relação com o tempo da ação, o aqui e agora. A ação dos corpos dançantes instaura a relação entre o passado e o futuro no presente permitindo a interação entre as almas antepassadas e seus descendentes que serão em um futuro próximo também almas em um ciclo que não tem fim. Isso torna o Tambor de Crioula um evento extraordinário que se configura como “tempo ritual” não cronológico, no qual esses comportamentos, muitos deles vividos no cotidiano, são alterados por ações e procedimentos específicos que se constituem como moldura para o alcance dos efeitos desejados: manter o ritmo da ação e da interação por mais tempo possível, para que vivos e almas interajam no Tambô, que, por sua vez tem duração de uma noite, que corresponde entre 6 e 8 horas, estendendo-se até por 12 horas contínuas. Assim seus praticantes consideram que houve a brincadeira e a promessa está paga.

Quando conheci uma nova dançadeira, aquela que com sua dança me chamou atenção pelo ritmo ou por algum gesto ligeiro, me aproximei dela, dancei com ela. Por meio da observação e imitação dos passos e movimentos de tronco, mãos e braços reproduzi seus movimentos, instaurando no meu corpo o dela (curvatura do tronco, gestualidade de mão, posição de pés, rodada, ritmo...) no trâmite do diálogo corporal a frente dos tambores e no ritmo deles. Inicialmente, algumas me lançaram olhares de desconfiança, que foram se descortinando por meio de sinais de aprovação pelo olhar que se estendia para conversas fora da roda, convites para participarmos de outros Tambores, e em amizade.



Figura 2 - As dançaderas Antônia Dias, Lucimar, Rosa e Antônia Bezerra. Tambor do Chico Gomes, Nina Rodrigues - MA. Ano 2017.

Fonte: Arquivos da autora.

Enquanto dançava, observava a roda de dentro, a relação com as outras dançaderas, os tambozinhos e cantadores, e comigo mesma, minhas lembranças de infância e de minhas antepassadas. De modo que, estar na roda é estar em relação, isto é, unzunzoto, que antes eu compreendia apenas como expressão oral do vocabulário local e regional, utilizada por gente não alfabetizada, pobre. De acordo com a língua portuguesa culta, esta expressão é considerada errada. Todavia, estar unzunzoto é estar em ação e em relação com outros em uma brincadeira que é dança e ao mesmo tempo compromisso e promessa. Estar unzunzoto na dança, por exemplo, é estar em sintonia rítmica, percussiva, atenta, brincante, dançante. Desse modo, esta palavra expressa o que acontece entre as pessoas como “ação, interação e relação” (SCHECHNER, 2003, p. 28 e 29). Ainda segundo esse autor, “a performance não está *em* nada, mas *entre*”. Estar “entre” oferece inúmeras possibilidades de diálogo das pessoas entre si, consigo e com as almas dos antepassados, garantindo a continuidade das relações de ancestralidade.

Assim, identifico que o Tambô tem um vocabulário próprio de gestos e expressões e palavras que motivam, enfatizam, reforçam, indicam e apontam o que está acontecendo entre os corpos que estão na roda pelo revezamento contínuo das dançaderas, tambozinhos e cantadores. Desse modo, estar no Tambô requer prontidão e sintonia com o que acontece no centro da roda, e nos arredores, entre quem participa e se percebe e entre quem participa e assiste e se contamina. As fronteiras são tênues entre pessoas e entre mundos, o mundo dos vivos e das almas dos falecidos. A exemplo de quem de fora da roda grita para o centro: “Ê coro!! Solta esse coro! Êquiô!! Segura! aiaiaiaia!”

Assim influenciando decisivamente a minha performance, bem como a dos demais e, por conseguinte em sintonia com o que acontece, porque no Tambô se movem múltiplos diálogos para além daqueles que conseguimos mencionar, traduzindo seus sentidos em palavras, constituindo ele próprio uma experiência multissensorial. O Tambô não pode parar, porque a energia dos corpos na dança é o que permite que esses mundos se toquem e a comunicação aconteça; que as almas brinquem; que a ancestralidade seja lembrada e vivida corporalmente, que a energia circule, e o que acontece ali se sustente até que os raios da manhã dissolvam as energias desse encontro e todos retornem para suas casas.



Figura 3 - As dançaderas Lucimar e Antônia Bezerra em ação.
Local: Tambor do Chico Gomes, Nina Rodrigues - MA. Ano 2017.
Fonte: Arquivos da autora.

Novas experiências, outras percepções entre mundos. Desafios. O meu corpo havia se transformado bem como eu havia mudado de status ao longo da pesquisa. Como dançadera, a sensação era a de ter me libertado do peso de um corpo social que carreguei pelo tempo que não sei calcular, encontrando o meu corpo no calor dos corpos das outras mulheres e homens que impulsionam o ritmo e a ação. A agilidade das pernas pede um quadril cadente e braços livres, bem como outras partes do corpo. As tensões acumuladas, mesmo de modo inconsciente, os padrões de gestos e comportamentos desejados, impostos pelas relações de dominação, pelo capitalismo colonizador que se confunde com o patriarcado, pedem confronto. Novas questões surgem, porque o mesmo pode acontecer com outras mulheres que perderam suas referencialidades corporais afro-brasileiras de suas ancestrais que, de acordo com Júlio Tavares (2012), tem nos quadris sua “função-

chave” no corpo quanto aos movimentos nas culturas negro-africanas, como “linha de força” decisiva para reprodução, continuidade e adaptação da cultura.

As outras mulheres que andam comigo não me deixam só: as relações *unzunzotas*

O ritmo pulsante que preenche os espaços entre os corpos na dança, os diálogos com os batedores, as sonoridades no meu corpo e o domínio dele em sua inteireza na roda, andam comigo, e são revividos no Tambô.

Desde quando me coloquei como dançadeira, ainda com passos incertos e rodopios inseguros, sem confiança nos movimentos que, às vezes, pareciam sem sentido, fui acompanhada por olhares e sorrisos de confiança e desconfiança. Foi por meio desses olhares que percebi minha evolução como dançadeira, mas ela ocorreu de fato quando me somei às outras mulheres que têm o compromisso de permanecer no Tambô até amanhecer, assumindo junto com elas a dança na roda. Em função disso, considero que saber dançar é diferente de se tornar dançadeira, pois esta função pede comprometimento e sentido de jogo, que é o mesmo que estar unzunzoto, na rede de interações do Tambor. Enquanto danço ouço o batedor Raimundinho da Conceição e outros que gritam: “*Não Para! Pegó tá Pegado! Essa muié é dançadeira!*”

Se a participação no Tambor de Crioula me conduz a um processo de transformação, ele é eficaz para produzir a transformação em outros corpos, como veículo para a transmissão de conhecimentos e memórias pela experiência no ritual e na brincadeira, como se traduz nesse contexto a experiência do jogo entre mundos com entes espirituais. Sendo as dançadeiras as mestras que conduzem as transformações no ser, pois já não sou mais o que eu era antes e agora, mais que nunca, eu não ando só. De modo que é possível dizer que quando andamos unzunzotas a aquisição de um aprendizado sobre mim e elas no Tambô resulta no surgimento de outros, e que caminhamos juntas construindo uma relação dialógica permanente, no dizer de Paulo Freire (2016), o que por sua vez demanda ação e reflexão da pesquisadora juntamente com suas mestras dançadeiras, como se diz: nós não andamos sós. **Elas**, nos acompanham e brincam com nós.

Referências

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro/São Paulo, Paz e Terra, 2016. (62ª edição).

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudos das performances brasileiros. Rio de Janeiro: Garamond/FAPERJ, 2011.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo (Org). **Anais do I Seminário Teatro e Comunidade**: interações, dilemas e possibilidades. Florianópolis: Editora UDESC, 2009.

PRENTKI, Tim. Contranarrativa – Ser ou Não Ser: esta não é a questão. IN: NOGUEIRA, Márcia Pompeo (Org). **Anais do I Seminário Teatro e Comunidade**: interações, dilemas e possibilidades. Florianópolis: Editora UDESC, 2009.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?. O Percevejo**– Revista de Teatro, crítica e estética, Rio de Janeiro: Unirio, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

SCHECHNER, Richard. **Pontos de Contato revisados**. In: Antropologia e Performance: ensaios Napedra. John Dawsey; Regina Moller; Marina Monteiro et al. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

SILVA, M. L.de C. [Entrevista cedida a] Ana Socorro Ramos Braga. 22nov.2017.

TAYLOR, Diana. **O Arquivo e o Repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2013.

TAVARES, Júlio. **Dança de Guerra: arquivo e arma** (elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal afro-brasileira). Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

Artigo submetido em 10/04/2020, e aceito em 12/12/2020.