

TEIXEIRA, Paula Caruso; RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Pesquisando Nanã no terreiro de Mãe Mirian: dos corpos investigados às primeiras modelagens no corpo da bailarina-pesquisadora-intérprete.** Campinas: UNICAMP. Instituto de Artes, Unicamp; Professora Doutora; Professora Titular. Bailarinas, pesquisadoras e diretoras.

RESUMO: Essa comunicação versa sobre uma análise de alguns corpos investigados no terreiro de Candomblé da Mãe- de- santo Mirian, em Maceió-AL, desde julho de 2015 a dezembro de 2017, que mais marcaram a bailarina-pesquisadora-intérprete. O texto abordará também os principais dojos realizados do início dessa investigação até a atualidade e as primeiras *modelagens* que se fizeram no corpo da intérprete após as suas idas a campo. O método utilizado é o Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI).

PALAVRAS-CHAVES: Bailarino-Pesquisador-Intérprete; Dança do Brasil; Criação em Dança.

Researching Nanã at Mother Mirian's Candomblé temple: from the investigated bodies to the first modeling at the dancer researcher-performer's body.

ABSTRACT: This communication focus on the analysis of some bodies, investigated at Mother Mirian's Candomblé temple, Maceió – AL, from July 2015 to December 2017, and which impressed the dancer-researcher-performer the most. The text also approaches the mainly dojos developed on the beginning of this investigation until nowadays and the first modeling that emerged from the performer's body after her fulfilling a field research. The Dancer-Researcher-Performer (BPI) Method was the one chosen to embrace the investigation.

KEYWORDS: Dancer-Researcher-Performer; Dance of Brazil; Creation in Dance.

Introdução: Um breve histórico dessa investigação

A pesquisa que será mostrada aqui é um recorte do meu atual projeto de pesquisa “Pesquisando Nanã no terreiro de Mãe Mirian”, que se utiliza do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). Ela está sendo realizada há três anos e meio no terreiro de Mãe Mirian, considerada uma das mais antigas mães de santo de Maceió.

Além disso é uma das poucas mães de santo no Brasil, que é filha de Nanã. “Naná é a Deusa da terra, da lama do fundo dos lagos, dos pântanos.

Guardiã da sabedoria, é a mais velha divindade do panteão afro-brasileiro” (PRANDI, 2003, p.60).

Realizei nesse período treze idas ao campo, mas parece que foi ontem que tudo começou. Ainda me lembro do primeiro sentimento que senti ao entrar pela primeira vez na Casa de Mãe Mirian: o medo. Medo que também me acompanhou em outros momentos da investigação, mas que foi paulatinamente sendo superado e transformado em outros sentimentos como o do acolhimento e o da coragem.

Nessa jornada, o aprendizado foi constante. Estive em várias “festas de santo”¹ que ocorrem nesse terreiro, mas as que mais me marcaram e impregnaram no meu corpo foram as de Nanã, a de Iemanjá², a de São Cosme e Damião³ e a de Ogum⁴. Estive também em momentos do cotidiano da casa de Mãe Mirian, em que ela recebe consulentes para jogar búzios ⁵e em momentos de preparação dos rituais. Uma vivência singular nesse período foi a minha última ida a campo, em setembro deste ano, no qual ministrei a pedido da Dona da casa, uma aula de samba de roda para ela e suas filhas de santo, das mais velhas às mais novas.

Adentrei no terreiro em julho de 2016 e aos poucos, do estranhamento ocorreu a construção de uma relação de respeito, confiança e afeto, uma relação amorosa⁶. E vivi em alguns momentos o que no BPI chamamos de co-habitar com a fonte, se sentir como outro, sem perder a sua identidade corporal.

¹ Festas nos terreiros de candomblé onde ocorrem a incorporação dos orixás. Geralmente, cada orixá tem a data da sua festa. Como, por exemplo, no terreiro de Mãe Mirian, a festa de Nanã é comemorada no dia 26 de julho.

² Deusa dos grandes rios, do mar e da maternidade. Venerada como mãe dos orixás, dos seres humanos e dos peixes. Representada por uma sereia (...) (PRANDI, 2003, p. 62).

³ São Cosme e São Damião são os santos católicos gêmeos, associados no candomblé aos ibejis, aos “(...) *gêmeos do céu*, crianças adoradas por Iemanjá” (CABRERA, 2004, p.47). São os protetores das crianças. Sua festa ocorre geralmente no dia 27 de setembro.

⁴ Ogum é o “Deus da guerra, do ferro, da metalurgia e da tecnologia. É o orixá que detém o poder de abrir caminhos, facilitando as viagens e os progressos na vida” (PRANDI, 2002, p.59.).

⁵ “(...) É por meio do jogo de búzios dedicado a Ifá, que os pais e mães de santo determinam de que orixá descende cada devoto de candomblé. O jogo de Ifá também é usado para se perguntar sobre o destino das pessoas, seus caminhos, seus problemas” (PRANDI, 2002, p. 62).

⁶ A relação amorosa entre pesquisador e pesquisado, “onde existe a confiança, a aceitação e o respeito mútuo. Uma relação que proporciona o crescimento humano de ambas as partes envolvidas” (TEIXEIRA, 2007, p.101).

O estudo no terreiro de Mãe Mirian foi uma escola sobre o candomblé, a dança e a vida. O candomblé como a umbanda são rituais que são verdadeiras escolas de expressividade para nós, bailarinos-pesquisadores-intérpretes, como escreve Rodrigues e Turtelli (2017, p.143):

A força e a potência do corpo na Umbanda não têm como serem reveladas apenas pela forma, elas vêm por um conteúdo emocional que é expresso pelo corpo através do movimento, da voz, do tônus muscular, dentre outros. Essa expressividade refere-se ao que podemos chamar de substâncias agregadoras desse corpo constituídas por imagens, histórias, emoções, atuações.

No candomblé diferente da umbanda, onde “muitos dirigentes de terreiros recebem em seus corpos cerca de 20 entidades” (RODRIGUES & TURTELLI, 2017, p.142), o iniciado incorpora só orixás⁷, geralmente, dois ou três, além do seu erê⁸. Mas essa transformação nos seus corpos durante a incorporação é algo especial. Como explica Rodrigues (2018, pp.77,78):

Quando um orixá está em terra, incorporado em um de seus filhos-de-santo, presenciamos esta força no corpo. Porém, qualquer descrição pormenorizada do movimento não revelaria a dimensão de que o corpo é tomado. O corpo sua, bufa, aumenta de volume e de largura. Expande-se. Há pulsações, dínamos⁹ contensões e impulsos. Todo um corpo-emoção que, ao olharmos, fiquemos antes de qualquer entendimento arrepiados.

Nesse texto, farei primeiramente uma análise de alguns corpos pesquisados, dos que mais me chamaram a atenção em campo pela sua plasticidade e força de expressão nas incorporações dos orixás e, em outras manifestações de dança, como no samba de roda dançados por eles dentro e fora do terreiro. Esses corpos foram também, os que mais acabaram emergindo do meu corpo nos meus primeiros laboratórios dirigidos nos dojos¹⁰, após as primeiras idas a campo.

Os corpos dos investigados: uma escola de expressividade

⁷ Orixá- “divindade, deus do panteão iorubá” (PRANDI, 2001, p. 569).

⁸ No candomblé, erê é o intermediário entre a pessoa e o seu Orixá, é o aflorar da criança que cada um guarda dentro de si.

⁹ Como explica Rodrigues (2018, p.90): São os “momentos em que o corpo penetra num fluxo contínuo de movimentos cheios de impulso e pontuações”.

¹⁰ Como escreve Graziela Rodrigues (2010, p.112): “Os laboratórios são espaços individualizados, a princípios circunscritos em torno da pessoa, configurando um espaço do próprio corpo, denominado de Dojo, que depois, à medida que o corpo vai ganhando projeções no espaço, amplia-se para dar acolhimento cada vez mais à representação das imagens internas”.

Os corpos que descreverei a seguir são, na sua maioria, corpos dos filhos de santo mais velhos do terreiro de Mãe Mirian. Daqueles que já são mães, pais de santo, ekedis¹¹ e que já são iniciados há mais de vinte anos, que devotam a sua vida aos seus orixás e ao terreiro de Mãe Mirian.

Corpos que se preparam no xirê¹² com o jiká para saudar e receber os seus orixás, que em movimento incorporam o simbolismo do mastro votivo, se ligam ao céu e a terra¹³.

São corpos repletos de sentidos, “(...) seus intérpretes trazem uma história de vida que revela a necessidade de resistir a muitos embates. Antes de tudo, são corpos guerreiros” (RODRIGUES, 2018, p.87).

Eles carregam inúmeras histórias, de superação suas e dos outros. Uma frase coletada em campo dita por Mãe Mirian, durante as nossas conversas, simboliza isso: “Eu queria ter um congá no meu terreiro, cheio de imagens dos meus orixás e entidades, mas não tenho. Mas o congá está no meu corpo!”

Ou seja, as entidades e os orixás que ela incorpora, as suas memórias, os seus afetos, os seus filhos de santo, todos se aglutinam no seu corpo.

O congá, como explica Rodrigues (2018, p. 110):

(...) é um pequeno grande espaço alojado rente a uma parede do terreiro e comporta as imagens da fé e do afeto representados pelos santos, entidades e objetos vários eleitos para serem os instrumentos que geram a força do movimento (...). O congá é a projeção de um mundo melhor que a terra, é o receptáculo das dores e das esperanças, é a fonte protetora que cuida com desvelo de cada passo do devoto.

No caso específico de Mãe Mirian, a dificuldade de ter um congá material reflete ainda a situação de preconceito que os terreiros de candomblé e de Jurema¹⁴ vivem até hoje em Maceió e que, foi reforçado no acontecimento

¹¹ “São as mulheres devotadas ao serviço de determinado orixá” (AUGRAS, 2008, p.187).

¹² “Ritual que os filhos e filhas de santo cantam e dançam numa roda para todos os orixás” (PRANDI, 2001, p. 570).

¹³ O corpo-mastro é aquele em que, segundo Rodrigues (2018, p.52): “A parte inferior do mastro liga-se à terra e a parte superior interliga-se ao céu. O corpo representa o próprio mastro festivo, em torno do qual ocorre o circuito energético”.

¹⁴ A própria Mãe Mirian me explicou a diferença entre candomblé e jurema: “O candomblé é o culto à natureza, aos orixás. É o culto a terra, a água, ao fogo, ao ar. Os orixás são deuses ligados às forças da natureza. Iemanjá é a protetora das águas salgadas, Oxum dos rios e assim por diante. (...) Já na jurema, a gente trabalha com os que já se foram, as entidades como os Caboclos, os Boiadeiros, as Pretas velhas...”

do “Quebra de Xangô” de 1912. Como escreve Ulisses Neves Rafael (2012, p.13):

Na noite do dia primeiro de fevereiro de 1912, nas ruas de Maceió (...), verificou-se um dos episódios mais violentos de que foram vítimas as casas de culto afro-brasileiro de Alagoas. O acontecimento extraordinário, que ficaria conhecido como Quebra-quebra, culminou com a invasão e destruição dos principais terreiros de Xangô da capital do estado, por elementos populares capitaneados pelos sócios da Liga dos Republicanos Combatentes.

Por causa do “Quebra”, durante muitos anos alguns terreiros em Maceió tiveram seus rituais suspensos e modificados. “O medo de novos ataques fez com que os cultos fossem realizados quase às escondidas. O toque alegre e alto dos atabaques ficou mudo. (...) (ALCÂNTARA, 2012, p. 27). Daí o nome de “Candomblé do silêncio” ou “Xangô Rezado Baixo”, que o candomblé dos terreiros da capital alagoana teve por um longo tempo após 1912.

A resistência, portanto, também está nesses corpos investigados, a luta por respeito diante de uma extensa história de violência, de intolerância religiosa, que ainda precisa ser revista e transformada. Ela começou a ser contada recentemente através de trabalhos como o livro de Ulisses Neves Rafael, denominado “Xangô Rezado Baixo”, já citado nesse artigo.

Mãe Mirian, inclusive, na minha última ida a Maceió no mês de setembro, depois de assistir a minha comunicação oral no VIII Universidança¹⁵, no espaço cultural da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), sobre a pesquisa realizada na sua casa, destacou aos alunos a importância de terem estudos sobre o candomblé na Universidade. Ela disse: “Vocês (referindo-se aos alunos do curso de licenciatura em Dança da UFAL) precisam conhecer mais sobre o candomblé, para não terem preconceitos, pois candomblé não é coisa do Diabo. É uma religião que prega o amor e o culto à natureza”.

Mãe Mirian: “O congá no seu corpo”

¹⁵ Evento artístico-acadêmico promovido pelo Curso de Licenciatura em Dança de Maceió da Universidade Federal de Alagoas (UFAL).

Ela é a dona da casa, filha de Nanã e de Oxum¹⁶. Mais dentro do seu corpo parece que tem mesmo um congá! Cada ida a campo, conheci uma faceta dela. De pequena estatura, mas que fica imensa quando dança. E de coração generoso, que expressa segurança e acolhimento.

No seu corpo, observei principalmente a presença da postura vertical¹⁷ seja quando comanda o xirê com o seu Adjá¹⁸, seja quando está sentada e recebe os cumprimentos dos seus filhos de santo, seja quando os abençoa ou abençoa as oferendas nos rituais. Essa postura também está presente quando joga búzios para os consulentes. Poucas vezes se inclina passando pela postura perpendicular¹⁹. É como uma capitã de Congado, que comanda com seu olhar em todo o corpo e que está sempre atenta ao espaço e aos seus filhos. Que finca o mastro, através da postura vertical e faz a conexão entre o céu e a terra.

Quando na festa de Nanã, a principal da sua casa, incorpora esse orixá, traz a postura abaulada²⁰, os pés com esforço máximo²¹ e lentamente, percorre o centro da roda no barracão do seu terreiro embalando o seu Ibiri. ²²Naquele momento, personifica uma das suas principais características: a de uma senhora sábia, que embala os seus filhos e como protetora das lagoas, abençoa as de Maceió, terra de alagadiço.

Já quando abre a roda de samba como o fez na última Festa das Águas²³ perto da praia de Pajuçara em Maceió-AL, parece que estava incorporada da sua Oxum. Seu corpo exalava sensualidade e suavidade nos movimentos. Na postura vertical, passou pelas matrizes de movimentos do

¹⁶ “Oxum é a divindade do rio do mesmo nome que corre na Nigéria. (...)” (VERGER, 2000, p.392). “É a deusa da água doce, do ouro, da fertilidade e do amor. Senhora da vaidade” (PRANDI, 2004, p. 61).

¹⁷ Segundo Rodrigues (2018, p. 60): “A verticalidade é a prima postura (...)”.

¹⁸ “Espécie de instrumento ritual; no candomblé, campainha metálica”. (PRANDI, 2001, p. 563).

¹⁹ Segundo Rodrigues (2018, p.60): “A postura perpendicular, inclinação do mastro-coluna à frente, torna-se presente para uma maior agilidade dos movimentos com tempos rápidos”.

²⁰ “A postura abaulada, acentuada curvatura anterior do eixo-coluna, é assumida quando se faz presente a ancestralidade. Os movimentos nesta postura são pausados e lentos, o tronco apresenta densidade; porém não é para denotar desgaste no corpo físico (...)” (RODRIGUES, 2018, p. 60).

²¹ Segundo Rodrigues (2018, p. 54): “o esforço máximo –penetração, enraizamento”.

²² O Ibiri é o cetro de Nanã, que tem o formato da letra J. Ele (...) é feito por um atado de nervuras de palmeiras (...) ornamentado com tiras de couro, búzios e contas azuis e brancas” (SANTOS, 2012, p. 87).

²³ Festa de Iemanjá comemorada no dia 08 de dezembro em Maceió-AL, que reúne a maioria dos terreiros de Maceió na orla da praia de Pajuçara, onde eles fazem oferendas a Mãe Sereia e tocam e dançam o dia inteiro.

samba de roda, com seu jiká sutil, seu movimento da pelve que “através do cóccix desenha na horizontal o símbolo do infinito” (RODRIGUES, 2018, p. 58) e seus pés realizavam o “miudinho”²⁴ deslizando pelas pedras da praça. Quem a olhava não diria que ela tem 85 anos e sim uns 60 anos ou até menos. Os ombros fremiavam, brincava com o público, segurava as pontas da sua saia dos dois lados na altura da sua cintura, percorria a roda e no final, chamava a próxima sambadeira para entrar com uma delicada umbigada²⁵.

Recentemente a perguntei se, quando as mulheres do seu terreiro sambam fora do espaço do barracão, também estão de certa forma incorporadas. Porque percebi que as qualidades de movimentos dos seus orixás, geralmente se repetem nas movimentações do samba de cada uma delas. Ela me respondeu que os orixás não estão, mas os erês sim. Ela me explicou que “os erês são aqueles que nos conectam aos orixás quando não podemos incorporá-los”.

Mãe Mirian e suas facetas... Nessa última festa de São Cosme e de São Damião que presenciei, de repente, ela puxou uma gira de caboclo e começou a sambar gingando²⁶ ao som de “Samba mais eu/ samba mais eu/ mano meu”. A postura agora do seu corpo era na perpendicular, parecia que tinha incorporado uma capoeirista, gingando com quebras de joelho²⁷ e saudando os tambores com o seu ori²⁸.

Mãe Mirian e seu corpo/congá que não cessa de dançá! “Sabe porque as sambadeiras morrem velhas, centenárias? Perguntou-me recentemente. E me respondeu rindo, em seguida: “Porque o samba, a dança mantém a gente mais viva mesmo!”

²⁴ O “miudinho” é conhecido como uma das matrizes de movimento características do samba de roda, onde os pés da sambadeira com esforço máximo parecem deslizar pelo chão, mas eles articulam os microapoios dos pés, para frente, para os lados, para atrás ou girando.

²⁵ A “umbigada” é outra matriz de movimento presente no samba de roda, mas também em outras manifestações populares brasileiras como o batuque, o jongo, o coco-de roda, entre outras. Nela, o dançante realiza uma báscula da pelve para frente e encosta ou o anuncia a intenção de encostar o seu umbigo no corpo do outro dançante.

²⁶ É comum ver ginga no samba realizado nas giras de caboclo. Como esclarece Rodrigues (2018, p. 92): “A ginga (...) Esse legado de capoeira correu terra desembocando nas entidades de caboclos”.

²⁷ A *dobradura* dos joelhos por impulso é bastante significativa na linguagem do movimento, quando ocorrem as incorporações (Umbanda, Candomblé). O movimento de *quebra de joelhos* (rápida flexão por impulso) é decorrente do deslocamento da região sacra, porém são os joelhos que nestes momentos anunciam a entrada de novos sentidos no corpo.” (RODRIGUES, 2018, p. 57)

²⁸ No candomblé significa cabeça.

A Ekedí E²⁹: o corpo com prontidão/ a sambadeira capoeirista

A Ekedí E. é uma das mais antigas do terreiro de Mãe Mirian. É filha de Iemanjá e Ekedí, principalmente, dos filhos e filhas de Santo da sua Mãe Sereia. Ela me chamou a atenção pela a sua expressividade desde a minha primeira ida ao campo. Ela quando dança no xirê também usa muito a prima postura. Seus pés são aterrados, seus braços apresentam um tônus de resistência³⁰ ao realizar o jiká e o seu corpo incorpora o mastro votivo. Mas o que me chamou mais a atenção é a grande força de tração da sua bacia, “(...) que denota densidade e volume” (RODRIGUES, 2018, p. 58).

O seu corpo apresenta muita prontidão e segurança. Característica que uma boa Ekedí apresenta o tempo inteiro. Tem que estar atenta a tudo que acontece no terreiro, como uma boa capoeirista que tem olhos por todo o corpo. Principalmente, nos rituais, nas incorporações. É o braço direito da Mãe de Santo, aquela que acompanha o filho de Santo quando sai da camarinha, que o ajuda quando incorpora no xirê, tanto a trocar a sua roupa, quando acontece uma queda sua no chão durante a incorporação ou quando ele precisa se enxugar por causa do calor, beber uma água e assim, por diante.

A Ekedí não incorpora nos rituais. Nunca vi E. incorporar. Mas quando a vi dançando no samba de roda fora do terreiro, parecia que ela estava incorporada e que era filha de Iansã³¹. A sua movimentação era agitada e sua bacia ora se movimentava com mais densidade ora com a “(...) diminuição da força de tração, o movimento adquire velocidade e agilidade (...)” (RODRIGUES, p. 58).

Ela diferente das outras sambadeiras desse terreiro, não dá uma umbigada para chamar a outra para o meio da roda. Ela dá uma sutil joelhada, quase uma rasteira de capoeira. Quando samba, realiza quebras de joelho e ginga. Seu samba transparece o seu lado mandigueira e sua força de resistência. É uma sambadeira capoeirista.

²⁹ Os nomes dos outros investigados foram abreviados.

³⁰ “No tônus de resistência (...) a imagem que o corpo apresenta é de densidade” (RODRIGUES, 2018, p. 98).

³¹ Iansã é “a deusa dos raios, ventos e tempestades. É a esposa de Xangô que o acompanha na guerra (PRANDI, 2004, 61).

Na minha última ida a campo, na festa de São Cosme e de São Damião, ela estava linda, com um turbante vermelho florido e uma saia rodada da mesma estampa! A elogiei e ela comentou: “A gente que tem que se cuidar, tem que se achar bonita! Mulher que samba tem que olhar para frente, tem que encarar, tem que acreditar nela, senão não consegue sambar!” E sambou como ninguém antes da incorporação de um caboclo no xirê.

O filho de Ogum N.: O rei que canta, comanda e samba

N. é um dos filhos de Ogum mais antigos do terreiro de Mãe Mirian. Ele é daqueles filhos de Ogum que canta com força, lidera os cantos e os movimentos no xirê, depois que Mãe Mirian o abre. E o faz com um corpo expressivo, inteiro. A postura que mais usa também é a prima postura e o tônus que mais se utiliza é o da resistência. Raramente, ele incorpora nos rituais das festas. Mas na festa do seu orixá no ano passado, ele me surpreendeu. Ele organizou toda a festa, inclusive fez a feijoada e puxou o samba de roda no final da festa, antes da comilança.

E dançou como um rei, característica do seu orixá: Ogum, o rei de Irê. Ele saiu da camarinha³² e fez várias matrizes de movimento do seu orixá: abriu caminhos com os braços, afiou a sua faca, foi para o chão, rodopiou e um dos momentos mais marcantes era quando firmava o corpo no chão na prima postura e apontava o dedo para o céu e o olhava. Como explica Rodrigues (2018, p. 63): “Ogum, cujas mãos e braços se transformam em espadas *que cortam demandas e abrem caminhos(...)*”.

Quando N. começou a puxar o canto do samba, sambou elegantemente como um Ogum. Às vezes, ele inclinava o tronco na postura perpendicular e logo, voltava para a postura vertical. Recentemente, na festa de São Cosme e Damião, repetiu o feito sambando ao ritmo de “Samba mais eu/ samba mais eu mano meu”.

A filha de Iansã M.: a erê que se lambuza e que samba agitada

³² Camarinha é o quarto, aposento do terreiro, onde ficam os iniciados do candomblé. Segundo Augras (2008, p.82): “(...) *camarinha*, ou, em ioruba, *roncó*, que significa *caminho*. É por lá que passará todo o tempo da iniciação (...)”.

M. é uma filha de santo de Iansã, nova, de estatura mediana. Já tinha chamado a minha atenção quando a vi incorporar Iansã, sempre ágil com os pés alternando os apoios dos metatarsos e dos calcanhares e as mãos espalmadas, “parecendo repelir os Egun, almas dos mortos, pois apresenta a particularidade de ser o único orixá capaz de enfrentá-los e dominá-los” (VERGER, 2000, p. 390). Seus movimentos fluem pelo terreiro como uma ventania.

Não por acaso, quando incorpora seu erê nos finais das festas e na de São Cosme e Damião, ela se destaca. Fiquei impressionada ao vê-la pular com os dois pés apoiados no chão, rodar, dar cambalhotas num fluxo contínuo no espaço do barracão e ainda se lambuzar de glacê de bolo³³ e espalhando glacê nos rostos dos colegas e dos convidados do campo, cantando em falsete: “Eu quero bolo, eu quero bala, eu quero mel para passar na sua cara”. Ela adquire o dínamo no corpo quando incorpora seu erê. Como me explicou Mãe Mirian: “os erês podem tudo, enfrentam tudo, transcendem, vão à frente, fazem renascer”.

Na última festa, M. chamou -me a atenção ao incorporar o seu erê e pegar sua filhinha no colo. Sacudia-a tanto que, Mãe Mirian teve que intervir, para ela não jogar sem querer a sua filha no chão, tal energia que estava nesse balanço.

Quando ela samba fora do terreiro, parece estar incorporada com sua Iansã. Samba com agilidade, percorre rapidamente a roda com seu miudinho nos pés e a sua bacia realizando o oito com fluidez.

O que emerge do corpo da bailarina-pesquisadora-intérprete: as primeiras modelagens após as idas ao campo

Narrarei a seguir as primeiras modelagens que se fizeram no meu corpo, após e durante as idas ao campo.

A mulher do mar

Logo após as primeiras idas à casa de Mãe Mirian, quando já tinha ido as festas de Nanã, São Cosme e Damião e Iemanjá, eu nos laboratórios

³³ Nos congares das festas de São Cosme e de São Damião, geralmente além das imagens dos santos gêmeos, são colocados neles brinquedos, balas, bolos e outras guloseimas para agradarem os ibejis.

dirigidos comecei a modelar no meu corpo alguns dos corpos já descritos nesse texto. Aos poucos, algumas características desses corpos e de outras pesquisas de campo se misturaram com algumas referências corporais do meu inventário³⁴ e, durante um curso intensivo ministrado nas férias pela profa. Titular Graziela Rodrigues e pela profa. Dra. Larissa Turtelli³⁵, comecei a trazer uma modelagem que intitulei de “Mulher do mar”.

A mulher do mar tinha muita ligação com o mar, com os pescadores, com as rendas. Tinha um congá com imagem de lemanjá e São Cosme e Damião, que foi construído durante essa disciplina da pós. Realizava movimentos de fazer uma renda que se misturava com o movimento de tecer e de puxar uma rede de pescador. Ofertava flores à lemanjá e pedia para o seu pescador voltar com um canto (trecho da Suíte dos pescadores de Dorival Caymmi): “Adeus, adeus, pescador não se esqueça de mim/ vou rezar para ter bom tempo meu nêgo, prá não ter tempo ruim/ vou fazer sua caminha macia/ perfumada de alecrim”. Às vezes, incorporava lemanjá e em outras incorporava um erê.

Analisando depois, essa modelagem tinha muito do que tinha ficado no meu corpo nas primeiras idas a campo e o canto me trouxe uma lembrança traumática da minha infância. Foi importante entrar em contato com as emoções, imagens, sensações e movimentos ligados a esse momento da minha infância, para o corpo que estava bem amarrado começar a se expressar novamente.

Como explica Rodrigues (2013, p. 3) sobre o método BPI:

Nas vivências em processos criativos, seja como diretora ou como intérprete, foram inúmeras as situações em que mesmo não tendo o objetivo de tocar em vivências traumáticas, essas se apresentavam imperiosamente, impedindo o fluxo criativo. Por esta constatação é que o método BPI assume este espaço, o de contato com aspectos pessoais do Intérprete em processo. Mas estes conteúdos não irão resultar em criação artística, serão conscientizados e

³⁴ No inventário no corpo, um dos eixos do método BPI (...) “estão as bases do Processo do Bailarino-Pesquisador-Intérprete (...). 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 (...) Significa a liberação de gestos vitais porque estão incrustadas na história de vida da pessoa, propiciando-lhe a abertura de seu processo criativo” (RODRIGUES, 2003, pp 79, 96).

³⁵ A disciplina se intitulava: Laboratório de Criação II - *Arquiteturas do corpo no Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)*.

elaborados, possibilitando um corpo novo e expressivo a partir do qual a criação se dá. O que se propõe para a cena é um corpo que não está aprisionado a um trauma e sim, como nos diz Peter Levine, “em contato com sentimentos essenciais de bem-estar e pertencimento”.

A menina e a velha

A mulher do mar continuou a se repetir até meados de 2017, quando na sequência dos meus dojos, começou a se fazer no meu corpo outras modelagens que pareciam ser desdobramentos dela. Essas modelagens estavam ligadas e as intitulei da “menina e da velha”.

A menina que parece ter mais de oito anos e que leva uma bandeira que tem os escritos “São Cosme e São Damião salvai as crianças”, que era a mesma bandeira de São Cosme e de São Damião presente no congá da mulher do mar. Ela lidera um cortejo de crianças pobres e abandonadas. A menina em alguns momentos ficava velha e com a postura abaulada passava a mesma bandeira sobre as crianças que moram nas ruas.

Escrevi nos meus diários de dojos sobre essas duas modelagens que na verdade eram da mesma pessoa em faixas etárias diferentes. Seguindo a orientação de Graziela Rodrigues, escrevi numa folha à parte, as frases que mais me marcaram nos dojos em que senti o meu corpo mais expressivo, na primeira metade desse segundo semestre de 2018, em outra disciplina da pós-graduação em Artes da Cena ministrada por ela e por Larissa Turtelli. Foram elas:

A bandeira no corpo da menina/ A bandeira trazia a dor dessas crianças e aos poucos foi se transformando/ Era uma bandeira com muitas fitas coloridas/ Nas fitas tinha brinquedos dependurados e pedidos dessas crianças/ Abria a bandeira para o céu e ora se jogava no chão/ A bandeira no corpo queria alcançar o topo do mastro/ Os pés da menina são agéis / A bandeira sai do seu peito e é mostrada, carregada nas costas/ a menina fica velha/ A bandeira começa a ser passada pelas crianças quase mortas, doentes pelo chão/ A bandeira é como benzeção / A bandeira depois vira um bebê/ a velha nina o bebê.

Trabalhando isso no meu corpo, ficou mais claro que o sentido da bandeira para essas modelagens eram muito o de se proteger e de proteger o outro. Numa aula, partilhando esses sentidos, Graziela Rodrigues me deu outra orientação: “se abra para outros sentidos dessa bandeira”.

Conversando também com ela, comecei a entender o quanto essa modelagem menina/velha por mais que tenha muito do campo investigado,

também ainda tem muito do meu inventário, de emoções que ainda estão sendo elaboradas.

Um aspecto que também percebi foi que quase toda vez que trazia a modelagem da menina, vinha movimentos fluxo livre, movimento de ser levada pela bandeira pelo espaço. Assim, mesmo ainda tendo alguns entraves emocionais que travam o meu corpo, ele, aos poucos, está se transformando. Até que nas últimas aulas dessa disciplina, começou a ser modelado um outro corpo.

A modelagem atual: a andarilha

“Eu ando suzinha por esses caminho..../ não, eu não tô suzinha, não!/ Os meus guias abrem os caminhos e Nossa Senhora guarda as minhas costas!” (fala da andarilha)

Quando comecei a explorar outros sentidos da bandeira no corpo, a bandeira se transformou em um xale, com fitas e flores que enfeitam as costas de uma modelagem que parece ser uma andarilha. A imagem que tenho da bandeira agora é com fitas coloridas, flores.

Essa modelagem tem uma máscara fechada, um sentimento de desconfiança que transparece no seu olhar. Um corpo volumoso, as mãos e os braços imensos, com tônus mais de resistência. Seu corpo parece estar sempre de prontidão. A bacia é pesada, os pés articulados, os cabelos cacheados, pele bem morena queimada de sol.

Comecei a experimentar outros objetos nos dojos, como uma saia rodada, uma flor no cabelo e uma faca não afiada.

Nos quatro últimos dojos, vieram imagens de ruas, parecidas com as anteriores das ruas da menina/velha (de pedras antigas), mas começaram a vir imagens de rodoviárias, em especial, a da minha cidade, Santa Rita do Sapucaí-MG e de estradas de terra. Essa modelagem caminha, caminha...

No último dojo, que descreverei aqui os momentos mais expressivos, o corpo estava bem potente. Veio a imagem dela encontrando um terreiro de umbanda na beira de uma estrada de terra. Dentro desse terreiro tinha bandeirinhas dependuradas no teto e várias imagens de entidades e orixás no seu congá.

Ela o saudava, abria o seu tronco como se fosse um estandarte ora em direção ao céu e ora em direção ao chão. Torcia o tronco para um lado e para o outro. O seu xale virava uma bandeira de novo e ela a colocava no congá.

Depois é como se dançasse um samba, com um movimento de fremir os ombros, desenhando o “oito” (o símbolo do infinito na horizontal) a partir do cóccix da pelve. Um samba meio gingado, como o samba que apreciei na última festa de São Cosme e de São Damião.

Depois era como se ela ouvisse as caixas de um congado batendo fora do terreiro e quisesse seguí-las. E ia atrás desse congado, dançava alegremente que nem eles, saltava e mexia com a sua saia. No final deste laboratório, a imagem que eu tive é que ela virava uma rainha do Congado. Como se carregasse na cabeça uma coroa e se o seu xale/bandeira tivesse se transformado na capa dessa rainha.

Percebi que essa modelagem tem também muito das mulheres investigadas, da força e prontidão de Mãe Mirian e da Ekedí E. e de uma andarilha da minha infância.

Uma parte da história dessa modelagem se mostra aos poucos. Apesar do seu sofrimento veio a sua força nesse dia. O congá como ponto de transformação, onde ela se refaz para continuar sua caminhada. Ela é destemida! A bandeira também abre os seus caminhos. Essa modelagem parece que incorpora os lugares, os congares por onde passa.

Recentemente, no fechamento da disciplina da pós-graduação em Artes da Cena, apresentei a síntese do que tinha ficado no meu corpo a partir dessa última modelagem. Graziela Rodrigues me deu um feedback importante. Orientou-me a trabalhar os movimentos do meu corpo em relação ao objeto bandeira/xale/manto porque nele estava a chave para futuras descobertas. Disse-me inclusive para esquecer dessa modelagem, que poderia restringir os meus movimentos. E que, o trabalho da região da minha cintura escapular em relação a esse objeto poderá trazer outros movimentos, sentimentos, sensações e imagens. Para investigar o que é que esse xale /manto revela? O que ele carrega? O que ele encobre?

Percebo, mais uma vez, com esse feedback a singularidade desse método, de uma contínua procura pela dramaturgia do movimento, de permitir que o corpo do intérprete se expresse além do que ele já conhece.

O co-habitar com a fonte na última ida a campo: O afeto que transforma o corpo

É necessário destacar aqui, que na repassagem da penúltima modelagem para a atual ocorreu uma ida minha ao campo que foi especial e que será mais detalhada num próximo artigo. Mas nesse, já saliento um dos seus pontos principais, que foi o acontecimento de ministrar uma aula de samba de roda para Mãe Mirian e algumas das suas filhas de santo, tanto para as mais antigas quanto para as mais novas. Foi mais um momento em que co-habitei. Por alguns segundos, esqueci que era pesquisadora e professora, mas só estava ali, dançando e sambando com aquelas mulheres.

Essa vivência foi marcada inicialmente por conflitos e testes de aceitação por parte das investigadas, em especial, por Mãe Mirian e pela Ekedí E. Ambas me observaram o tempo inteiro da aula e não a fizeram no início. Depois, se envolveram e me ajudaram. Após essa aula e no outro dia que voltei ao terreiro, fui ainda mais acolhida. A real troca de conhecimentos, confiança e de respeito que aconteceu durante essa aula, abriu a minha relação com elas. A construção de uma relação amorosa aconteceu. Tanto que foi difícil me despedir delas no final da festa de São Cosme e de São Damião e me senti como se pertencesse aquele espaço. Como escreve Rodrigues (2012, p. 54):

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

Essa vivência com certeza se repercutiu nos meus laboratórios e no meu corpo, que se tornou mais expressivo.

Conclusão:

O que percebo é que tenho ainda uma longa jornada pela frente nos laboratórios. A pesquisa de campo encerrou um ciclo, mas a investigação no meu corpo ainda continua. Mas já o sinto mais presente, potente que no início desse estudo.

O sentimento de medo do início da pesquisa está sendo substituído gradativamente pelo da coragem. O co-habitar com a fonte e a construção de uma relação de afeto com os investigados foram fundamentais nesse processo de aprofundamento do meu inventário e de começar a tirar as amarras do corpo.

Por fim, concluo que a vivência de cada modelagem no meu corpo me leva a trafegar no *fluxo dos sentidos do método BPI*: Imagem, Sensação, Sentimento e Movimento. Como explica Rodrigues (2013, p. 2): “Ao longo do trabalho com o método BPI, o Intérprete estará sempre em contato com este fluxo desobstruindo e exercitando estes canais”. Ele vai “(...) descobrindo o repertório de suas imagens corporais, reconhecendo-as para alcançar ao longo do trabalho a sua integração. (...) O intérprete modela em seu corpo os corpos frutos de suas imagens, com tonicidade. Posturas e impulsos tornam-se formas em movimentos com significados” (RODRIGUES, 2010, p.111).

A experiência de cada modelagem no corpo do intérprete como todo o trabalho no fluxo dos sentidos são, portanto, exercícios de autoconhecimento das suas imagens, sensações, sentimentos e movimentos e das do campo, que mais o marcaram. Esse processo de depuração no corpo do intérprete, antes da incorporação da personagem, pode ser comparado ao mito de “Descida de Inana, a rainha suméria do céu e da terra”:

No poema sumério, Inana decide ir ao mundo subterrâneo; *ela abandonou o céu, abandonou a terra - ao Mundo Inferior ela desceu*. A cada uma das sete portas das entradas, o guardião remove uma peça das magníficas vestes de Inana. (...) A passagem de Inana e seus diferentes estágios podem, por isso, oferecer um modelo para a descida em busca de mais vida no abismo da Deusa escura e, a seguir, retornar ao mundo (...) na esperança de renascer com uma percepção mais profunda e ressoante. (PEREIRA, 1985, pp 17, 18, 23 e 25).

Simbolicamente podemos dizer que, a cada modelagem, a cada trabalho do fluxo dos sentidos é como se o intérprete como Inana retirasse uma saia, “descesse aos seus infernos”, entrasse em contato com seus

sentimentos, sensações, imagens e movimentos mais profundos para, aos poucos, ir as iluminando e as conhecendo. Só depois desse mergulho interno, será possível a ele retornar a superfície mais fortalecido e incorporar a personagem, onde “*ganha um corpo novo* fruto de seu *inventário no corpo* com o *co-habitar com a fonte*. O resíduo de toda a experiência vivida até então, brota num corpo regenerado porque atingiu as suas forças de vida graças à coabitação com outros corpos” (RODRIGUES, 2010, p.110).

Referências Bibliográficas:

ALCÂNTARA, Vitória. “Cem anos de solidão”. In **Graciliano**- Ano V- Número 13. Maceió: Editora Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2012.

AUGRAS, Monique. **O duplo e a metamorfose: a identidade mítica em comunidade nagô**, Petrópolis, R; Vozes, 2008.

CABRERA, Lydia. **Iemanjá e Oxum: Iniciações, Ialorixás e Olorixás**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

PEREIRA, Sylvia B. **Caminho para a iniciação feminina**. São Paulo: Ed. Paulinas, 1985.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

-----, **Ifá, o Adivinho: história dos deuses africanos que vieram para o Brasil com os escravos**. São Paulo: Companhia das letrinhas,

-----, **Xangô, o trovão: outras histórias dos deuses africanos que vieram para o Brasil com os escravos**. São Paulo: Companhia das letrinhas, 2003.

-----, **Oxumarê, o arco-íris: mais histórias dos deuses africanos que vieram para o Brasil com os escravos**. São Paulo: Companhia das letrinhas, 2004.

RAFAEL, U. N. **Xangô rezado baixo: religião e política na primeira república**. São Crsitovão: Editora UFS; Maceió: EDUFAL, 2012.

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. Tese (Doutorado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

------. Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) e a Dança do Brasil. In: NAVAS, C.& ISAACSSON, M.& FERNANDES, S. (org.) **Ensaio em Cena**. Salvador: ABRACE, 2010.

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

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

------. **Bailarino – pesquisador - intérprete: processo de formação**. Lauro de Freitas-BA: Solisluna, 2018.

SANTOS, J.E.dos. **Os nagô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto égun na Bahia**. Petrópolis: Vozes, 2012.

TEIXEIRA, Paula Caruso. **O Santo que dança: uma vivência corporal a partir do eixo co-habitar com a fonte do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI)**. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

VERGER, P. F. **Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil e na Antiga Costa dos Escravos, na África**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.