

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES  
MESTRADO EM ARTES

**O DESATE CRIATIVO:  
ESTRUTURAÇÃO DA PERSONAGEM A PARTIR DO MÉTODO BPI  
(BAILARINO-PESQUISADOR-INTÉRPRETE)**

ANA CAROLINA LOPES MELCHERT

CAMPINAS

2007

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

**O DESATE CRIATIVO:  
ESTRUTURAÇÃO DA PERSONAGEM A PARTIR DO MÉTODO BPI  
(BAILARINO-PESQUISADOR-INTÉRPRETE)**

ANA CAROLINA LOPES MELCHERT

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da  
Universidade Estadual de Campinas para a  
obtenção do Título de Mestre em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Graziela Estela Fonseca  
Rodrigues.

CAMPINAS

2007

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

M481d Melchert, Ana Carolina Lopes.  
O desate criativo: estruturação da personagem a partir do método BPI(Bailarino-Pesquisador-Intérprete). / Ana Carolina Lopes Melchert. – Campinas, SP: [s.n.], 2007.

Orientador: Graziela Rodrigues.  
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Dança. 2. Criação. 3. Originalidade. 4. Personagens.  
5. Coreografia. I. Rodrigues, Graziela. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(lf/ia)

Título em ingles:” Disentangling the Creative: Construction of the Character through the BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) Method”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Dance - Creation - Originality - Character - Choreography

Titulação: Mestre em Artes

Banca examinadora:

Prof. Dr<sup>a</sup> Maria da Consolação G. Cunha F. Tavares

Prof. Dr<sup>a</sup> Regina Polo Muller

Prof. Dr<sup>a</sup> Nivia Valença Barros

Prof. Dr<sup>a</sup> Cássia Navas

Data da defesa: 03 de Agosto de 2007

Programa de Pós-Graduação: Artes

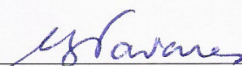


## Instituto de Artes Comissão de Pós-Graduação

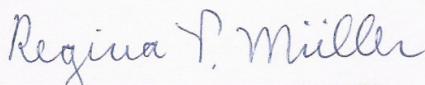
**Defesa de Tese de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda Ana Carolina Lopes Melchert - RA 900102 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:**



Profa. Dra. Graziela Estela Fonseca Rodrigues  
Presidente/Orientadora



Profa. Dra. Maria da Consolação Gomes Cunha Fernandes Tavares  
Membro Titular



Profa. Dra. Regina Aparecida Polo Muller  
Membro Titular

## **DEDICATÓRIA**

Às mulheres que lutam.  
Para aqueles que querem desatar os “nós”.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais pela formação de sempre.

À Profa. Dra. Graziela Rodrigues pelo acolhimento e pelo ensinamento de  
novos referenciais na vida e na arte.

Às comunidades pesquisadas pelo carinho com que me receberam.

Aos jongueiros do Tamandaré por me abrirem suas casas e seus corações.

À Heloisa Cardoso e Márcio Tadeu pelo auxílio nas elaborações de cenário  
e figurino.

E a todos que contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho.

“Nós temos que acreditar que o direito maior que nós temos é a vida (...) e nós temos que lutar por essa vida (...) porque ela é única”.

Mãe que luta

## RESUMO

Este trabalho teve por objetivo realizar uma criação artística, tendo como foco o eixo Estruturação da Personagem do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). Pretendeu-se, também, a realização de uma reflexão teórica do desenvolvimento deste processo criativo. O BPI é um Método de perspectiva sistêmica, que integra aspectos sociais, culturais, emocionais e físicos, cujo foco é a identidade do corpo. Este Método possui três eixos inter-relacionados e indissociáveis: O Inventário no Corpo, O Co-habitar com a Fonte e a Estruturação da Personagem. A personagem no BPI é trabalhada como uma possibilidade de desenvolvimento da Imagem Corporal e como um processo de nucleação, possibilitando o fechamento de uma *gestalt*. O Co-habitar com a Fonte foi realizado na região do Vale do Paraíba (SP), onde se efetivou pesquisas de campo sobre a manifestação popular brasileira do jongo. A partir do co-habitar, realizou-se um aprofundamento do Inventário no Corpo, o que possibilitou a abertura do processo criativo. A presente pesquisa descreve as várias etapas de como se estruturou a personagem, que são apresentadas e descritas através de agrupamentos por conteúdos e dinâmicas específicas de trabalho. As incorporações de objetos são descritas como necessidades de se conquistar a expressão do corpo. As individualizações das ações de campo e o aprofundamento do Inventário no Corpo conduziram à etapa da Incorporação da Personagem. A pesquisa de campo complementar, as referências literárias, a experimentação de objetos e as elaborações cênicas possibilitaram o desenvolvimento da Estruturação da Personagem. O nome da personagem é apresentado como uma perspectiva de possibilitar ao intérprete o desenvolvimento de seu processo. A Estruturação da Personagem foi realizada a partir da efetivação do Método do BPI, onde o corpo em desenvolvimento aprofundou o contato com suas origens, co-habitou com outros corpos e integrou os conteúdos vivenciados dando passagem a uma personagem, possibilitando a este realizar uma dança original, integrada e orgânica.

## ABSTRACT

The purpose of this work was to produce an artistic creation focusing on the “Character Construction” by using the Dancer-Researcher-Performer (DRP) Method, (Bailarino-Pesquisador-Intérprete: BPI). In addition, I intend to produce a textual reflection showing a theoretical development of this creative process. The DRP is a method of systematic perspective that integrates social, cultural, emotional and physical aspects and whose focus is corporal identity. This Method possesses three centers, all interrelated and inseparable: The “Body’s Inventory”, the “Co-habituate with the Source” and the “Construction of the Character”. The Character in DRP functions as a possibility of Corporal Image development and as a centering process, permitting a closure of a *gestalt*. The “Co-habituate with a Source” took place in the region of Vale do Paraíba (SP), where I underwent the field research that deals with the popular manifestation “the jongo”. Using the Co-habituate as the starting point, the Inventory of the Body phase was subsequently achieved on a profound level, thus opening the terrain in support of a creative process. The current research describes the various stages of how one constructs the character, which subsequently are presented and described through content groupings and specific work dynamics. Incorporating objects are referred to as necessary to capture body expression. All specific actions derived from the field research as well as the in depths work in the Body Inventory stage were aptly followed through in the Character Incorporation stage. Complementary field research, literal references to specific experiments with objects as well as theatrical experimentation permitted the Construction of the Character. The name of the character is presented as a perspective in order for the performer to develop her process. Implementing the DRP method, where the emergent body deepened its contact with its origins, co-habiting with other bodies and incorporating its empirical contexts experienced during the character formation, gave aperture for the Construction of Character. This, in the end, permitted an original dance both integrated and organic.

## SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO.....	01
2. INTRODUÇÃO.....	07
3. A PERSONAGEM NO BPI.....	15
4. O CO-HABITAR COM A FONTE: O JONGO.....	27
4.1. As manifestações populares brasileiras no BPI.....	27
4.2. Os estudos sobre o jongo.....	29
4.3. A pesquisa realizada.....	32
4.4. O jongo encontrado.....	35
4.5. A dinâmica do jongo e suas imagens corporais.....	40
5. COMO SE ESTRUTUROU A PERSONAGEM.....	47
5.1. Etapa I: da “amarração” ao desate criativo.....	48
5.2. Etapa II: incorporando o tambor e percorrendo caminhos.....	57
5.3. Etapa III: flexibilizando e individualizando as ações do campo.....	66
5.4. Etapa IV: referências na literatura e nos jornais.....	73
5.5. Etapa V: a incorporação de Justina.....	80
5.6. Etapa VI: a pesquisa de campo complementar.....	85
5.7. Etapa VII: a personagem e sua relação com a pesquisa de campo.....	90
5.8. Etapa VIII: experimentando objetos.....	95
5.9. Etapa IX: elaborações cênicas.....	112
5.10. Etapa X: as mulheres dos jornais e suas modelagens corporais.....	118
5.11. Etapa XI: a necessidade de abrir mão do nome Justina.....	128
5.12. Etapa XII: o mito de Inana e a personagem.....	131
5.13. Etapa XIII: o desate do “nó” e a passagem para Juventina.....	137
6. CONCLUSÕES.....	143
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	145
8. ANEXOS.....	149

## 1. APRESENTAÇÃO

Desde pequena tive grande fascinação pela dança e pelo movimento. Ao resgatar meus gestos vitais retorno a lembranças antigas e primárias de minha existência, quase que num retorno onde o somático está em evidência e o verbal está num processo de construção. Memórias arcaicas de minha vida, que constituíram a necessidade e o impulso para a dança.

O estudo sistematizado da dança iniciou-se no ano de 1979, na cidade de Campinas, São Paulo. Em minha formação, tive contato com diferentes técnicas de dança: clássica, moderna e jazz. Até o ano de 1992, participei dos festivais anuais de dança da Academia de Ballet Lina Penteadó.

No ano de 1987, integro o corpo de baile desta academia e no ano seguinte, com a reformulação da companhia, passo a integrar o grupo “1º. Movimento”. Permaneci neste grupo até o ano de 1992, participando de montagens de coreografias, as quais foram apresentadas em diversas mostras e festivais de dança. Alguns dos trabalhos realizados receberam prêmios e colocações nestes festivais de dança. No período em que permaneci no grupo “1º. Movimento” realizei aulas de moderno e clássico<sup>1</sup>.

Foi na graduação em dança (Curso de Dança da Unicamp – 1990 a 1995) que descobri uma nova visão e concepção de dança e de corpo, pois as aulas tinham por objetivo um caráter investigativo e de pesquisa. O fazer e o refletir a dança eram vistos sob uma nova ótica, o que possibilitou uma formação mais conjunta do saber teórico e prático. Passei a experimentar o universo da criação em dança, que até então era um verdadeiro mistério para mim.

Durante a graduação em Dança tive o contato com o método do Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), criado pela Profa. Dra. Graziela Rodrigues, que me proporcionou o encontro com uma dança integrada. Este processo possibilitou-me a vivência mais forte que meu corpo pôde experimentar através da dança.

---

<sup>1</sup> Destaco os seguintes professores que muito contribuíram para o meu aprendizado formal da dança: Ady Addor, Cleusa Fernandez, Felipe Chepkasoff, Gaby Imparato, Luciana Checcia, Maria Sílvia de Genaro e Sacha Svetloff.



Até então experimentara um referencial externo, onde a dança era pautada por um desenvolvimento técnico e a criação era exclusivamente dos coreógrafos. No BPI vivenciei um processo criativo aliado a um processo de desenvolvimento pessoal, onde o bailarino encontra-se em primeiro plano. Passei por uma “desconstrução” da bailarina em meu corpo para iniciar a construção de uma dança pautada pelas minhas imagens corporais. A mudança de referencial, do externo ao interno, proporcionou-me a busca de minha identidade corporal.

No processo de criação de “Interiores” (1994)<sup>2</sup>, dirigido pela Profa. Graziela Rodrigues, tive a oportunidade de desenvolver integralmente o Processo de Formação do BPI, em todas as suas fases de seus eixos. O BPI possui três eixos interligados: O Inventário no Corpo, O Co-habitar com a Fonte, e A Estruturação da Personagem.

O grupo de “Interiores” optou pela continuidade do trabalho após a conclusão da graduação. Continuamos sob a orientação da Profa. Dra. Graziela Rodrigues o que nos possibilitou a oportunidade de aprofundarmos no seu Método de trabalho. Seguimos, até o ano de 1996, realizando apresentações deste espetáculo em diversas cidades de São Paulo, Minas Gerais e Goiás.

No ano de 1996, fiz assistência de direção do trabalho “Diante dos Olhos”, dirigido por Graziela Rodrigues. E nos anos de 1999 e 2000, auxiliei a bailarina Larissa S. Turtelli na montagem do espetáculo “Veias da Terra”, realizado sob a ótica deste Método e sob a orientação da Profa. Dra. Graziela Rodrigues. Através destas experiências pude ter um aprofundamento da compreensão do Processo do BPI.

Com este Método ministrei aulas, realizei projetos e desenvolvi pesquisas de campo. A comunidade dos Arturos (MG), as Cavalhadas e o Ciclo do Divino de Pirenópolis (GO), os caiçaras e a aldeia indígena Boa Vista de Ubatuba (SP) foram alguns dos campos realizados.

Como docente do Magistério Artístico do Curso de Graduação em Dança da Unicamp, desde 2000, venho adotando aspectos deste Método para o desenvolvimento das disciplinas, por mim ministradas, na área da Dança do Brasil.

---

<sup>2</sup> Durante a disciplina Montagem Cênica da Graduação em Dança.

O projeto de pesquisa “O Jongo no Vale do Paraíba e seus Sentidos no Corpo” foi fruto deste percurso com este Método. Ansiava dar continuidade ao meu processo e necessitava da realização de uma pesquisa de campo. Optei em investigar o estado de São Paulo em busca de minhas origens paulistas. Realizei um levantamento das manifestações populares brasileiras no estado e decidi pesquisar o jongo. A princípio, encantei-me por seus mistérios e sua antiguidade enquanto manifestação. Depois percebi que me identificara com uma de suas matrizes corporais<sup>3</sup> e que o meu processo necessitava do contato com esta manifestação que me ensinou a superação de minhas “amarrações”<sup>4</sup>, pois no jongo há sempre um ponto a ser desvendado.

As pesquisas de campo, tendo como foco o eixo Co-habitar com a Fonte do BPI, foram realizadas nos anos de 2000, 2001 e 2002, contando com auxílio da pesquisa individual do FAEP (Fundo de Apoio ao Ensino e a Pesquisa da Unicamp). O objetivo principal do projeto era estudar e documentar o jongo na região sul do Vale do Paraíba (SP), através da realização do rastreamento desta manifestação, nesta região.

Após o desenvolvimento deste projeto sobre o jongo início, em 2003, uma nova fase da pesquisa, cujo objetivo foi dar continuidade às análises do material coletado nas pesquisas de campo e vivenciar corporalmente as manifestações pesquisadas. Neste momento, estabeleço relações corporais entre o jongo e demais manifestações (Guardas de congada e moçambique, Terreiros de Umbanda, Tropeiros da região, Cavalhadas), uma vez que elas se encontram intrincadas, conforme esclareceremos mais adiante. Trabalhei em meu corpo as matrizes de movimento presentes na pesquisa de campo e realizei laboratórios<sup>5</sup> do eixo Co-habitar com a Fonte do BPI.

---

<sup>3</sup> Matriz corporal (ou de movimento) é um movimento que agrega conteúdos pertinentes a uma dada manifestação e possui um caráter gerador de paisagens, sensações, sentimentos e movimentos.

<sup>4</sup> No jongo, chamamos de amarração o momento em que o jongueiro não consegue, ou tem dificuldades para decifrar o enigma contido no ponto (canto). No processo pessoal, faço analogia com o movimento corporal preso a um conteúdo ainda não consciente.

<sup>5</sup> O laboratório é o espaço onde se dá visibilidade às sensações e imagens. As emoções são conhecidas, elaboradas e trabalhadas a partir do fluxo de movimentos. O laboratório é um espaço de experimentação (considerando o tempo, espaço e ritmo de movimento),

Esta nova fase da pesquisa possibilitou-me também um aprofundamento do eixo Inventário no Corpo. Vivenciei em mim os “nós” do jongo, seus sentidos de amarrações e desafios contidos na demanda. As imagens corporais presentes no jongo demonstraram um corpo que paralisa e aprisiona-se durante a demanda do jongo. Isto desencadeou em mim um processo de contato mais profundo com meu corpo.

Trabalhei corporalmente a dinâmica do jongo. Foi uma etapa onde não houve preocupações com resultados externos, condição esta inerente do Método BPI nesta fase, sendo necessário abrir a possibilidade de mergulhar, inúmeras vezes, no vazio para emergir corporalmente o processo criativo. No meu processo pessoal tive que desfazer os “nós” para poder lançar-me à criação. No jongo a amarração da demanda termina quando o jongueiro desata o desafio do canto proposto.

As imagens internas, fruto do Co-habitar com a Fonte e do aprofundamento do Inventário no Corpo, impulsionaram-me corporalmente para a entrada no eixo Estruturação da Personagem. Esta nova fase da pesquisa é que motivou a realização deste projeto de mestrado, cujo objetivo era realizar uma criação artística de dança tendo como foco o eixo Estruturação da Personagem do Método BPI.

Ingressei no Programa de Pós Graduação em Artes do Instituto de Artes da Unicamp, no ano de 2005, com o objetivo de concretizar a realização deste projeto.

Este projeto de mestrado foi fruto de um antigo anseio de dar continuidade ao meu desenvolvimento no Método BPI. A necessidade de realizar um trabalho coerente com meu percurso, integrando as experiências vividas e não distanciando a reflexão da prática, foi o meu grande desejo nesta dissertação.

A vontade de realizar uma dança que trouxesse consigo a singularidade do corpo, que resgatasse valores e princípios humanos e que estivesse inserida na realidade do mundo presente foi a minha grande aspiração, neste processo da

---

de decantação e de liberdade de expressão. É o espaço onde as fontes de pesquisa são processadas.

dissertação. Esta pesquisa de mestrado me reafirmou a visão da dança como um processo de integração, aprendizagem e desenvolvimento pessoal, confirmando-me a expectativa de que a Estruturação da Personagem era a chave para o desenvolvimento desta dança em mim.

## f2. INTRODUÇÃO

A realização de uma criação artística de dança, tendo como foco o eixo Estruturação da Personagem do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) foi a tônica desta presente pesquisa de mestrado, que pretendeu refletir teoricamente o desenvolvimento de um processo de criação.

O Método BPI é concebido sob uma perspectiva sistêmica, cujo foco é a identidade do corpo, onde se contemplam aspectos físicos, emocionais e sociais de maneira integrada.

O BPI é um Método de pesquisa e criação artística que possui três eixos bem delineados: O Inventário no Corpo, O Co-habitar com a Fonte, e A Estruturação da Personagem. Os três eixos do BPI são indissociáveis, bem como o artista de seu desenvolvimento. Estes três eixos constituem-se de várias etapas que, muitas vezes, se inter-relacionam e se interligam.

No eixo do Inventário no Corpo tem-se um contato com a Estrutura-Física e com a Anatomia Simbólica<sup>6</sup>, provinda das manifestações populares brasileiras, que mantêm um caráter de resistência cultural. A partir da Estrutura Física e das matrizes de movimento provindas das manifestações populares o bailarino entra em contato com seus sentimentos e suas emoções. As questões culturais presentes afloram um movimento de identificação ou de estranhamento. Estes movimentos são trabalhados como investigações pessoais. Não há modelo a ser seguido, o importante é o contato real com aquilo que se vivencia. Exercita-se o referencial interno e não o externo, o qual é pautado pelas estruturas vigentes.

É através do desenvolvimento desta Estrutura-Física que começamos a realização do inventário corporal, quando ocorre uma pesquisa sobre a história

---

<sup>6</sup> “Consideramos como estrutura física a forma pela qual o corpo se organiza para realizar diversas categorias de linguagens de movimentos” (RODRIGUES, 1997, p.43). “A Estrutura Física com a qual se trabalha está inserida nas fontes da cultura popular. A referida estrutura é fruto das análises e desdobramentos, de um corpo assumido em suas origens, com fruição de suas emoções presentes nas ações rituais de celebração de vida.” (RODRIGUES, 2003, p.87). Encontramos a descrição da Estrutura Física e da Anatomia Simbólica em RODRIGUES, 1997, pp 43 a 55.

cultural, social e um contato com as sensações e os sentimentos. A síntese desta fase é a realidade gestual, os gestos vitais do bailarino-pesquisador-intérprete.

No eixo Co-habitar com a Fonte tem-se um contato com a realidade circundante que é uma cultura à margem. Realiza-se pesquisa de campo de segmentos sociais e/ou de manifestações populares brasileiras. O corpo, encontrado nas pesquisas de campo, é um corpo marginal que possui um forte sentido de sobrevivência e resistência. É um corpo que pela necessidade de vida prioriza a essência, destituindo-se de convenções sociais.

A grande importância deste eixo do Co-habitar está centrada na qualidade da relação estabelecida com o campo de pesquisa e no exercício da alteridade. O ver o outro possibilita um maior contato consigo mesmo. O enfoque desta fase são os sentidos que o corpo apreende na experiência de campo.

No eixo Estruturação da Personagem, os dados das fontes de pesquisa vão se desdobrando e elaborando. Há uma integração de imagens provindas da pesquisa de campo e dos laboratórios das fontes.

O corpo do bailarino já entrou em contato com suas origens culturais e sociais, co-habitou com outros corpos e nesta fase está integrando os conteúdos descobertos e experimentados. No BPI o nome personagem sintetiza estas vivências e é através delas que o trabalho cênico irá se desenvolver.

As pesquisas da Dança do Brasil encontram-se inseridas no BPI através de suas pesquisas com fontes da cultura popular brasileira, onde encontramos corpos que são redutos da resistência cultural.

Os estudos de Imagem Corporal, embasados principalmente nos trabalhos de Schilder (1999) e Tavares (2003)<sup>7</sup>, referem-se a uma noção corporal integrada, constituindo-se de princípios de como se vivencia e se compreende o próprio corpo. No cerne do Método BPI encontramos questões que se referem ao desenvolvimento da identidade e conseqüentemente da imagem corporal do bailarino.

---

<sup>7</sup> Através dos respectivos livros: **A Imagem do Corpo: as energias construtivas da psique** de Schilder (1999) e **Imagem Corporal: conceito e desenvolvimento** de Tavares (2003).

A área da dança carece de estudos que abordem métodos de processos criativos. O Método BPI é um trabalho raro e inovador que tem muitos aspectos a serem aprofundados.

A presente pesquisa pretende aprofundar o eixo Estruturação da Personagem do Método BPI, através da criação de um trabalho artístico de dança e da realização de uma reflexão deste processo criativo.

Esta dissertação tem como embasamento teórico o livro **Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação** (1997) e a tese de doutorado **O método do 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), ambos de autoria da Profa. Dra. Graziela Rodrigues.

O presente estudo apresenta quatro capítulos, a saber: A personagem no BPI, O Co-habitar com a fonte: O jongo, Como se estruturou a personagem e Conclusões.

No primeiro capítulo **A PERSONAGEM NO BPI**, a personagem é trabalhada como uma possibilidade de desenvolvimento da Imagem Corporal e como um processo de nucleação, onde as vivências são integradas, possibilitando o fechamento de uma *gestalt*<sup>8</sup>. O BPI é apresentado como um Método de criação que se distingue dos atuais processos criativos na dança. A criação no BPI parte da singularidade do corpo do intérprete, após a realização de autodescobertas através da vivência dos eixos Inventário no Corpo, Co-habitar com a Fonte e Estruturação da Personagem. O que se nomeia como personagem neste Método é um fruto residual do Processo, a partir do qual o trabalho cênico se desenvolve.

No segundo capítulo **O CO-HABITAR COM A FONTE: O JONGO**, são trabalhados os seguintes tópicos: As manifestações populares brasileiras no BPI, Os estudos sobre o jongo, A pesquisa realizada, O jongo encontrado e A dinâmica do jongo e suas imagens corporais.

---

<sup>8</sup> O termo *gestalt* tem um sentido especial, particular e único no Método BPI. Irei aprofundar melhor este conceito adiante.

No tópico **As manifestações populares brasileiras no BPI**, as manifestações são consideradas como uma forma de consciência, que encontram suas expressões no homem do povo. Nas manifestações populares brasileiras, é possível encontrar sentidos genuínos de festividade e de resistência cultural. Estas manifestações no BPI possibilitam o contato do bailarino com um corpo íntegro, o que o impulsiona na busca de sua identidade corporal.

Nos **Estudos sobre o jongo**, sínteses de pesquisas sobre esta manifestação são encontradas para que possamos ter uma maior compreensão dos significados desta. Estes estudos, ao abordarem a dança, priorizam a concepção coreográfica de descrições de passos. Neste tópico é ressaltado que a dança no BPI vai além do enquadramento coreográfico e que a força do movimento se encontra na singularidade de cada manifestante e não no denominador comum da formalização do passo.

No tópico **A pesquisa realizada**, são expostos: a região pesquisada, as características do estudo, o rastreamento realizado e as manifestações encontradas. É possível verificar que o último reduto cultural do jongo é o corpo de seus manifestantes e que a região pesquisada é uma área de concentração de manifestações populares.

No tópico **O Jongo encontrado**, o ritual do jongo com suas características é descrito. É realizada uma descrição de uma noite de jongo, onde todos os rituais presenciados estão retratados. As sínteses dos rituais de jongo presenciados nas cidades de Cunha, Lagoinha, Guaratinguetá e São Luiz do Paraitinga são representadas neste tópico.

No tópico **Dinâmica do jongo e suas imagens corporais**, a demanda e a visaria no jongo são apresentadas como dinâmicas contrastantes e complementares. As imagens corporais provenientes destas dinâmicas tentam retratar características comuns de vários jogueiros, aspectos vivenciados coletivamente no jongo, através da inter-relação de suas imagens corporais.

No capítulo **COMO SE ESTRUTUROU A PERSONAGEM**, as várias etapas desenvolvidas no eixo Estruturação da Personagem são descritas. Estas etapas



estão agrupadas por conteúdos e dinâmicas, não seguindo uma ordem cronologia restrita.

Na **Etapa I: da “amarração” ao desate criativo**, descrevo a vivência da “amarração” no corpo, a qual estava localizada em minhas primeiras Fantasias. Apresento o conceito psicanalítico de Fantasia inconsciente para um melhor entendimento de meu processo. Relato a necessidade de compreender as emoções que estavam alojadas em meu corpo, aprofundando o eixo Inventário no Corpo, para que eu saísse da “amarração” para o desate criativo. Iniciando, assim, meu processo criativo.

Na **Etapa II: incorporando o tambor e percorrendo caminhos**, pesquisei a movimentação com um tambor específico, com o intuito de incorporá-lo e conquistar a “fala” (expressão) do corpo, ajudando a superar o conteúdo da “amarração”. Cumpri diversas tarefas que resultaram no estudo de qualidades de movimentos, as quais descortinaram novas paisagens e sentidos.

Na **Etapa III: flexibilizando e individualizando as ações do campo**, descrevo a realização de exercícios que visaram à conquista da fluidez do movimento e descrevo também o desenvolvimento da linguagem corporal do jongo, através das individualizações das ações do jongo. Individualizar cada ação teve por objetivo incorporar e vestir o movimento, permitindo-me transformar as ações em novas ações e possibilitando-me a criação de novas paisagens, movimentos e sentidos.

Na **Etapa IV: referências na literatura e nos jornais**, mescliei as atividades práticas às atividades de leituras, em busca de textos e imagens que se relacionassem ao trabalho, com o objetivo de refletir o que queria “dizer” com minha dança. Nesta etapa apresento textos que se relacionam com imagens, sentimentos, paisagens e a gênese do corpo em formação da personagem.

Na **Etapa V: a incorporação de Justina**, relato a fase Incorporação da Personagem, descrevendo o momento de sua “incorporação” com seu espaço-origem, sua imagem-chave e seu movimento-síntese.

Na **Etapa VI: a pesquisa de campo complementar**, apresento a necessidade da pesquisa de campo complementar e descrevo a minha

experiência nesta, a qual realizou um marco na Estruturação da Personagem. Através desta vivência tive a oportunidade de verificar a inscrição do universo simbólico e cultural da personagem em minha pele, o que me proporcionou um maior alargamento de meus sentimentos, bem como, uma metamorfose de meu corpo.

Na **Etapa VII: a personagem e sua relação com a pesquisa de campo**, descrevo como os conteúdos do corpo da personagem se relacionavam com dados vivenciados no Co-habitar com a Fonte, através de apreensões sinestésicas em campo.

Na **Etapa VIII: experimentando objetos**, relato a experimentação de objetos (materiais e sonoros) cujo objetivo era a materialização das imagens internas para auxiliar no processo de Estruturação da Personagem. Os objetos trabalhados sofreram transformações e alguns foram descartados, condensando seus significados a novos objetos ou ao corpo da personagem em estruturação.

Na **Etapa IX: elaborações cênicas**, descrevo como o apoio de profissionais (figurinista, cenógrafo e músico) auxiliou na elaboração dos objetos experimentados e sugeriu a incorporação de novos elementos. Priorizaram-se construções que tivessem coerência com os conteúdos emanados, contribuindo para o desenvolvimento da Estruturação da Personagem.

Na **Etapa X: as mulheres dos jornais e suas modelagens corporais**, apresento as imagens de mulheres presentes na mídia, que foram sendo colecionadas ao longo do processo. Exibo as oito imagens selecionadas e embaixo de cada uma exponho as suas respectivas modelagens corporais, que são os conteúdos da personagem em movimento, como instrumentos de sua elaboração.

Na **Etapa XI: a necessidade de abrir mão do nome Justina**, relato o porquê abrir mão do nome Justina e o porquê buscar um novo nome.

Na **Etapa XII: o mito de Inana e a personagem**, apresento um resumo do mito da deusa suméria Inana, conhecido como “Descida de Inana”, realizando um paralelo das quatro interpretações do mito com os conteúdos emanantes da personagem.

Na **Etapa XIII: o desate do “nó” e a passagem para Juventina**, explicito como se realizou o desate do “nó” do meu processo criativo e apresento o nome Juventina como uma possibilidade de integração das dinâmicas contrastantes do jongo e de transformação dos conteúdos internos.

No capítulo **CONCLUSÕES**, finalizo esta dissertação apresentando as principais sínteses desta pesquisa, que me conduziram ao fechamento de uma *gestalt*.

### 3. A PERSONAGEM NO BPI

A personagem no BPI emerge do corpo, de dentro para fora, é fruto de um processo, são sínteses da pesquisa que começam a se integrarem.

A personagem emerge do Co-habitar com a Fonte e do que essa vivência despertou na própria pessoa. Esse despertar ocorre dentro de um processo de construção e destruição da imagem corporal (...) (RODRIGRES, 2003, p. 121).

Percebemos na citação acima que a personagem é fruto de um processo corporal, cujo eixo é a identidade do corpo. As relações entre o mundo interno e externo promovem um processo de transformação da imagem corporal.

Como referência utilizarei a abordagem de Imagem Corporal desenvolvida por Schilder (1999) e Tavares (2003).

A Imagem Corporal (IC) é a imagem mental do próprio corpo. Para compreendermos, porém, o que seja IC necessitamos nos referir com mais precisão à idéia de imagem mental e corpo, caso contrário, não atingiríamos a definição de IC. Imagem mental é uma representação mental que integra experiências emocionais, sociais e fisiológicas, vinculadas à história de vida individual. Segundo Tavares, devemos nos referir ao corpo em seu sentido mais amplo e em suas múltiplas perspectivas de compreensão.

O Método BPI possibilita o desenvolvimento da IC do bailarino, sendo esta uma experiência individual, de vivência contínua, em processo de construção e vinculada à identidade. Imagem Corporal é o eixo que define as relações do homem com o mundo em seu dinamismo de ação.

O desenvolvimento da Imagem Corporal está vinculado ao desenvolvimento de um corpo integrado, onde a identidade corporal é evidenciada. Não é um desenvolvimento linear onde metas são impostas, mas como Tavares (2003, p. 107), esclarece-nos: “Relaciona-se a uma qualidade ligada à ampliação da expressão e da consciência, da singularidade do corpo integrado, sem considerá-lo soma de partes, mas sem excluir nenhum de seus aspectos (físicos, sociais, etc.)”.

A personagem integra experiências da pesquisa de campo, da investigação das memórias e imagens corporais do bailarino deflagradas nos espaços de laboratórios.

O campo das imagens é trabalhado, nos espaços de laboratórios, de maneira que possibilite ao bailarino dar vazão àquilo que está presente no corpo, sem estabelecer uma seleção e/ou uma racionalização daquilo que está sendo vivenciado. É importante escutar o que o corpo em processo está apontando e não dar a ele uma direção estipulada, de fora para dentro.

A direção trabalha com a pessoa no sentido de possibilitar-lhe o máximo possível a vivência de suas paisagens. Sem retenção, sem eleição de nenhuma delas, sem priorizar o cognitivo (RODRIGES, 2003, p. 126).

As paisagens<sup>9</sup> que insistem vão sendo destacadas pela direção e aos poucos vão-se organizando em trabalhos específicos, que consideram o caráter dinâmico das imagens corporais.

No momento, em que há uma integração dos dados pesquisados é que elas passam a personificar um alguém com características próprias. A personagem surge no corpo, “incorpora” no corpo da pessoa, carregando consigo um universo simbólico e social. A essência dela é verificada com a fase da Incorporação da Personagem, quando a personagem ganha um nome.

Neste momento o corpo em processo está pronto para mudanças como nos mostra Rodrigues (2003, p. 127): “Portanto, a **Incorporação** significa um importante momento do processo pois quando a pessoa está **Incorporada** pela personagem significa que ela está pronta para mudanças”.

A personagem se instaura no corpo quando o intérprete tem condições de assumir questões referentes a sua individualidade, abrindo mão de possíveis anseios e expectativas pessoais. Pode ser que a personagem não seja o que ele idealizou, mas é aquilo que é pertinente ao seu processo de desenvolvimento.

---

<sup>9</sup> Citando Rodrigues (2003, p. 126): “(...) defino Paisagens como sendo os espaços onde se desenvolvem experiências de vida, que se instauram no corpo. De forma similar Antonio Damásio (2000) define sentimentos como sendo paisagem do corpo”.

Não se trabalha com o que o bailarino projetou como seu ideal, mas com aquilo que é sua realidade corporal e é fruto de seu processo, pois não é possível prever, a princípio, o que a pesquisa de campo irá desencadear corporalmente. É necessário deixar claro que o bailarino tem autonomia de escolhas e deve realizá-las conscientemente, mas o Processo prioriza o que está latente em seu corpo e não aquilo que ele projetou como seu ideal, como já dissemos, trabalha-se com seu referencial interno e não externo.

Não há uma cristalização ou uma formalização do corpo em processo, pois a personagem possibilita a construção de novas modelagens corporais, dançando o dinamismo de ações instaurado pela personagem. Rodrigues esclarece-nos o que são modelagens corporais neste momento do Processo:

Pode-se dizer que modelar é despertar uma vivência que está alojada em nossa pele, em nossos músculos, em nossas articulações, em nossas vísceras. É necessário sutileza e uma suave força na ação de esculpir em si mesmo novas posturas que configurarão dinâmicas de uma personagem singular (RODRIGUES, 2003, p. 136).

Há uma integração dos conteúdos vivenciados através da personagem e a partir dela o corpo tem condições de assumir novas imagens corporais, cuja síntese é o fechamento de uma *gestalt* simbolizada por uma personagem.

Rodrigues (2003, p. 81) traz-nos a clareza do termo *gestalt* no BPI: “utilizamos o termo *gestalt* (...) quando a pessoa vivenciou corporalmente aspectos de seu Inventário de maneira a ter uma compreensão sensível e integral sobre o conteúdo do mesmo”.<sup>10</sup> Segundo Rodrigues (2003), a *gestalt* no BPI é quando se tem a vivência e a compreensão dos próprios conflitos que se fazem presentes no corpo.

A personagem necessita de desenvolvimento e a sua estruturação faz-se necessária. É a personagem que vai indicar as necessidades de pesquisas de linguagens corporais pertinentes à criação. É ela quem vai determinando a construção do espaço, dos elementos e dos objetos cênicos. Tudo vai tendo que ser construído ao longo do Processo, dando corpo a uma personagem.

---

<sup>10</sup> Rodrigues (2003, p. 81-82) ressalta que “o momento de se fechar uma *gestalt* depende de cada pessoa, pois o tempo tem relação com as necessidades e história de cada um”.

O eixo do trabalho passa a ser a personagem, pois é através dela que o bailarino desenvolve a criação. São paisagens interiores, que começam a aflorar a partir da personagem. Aquilo que insiste e que traz uma organicidade de expressão são os elementos construtivos do trabalho.

A criação de um trabalho cênico no BPI distingue-se das tendências criativas presentes na dança, pois seu Método centra-se no estabelecimento de um processo cuja singularidade de cada corpo é evidenciada.

No mundo da dança, normalmente nos deparamos com duas tendências comuns de processo de criação<sup>11</sup>. Uma em que o coreógrafo é o autor, ou seja, é ele quem assina a obra e é ele quem cria. O coreógrafo-autor trabalha com o bailarino como um intérprete de sua criação. Neste processo é projetado no bailarino os anseios e desejos do coreógrafo.

Este método de criação é muito empregado em companhias de renome, como é possível verificar nesta citação abaixo, de Inês Bogéa, ao se referir ao trabalho do coreógrafo Rodrigo Pederneiras, com o Grupo Corpo de Belo Horizonte (MG):

Rodrigo esculpe os corpos, retorcendo, encurvando e ampliando os movimentos. Presos ao chão, na tentativa de se erguer, os gestos recompõem plasticamente as melodias e traduzem para o que tem peso e volume a liturgia mais abstrata da música (BOGÉA, 2001, p. 26).

Aqui encontramos o corpo do bailarino a serviço da criação, onde o coreógrafo esculpe, lapida e manipula os corpos. Há neste processo um conceito de corpo como sendo um instrumento de trabalho, sendo o corpo um meio para se atingir a representação do conteúdo do coreógrafo-autor.

A segunda tendência, atuante no universo da dança, é a do trabalho do coreógrafo com bailarinos-criadores, onde o coreógrafo propõe um tema, ou este

---

<sup>11</sup> Trabalharei aqui com as tendências mais usuais na dança, porém existem várias possibilidades de desenvolvimentos criativos, mas, neste momento, optei em inserir o Método BPI nas tendências comuns dos processos de criação na dança. Utilizarei como fonte as idéias apresentadas pela Profa. Dra. Graziela Rodrigues, no Curso de Composição Coreográfica, ministrado na FMU, SP, em 2005.

parte do grupo, e ele utiliza o material criativo dos bailarinos para compor a coreografia. O material criativo emerge de exercícios criativos e de improvisações, mas quem ordena o material e assina o trabalho coreográfico é o coreógrafo.

Cita-se, também, a existência da criação coletiva e a criação individual. A princípio, o grupo ou o intérprete é quem cria e interpreta a obra, mas como há a necessidade do olhar de fora, daquele que organiza, ensaia e dá o burilamento artístico a partir de seu próprio referencial, este processo acaba resultando no trabalho do coreógrafo com bailarinos-criadores.

No trabalho do coreógrafo-autor, existe a concepção de uma dramaturgia<sup>12</sup> conceitual, onde há um conceito a priori e o trabalho do coreógrafo é estabelecer estratégias para desenvolvê-lo.

Sempre que nos referimos a um processo criativo em dança estamos também nos referindo a um conceito de corpo. No caso do coreógrafo-autor, citado anteriormente, encontramos o corpo do intérprete como um instrumento a serviço do conceito coreográfico. Sabemos, porém, que somos seres individualizados, cada qual com sua personalidade, mas neste processo do coreógrafo-autor o espaço para a expressão individual está cerceado pelo o que o corpo deve responder artisticamente.

Mesmo despersonalizados (ou dessentimentalizados), os bailarinos mantêm sua individualidade a todo custo. Adesão a um grupo, ou engajamento em romance são episódios significativos, mas temporários. No final apoteótico, cada um mantém-se dentro de sua coluna de luz, na exultação do que pode ser um corpo dono de si (BOGEA, 2001, p. 30).

Nesta citação, referente à coreografia *Nazareth* (1993) do Grupo Corpo, Bogéa apresenta-nos claramente este conflito do corpo a serviço do conceito e do corpo individualizado que quer se expressar.

---

<sup>12</sup> Trabalharei aqui com o conceito da dramaturgia pós-brechtiana, onde todos os elementos da obra são considerados. Este conceito de dramaturgia está presente na visão de Barba e Savarese (1995, p. 68) que consideram o trabalho das ações na representação cênica de maneira ampla, onde: “Numa representação, as ações (isto é tudo que tem a ver com a dramaturgia) não são somente aquilo que é dito e feito, mas também os sons, as luzes e as mudanças no espaço”.



O autor, diretor e dramaturgo Antonie Pickels (1997, p. 29-30)<sup>13</sup> faz uma crítica severa a este cerceamento do corpo da dramaturgia de conceito. Para o autor a imposição de idéia temática pode negligenciar a realidade corporal do bailarino, tentando impor a ele uma dramaturgia criada intelectualmente, a qual nega a sua individualidade. Para esta situação o autor apresenta a noção de um jogo, onde as tensões estão distribuídas da seguinte forma: de um lado “a existência de um pensamento do movimento”, que é indissociável das pulsões corporais e, do outro lado, a dramaturgia que quer “mascarar a evidência física sob uma tinta intelectual”. Estas duas forças geram o que ele denominou de “ato de censura”. O corpo apresenta-se censurado e está a serviço de uma dramaturgia imposta.

No trabalho do coreógrafo, com bailarinos-criadores, encontramos uma dramaturgia que vai se delineando ao longo do desenvolvimento coreográfico, realizando-se através do corpo dos bailarinos, através das improvisações temáticas.

No trabalho do coreógrafo-autor e do coreógrafo com bailarinos-criadores percebemos a presença do coreógrafo, como aquele que dá a temática do trabalho e/ou auxilia na composição do trabalho para que o conteúdo se desenvolva.

Desta maneira, percebemos que o coreógrafo impõe a sua visão na composição coreográfica, sendo esta, em grande parte, fruto de suas projeções nos bailarinos. Há um eu criador que projeta suas imagens nos bailarinos. Mesmo que os bailarinos participem das improvisações temáticas e até proponham temas e conteúdos, mesmo assim, continuará havendo um olhar externo que seleciona, escolhe e organiza a partir de uma linguagem que lhe é própria, dando o tom da coreografia. Muitas vezes o coreógrafo acaba assinando o trabalho, assumindo que as imagens coreográficas, mesmo com a participação dos bailarinos, são dele.

---

<sup>13</sup> PICKELS, A. *Lê Corps a ses raisons (que le dramaturge ignore)*. In: ADOLPHE (1997, p. 26-30).

No Método BPI a autoria é compartilhada, porém o primeiro autor é o corpo do bailarino. Há aqui uma inversão de partida do desenvolvimento criativo, pelo fato da criação partir do corpo do bailarino, em sua essência, depois de vivenciado uma autodescoberta. O corpo do bailarino em desenvolvimento é o eixo do processo criativo. A pesquisa antecede o conteúdo coreográfico e a criação está na originalidade de cada corpo.

A atuação do coreógrafo dirigindo o Processo do BPI é fundamental, caso contrário a originalidade do corpo se deixa escapar. É necessário que o diretor dê continência a cada conteúdo aflorado, até que se chegue a uma síntese. No BPI o produto coreográfico é fruto de um processo particularizado, onde o corpo não busca uma representação, mas dá vida às imagens elaboradas e a resultante é um corpo no mundo cultural simbólico.

No início do eixo Estruturação da Personagem há o espaço dos laboratórios, onde o bailarino não deve se preocupar em dar nenhuma resposta para fora. O espaço dos laboratórios é de livre expressão, onde se dá o processamento das vivências. Só quando há uma convergência de imagens é que se inicia a fase da Incorporação da Personagem. Há vários procedimentos necessários para a Estruturação da Personagem e a composição coreográfica é uma das últimas fases deste eixo.

A organização coreográfica no BPI só ocorre quando a personagem estiver incorporada e é só no final do eixo Estruturação da Personagem que se começa a compor coreograficamente.

Após esta diferenciação das tendências dos processos criativos na dança é necessário também distinguir a diferenciação da personagem do BPI com a visão usual de personagem do universo da dança<sup>14</sup>. Para esta reflexão utilizarei a entrevista do bailarino Laurent Duzou (1997)<sup>15</sup> com a bailarina Carolyn Carlson<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Ênfase que existem diversas concepções de personagem na dança, mas o objetivo aqui é o de esclarecer a diferenciação da personagem no BPI das tendências comuns da personagem na dança.

<sup>15</sup> DAUZOU, L. Nous sommes tous des voyageurs du temps. In: ADOLPHE (1997, p.55-64).

<sup>16</sup> A bailarina norte-americana Carolyn Carlson marcou a dança contemporânea européia dos últimos 30 anos.

Esta entrevista revela-nos um pouco sobre o processo de criação de Carolyn Carlson através da composição de suas personagens, trazendo-nos a compreensão de como a *persona*<sup>17</sup> do bailarino atua em sua criação coreográfica.

Carolyn Carlson apresenta o trabalho das suas personagens como uma “segunda pele”, onde através dessa pele ela irá descobrir percepções destas personagens. Verificamos, em sua entrevista, que os elementos que estas personagens trazem inspiram-na para a sua experimentação coreográfica. Os figurinos de suas personagens são suas grandes fontes de inspiração para a composição das mesmas, como podemos verificar nestes seus dois depoimentos:

O personagem com o vestido Azzedine Alaïa não se mexe, é estático. O corpo é como um sólido, não fiz grandes saltos no espaço (CARLSON, 1997, p. 61).

Quando o coloco, tenho o sentimento de ser verdadeiramente alguma outra pessoa, da mesma forma com o vestido serpente; é isso que dá as idéias da coreografia (CARLSON, 1997, p. 57).

Etchegoyen (1987, p. 5) cita um exemplo de Freud, que faz uma distinção entre a pintura e a escultura nas artes plásticas, para explicar a diferença entre um trabalho de psicoterapia e de psicanálise. Este exemplo também nos esclarece sobre a diferenciação entre a personagem do BPI e a do trabalho de Carlson:

A psicoterapia é como a pintura que “cobre de cores a tela vazia, e assim a sugestão, a persuasão e outros métodos que **agregam** algo para modificar a imagem da personalidade”. Já a psicanálise é como a escultura que “retira o que está demais para que surja a estátua adormecida no mármore”.

Através deste exemplo percebemos que a personagem para Carlson é realmente como ela explica uma “segunda pele”, como algo que eu sobreponho para modificar a imagem aparente do bailarino, trabalhando num âmbito mais da aparência e da *persona*. A personagem do BPI é um resíduo do Processo, que se

---

<sup>17</sup> Segundo PERERA (1985, p. 141): “*Persona* (lat., ‘máscara de ator’). Nosso papel social, derivado da expectativa de grupos e de treino desde a infância. Um *ego* forte relaciona-se com o mundo exterior por meio de uma *persona* flexível a identificação com uma *persona* específica (como médico, intelectual, artista, etc) inibe o desenvolvimento psicológico”.

volta para a essência e trabalha com questões da identidade. Não sendo casca, mas sim âmago, o que difere do sentido de personagem proposto por Carlson.

A personagem no BPI é parte de um Processo de desconstrução e construção da IC, portanto parte do interior do corpo. As personagens de Carlson, como uma “segunda pele”, alteram a imagem do corpo físico a partir de estímulos externos.

Este contraste de procedimentos em relação ao trabalho da personagem é também evidenciado quando a personagem do BPI ganha um nome pois, neste momento, o corpo está sintetizando uma “identidade social e simbólica à imagem anunciada”, e é quando o intérprete “está pronto para concretizar um espetáculo, dançando a vida que se delineou em seu próprio corpo” (RODRIGUES, 2003).

Carlson (1997, p. 62) prefere não dar nome às suas personagens, enfatizando-as como uma pele com a qual se cobre: “Nunca nomeio meus personagens, no máximo digo: a mulher de vermelho ou a mulher de branco. Elas não têm mesmo nomes concretos (...) São somente percepções, idéias”.

Rodrigues nos deixa claro como o Método BPI está alicerçado por um Processo de desenvolvimento, onde a personagem é a chave para a construção artística, conforme podemos averiguar a seguir:

No laboratório da Estruturação da Personagem lida-se com os corpos co-habitados da pesquisa de campo e com o corpo inventariado do pesquisador. Há uma profunda relação de corpos porque eles estão sintonizados (...) porém ao final desta etapa a pessoa vê a personagem e se vê. Neste momento o que está aflorando é um corpo que se encontrou no mundo, numa determinada estrutura social. O corpo extraído, residual (o fundo, o âmago, a raiz), grita o seu nome. A pessoa dança esse nome, uma imagem que faz sentido para si (RODRIGUES, 2003, p. 144 e 145).

No BPI a personagem é um fruto residual do Processo e é através dela que o trabalho cênico irá se desenvolver: “personagem não é um desejo, mas sim o que o corpo expressa” (RODRIGUES, 2003). Ela é fruto de imagens provindas da vivência em campo e dos laboratórios das fontes.

A personagem do BPI tem o caráter dinâmico das imagens corporais e é elaborada através de um Processo onde o cerne concentra-se no desenvolvimento da identidade.

A dramaturgia no BPI está centrada no corpo do bailarino em Processo, como eixo do processo criativo. Aqui a dramaturgia não é conceitual (uma idéia externa), pois a estruturação do trabalho respeita o material que emergiu como original e singular do corpo do intérprete, fruto de várias elaborações de suas sensações e emoções geradoras de movimentos. A criação está na originalidade de cada corpo, fruto do co-habitar. O roteiro é fruto do que o corpo escreve. Trabalha-se com o que o corpo deixa escapar, com a realidade possível do intérprete e com sua singularidade.

No BPI a idéia temática emerge do processo do corpo do intérprete e é ele que assume o que quer comunicar ao público:

(há uma) liberação do corpo da pessoa para que ela realmente se conecte com o mundo e dessa forma possa conscientemente escolher o que quer produzir com o seu corpo, no mundo e para o mundo (RODRIGUES, 2003).

A função do diretor no BPI é muito mais aquele que auxilia, possibilita e orienta o desenvolvimento do processo do que aquele que, como nos exemplos anteriores, projeta seus ideais pessoais no bailarino. O olhar externo do diretor interage com o intérprete, dando continência aos seus conteúdos aflorados no espaço dos laboratórios, o que muitas vezes pode não corresponder aos idealizados pelo bailarino, mas que são a essência contida no mármore. O diretor cria a partir da realidade de cada corpo em processo.

Para dirigir este Processo o diretor deve “ser artista, ter vivido o Processo, ter conhecimentos amplos e experiência em relacionamento humano, estrutura afetiva e autoconhecimento. Estar num momento de se disponibilizar para o outro”. (RODRIGUES, 2003, 156). Esta formação do diretor pode apontar ao intérprete necessidades de aprofundamento dos conteúdos do trabalho, bem como a necessidade de realização de pesquisas complementares, ao longo do desenvolvimento do trabalho.

É através da personagem que a estruturação de um roteiro cênico vai ser elaborado e o que é levado para a cena são as suas sínteses, pois há toda uma gama de vivências da personagem, que constituem a sua “vida” e que não constarão explicitamente na produção coreográfica levada a público. O roteiro tem o objetivo de emoldurar o trabalho, de dar suporte aos sentidos desenvolvidos, priorizando a fluidez do intérprete e o que ele quer dizer para o mundo. Há também um processo de cognição, de escolhas, de aprofundamento temático e de estudos específicos que auxiliam a construção deste.

Os elementos cênicos (objetos e figurinos), provenientes das vivências internas dos laboratórios, são confeccionados durante o processo, cujo objetivo é possibilitar o desenvolvimento da personagem. É importante realizar o que está no plano das imagens, que são elaborações do Processo, numa dinâmica de materializá-las no corpo e no espaço.

O foco da dramaturgia do BPI está na identidade do corpo em processo. O corpo, nesta dramaturgia, entra em contato com suas origens culturais, co-habita com outros corpos e emerge dele uma “nova vida” que é a sua personagem, que significa as sínteses de um processo peculiar. Através dela tem-se a possibilidade de realizar uma dança integrada a sua identidade corporal.

Tavares (2003), ao se referir sobre o desenvolvimento da IC, apresenta o trabalho da Psicanálise que, desde Freud, vem reconhecendo a relação do corpo com a estrutura psíquica e apresenta as atuais pesquisas sobre o tema. A autora aponta a abordagem de cura de traumas de Peter Levine com sua técnica *Somatic Experiencing – SE* e o Método BPI de Graziela Rodrigues como pesquisas, cujas intervenções corporais desenvolvem integralmente o ser humano ampliando sua relação com mundo. Como nos esclarece:

O método BPI foi desenvolvido pela professora Graziela Rodrigues no contexto do desenvolvimento de processos artísticos de dança. A ênfase dada no reconhecimento das sensações e movimentos genuínos do artista confere ao processo um potencial enorme como facilitador de experiências muito especiais para o desenvolvimento da imagem corporal do bailarino. Podemos imaginar a complexidade e a profundidade de um processo como este que assume e busca a originalidade no cerne do corpo da pessoa do artista.

Em todos esses processos – psicanálise, SE e BPI – podemos observar o desenvolvimento da imagem corporal ocorrendo intimamente vinculado a um processo de organização, integração e desenvolvimento da identidade corporal (TAVARES, 2003, p. 50).

Finalizo este capítulo ressaltando a importância do desenvolvimento do Processo do BPI, que prioriza o desenvolvimento da individualidade do bailarino, cujo foco está na identidade do corpo, bem como no desenvolvimento de suas imagens corporais.

## **4. O CO-HABITAR COM A FONTE: O JONGO**

### **4.1. As manifestações populares brasileiras no BPI**

No BPI, o contato com manifestações populares brasileiras tem nos revelado o aprendizado de uma dança integrada aos sentidos, onde o bailarino pode vivenciar relações de integridade e pode impulsionar-se para a busca de sua identidade corporal, que inclui a sua cultura.

As manifestações que resguardam seus sentidos genuínos de festividade e de resistência cultural possibilitam-nos um contato com um corpo integrado e expressivo, onde os sentidos de vida e de uma qualidade humana estão fortemente presentes. O confronto do bailarino com esta realidade possibilita-lhe questionar o que seja a dança e qual a sua função, auxiliando-o na busca de seu processo de desenvolvimento como artista.

As pesquisas de campo situam-se como fontes, onde o corpo retrata a sua história, entrelaçando festividade e cotidiano, numa integridade de ser de cada um. Ao co-habitar com a destituição de máscaras, as relações de identidade do corpo tornam-se inevitáveis (RODRIGUES, 1997, p. 24).

O conceito de cultura popular, a partir da “Base Teórica Interdisciplinar”, descrita por Gomes e Pereira (1992), vem ao encontro à visão das manifestações populares brasileiras no BPI. Esta teoria considera a cultura popular como um modelo alternativo, com uma ordem social e percepção de mundo diferente do das classes dominantes. A ambigüidade da cultura popular apresenta-se através de sua face conservadora (ou tradicional), onde se encontra a herança cultural de seus antepassados e de sua face inovadora, onde se encontram os valores das classes dominantes reelaborados. O modelo alternativo do povo, através de um dinamismo de ação, recria o modelo imposto das classes dominantes, dando a ele uma nova perspectiva, num processo dinâmico de recriação e resistência. O imaginário do homem do povo baseia-se, essencialmente, nas relações entre o humano e o sobre-natural, entre profano e sagrado. A identidade social do homem da cultura popular é expressa em sua religiosidade e em suas “construções



simbólicas (narrativas, festas, dança, vocabulário)” (GOMES e PEREIRA, 1992, p. 271).

A visão de Alfredo Bosi da cultura popular também se assemelha à abordagem das manifestações populares brasileira no BPI. Bosi (1999, p. 322) trabalha o conceito de cultura popular como “organizações modernas e complexas que administram a produção e a circulação de bens simbólicos”. Para Bosi a cultura popular desenvolve-se através de manifestações grupais que estão à margem da cultura oficial. É uma cultura que se refere a modos de viver, considerando uma indivisibilidade entre as necessidades orgânicas e morais. “No caso da cultura popular, não há uma separação entre uma esfera puramente material da existência e uma esfera espiritual e simbólica”.

As manifestações populares brasileiras, presentes na cultura popular, são consideradas como uma forma de consciência, através dos saberes e da experiência das pessoas que a vivem.

Desta forma, estas manifestações encontram sua representação no homem do povo que a vive e transmite, através de suas experiências de vida acumuladas e da herança cultural de seus antepassados. Suas manifestações estão presentes na rotina das pessoas e em seu mundo interior, integrando cotidiano e festividade.

As características de muitas das manifestações populares brasileiras relacionam-se com o modo de viver, sentir e agir, com a identidade cultural, a união de festividade e cotidiano e com o sentido de resistência cultural, todos fortemente presentes no corpo de seus participantes, numa profunda integração com qualidade expressiva.

Segundo Rodrigues (1997), o corpo festivo das manifestações populares brasileiras move-se cheio de lembranças e intenções. Sua movimentação corporal inicia-se no percurso interior. O impulso de movimentação provém desta mobilização interna, que gera movimentos repletos de sentidos.

No Método BPI a dança é considerada como uma forma de conhecimento integral e não uma mera reprodução de passos coreografados. “A dança na cultura popular está inserida num amplo contexto, indo além do que consideramos o enquadramento coreográfico” (RODRIGUES, 1997, p. 43).

A pesquisa “O Jongo no Vale do Paraíba e seus Sentidos no Corpo” trabalhou, portanto, a questão do jongo a partir desta abordagem das manifestações populares brasileiras, que nos facilitou mergulhar na realidade do corpo a procura de uma expressão íntegra, orgânica e repleta de significados.

#### **4.2. Os estudos sobre o jongo**

Apresento, abaixo, os estudos encontrados sobre o jongo, com o intuito de situá-lo historicamente para que possamos entender melhor os seus significados.

Os estudos sobre o jongo consideram-no como uma dança oriunda dos escravos bantos, normalmente dançado a noite, num terreiro, em frente a uma fogueira. A dança ocorre no meio de uma roda composta por seus participantes. Segundo Ribeiro (1984), as formações de roda podem ser as seguintes: jongo de corte (ou carioca) com um casal ao centro alternando-se homens e mulheres, jongo paulista com mudanças de pares ao centro e jongo de roda que não tem par solista. A dança é acompanhada por instrumentos percussivos e cantos, denominados pontos.

Desde os tempos do cativo os pontos do jongo abordam os valores de identificação do próprio grupo que o realiza. Os escravos usavam a linguagem metafórica e simbólica dos pontos como um meio de comunicação. Ribeiro (1984) apresenta-nos as diferentes categorias de pontos: os de louvação e saudação para louvar ou saudar entidades e pessoas; os de visaria ou bizarria para dançar; os de demanda, porfia ou gormenta para desafios de jongueiros; os de encanto para magia e os de despedida para o final do jongo.

O jongo não tem um dia específico para ser realizado, ele normalmente está vinculado às festas populares e a manifestações de caráter religioso, como as festas juninas, as festas do Divino Espírito Santo e de Sta. Cruz.

Sabe-se que a mão de obra negra foi bastante explorada durante o ciclo do café, na região do Vale do Paraíba, num cotidiano de muito trabalho o negro encontrava nas poucas horas de folga o momento de expressão. Nas folgas semanais o jongo era realizado como uma forma de diversão, identificação e

manifestação de sentimentos coletivos. “O jongo é dança do negro. O instante de sua raça. O momento de libertação de sua alma” (RIBEIRO, 1984, p. 61).

O jongo, por ser uma manifestação popular brasileira, tem sua dinâmica própria alterando-se ao longo do tempo e conforme a região geográfica. O jongo do antigo tempo do cativo passou a residir nas periferias dos centros urbanos ou na zona rural das cidades, contando com participantes descendentes de escravos e com pessoas próximas desta expressão, que a vivem e a representam.

O jongo, antigamente dança de escravos, passou depois a ter como figurantes, não só pretos, mas brancos, mulatos, caboclos e bugres (...). Tudo gente do povo, gente humilde, muito pé no chão, lavradores, operários, biscateiros, de modo geral todos têm profissão (RIBEIRO, 1984, p. 12).

Entre os diversos estudos sobre o jongo, destaco os seguintes: **O Jongo** de Maria de Lourdes Borges Ribeiro, **História da música brasileira** de Renato de Almeida, *O samba rural paulista* de Mario de Andrade, **Documento folclórico paulista** de Alceu M. Araújo, **Estudos de folclore** de Luciano Gallet, **Algumas danças populares no Estado de São Paulo** de Lavínia C. Raymond, **Silas de Oliveira: do jongo ao samba-enredo** de Marília T. B. Silva e Athur L. Oliveira Filho, **Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos** de Edir Gandra e *A outra festa negra* de Paulo Dias.

Quando esses estudos sobre o jongo abordam os movimentos corporais, normalmente o fazem através da chamada análise coreográfica, que por sinal é por demais precária, evitando a descrição do movimento e de seus sentidos corporais.

Ribeiro (1984, p. 69) descreve o jongo como “uma dança afro-brasileira, de intenção religiosa fetichista” e sobre sua coreografia nos relata como “Coreografia de roda, seja de par ao centro, seja de pares em movimento circular. Homens e mulheres indistintamente”.

Almeida (1942, p. 164) refere-se ao jongo como uma variação do samba, onde no centro da roda os participantes dançam individualmente “numa

coreografia complicada de passos, contorções violentas e sapateado, no que revelam grande agilidade”.

Araújo (1952, p. 31), em seu relato, descreve os passos da dança: “Os passos são deslizantes para frente com o pé esquerdo e direito alternadamente. Ao finalizar cada deslizamento há um pequeno pulo, ao aproximar o pé que está atrasado”.

Ressaltamos a grande importância destes estudos, porém Rodrigues nos alerta que a grande riqueza da dança das manifestações populares encontra-se na singularidade e na individualidade de seus participantes, manifestadas em seus movimentos corporais, únicos e expressivos:

Porém, a força que o movimento coletivo apresenta não está na uniformidade e sim na individualidade através da qual cada dançante recebe o movimento em seu corpo (RODRIGUES, 1997, p. 31).

Desta forma, cada jongueiro tem sua própria forma de expressão, preservando sua individualidade na matriz de movimento do jongo de sua comunidade. Quando nos referimos à matriz devemos considerar seu caráter gerador, nunca um modelo limitador da liberdade de expressão.

Ribeiro (1984, p. 54) também nos alerta, em seu estudo, para as características individuais e à necessidade de se ter uma visão mais abrangente do que seja a dança do jongo: “A mim me parece que o lado psicológico tem a maior importância, pelo significado meio oracular dos pontos que cria o estado de espírito da dança (...)”.

O jongo, como manifestação popular brasileira, não se propõe ser ensaiado, coreografado e estanque. Seu momento culminante é “festa”, assim se nos referimos a sua “coreografia” teremos de resgatar os fundamentos desta festividade, que começa a se estabelecer antes mesmo dos preparativos da festa, como nos mostra Rodrigues:

Observa-se um longo período para a concretização da festividade. Todos os momentos e suas localizações são importantes porque fazem parte de um percurso, durante o qual as pessoas encarnam as raízes da festividade (RODRIGUES, 1997, p. 66).

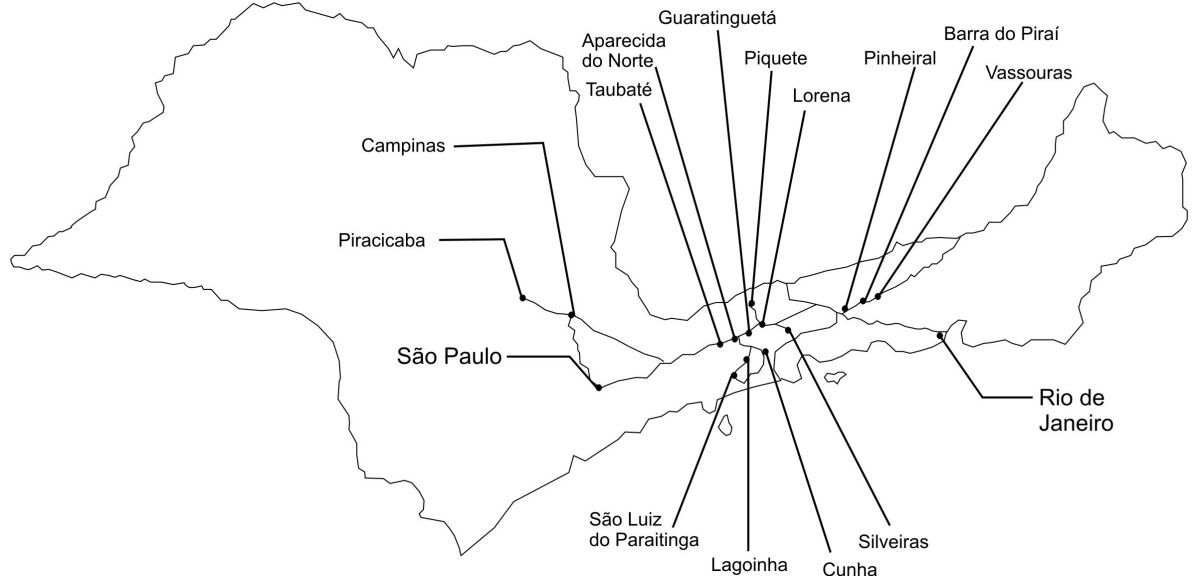
Os sentidos internos do corpo firmam-se durante os preparativos, possibilitando que cada participante manifeste a sua expressividade dentro do jongo. Assim, a dança do jongo torna-se mais complexa do que a mera execução de passos no momento festivo e estudá-la exige uma percepção mais integral, perpassando também pelo cotidiano de seus participantes. “Só quem tem vivido com jongueiros é capaz de ouvir e de entender jongo...” (RIBEIRO, 1984, p. 23).

#### **4.3. A pesquisa realizada**

A pesquisa “O Jongo no Vale do Paraíba e seus Sentidos no Corpo” foi realizada durante os anos de 2000, 2001 e 2002, contando com o auxílio a pesquisa individual do FAEP (Fundo de Apoio ao Ensino e Pesquisa da Unicamp), no período de Novembro de 2001 a Novembro de 2002. O objetivo principal era estudar e documentar o jongo, na região sul do Vale do Paraíba (SP), através da realização de um rastreamento (nas mais distintas localidades), pesquisas de campo (co-habitando com as fontes), laboratórios corporais e registros audiovisuais.

As cidades envolvidas no projeto, as quais são do Vale do Paraíba do Sul (SP), foram as seguintes: Aparecida do Norte, Cunha, Guaratinguetá, Lagoinha, Lorena, Piquete, São Luiz do Paraitinga, Silveiras e Taubaté. Os desdobramentos da pesquisa, contudo, apontaram também para o jongo do Vale do Paraíba Fluminense (RJ), particularmente nas cidades de Barra do Piraí, Pinheral e Vassouras, e para o Batuque de Umbigada de Piracicaba, Tietê e Capivari (SP). Apesar desta manifestação não pertencer à cultura do Vale do Paraíba, também auxiliou o estudo realizado, por sua proximidade com o jongo, através de seus princípios e origens.

## Cidades pesquisadas



Uma característica presente em toda a pesquisa foi a necessidade de abrir-se a outras manifestações, sem as quais seria impossível perceber e compreender o jongo encontrado. Nas cidades de Cunha e São Luiz do Paraitinga, muitos dos jogueiros pertenciam as guardas de congada e moçambique. Em Guaratinguetá, por exemplo, o contato com o samba e a umbanda fez-se indispensável. Nesta cidade, quase todos os integrantes do jongo são espíritas praticantes e muitos freqüentam semanalmente um terreiro. A Tenda de Umbanda do Caboclo Pena Vermelha foi o terreiro escolhido para pesquisar a relação do jongo com a Umbanda. Ao longo do ano de 2001, freqüentei as festas deste terreiro, bem como participei de diversos encontros.

As Festas do Divino Espírito Santo eram as grandes comemorações das cidades de Cunha, Lagoinha e São Luiz do Paraitinga, todas com uma estrutura muito similar, sempre com presença marcante de muitos grupos de congada e moçambique da região.

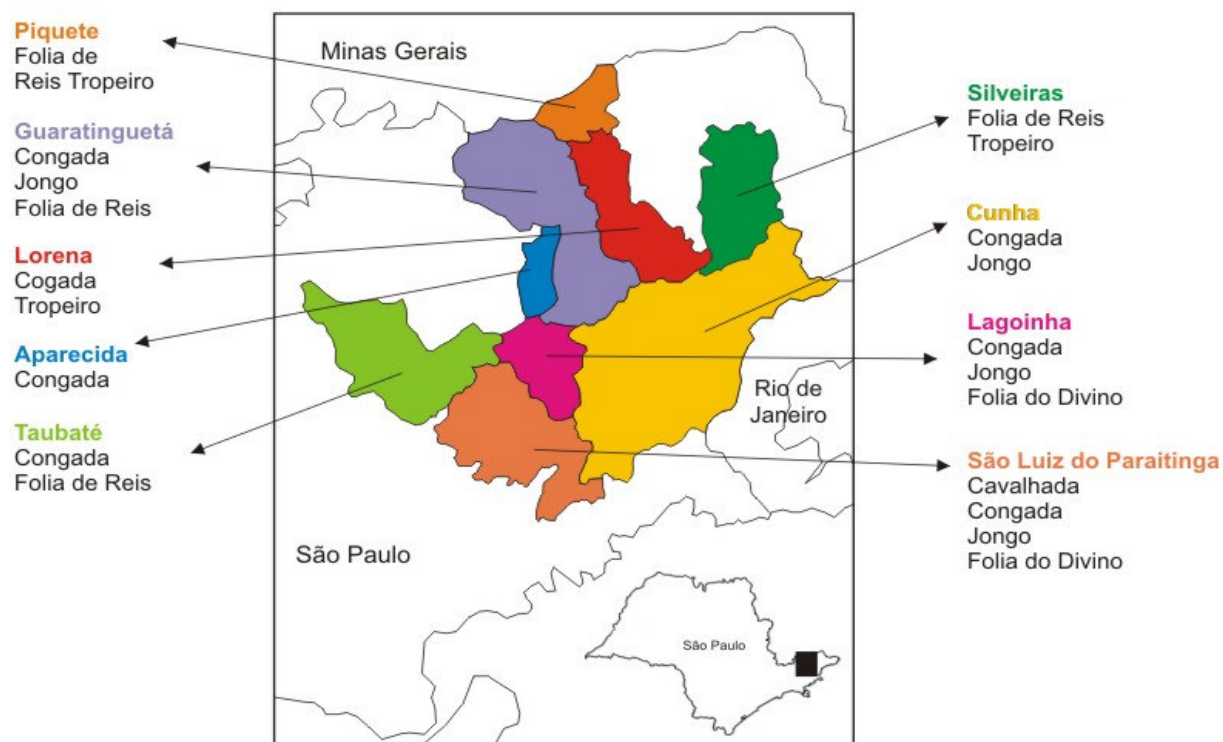
Além das festas juninas e do ciclo do Divino, merecem destaque, também, pelo afluxo de foliões, as festas de São Benedito e Nossa Senhora Aparecida, os santos cultuados na região pesquisada. A festa do Tropeiro em Silveiras também forneceu dados essenciais para a compreensão do jongo na região estudada, uma

vez que as raízes do Vale do Paraíba estão intrinsecamente ligadas às tropas, as quais cruzaram Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro.

Foi possível mapear nas nove cidades envolvidas na pesquisa: vinte e cinco guardas de congadas, treze folias de Reis, três folias do Divino, três grupos de tropeiros e um grupo de cavalhada. A presença de terreiros de Umbanda, do cateretê, da dança do sabão, do caranguejo e do pau de fitas, além de segmentos sociais tais como os de benzedeiros, paneleiras e carreiros também é forte na região.

Mesmo com o objetivo específico do levantamento de dados sobre o jongo, percebe-se a grande quantidade de manifestações presentes na região, confirmando a expectativa do projeto que apontava as cidades pesquisadas como importantes redutos da cultura popular no estado de São Paulo (em anexo encontra-se a listagem das manifestações encontradas).

### Principais manifestações encontradas na pesquisa



Durante a pesquisa foram realizadas vinte e sete idas a campo, com duração média de três dias cada ida. Os registros coletados constam de trinta e duas horas de gravação em vídeo, vinte e três horas de gravação em áudio, além de cerca de trezentas fotos reveladas.

A metodologia adotada para esta pesquisa de campo foi a do BPI. A experimentação prática da Estrutura Física permitiu que o corpo se preparasse para a pesquisa e tivesse condições de elaborar os dados coletados. O Co-habitar com a Fonte foi realizado de forma integral, vivenciando estas manifestações desde seu início até a sua finalização, adentrando no cotidiano de seus participantes. Os diários de campo, realizados ao final de cada ida a campo, foram fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa, pois sem eles muitos dados seriam perdidos no tempo. Os laboratórios corporais tiveram o objetivo de decantar e vivenciar a mobilização interna provinda das experiências em campo, como também o desenvolvimento em próprio corpo das linguagens encontradas.

#### **4.4. O jongo encontrado**

Jongo significa dança, na linguagem africana, que era o meio que eles se comunicavam, o meio que eles tinham para se divertir do sofrimento (...) que é a própria senzala, que era sofrimento, desabafo, era magia, eles aproveitavam tudo ali, pra fazer esse tipo de coisa, onde veio a palavra jongo. (Depoimento de jongueiro de Guaratinguetá-SP).

Durante toda a pesquisa ouvimos dizer que o jongo não existia mais, que ele era difícil de acontecer, que era coisa de gente mais velha e antiga e que os jovens não sabiam jongo. O jongo foi localizado num tempo mítico como podemos verificar nestas falas que se fizeram presente em vários momentos de nossa pesquisa: “Ah! Isso é coisa dos antigos”. “Do tempo do cativo, o jongo vem do tempo do cativo”. “A origem do jongo é do começo do mundo”.

Essas frases se repetiam insistentemente, e junto à antiguidade da manifestação a sua sina em desaparecer. Entretanto, em nossa pesquisa, encontramos jongueiros isolados em várias localidades com a faixa etária entre os



sessenta e os noventa anos de idade e um grupo de jongo: o jongo da comunidade do Tamandaré de Guaratinguetá (SP).

No espaço-tempo do mito, a realidade encontrada na pesquisa era a de um jongo desarticulado, com várias de suas partes perdidas. Embrenhamo-nos nas tramas de seus fios e concluímos que o último reduto da resistência cultural encontrava-se mesmo no corpo dos jongueiros, pois o jongo estava vivo na memória destas pessoas, foco desta pesquisa. Com frequência, os jongueiros reportavam-se ao tempo desta existência mítica, quando corporalmente se fazia presente a força representativa de seus gestos. Havia um corpo de jongo e foi este o nosso foco de estudo.

O período em que o jongo é feito são nos meses de Maio, Junho e Julho, nas festas do Divino (período da quaresma) ou nas festas juninas em devoção a Sto. Antônio, São João e São Pedro, podendo também ocorrer em comemoração à libertação dos escravos, no dia Treze de Maio.

O local da festividade encontra-se na roça ou nos bairros de periferia das cidades. O espaço é de terra batida ou de asfalto. A sua localização é o entroncamento de uma encruzilhada. A formação do jongo encontrada em nossa pesquisa é de roda, composta pelos participantes delimitando o espaço.

A fogueira é indispensável ao ritual e está sempre próxima à roda de jongo. É nela que os tambores de jongo são aquecidos e afinados. Os tambores têm nome e são chamados “sedes de almas”. Tambú Grande e Candogueiro<sup>18</sup> pertencem respectivamente às entidades: Caboclo e Preto Velho (arquétipos que se relacionam às etnias indígenas e ao povo negro, reminiscência do cativo no Brasil). Outros instrumentos como a puita e o chocalho integram a roda do jongo.

O ritual do jongo é cercado de mistérios, onde se acredita na força mágico-religiosa do jongo e em seu poder de enfeitiçamento. Dentre os mistérios e encantos<sup>19</sup> presentes numa roda de jongo, diz a lenda que, numa única noite, uma bananeira é plantada, tem o seu crescimento, amadurece, dá cachos e pencas de

---

<sup>18</sup> São muitos os nomes dados aos tambores de jongo. Em São Luiz do Paraitinga eles recebem os nomes de Calunga (Tambú Grande) e Canazambi (Candongueiro).

<sup>19</sup> Encanto no jongo refere-se aos sentidos mágicos presentes na roda de jongo.

bananas prontas para comerem: “Dizem que só vendo! Fazia madurá banana assim no jongo, pra comê na hora!”.<sup>20</sup>

A roda de jongo inicia-se com saudações às forças da natureza, aos ancestrais do jongo, ao espaço sagrado da festa, aos tambores e a todos os jongueiros presentes: “Saravo a lua, saravo o sol, saravo a terra que dá pra nós e que come nós”. “Saravo quem cantô aqui primero”. “Saravo meu angoma, saravo meu terrero, saravo tambú grande e saravo candongueiro”.<sup>21</sup>

Após as saudações, um ponto de abertura é cantado dando início à roda de jongo:

Eu vou abrir meu congo ê  
Eu vou abrir meu congo a  
Primeiro eu peço sua licença  
Pra rainha lá do mar  
Pra saudar a povaria  
Eu vou abrir meu congo ê<sup>22</sup>

Os jongueiros presentes vão até os tambores e realizam suas saudações, movimento este que consiste basicamente numa reverência em flexão de joelhos, onde mão e cabeça tocam os tambores acompanhada de um sinal da cruz realizado no corpo ou no chão, ao pé do tambor.

Após as saudações iniciais a dança começa na roda de jongo. Encontramos duas maneiras distintas de formação da roda. Uma em que a roda é formada em torno dos tambores (que ocupam o centro) e os participantes movimentam-se em sentido anti-horário cantando o refrão do ponto, realizando, assim, a ação denominada “acuar” o jongo. E outra em que os tambores integram a circunferência da roda, juntamente com os demais participantes e o centro é ocupado por um casal que dança. A troca dos dançarinos é realizada pela entrada de um participante que se coloca na frente de um dos dançantes, cortando o seu par e, conseqüentemente, ocupando o lugar deste na dança. Quem corta deve ser do mesmo sexo de quem é cortado, pois sempre há um casal ao centro.

---

<sup>20</sup> Depoimento de jongueiro de São Luiz do Paraitinga (SP) – 2002.

<sup>21</sup> Saudações cantadas (no ano de 2002) respectivamente nas cidades de São Luiz do Paraitinga, Lagoinha e Guaratinguetá.

<sup>22</sup> Ponto de abertura do jongo do Tamandaré – Guaratinguetá (SP).

Em ambas as formações de roda o movimento dos dançantes lembra a antiga umbigada. A umbigada, porém, é apenas uma menção, ela de fato não chega a acontecer, é um gesto pontuado no ar.

A dança segue com pontos de visaria, os quais tratam de forma irreverente assuntos da comunidade e alegram a dança:

Eu plantei café de meia  
Foi nascê canaviá  
Café de meia não se dá sinhá moça  
Deixa ingoma melhorá<sup>23</sup>

O início de um novo ponto é marcado pelo gesto do jongueiro cantador que coloca a mão em cima do couro de um dos tambores, ao mesmo tempo em que profere a palavra *cachuera*<sup>24</sup>. Canto e dança cessam. Todos os participantes param para escutar o novo ponto que será cantado e só depois prosseguem a dança entoando o novo refrão, até que um outro jongueiro cantador pare novamente os tambores.

O mais comum em uma roda é o jongo de visaria<sup>25</sup>, no entanto ele pode se transformar em jongo de demanda<sup>26</sup>, tornando-se então, uma disputa entre jongueiros experientes, que desafiam seus conhecimentos de jongo através de pontos improvisados.

Não há um momento específico no ritual para a instauração da demanda na roda, ela se inicia na intenção que o jongueiro pode expressar em seu ponto. Como nos esclarece um jongueiro de Guaratinguetá: “Se você canta só pra brincar, aí o pessoal acompanha aquilo ali, se você canta um ponto travessado, canta alguma coisa pra mexer com alguém, aí pronto começa a demanda na roda”.

Através dos pontos o jongueiro pode provocar ou desafiar um companheiro de jongo dando início a uma demanda. Há demandas em torno da sabedoria do jongo e há demandas que envolvem questões individuais entre jongueiros. Uma

---

<sup>23</sup> Ponto de Jongo de Guaratinguetá (SP).

<sup>24</sup> No estado do Rio de Janeiro, ao invés de “*Cachuera*” é utilizada a palavra “*Machado*”.

<sup>25</sup> No jongo de visaria os pontos tem como objetivo alegrar a dança.

<sup>26</sup> No jongo de demanda estabelece-se a disputa entre jongueiros.

participante de Cunha conta-nos como as relações pessoais invadem a roda: “Se tiver um arranjo e querer se vingar, lá no jongo ocê desconta tudo”.

Há um grupo de jongueiros, geralmente feminino que não gosta da demanda, alegando que ela tem um ritmo lento, que faz perder a fluência da música, dificultando assim a evolução da dança. Como é possível perceber neste ponto:

Sai da linha lesma  
Deixa o trem passá  
Eu só quero lesma  
Quando vou pescar<sup>27</sup>

Percebe-se neste grupo um certo temor pela demanda, pois consideram que a disputa deixa o jongo pesado e acreditam que isto pode fazer com que o jongo acabe. Por isto, quando surge a demanda, tentam impedir o seu prosseguimento na roda, resgatando o jongo de visaria.

Vamos seguir nesta linha  
Vamos seguir nesta linha  
Aonde galo canta  
Galinha faz corococo<sup>28</sup>

Este ponto, pronunciado no momento em que um jongo de demanda ameaça instaurar-se, deixa claro a tentativa de manutenção da linha de visaria. Galo é o termo usado para se referir a jongueiros experientes, que conhecem o fundamento da demanda. A referência à *galinha* revela uma tentativa de controle feminino sobre a demanda realizada por *galos*. Assim, a demanda, em um jongo de visaria, caracteriza-se como um momento específico, sobre o qual nos aprofundaremos mais adiante.

O jongo segue noite adentro com pontos de visaria. A dança no centro da roda não cessa, seguindo, através da umbigada, o rito ancestral de fertilidade das danças de batuque<sup>29</sup>. O ponto alto da roda é a meia-noite, que é festejada com muitos pontos de louvação:

---

<sup>27</sup> Ponto de Jongo de Guaratinguetá (SP).

<sup>28</sup> Ponto de Jongo de Guaratinguetá (SP).

<sup>29</sup> “Há hipótese de que o batuque se origine dos ritos de fecundidade, quando o toque da umbigada lembraria simbolicamente a união dos sexos.” (GOMES e PEREIRA: 1988, p. 356).

Chorô, o calunga chorô  
Quando é de madrugada canta meu canário dobradô<sup>30</sup>

A roda segue até o clarear do dia. Com o raiar do sol, o jongo se desfaz com pontos de despedida e de louvação ao dia que se segue:

Clareou, clareou  
Clareou um novo dia  
Galo cantou  
Foi lá n'Angola  
Anunciando um novo dia<sup>31</sup>

Os pontos de despedida são recheados de saudades e demonstram a forte ligação do jongueiro com sua manifestação:

Oi tambú, oi tambú  
Quando eu for me embora pra bem longe  
Eu levo comigo  
Ah esse som que bate forte no meu coração<sup>32</sup>

#### **4.5. A dinâmica do jongo e suas imagens corporais**

O segredo e a magia do jongo é essa, descobrir o que a pessoa tá cantando. (Depoimento de jongueiro de Piquete).

Um ponto é lançado na roda e precisa ser desatado. Lançar significa cantar um ponto propondo o seu desate. A linguagem metafórica da canção precisa ser desvendada e revelada num novo ponto. Assim, desatar um ponto é decifrá-lo, compreender o seu enigma. O desate de um ponto precisa, porém, seguir a linha do ponto lançado, ou seja: para revelar o enigma decifrado é necessário manter a mesma linguagem metafórica do ponto e o mesmo tema proposto. Um jongueiro de São Luiz do Paraitinga explica: “(tem que) *pareiá com o ponto do outro, cantar pareiando naquele assunto, pareiando a gente alinha com o outro*”.

O Jongueiro ao lançar um ponto insiste para este ser desatado. Quem se lança para desvendá-lo deve parar os tambores com a palavra *cachuera* e cantar o seu desate. Caso o desate não esteja correto, o jongueiro lançador dá

---

<sup>30</sup> Ponto de jongo de São Luiz do Paraitinga (SP).

<sup>31</sup> Ponto de jongo de Guaratinguetá (SP).

<sup>32</sup> Ponto de jongo de Guaratinguetá (SP).

novamente *cachuera* e insiste no ponto lançado. Isto se sucede até o ponto ser desatado, caso isso não ocorra o jongueiro desafiado fica “amarrado” no ponto do jongueiro lançador.

O certo do jongo é firmá o ponto ali. Eu vou desatar o ponto, não desatei o ponto, se firma o ponto de novo (...) o certo é isso, vamos supor (canta):

Deitei na minha cama

Acordei tava na lama

Moça de sete dente

O nome como é que chama

Aí eu vô esperando ali, o cara tem que vim lá e cantar assim:

Eu vou me embora

Meu irmão ninguém me engana

Moça de sete dente

Sete dia da semana

Aí ele desatou, mas senão cantá assim não desatou. Se firma o ponto, vai firmando o ponto. Aí canto três (vezes o) ponto, o cara cai.<sup>33</sup>

Como conseqüência da amarração, segundo os jongueiros, a pessoa pode cair ou adormecer na roda, ficar tocando tambor a noite inteira ou, como veremos adiante, ter uma parte do seu corpo paralisada.

Quando a demanda instaura-se na roda, o jongo tende a ser de disputa. Os tambores são parados várias vezes. São muitas as tentativas de *cachueras*. A demanda causa um momento de maior tensão, emperrando a dinâmica do jongo. Como nos mostra um jongueiro de São Luiz do Paraitinga: “Gurumenta<sup>34</sup> é (assim): eu canto teu jongo, te azedo, paro o tambú, outro vem pisa, pára e assim não dá pra andá”.

O movimento está contido. O ponto precisa ser desatado. Jongueiro lançador insiste no ponto. Quando o ponto é desatado este nó se desfaz e a ação do jongueiro, ao parar os tambores, proferindo a palavra *cachuera*<sup>35</sup>, é bem pontuada. É uma ação com uma direção espacial bem definida parecendo provir

---

<sup>33</sup> Depoimento de jongueiro de Guaratinguetá (SP).

<sup>34</sup> A palavra *gurumenta* é derivada da palavra gormenta, que é sinônimo das palavras demanda e porfia (RIBEIRO: 1984, p.23).

<sup>35</sup> Um jongueiro de Guaratinguetá (SP) me revelou o significado da palavra *cacheura* no jongo de demanda: “A água corre, ela não para. Se um jongueiro fica só, vai ficar só nele (...) Então, se a água da cachoeira não para, o jongo tem que andar tem que correr num sentido sempre pra frente”.

de uma forte necessidade interna, onde o ato de desamarar-se tem o significado de vencer um conflito, de vencer a obscuridade e tornar conhecido o que estava até então desconhecido à clareza. Schilder (1999, p.231) esclarece-nos sobre o movimento de desafio:

Nos movimentos expressivos de desafio, há uma resistência, e uma reviravolta com uma súbita tensão espasmódica. Tal tensão é dirigida contra a resistência, tendo, assim, uma direção específica.

Ribeiro (1984, p.54) enfatizou que juntamente com o desate do ponto do jongo é possível surgir manifestações interiores, que são reveladas e externadas na roda do Jongo.

Os pontos de goromenta e de desafio dão ao jongo esse caráter de peleja, em que cada jongueiro bom e cumba<sup>36</sup> se empenha em aguçar a imaginativa para decifrar e jogar pontos. E é natural que muitas coisas que bóiam no inconsciente surjam nessa hora, em evocações doces ou transes violentos.

O maior receio do jongueiro na roda é o de ficar amarrado ao jongo, pois isto pode trazer-lhe conseqüências desagradáveis como, por exemplo, tombar (no sentido de cair), ficar sem movimento. O jongueiro cuida em se preparar espiritualmente e se firmar nos conhecimentos do jongo para não cair na roda, ato que demonstraria extrema fraqueza e despreparo. Para suportar a demanda do jongo é preciso ter eixo, ser firme.

Um jongueiro de Guaratinguetá relata-nos o momento em que ele provocou a queda de um companheiro, através do canto, em resposta a um ponto provocativo que recebeu:

(...) por infelicidade eu cheguei a derrubar uma pessoa na roda de jongo, não por maldade, mas a gente tava brincando e essa pessoa não tava, acho que não tava realmente fortalecida na roda e chegou a tombar realmente, assustou muita gente quando eu cantei, porque essa pessoa tinha mexido realmente com a minha pessoa.

---

<sup>36</sup> Segundo RIBEIRO (1984, p.54) a palavra *cumba* está se referindo ao conceito de feiticeiro.

A demanda pode consumir a força do corpo provocando sua queda, pode também paralisar partes do corpo, desunificando a unidade corporal. O jongueiro Zeca<sup>37</sup>, de Guaratinguetá (SP), relata-nos como vivenciou esta desintegração no jongo:

O Tião cantou pra mim assim:  
Minha pipa tá no ar  
Minha linha não rebenta  
Aí eu fui cantar, parei o tambú, chegou a moça da Tamandaré, ela se chama Maria, e entrou na minha frente.

Zeca refere-se ao momento da entrada de Maria, quando ele e Tião demandavam e a jongueira lançou o seu ponto:

Atravessei o Paraíba em cima de uma maçã  
Arriscando minha vida pra salvar a sua irmã

É possível compreendermos este ponto de Maria como uma tentativa de cortar a demanda. *Atravessar o Paraíba*, metaforicamente, pode ser compreendido como atravessar a própria demanda, *em cima de uma maçã* representa o risco que ela corre ao fazê-lo, arriscando, portanto, sua *vida* para *salvar a sua irmã*, a energia feminina do jongo que, como vimos, é oposta à demanda.

Zeca continua seu depoimento contando: “Aí eu ia cantar, ela entrou na minha frente, eu ia cantar. Não saiu a voz, não saiu a voz! Custou pra endireitar de novo”.

O jongueiro Nico, que também participava desta demanda, percebendo que Zeca havia perdido sua voz, cantou neste momento:

A maçã tava pesada  
Engasgou foi com o caroço.

Zeca sentiu-se provocado, mas mesmo assim não conseguiu responder ao ponto de Nico, pois ainda se sentia amarrado. Tião foi quem respondeu, lançando:

---

<sup>37</sup> Utilizarei nomes fictícios com intuito de preservar as identidades dos participantes.



Ainda falo pra jongueiro  
Que maçã não tem caroço

A metáfora da maçã lançada por Maria travou a garganta de Zeca, engasgando-o. Tião, ao alertar que *maçã não tem caroço*, desamarrou Zeca, indicando que ele poderia digerir a *maçã*, pois ela não tinha *caroço*, ou seja, não tinha o princípio da demanda, era apenas uma tentativa de cortar a disputa no jongo.

No caso acima relatado, podemos dizer que a sensação de estar engasgado foi percebida pelos jongueiros presentes na roda, tornando-se uma preocupação coletiva. Fato que ilustra a seguinte observação de Schilder (1999, p. 310): “As leis de identificação e comunicação de imagens corporais transformam o sofrimento e a dor do indivíduo numa preocupação de todos”.

A sensação de estar amarrado pode ter vários significados, relacionando-se até mesmo à idéia de morte. Quando se está amarrado há um sentido de aprisionamento que paralisa a pessoa, estagnando o seu movimento e conseqüentemente o fluxo vital.

Este sentido está presente no relato de um jongueiro de Guaratinguetá que pede para que suas entidades espirituais o ajudem a desamarrear um companheiro:

É um tipo assim de caboclo, um boiadeiro, que a gente chama prá socorrê alguém que tá em perigo, que no canto tá sendo amarrado, tá sendo enterrado, então a pessoa tá sendo enterrada viva, é uma situação difícil, então a gente chama prá desamarrear a pessoa daquilo ali.

Os sentidos de morte e vida estão bem delineados em cada jongueiro e na demanda isto se externa nos pontos cantados. É através da intenção expressa em seus pontos que os jongueiros produzem encantamentos na roda de jongo:

(...) quando a gente fala amarrá um jongueiro, amarrá uma pessoa, é a letra que a gente tá cantando é o pensamento fixo do que a gente qué que aconteça naquele momento (...) a gente vai pedindo que aconteça aquilo, aí acaba acontecendo o que a gente qué.

Vimos, neste depoimento de um jongueiro de Guaratinguetá, a força do jongueiro, que com seu canto pode atingir um companheiro na roda de jongo, pois seu corpo carrega uma intenção, colocando no espaço a sua energia e seu desejo.

Os jongueiros revelam que “o jongo é um lugar de respeito, lugar que surge religião, surge crença, surge força”. Acredita-se que a força que surge no jongo está também vinculada a presença do antepassado na roda. Os ancestrais tornam-se vivos, participam do ritual e integram-se à imagem corporal do jongueiro: “jongueiro antigo que vão participá dá intuição pra gente, ajudá a gente na demanda”.

O culto ao antepassado é uma forte característica na manifestação do jongo, pelo qual o jongueiro tem a possibilidade de vivenciar em si a força de seu ancestral.

O movimento da demanda proporciona ao jongueiro um momento de amarração, onde sua firmeza está à prova, mas este movimento pode proporcionar também um resgate de sua força que será manifestada na roda.

O corpo que cai ao chão ou que paralisa, contrapõe-se ao corpo que se integra e retorna a fluir ao desatar o nó da demanda.

O corpo do jongo<sup>38</sup> também se manifesta com emoções contrastantes, as quais podem ser percebidas através da intenção dos movimentos.

O jongo se alterna entre visaria e demanda, mas parece que estas dinâmicas dependem da outra para configurar a real natureza do jongo. São dinâmicas contrastantes, mas que sobrevivem em harmonia, pois o jongo de visaria, com seu caráter jocoso, distancia-se dos poderes mágico-religiosos da demanda. Já a amarração da demanda encontra na visaria o momento de sua superação, pois, após o desate, a fluência do jongo retorna na alegria da visaria.

A tensão e o relaxamento são ingredientes básicos. O jongueiro, portanto, tem a possibilidade de desencadear uma roda mais harmônica e expansiva, onde

---

<sup>38</sup> Quando falamos da existência de um corpo de jongo, estamos nos referindo às características comuns de vários jongueiros, aspectos vivenciados coletivamente no jongo, através da inter-relação de suas imagens corporais. Tratamos aqui de um corpo imaginário, que se configura a partir da individualidade de vários jongueiros e que pudemos apreender através desta pesquisa, unindo suas particularidades e semelhanças.

há uma comunhão de imagens corporais e tem, também, a possibilidade de desencadear uma roda onde se retém a energia, exigindo a concentração de todos para vencer a amarração. Vencido o enigma da demanda, o jongo retorna revigorado e com expressões de alegria. “Tem pontos que puxa muito, é pesado. A gente vê quando o jongo fica pesado e vê quando ele fica gostoso, que é uma delícia. Ah! Jongo é muito bom”.<sup>39</sup>

Para se atingir este momento de alegria no jongo é necessário vencer os conflitos da demanda, que trazem a desintegração do corpo do jongo, para retornar com sua integridade restabelecida.

Adentrar no universo do jongo possibilitou-nos um contato com a sua dinâmica de movimentação, que ora se concentra e ora se expande, trazendo-nos o pulsar da manifestação. O jongo tem o conflito instaurado em sua expressão: no centro do corpo forças de contenção e na periferia forças de dilatação. São as dinâmicas de demanda e visaria, que conferem ao jongo o seu movimento expressivo.

Este é o movimento do jongo. Movimento que ora prende ora liberta, prendendo-se ao ponto obscuro ou clareando o seu desate. O jogueiro precisa decifrar o enigma para desatar um ponto. A intenção não é manter as amarras, mas desatá-las.

O corpo ou está livre ou preso. Ocupa o centro da roda ou concentra-se no limite de seu espaço. Os contrastes são aspectos pertinentes à formação da imagem corporal do corpo do jongo. Contrastes entre percepções corporais de liberdade ou de prisão; de claridade ou de obscuridade; de superfície ou de profundidade; de felicidade ou de medo; de segurança ou de insegurança.

---

<sup>39</sup> Depoimento de jogueira de Guaratinguetá (SP) – 2002.

## 5. COMO SE ESTRUTUROU A PERSONAGEM

Neste capítulo apresento as diversas etapas da Estruturação da Personagem. Por caráter elucidativo subdividi estas etapas por conteúdos, não utilizando como critério de separação uma ordem cronológica. Priorizei a compreensão do leitor e agrupei-as em dinâmicas específicas de trabalhos.

Uma ou outra etapa teve em seu fechamento o desencadeamento de uma nova, mas a maioria das etapas desenvolveu-se ao longo de todo o processo.

As etapas da Estruturação da Personagem foram desenvolvidas a partir do ano de 2003 e alguns conteúdos foram sintetizados no fechamento desta dissertação. É possível constatar o início do desenvolvimento das diversas etapas, através dos anos correspondentes, como verificamos abaixo:

No ano de 2003, iniciei a Etapa I: da “amarração” ao desate criativo e a Etapa VIII: experimentando objetos.

No ano de 2004, comecei as atividades das seguintes etapas: Etapa II: incorporando o tambor e percorrendo caminhos, Etapa III: flexibilizando e individualizando as ações do campo, Etapa IV: referências na literatura e nos jornais, Etapa V: a incorporação de Justina e Etapa VI: a pesquisa de campo complementar.

No ano de 2005, dei início às etapas: Etapa VII: a personagem e sua relação com a pesquisa de campo, Etapa VII: experimentando objetos.

No ano de 2006, desenvolvi prioritariamente as seguintes etapas: Etapa IX: elaborações cênicas, Etapa X: as mulheres dos jornais e suas modelagens corporais, Etapa XI: a necessidade de abrir mão do nome Justina e Etapa XII: o mito de Inana e a personagem.

No ano de 2007, concentrei o trabalho no burilamento das seguintes etapas: Etapa IX: elaborações cênicas e Etapa XIII: o desate do “nó” e a passagem para Juventina.

## 5.1. Etapa I: da “amarração” ao desate criativo

As imagens corporais do jongo, ao serem vivenciadas corporalmente, deram passagem para a Estruturação da Personagem. Essas imagens corporais são frutos das interações dos eixos Co-habitar com a Fonte e o Inventário no Corpo. São imagens que nucleiam estas vivências e que são sintetizadas no corpo em processo.

A experiência do co-habitar com o corpo do jongo possibilitou-me um resgate de pontos obscurecidos, “esquecidos” dentro de mim. Os medos que sentimos quando estamos amarrados acarretam nas necessidades de desvendar-nos, desatando os nossos “nós”. O contato com os jongueiros fez-me ver um corpo que tem a dualidade em si, um corpo que tem a sabedoria do fluir e do breçar. A dinâmica fluida do jongo exige que o conteúdo que se faz presente na demanda seja compreendido, elaborado, digerido e decifrado.

Fazendo um paralelo ao processo artístico, é possível verificar na demanda o movimento do caos criativo, que precisa organizar-se para iniciarmos a criação. O desate é quase que uma iluminação, onde a criação emerge dando fluência à vida, canalizando as energias para uma construção criativa.

Nesta visão, de um movimento em direção ao próprio desenvolvimento, é que faço uma correlação com o ritual do jongo: o mergulho em nosso interior, desatando os nós internos, que significa a clareza de algumas emoções. Assim, emergimos fortalecidos para nos lançarmos à conquista de um caminho novo.

Ao trabalhar com os registros corporais do campo identifiquei uma forte “amarração” em meu corpo, que se associava a histórias pessoais e que necessitavam de espaço para compreensão.

Fez-se necessário um aprofundamento do meu Inventário no Corpo para a compreensão da “amarração” no corpo e para que fosse possível encontrar o meu “desate”, desemaranhando o meu corpo e possibilitando-me fluir. Neste momento, não houve nenhuma preocupação com resultados externos, pois o objetivo era possibilitar ao corpo a abertura para um processo criativo.

Neste momento do trabalho, as emoções que estavam sendo expressas através dos movimentos necessitavam serem compreendidas. Vivi um sentimento de negação e meu corpo estava tomado por esta emoção, não conseguindo dar passagem ao trabalho criativo. A única preocupação era a do aprofundamento do Inventário.

Mesmo já tendo vivenciado e realizado a etapa do Inventário no Corpo, o aprofundamento deste eixo fez-se necessário. Como já dissemos anteriormente, os eixos do BPI estão inter-relacionados. Os laboratórios corporais estavam voltados para o eixo Estruturação da Personagem, mas a necessidade de abrir espaço para o Inventário no Corpo foi inevitável. Rodrigues (2003, p. 96) esclarece-nos um pouco mais sobre esta necessidade: “O Inventário no Corpo irá realizar-se em outras etapas do processo, fazendo parte dos procedimentos do BPI toda vez que ele for tocado por alguma identificação”.

Nesta fase da Estruturação da Personagem, vivenciei registros emocionais arcaicos de minha existência. Para a vivência destas emoções tive que passar por um período imersa em sensações primárias, onde pude entrar em contato com a origem das amarras no meu corpo. Para este processo corporal fez-se necessária uma entrega e uma extrema confiança na direção realizada pela orientadora. Poder contar com uma orientação segura foi fundamental, pois neste momento passei por uma impotência criativa.

Meu corpo necessitava da compreensão das emoções que estavam instauradas nele. Emoções confusas que tentavam mascarar a compreensão dos dados. Mecanismos de defesa tentaram bloquear a continuidade da criação. O corpo paralisava e estagnava, não dava passagem ao movimento. Como nas amarras do jongo foi imprescindível o empenho e a vontade de trazer o desate.

Vivenciei o fenômeno que Rodrigues (2003, p. 97) denominou de “bailarina paralisada”. Um período em que o corpo para, literalmente trava, o tônus corporal fica elevado e o corpo não quer dar passagem para o movimento.

Havia um foco de tensão concentrado na região do pescoço, o que fazia desta parte o centro do corpo. A contenção fazia com que o movimento

bloqueasse nessa região, trazendo toda a ênfase do corpo para o alto. Não era possível ter base. Sentia-me sem apoios, pois o movimento estava retido.

As paisagens internas recorrentes deste momento eram de espaços fechados, escuros e difusos. Apesar da tensão elevada havia um sentimento de desistência que tendia a puxar o corpo para o chão.

As dimensões de tempo e espaço desfaziam-se. O campo das sensações dava ao corpo a não delimitação do corpo no espaço e o tempo parecia zerado. O movimento presente no corpo era o pulsar do coração e junto com este o som da respiração. Um movimento de dilatação e contração constantes, juntamente com a crispação do pescoço. Uma “amarração” localizada em minhas primeiras Fantasias.

Fantasia é um conceito muitas vezes associado a divagações e devaneios, tendo apenas uma concepção de fantasia consciente. Os estudos da psicanálise de Fantasia<sup>40</sup> ampliam este conceito trazendo-nos o reconhecimento da existência de fantasias inconscientes, que podem ou não se tornar conscientes.

O termo Fantasia também é normalmente concebido como algo irreal em contraposição ao que é real. Esta polarização tende a menosprezar os processos psíquicos e depreciá-los, pois as Fantasias (na visão psicanalítica) são fontes geradoras de pensamentos e ações.

Portanto a Fantasia é a representação mental de nossas pulsões<sup>41</sup>. Pulsão é uma tensão que busca descarregar para ter prazer, que move e impulsiona nossas ações em direção à satisfação.

Todo impulso é transformado em Fantasia, ou seja, toda Fantasia tem sua origem numa pulsão. As Fantasias estão associadas aos impulsos dos quais elas emergiram.

---

<sup>40</sup> Como referência utilizarei a abordagem da psicanalista Melaine Klein para a compreensão do conceito de Fantasia, através do texto de Susan Isaacs *A Natureza e a Função da Fantasia* do livro **Os Progressos da Psicanálise** (1986), e a abordagem de Imagem Corporal desenvolvida por Tavares (2003).

<sup>41</sup> Tratarei o termo pulsão como Tavares (2003) apresenta-nos: como um sinônimo de impulso, que traz o sentido de impulsão e que nos remete a existência de um sujeito do qual se origina o impulso.

As primeiras Fantasias são representações psíquicas dos impulsos. Suas realizações estão vinculadas ao campo das sensações, sendo estas experiências corporais concretas das Fantasias. As mais remotas Fantasias estão ligadas aos impulsos orais, que são vivenciados através de sensações cinestésicas, de ordem somática<sup>42</sup>.

Nessas primeiras Fantasias, vinculadas à experiência sensorial, não há uma discriminação da realidade externa, o que faz com que estas sejam vivenciadas de maneira absoluta. Esta não diferenciação entre sensações corporais e percepções externas dão à Fantasia um caráter onipotente.

(...) as fantasias são onipotentes e não existe diferenciação entre fantasia e experiência da realidade. Os objetos fantasiados e a satisfação deles derivada são experimentados como acontecimentos físicos (SEGAL, 1975, p. 24).

Retornando ao movimento do meu corpo em processo, dirigido pela orientadora, verifico que a tônica deste momento do processo era a emoção tomando o corpo, trazendo-me uma forte identificação com a “amarração” do jongo. A emoção havia tomado conta e estava paralisando-o. Estava inundada por sensações que traziam o caráter onipotente das primeiras Fantasias.

Sentia-me amarrada, aprisionada e travada. Como na demanda do jongo vivenciava a desintegração de minha Imagem Corporal. Entrei num processo onde a onipotência das primeiras Fantasias trazia-me um sentido de perda de corpo. Por alguns momentos perdi a noção de tempo e mergulhei no espaço sem delimitações. Meu tônus era alto e minhas imagens em laboratório insistiam em espaços escuros com alguns fochos de luz. Havia apenas o pulsar da respiração. Meu corpo não fluía no movimento e minha tendência era voltar-me para dentro. Uma necessidade de encolher-me e esconder-me. Vivi uma antítese da dança, o não conseguir expressar-se pelo movimento. A Imagem Corporal presente neste momento era a do corpo amarrado.

---

<sup>42</sup> “Do grego *sómatikó*, aquilo que é relativo ao corpo, ao corporal” (HOUAISS, 2001, p. 2605).



Neste período, utilizava um lenço sintético de renda como objeto de experimentação. Este lenço estava vinculado às imagens provenientes desta fase, trazendo a referência dos turbantes das mulheres do jongo e dos lenços das mulheres do batuque, que eram amarrados na pelve e ressaltavam esta região do corpo no movimento da umbigada.

A princípio, explorei a matriz da umbigada como um movimento que se impregnou em meu corpo através da vivência do co-habitar.

Lembro-me de um dia de laboratório em que explorava essa matriz da umbigada. O movimento centrava-se no umbigo e era como se eu me conectasse com o mundo através deste. A imagem que tive era que o pulsar da umbigada era o pulsar da terra, o giro da terra no universo. Estava literalmente voltada para meu próprio umbigo e este era o centro do mundo.

E foi através dessa matriz da umbigada que fui percebendo a “amarração” em meu corpo, que foi contendo cada vez mais o movimento até paralisar-me.

A necessidade de voltar-me para dentro e para o campo das sensações fez com que o lenço, que era usado na região da pélvis, passa-se a ser um véu com o qual eu cobria meu rosto.

Fui cada vez mais me fechando. A visão estava cerceada pelo véu e o movimento contido pela “amarração”. A fala também estava sendo suprimida. A direção insistia para que eu tentasse verbalizar o que ocorria em meu corpo, mantendo-me atenta ao fluxo deste momento.

Verbalizar as imagens internas é uma maneira de exercitarmos a clareza do que está se processando no corpo, ao mesmo tempo em que possibilita-nos uma maior fluidez das imagens. Quando verbalizamos as imagens, estando em contato com o próprio corpo, ganhamos uma maior plasticidade no movimento e este ganha um melhor delineamento no espaço. Essa dinâmica acaba possibilitando que o movimento se transforme e gere novas imagens.

Mas, era-me difícil verbalizar. Não encontrava palavras que descrevessem o que vivenciava. Também não encontrava no corpo passagem para o movimento interno, que era intenso.

A sensação era de total escuro, onde só havia o pulsar da respiração. Havia uma extrema dificuldade em encontrar as palavras. Era realmente o caráter onipotente das Fantasias que se evidenciava no corpo.

Como vimos, as primeiras Fantasias são de ordem somática e são expressas por processos mentais distantes da palavra e do pensamento. Com o desenvolvimento da criança as experiências corporais vão, aos poucos, acumulando recordações e a realidade externa vai sendo incluída no contexto da Fantasia. O desenvolvimento faz com que as imagens visuais predominem, aumentando as diferenciações espaciais e táteis, o que vai clareando a distinção entre os mundos internos e externos. Com isso, as Fantasias passam a se apoiar tanto em experiências sômato-sensitivas<sup>43</sup> como em imagens auditivas, gustativas, olfativas e visuais.

Uma Fantasia pode ser sentida como real muito antes de poder ser expressa em palavras, pois as Fantasias antecedem o desenvolvimento das palavras. Os processos mentais são expressos em ações antes de poderem ser formulados em palavras.

As palavras são meios de referência para a experiência real ou fantasiada, mas não são elas o material da experiência. Verbalizar uma Fantasia é trazer à consciência seu conteúdo inconsciente através da simbolização do pensamento.

Nesta fase do Processo de Estruturação da Personagem a emoção que tomava conta de meu corpo estava vinculada a essas Fantasias, distantes da palavra. Apenas tinha a experiência no corpo, mas não conseguia traduzi-la em palavras. Apenas conseguia descrever esta vivência em sensações e percepções.

O desenlace desta “amarração” ocorreu, após muitos trabalhos que priorizavam dar continência a estas sensações, quando então trabalhávamos a ampliação do movimento da respiração.

Neste momento do processo, este exercício desencadeou em meu corpo uma liberação emocional. Com consciência (no sentido de entender o que está

---

<sup>43</sup> Segundo Damásio (2000, p.402): “A modalidade sômato-sensitiva (a palavra provém do grego soma, que significa ‘corpo’) inclui várias formas de percepção: tato, temperatura, dor, e muscular, visceral e vestibular”.

acontecendo) o tônus elevado foi se desfazendo, passando por várias gradações de tonicidades até chegar num tônus suave, quase de entrega.

Tive a necessidade de permitir que o maxilar soltasse sua contenção através de um movimento de abrir e fechar a boca, um tremor que se juntava a um choro de despejamento.

Não havia “emocionalismo” pois como Rodrigues (1994) esclarece-nos, isto ocorre quando uma emoção desconhecida é sustentada no corpo, atuando de forma representada. O que havia era um eixo pelo qual a emoção contida no corpo podia ser liberada, ao mesmo tempo em que havia o auxílio da orientadora para compreensão dos conteúdos presentes, num contato corpo a corpo. O objetivo era que a emoção fosse liberada, compreendida e trabalhada de forma consciente.

Após esta descarga emocional retornei a atenção para a respiração e fui, aos poucos, reconstituindo meu eixo de uma maneira nova. Antes, o foco de tensão do pescoço trazia toda a atenção do corpo para esta região, parecendo ser esta o centro do corpo.

Schilder, ao relatar sobre a relação da libido<sup>44</sup> com a Imagem Corporal, traz-nos o entendimento do porquê a minha estruturação corporal parecia provir do pescoço, neste momento do processo:

Diversas investigações e experiências mostraram-me claramente que a diferença das estruturas libidinais se reflete na estrutura do modelo postural do corpo. Os indivíduos nos quais um desejo parcial se encontra aumentado sentirão determinado ponto do corpo (...) no centro de suas imagens corporais. É como se a energia fosse acumulada em determinados pontos (SCHILDER, 1999, p. 139).

A sensação era a de que o centro do meu corpo estava deslocado e que após esta liberação emocional ele se reestruturou, possibilitando-me conquistar as bases do corpo com maior propriedade.

Esta nova percepção acompanhou-me em diversos trabalhos corporais seguintes, desde aulas de técnica a laboratórios criativos. O corpo reorganizou-se

---

<sup>44</sup> Schilder (1999, p. 153) nos explica-nos que: “a libido não se refere apenas ao desejo, mas também aos processos que se dão no corpo”.

através deste aprofundamento do Inventário no Corpo. Não foi através de comandos externos de correções técnicas que ele se modificou, mas através de um processo de dentro para fora e não de fora para dentro.

A disciplina do trabalho cotidiano e a condução da orientadora, numa atitude de acolhimento e de auxílio à compreensão do processo, foram fundamentais. Senti-me amparada, pois a orientadora não tentou dissimular a impotência e a angústia presentes, mas validou as necessidades do meu corpo e trabalhou diretamente com estas, sem tão pouco tentar preencher o vazio. Rodrigues nos esclarece um pouco mais sobre este momento no processo:

O enfrentamento dessa situação por parte de quem está dirigindo envolve o reconhecimento do seu próprio sentimento de impotência. Neste momento, é de importância vital que a direção assumida tanto o seu sentimento como o corpo que notadamente está bloqueado em sua expressão e que ele assumiu dirigir. Essas atitudes irão possibilitar a fluência do trabalho (RODRIGUES, 2003, p. 133).

Foi necessário viver esta “amarração” sem cobranças do que o corpo produziria para fora. Este era um momento de desenlace para o emergir criativo, portanto não se deveriam ter exigências quanto a uma *performance* externa. A preocupação estava centrada no meu desenvolvimento como bailarina e isto com certeza se refletiria no meu processo criativo.

O Inventário no Corpo neste espaço-tempo que não o da cena, é fundamental, pois a partir daí o trabalho artístico ganha em qualidade. Quanto ao desempenho técnico ocorre um aumento da flexibilidade e da desenvoltura na concepção do movimento. O reconhecimento das identificações representadas no próprio corpo abre a possibilidade para o bailarino assumir e vivenciar a sua identidade dentro do seu trabalho artístico (RODRIGUES, 2003, p. 99).

Após o momento de desenlace emocional, as imagens corporais começaram a aflorar. Paisagens internas foram-se construindo corporalmente, ganhando vida no corpo.

Como no jongo, houve a reunificação da Imagem Corporal após o desate do ponto obscurecido, retornando aos momentos de fruição da visaria e possibilitando o fluxo de novas imagens.

As amarras por mim apresentadas anteriormente traziam ao corpo uma defasagem de tempo e ritmo. As emoções identificadas estavam associadas a um período não verbal. O somático estava em total evidencia com um caráter onipotente. Eram minhas primeiras Fantasias que inundavam o meu corpo.

David Krueger, ao escrever sobre o ouvir empático do terapeuta, refere-se à escuta do material não verbal e nos esclarece um pouco mais sobre este período pré-verbal, que foi resgatado através do aprofundamento do inventário pessoal:

No começo, em termos de desenvolvimento, não há palavras. As palavras não são necessárias para o eu original, o eu-corporal, ou a comunicação inicial. Antes da linguagem existir, nós nos comunicamos facialmente, posturalmente, gestualmente, afetivamente, e vocalmente. A comunicação inicial toma lugar em um nível afetivo e não verbal; a linguagem verbal é uma aquisição relativamente posterior ontogeneticamente e filogeneticamente (KRUEGER, 1990, p. 267).

Fazendo um paralelo com as dinâmicas do jongo, diríamos que o jongo de demanda deu passagem para o jongo de visaria, onde se passou de uma desintegração da Imagem Corporal para a sua integração, dando ao corpo o sentido de liberação, renovação e superação.

Saí da “amarração” para o desate, o que me possibilitou um novo fluir de imagens, dando passagem para o início da construção de novas imagens corporais. Emergi da obscuridade para a claridade, iniciando meu processo criativo.

Através do conceito de Fantasia, apresentado anteriormente, posso afirmar que a escolha do jongo como uma manifestação a ser pesquisa não estava nada distante de meu processo pessoal, pois em meu corpo ficou evidente a dinâmica do jongo.

Percebi que compreender a Fantasia no contexto do desenvolvimento da Imagem Corporal fez-me refletir sobre questões importantes referentes a minha identidade, pois nossas primeiras Fantasias são nossas primeiras imagens corporais, as raízes de nossa subjetividade.

As Fantasias são representantes psíquicos de um anseio corporal. Dizem respeito às necessidades e finalidades, que são dirigidas a objetos. Nossas ações

e atividades humanas são derivadas de pulsões, que são fantasiadas e que são concretizadas no mundo exterior. As ações humanas provêm de necessidades internas que se dirigem a objetos externos, portanto todas as nossas atitudes são subjetivas. Nosso pensamento não opera sem o apoio da Fantasia inconsciente, portanto ele provém de nossa singularidade corporal.

Pude verificar, através da atuação da orientadora no desenvolvimento desta etapa, que validar nossas particularidades é dar continência à nossas pulsões, é respeitar nosso corpo a partir da escuta de suas sensações. Isto é valorizar a identidade do indivíduo, o que me permitiu o início do desenlace criativo. Rodrigues esclarece-nos um pouco mais sobre esse desenlace:

O principal objetivo do trabalho corporal proposto é possibilitar uma geração de movimentos que considere as relações sociais e culturais, onde as sensações e percepções sejam assumidas pela pessoa que o realiza porque são conhecidas como verdades do corpo dela. Quando esse objetivo é alcançado, o sentimento expresso é geralmente o de se sentir vivo (RODRIGUES, 2003, p. 94).

Novamente fazendo uma correlação de meu processo corporal com o jongo, é possível verificar que este sentimento de se sentir vivo está ligado ao sentido atribuído ao jongo de visaria, que emerge da demanda para integrar nossas imagens corporais e trazer-nos o sentido de fruição e vitalidade.

## **5.2. Etapa II: incorporando o tambor e percorrendo caminhos**

Através da “amarração” vivenciada na etapa anterior, verificou-se a dificuldade em falar e verbalizar o que ocorria no corpo, pois me era difícil construir a simbolização do pensamento através das palavras devido ao caráter onipotente das sensações corporais das Fantasias. Necessitava desta fala simbolizada e de um trabalho de tempo e ritmo.

Nesta nova etapa da Estruturação da Personagem, além do prosseguimento dos laboratórios de acolhimento das sensações e tomada de consciência das emoções, a orientadora indicou-me estudar e pesquisar a movimentação com um tambor específico, objetivando sua incorporação e

trabalhando o sentido de superação através do movimento. Era fundamental sair da “amarração” e ir adiante dela, superando-a através da ação de incorporar o tambor.

Nos laboratórios é inevitável não se lidar com as dores do passado. É de fundamental importância ir além delas, transformando-as, dando-lhes movimento. Um mover que busca novos significados. Dar movimento às dores. Dar movimento é também buscar novas representações, novas relações, indo além da dor. Saber modificar-se (RODRIGUES, 2003, p. 154).

O universo do campo de pesquisa trazia os tambores como um elemento fortemente presente. No jongo os tambores são entidades que alimentam e nutrem a manifestação e nas várias guardas de congada e moçambique presenciadas os tambores são o seu pulsar, o coração latente que dá o desencadeamento necessário, pois cada toque dá à guarda a dinâmica específica do seu percurso.

Nesta etapa não foi utilizado qualquer tambor, pois este tambor provinha de uma guarda de congada de Aparecida do Norte e pertencia a orientadora desde 1987, quando ela realizou pesquisas de campo nesta região. As festas de São Benedito e Nossa Senhora Aparecida foram vivenciadas por mim durante o período da pesquisa de campo, nos anos de 2000 a 2002. Nestas festas, a presença das guardas da região da pesquisa era intensa. Enfim, era um tambor pertencente ao universo pesquisado, festividades relacionadas ao jongo.

Incorporar um objeto no Método BPI é torná-lo como parte do corpo, integrando-o à Imagem Corporal. Isto acarreta numa ampliação da extensão do corpo, que tem sua imagem ampliada.

O objeto incorporado possibilita também uma ampliação da percepção do corpo, pois o “adorno irá tocar determinadas partes do corpo sentidas anteriormente, ajudando a pessoa que o vivencia a deflagrar os seus significados na caracterização da unidade (...)” (RODRIGUES, 2003, p. 131).

Rodrigues esclarece-nos que, no Método BPI, o adorno no corpo vai além do aspecto de ampliar as sensações corporais, conectando-se a um sentido interno que está latente no corpo: “(...) 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).

Segundo a artista plástica Lygia Clark (1980), cujo trabalho com o objeto relacional na arte é referência, pode-se através dos objetos<sup>45</sup> estabelecer relações com nossas Fantasias primárias:

O objeto Relacional, como seu próprio nome indica, se define na relação estabelecida com a fantasia do sujeito que vivencia, perdendo a condição de simples objeto para, impregnado, ser vivido como parte do sujeito (CLARK, L. **Objeto Relacional**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980; citado por WANDERLEY, 2002, p.36).

Incorporar o tambor proporcionou-me uma complementação do corpo, dando-me a possibilidade de encontrar a sua “fala”, que é a sua expressão. Lula Wanderley (2002, p. 109) explica-nos como o objeto pode trazer o sentido de integração para o corpo: “O Objeto Relacional, investigando a relação entre o metafórico e o físico na Arte, penetra por entre a fragmentação do corpo e, numa ação estruturadora, toca e transforma os conteúdos interiores”.

A incorporação do tambor ao corpo possibilitou-me o exercício da fala simbolizada pelo seu som e que se relacionava ao conteúdo das minhas Fantasias, pois elas são representantes psíquicos de um anseio corporal. Dizem respeito às necessidades e finalidades, que são dirigidas a objetos. Nossas ações e atividades humanas são derivadas de pulsões, que são fantasiadas e que são concretizadas no mundo exterior. As ações humanas provêm de necessidades internas que se dirigem a objetos externos, portanto todas as nossas atitudes são subjetivas.

As fantasias inconscientes estão subjacentes a todo processo mental e acompanham toda atividade mental. Elas são a representação mental daqueles eventos somáticos no corpo que abrangem as pulsões, e são sensações físicas interpretadas como relacionamentos com objetos que causam essas sensações (HINSHELWOOD, 1992, p. 46).

---

<sup>45</sup> Segundo HINSHELWOOD (1992, p. 385): “No arcabouço kleiniano, o objeto é um componente de representação mental de uma pulsão”.



Nossas pulsões, que se apresentam como processos somáticos, são representadas mentalmente como Fantasias e através destas são dirigidas aos objetos. As Fantasias estão presentes, portanto, em nossa vida a todo o momento, em nossa maneira de vestir-se, de expressar-se, de mover-se, em nossas características corporais, em nossas ações.

Cada impulso é singular, único do corpo que emerge. O objeto para o qual a pulsão se dirige depende da história do indivíduo em ação. O mundo interior e o mundo exterior estão interligados, pois as Fantasias modificam nossa Imagem Corporal e geram novos impulsos, que geram novas imagens corporais e de mundo.

Ao incorporar o tambor ao trabalho fui em busca daquilo que estava faltando-me, ou seja: a fala. Isto possibilitou dar seguimento ao meu desenvolvimento. E o trabalho com o tambor era uma maneira de exercitar a ampliação de minha Imagem Corporal, permitindo-me construir novas imagens.

As baquetas utilizadas no tambor foram feitas de ferrão de boi, objeto utilizado por carreiros encontrados na pesquisa. O ferrão é uma vara de madeira, cuja uma de suas extremidades possui uma ponta metálica com três argolas penduradas. Este objeto é utilizado para conduzir o boi em trajetos. A ponta metálica serve para repreender os bois ferindo-os com cutucões em seu couro e as argolas servem para trazer o som que estes já se habituaram a seguir.

Em campo, tive a oportunidade de guiar um carro de boi com um ferrão na mão. Mesmo não tendo experiência com esta atividade os bois, já adestrados ao ferrão, seguiram firmemente o comando deste. Durante o trajeto, o carreiro responsável perguntou-me se eu já havia realizado aquilo. Respondi que não, mas que sabia que meu pai já havia guiado bois em sua juventude. Ele muito contente respondeu-me que já estava em meu sangue e neste momento presenteou-me com o ferrão que utilizara, o qual o transformei em baquetas. A lida dos ferrões partiu de meu inventário paterno, que se fazia presente em minhas memórias corporais.

A incorporação do tambor e das baquetas-ferrões ao trabalho auxiliou-me com um novo fluir para que as “amarrações” fossem se desfazendo. O corpo foi dando passagem ao movimento e a uma maior fluidez ao processo.

Para esta etapa de superação e incorporação do tambor recebi da orientadora as seguintes tarefas a serem desenvolvidas:

- 1- Estudar a precisão do toque no tambor e a qualidade rítmica.
- 2- Realizar prática de escalada para a regulação da tonicidade muscular de todo o corpo.
- 3- Utilizar a bola suíça da técnica de Pilates para o alongamento da musculatura e para estudar movimentos de rolamentos e torções, para posteriormente serem realizados com o tambor.
- 4- Realizar estudos de movimentos com o tambor, integrando o tocar e o mover-se.
- 5- Deixar que o tambor construa imagens no corpo e descortine novas paisagens.

O estudo rítmico<sup>46</sup> foi realizado também com o objetivo de possibilitar-me um aprimoramento técnico de tocá-lo. Pesquisei e selecionei músicas de grupos de congada que trouxessem toques que me auxiliassem neste exercício. Fui, então, realizando uma seleção musical de toques diversos que me proporcionassem uma ampliação rítmica. Foi também importante rever registros audiovisuais de campo com o objetivo de aprender corporalmente como os integrantes das guardas de congo e moçambique incorporam o tambor e como o utilizam nas ações de tocar e dançar.

A prática de escalada auxiliou na regulação da tonicidade corporal, que ora tencionava e ora tendia a suavizar. Na escalada há uma necessidade de sustentação de todo o corpo na parede, onde a força do corpo é trabalhada em conjunto com a movimentação. Nesta técnica há também um sentido de

---

<sup>46</sup> Conteí com o auxílio de Divanir Gattamorta, músico do Departamento de Artes Corporais do IA-Unicamp, para este estudo rítmico.

superação fortemente presente, pois o objetivo é alcançar o topo da parede através do percurso de vias pré-estabelecidas com variados graus de dificuldade. Na escalada, exercitei, portanto, o sentido de superação do corpo integrado ao exercício de regulação de tonicidade.

Para a incorporação do tambor, tive que desenvolver uma tonicidade muscular que auxiliasse a sustentação do tambor pelo corpo e na firmeza dos toques com as baquetas-ferrões.

Para mover-me com o tambor, tive que ir aprendendo a encontrar o tônus exato para flexibilizar o corpo em movimento. Para este tônus, tinha que entrar bem em contato com o solo e deixar o corpo num estado de “prontidão” para a escuta do som, de seu ritmo. O tocar e dançar ao mesmo tempo eram tarefas complexas, que exigiam um estudo deste tônus adequado. Necessitava de um tônus que articulasse o corpo e dessa passagem ao som e ao movimento, sem tencioná-lo.

O exercício que realizei, por indicação da orientadora, era o de cada vez que encontrasse este tônus tentar memorizá-lo ao máximo, encontrando dados que me auxiliassem para alcançar este tônus mais rapidamente nas próximas vezes.

De início, sabia quando o havia encontrado ou não, mas ainda não havia o domínio de como encontrá-lo. Com o passar dos exercícios percebi que deveria entrar bem em contato com o solo, ter uma boa sustentação de centro e ter o corpo, principalmente ombros e costas, flexíveis para a continuidade do movimento. Denominei estas necessidades como o exercício de esvaziar, contatar solo e colocar-me em atenção a sua fala.

Lembrei-me dos ensinamentos dos jongueiros que dizem não serem eles quem tocam os tambores, mas sim os tambores que os tocam, através de suas entidades presentes. Este aprendizado mostrou-me que através da “escuta” do tambor colocamos-nos mais à disposição para o seu som e a necessidade de seu

movimento. O comando deveria estar no tambor<sup>47</sup> e não em meus anseios em movê-lo.

Ajustes estes que pareciam ser simples na escrita, mas que necessitam de tempo, dedicação e disposição para serem encontrados.

Este ajuste de tónus passou também por um ajuste de tempo, entre o corpo e o som. Há um ritmo interno corporal que deve se ajustar ao ritmo do som produzido pelo tambor. A “escuta do coração” é necessária para identificar como meu corpo se apresenta e como está meu movimento interno.

Se não passasse por este contato comigo mesma não era possível entrar em contato com o tambor. Incorporar o tambor ao corpo era realmente unificá-lo a mim, formando uma unidade.

Vale lembrar, mais uma vez, dos ensinamentos dos jongueiros que falam dos tambores como seus corações. Em campo, os tambores são tão incorporados aos jongueiros que parecem pertencerem aos seus corpos.

Bate, bate coração, pode bater  
Não treme não, aí coração para de tremer  
Bate, bate coração, que a nossa vida já tem solução

Uma jongueira de Guaratinguetá (SP), ao me explicar sobre o ponto acima, o qual foi ela quem criou, disse-me que o tambor era como se fosse o seu coração, que deveria ser firme e possuir esperança.

Para a incorporação do tambor realizei também práticas cotidianas de experimentação e estudo de movimentos contando com o apoio de uma bola suíça da técnica de Pilates, que é uma grande bola de plástico.

A orientadora indicou-me a utilização da bola com o objetivo de trazer o redondo do tambor ao corpo, ampliando e alongando a musculatura do corpo, principalmente das costas. E também como uma maneira de poder experimentar rolar com ele, deitar-me e torcer-me sobre ele, de maneira que eu não me machucasse com estes estudos. Pois, numa dinâmica de experimentação,

---

<sup>47</sup> Nos laboratórios do eixo Estruturação da Personagem, a orientadora indicou-me três exercícios para a incorporação de objetos: 1) Manipular o objeto no espaço, 2) Permitir que o objeto ganhe “vida” e conduza os movimentos no espaço e 3) Vestir o objeto no corpo.

repetimos os movimentos inúmeras vezes até conseguirmos realizá-lo no corpo e, como o tambor não é flexível, a bola permitiria que este estudo fosse mais seguro.

Realizei estudos de movimentos com o tambor, tentando integrar o tocar e o mover-se, através de ações de caminhar, girar, saltar, rolar e torcer com ele.

O estudo rítmico, a regulação da tonicidade corporal, o encontrar um tônus adequado de mover-me com o tambor, o alongamento muscular e o estudo de movimentos com a bola possibilitaram-me uma maior fluidez no desenvolvimento das ações que integravam o tocar e o mover-se. Fluidez esta que foi sendo conquistada dia a dia com o desenvolvimento destas tarefas.

E foi a partir desta conquista de fluidez nas ações que fui tendo condições de deixar que o tambor construísse imagens no corpo e descortinasse novas paisagens.

Os estudos das ações com o tambor, integrados aos laboratórios da Estruturação da Personagem, trouxeram-me algumas qualidades de movimentos: deslizado, perdido (ao léu), desequilibrado e abrindo espaço. E através destas qualidades fui permitindo que estas descortinassem sentidos e paisagens.

O movimento deslizado trazia a imagem de um solo de terra fininha, quase como uma areia entre a qual eu podia avançar e ganhar chão. Este deslizar tinha um sentido de continuidade, proporcionando-me um locomover ágil.

O movimento perdido dava um sentido de estar ao léu, sem decisão de que espaço seguir e de que direção tomar. A paisagem era de um sertão claro, seco e com muita poeira. Procurava nos quatro cantos do espaço um caminho a seguir, mas o sentido era de impotência de encontrar saída.

No movimento de desequilíbrio tinha como imagem um chão úmido e molhado. Percorria um chão de lama sob o qual escorregava e resvalava. Tive a necessidade de segurar o tambor ao lado do corpo com uma mão e com a outra apoiar o braço no espaço com a necessidade de equilibrar-me.

A qualidade de movimento de abrir trazia um espaço cheio de água, dentro do qual eu tentava andar. As águas eram como ondas que me jogavam de um lado para o outro. Tentava abrir espaço no mar e com a pélvis fazia o movimento horizontal do infinito ( $\infty$ ). Este movimento trouxe a imagem do mar que se abre

para dar passagem. Era a imagem bíblica do Mar Vermelho que se abre para a passagem de Moises, em busca da terra prometida e que, logo em seguida, fecha-se para o exército egípcio que o perseguia. Esta imagem do mar que se abre trouxe-me também o sentido de ser perseguida e de querer proteger o tambor para não ser roubado.

O sentido de percorrer caminhos gerou paisagens que eram de longos caminhos abertos e de infinito à frente. Construí imagens de morros e montanhas, por onde percorria. Vários tipos de solo configuravam-se nesse percurso, proporcionando-me diversas qualidades de movimentos.

No corpo instauram-se alguns sentidos em relação ao tambor, o de protegê-lo e abarcá-lo, e sentidos relacionados à caminhada, como o cansaço de percorrer longos trajetos durante dias e o de ter um sentido festivo ao encontrar uma guarda de folia.

Protegia o tambor para que não o roubassem de mim, pois em alguns momentos da travessia tinha a sensação de que queriam calar-me, subtraindo minha fala.

Abarcava o tambor com o corpo como se ele preenchesse o vazio da minha barriga, que como a terra era seca. O tambor era como que um filho que carregava e trazia no ventre.

O cansaço era uma sensação derivada do constante caminhar. Identifiquei um corpo que se formava, como um corpo que percorre o mundo em busca de esperança. Um corpo que há anos vem caminhando pelo mundo.

Este cansaço dava-me também a impressão de “perder” a noção da realidade, como ficar sem saber que direção tomar e de quanto tempo se está caminhando. Outro momento de “perda de realidade” era o avistar uma guarda de congado ao longe e ir para a sua direção, trazendo um sentido de folia ao corpo. Mas ao me aproximar dela ter a decepção por perceber que fora imaginação, que ela não existia.

O tambor gerou no corpo uma necessidade de caminhar, andar e ganhar espaços. As paisagens em laboratórios começaram a trazer um horizonte à frente. O sentido de seguir estava presente, num movimento de busca e na vontade de

trilhar novas paisagens. A perspectiva agora era um mundo a se conquistar. Um som-corpo que queria expressar e tinha necessidade de encontrar escuta.

Todo o trabalho com o tambor representou uma chave para o corpo que começava a querer delinear-se. Estava presente em meu corpo uma andarilha cujo objetivo de caminhar era o de encontrar esperança de vida.

### **5.3. Etapa III: flexibilizando e individualizando as ações do campo**

Paralelamente às atividades da incorporação do tambor da Etapa II, foram estabelecidas metas a serem alcançadas.

Com a orientadora obtive indicações cotidianas e sempre tinha a possibilidade de solicitar-lhe ajuda a todo o momento necessário. Liberdade esta que, muitas vezes, ultrapassou o local e horário de ensaios, pois nem sempre o tempo permitido do uso da sala de dança foi suficiente.

Recebi, da orientadora, as seguintes indicações:

- 1- Trabalhar a fluidez do movimento, através de exercícios que soltassem, desamarrassem e flexibilizassem o tronco, principalmente a região do pescoço. Sempre buscando no corpo um ponto de apoio e sustentação para a soltura.
- 2- Desenvolver as linguagens corporais do jongo, saindo da “amarração” da demanda e entrando na visaria, através da individualização das ações do jongo até o ato de incorporar e vestir o movimento, deixando que as ações se transformassem e criassem novos espaços e possivelmente novas ações.

O trabalho da busca da fluidez no corpo integrou a prática cotidiana e passou a fazer parte, juntamente com a Estrutura-Física do BPI, da minha preparação corporal. E sempre que eu sentisse o corpo tencionar deveria retornar a estes exercícios. Esta tarefa deveria ser realizada com atenção e sem cobrança

do resultado externo. O importante era flexibilizar o corpo e perceber suas reações e necessidades.

A busca da fluidez tinha também um sentido de superação, saindo da “amarração” e permitindo-me encontrar novas formas de mover-me. O enrijecimento do pescoço era meu ponto sensível que necessitava de atenção, relacionava-se ao abrir mão de ficar presa em minhas Fantasias primárias e ampliar meus referenciais.

Nesta etapa, havia o objetivo de elaborar os conteúdos que haviam saído do corpo para não ficar presa na “amarração”, mas superá-la e ir além dela. “Elaborar envolve um saber: saber sair dos pontos que aprisionam” (RODRIGUES, 2003, p. 154).

Esta tarefa, de flexibilização e elaboração, juntamente com a atividade de individualizar as ações da pesquisa de campo, foi possibilitando-me um novo fluir do corpo, que ia “amaciando” e gerando imagens, movimentos e sentimentos.

O desenvolvimento da linguagem do jongo foi realizado através da individualização de suas ações. Estas ações não foram eleitas, mas trabalhei com aquelas que já estavam instauradas em meu corpo, as quais eram frutos das interações do meu Co-habitar com a Fonte com o meu Inventário no Corpo.

Num primeiro momento revi todo o material da pesquisa de campo, em vídeo e texto, e permiti que meu corpo trouxesse essas ações sem elegê-las. Ao longo deste período fui percebendo que algumas ações insistiam e teimavam em se fazerem presentes no corpo e foi com estas ações que trabalhei as suas individualizações.

Cada ação trazia a referência de um corpo que fora pesquisado e ao incorporá-las fui também incorporando o corpo dos jongueiros, principalmente o das jongueiras. Isto me permitiu construções de novas imagens de corpos, que iam se delineando em meu corpo.

Individualizar as ações do jongo era trabalhá-las no corpo, permitindo que elas se transformassem e dessem passagem para novas paisagens, ações, movimentos, emoções e sentimentos, num fluxo contínuo de construção de novas imagens corporais.



Após realizar várias leituras dos diários (relatos) de trabalho referentes a esta etapa descrevo abaixo uma síntese sobre as ações de maior significado, que são as seguintes:

- Lançar a canelinha<sup>48</sup>
- Chicotear o braço
- Abrir o espaço da roda com as mãos
- Ouvir o ponto que vai ser lançado
- Girar entre as umbigadas
- Torcer o tronco
- Pontuar a umbigada
- Tocar os tambores
- Pitar o cachimbo
- Ações de benzer: a de retirar do corpo e a de imprimir no corpo

A ação de **lançar a canelinha** no espaço da roda de jongo foi-se transformando numa ação de abertura de espaço, trazendo um sentido de proteção e ocupação. A imagem interna desta ação trazia a ação de segurar um latão de tinta na cintura, dentro do qual eu molhava os dedos da mão de canelinha e lançava-a no terreiro de jongo. Esta ação trouxe à região da pélvis um sentido de água, que se transformou num oceano contido que ia aos poucos inundando o terreiro através do movimento horizontal do infinito ( $\infty$ ) na pélvis, que cada vez se ampliava e passava a comandar a ação. Era um mar que saía da pélvis e inundava todo o terreiro, numa ação de despejar.

A ação de **chicotear o braço** no espaço estava associada à imagem de uma jongueira de Guaratinguetá (SP) que costuma lançar o seguinte ponto na roda de jongo:

Meu cativero, Meu cativerá  
Trabalha negô, Não que trabalhá  
No meu tempo de cativerô  
Negô apanhava de senhô  
Rezava Santa Maria  
Liberdade, meu pai Xangô<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Canelinha é a bebida servida na roda de jongo, uma espécie de pinga temperada.

<sup>49</sup> Ponto de Jongo de Guaratinguetá, SP.

Esta ação trazia a imagem do braço como um chicote que golpeava no ar. Associei esta ação com os tropeiros pesquisados e com suas lidas com os bichos. Do corpo da jongueira que lança o ponto, passei para o corpo de um tropeiro que tinha a perna machucada por um cavalo e por isso mancava. Acabei incorporando o bicho que o chutou. Senti-me como um bicho (cavalo) que tem a perna que chuta o espaço. Esse desencadeamento de imagens não foi realizado num único dia, mas sim sendo construído através de atividades que visavam à individualização das ações.

A ação de **abrir o espaço da roda com as mãos** para que a jongueira dançasse foi trazendo-me a necessidade de abertura espacial, que foi construindo novas imagens de terreiro. Passei pelas imagens de vários terreiros encontrados na pesquisa de campo e também pelo terreiro do sítio de meus avós, o qual só fui uma vez em minha vida. A ação de abrir a roda para dar passagem a jongueira foi-se transformando em duas novas ações: a de distribuir milhos para as galinhas no terreiro e a de conduzir um boi no espaço, domando-o com as mãos e o olhar.

O **ouvir o ponto que vai ser lançado** foi aguçando o sentido do ouvido e trazendo-o como o ponto de partida para a movimentação. O ouvido que queria escutar dava um sentido de atenção ao corpo e o locomovia para várias direções, com a tentativa de buscar a escuta de um som. A imagem que se configurou era a de um espaço com vento e era este o som que era escutado. Outra imagem que surgiu desta ação era a de que o chão/terra possuía som, como se houvesse sons de tambores na terra.

O **girar entre as umbigadas** da dança foi trazendo ao corpo um fluxo de movimento que ia se expandindo na roda dando ao espaço um sentido de cheio. Essa ação era realizada com as brecadas de todo o corpo para realizar as umbigadas, que cada vez mais eram suprimidas por mais giros. Cada nova brecada trazia um movimento que continuava no espaço, como o vento que se propaga. O espaço que se configurou, a partir desta ação, era o de um grande terreiro de terra aberto, cheio de vento. Integrei os ferrões nesta ação e eles tinham a função de chamar e trazer o vento para o espaço, ao mesmo tempo em que traziam ao corpo um sentido de ser levado pelo vento.

A ação de **torcer o tronco** nas brecadas da dança do jongo foi dando ao tronco a oposição céu-terra, pois ora essa torção trazia o tronco para o chão e ora o suspendia-o para o alto. Essa torção foi fortalecendo o centro do corpo e trazendo-me uma forte relação dos apoios dos pés no chão. Utilizei os grandes apoios dos pés (metatarso, calcanhar, bordas internas e externas) e fui percebendo a existência de um corpo velho, cada vez mais com dificuldades em projetar-se ao alto. Isto desencadeou a imagem de uma grande ave que pousava em minhas costas, trazendo-me movimentos nas costas.

O **pontuar a umbigada** no espaço da roda foi-se transformando num pulsar do centro do corpo, que trouxe a imagem de um solo que se movia abaixo dos pés. E através dessa conexão, umbigo e terra, passei a retirar o som da terra e permitir que ele ocupasse o espaço através dos meus pés. Integrei os ferrões nesta ação e passei a retirar com eles o som do chão, batendo-os no chão. A terra transformou-se num grande tambor.

A ação de **tocar os tambores** foi dando um dinamismo de movimentos às mãos, numa ação de tocar o espaço todo como se este fosse tambor. Estas ações geraram uma matriz de movimento que eu denominei de africana, pois ela trazia a referência de uma matriz antiga, negra, onde os braços cortam o espaço à frente, ao mesmo tempo em que as pernas se lançam para trás do corpo. As paisagens eram de um grande terreiro escuro, sob a luz da fogueira. A imagem do crepitar do fogo dinamizava essa matriz, unindo-se a ela.

A orientadora foi quem me chamou a atenção para esta matriz africana e ressaltou-me que quando o corpo está aberto para os sentidos, muitas vezes, “captamos” (incorporamos/realizamos) movimentos que racionalmente desconhecemos, mas que estão associados aos conteúdos expressos pelo nosso corpo, naquele dado momento.

E ao realizar esta ação resgatei uma matriz desconhecida para mim, mas presente nas matrizes afro-brasileiras de movimentação. Foi importante que a orientadora pontuasse esse movimento comigo, pois ele estava aflorando no corpo e através de sua indicação de lançar as pernas para trás fui dando passagem a ele e aí a matriz se configurou. Como a orientadora já conhecia esta

matriz, ela soube identificar o movimento que surgia e auxiliou-me a encontrar a sua passagem em meu corpo.

Ressalto aqui a importância da direção do BPI ter amplo conhecimento corporal das manifestações populares brasileiras (e de outras culturas) e de possuir uma formação que lhe possibilite ter compreensão simbólica e arquetípica<sup>50</sup> dos materiais aflorados. Esta formação do diretor pode apontar ao intérprete o surgimento de conteúdos, desconhecidos para este, mas que se relacionam ao seu processo, podendo, também, indicar necessidades de aprofundamento destes conteúdos e da realização de pesquisas complementares, como veremos mais adiante nas próximas etapas da Estruturação da Personagem.

A ação de **pitir o cachimbo** foi transformando-se numa ação de soprar o espaço, trazendo um vento suave que se propagava. De início, tive a imagem de uma antiga jongueira de Guaratinguetá em sua cozinha pitando cachimbo. Vivi esta cena diversas vezes, mas o soprar o vento trouxe-me, juntamente com esta imagem, o seguinte ponto de jongo:

Olha a fumaça do cachimbo da vovó  
Olha a fumaça do cachimbo da vovó  
Vem fazendo sim, aí vem fazendo sim, vem fazendo caracol

Este soprar desencadeou a imagem de uma fumaça branca, um certo nevoeiro nebuloso, que tinha ar de mistério. Noutros momentos, esse branco se relacionava à fumaça dos vários fogões de lenha das cozinhas das jongueiras. A imagem que tinha era de um grande tacho de farinha no fogão, que trazia todo o branco para o espaço. Havia substâncias, mistérios e encantos que a fumaça branca trazia.

As **ações de benzer: retirar do corpo do outro e imprimir a mão no corpo do outro** foram realizadas no espaço. A ação de retirar do espaço foi

---

<sup>50</sup> Os arquétipos “em si mesmos eles são irrepresentáveis, mas aparecem na consciência sob a forma de imagens e idéias arquetípicas. Trata-se de padrões ou motivos universais que vêm do inconsciente coletivo, sendo o conteúdo básico das religiões, mitologias, lendas e contos de fadas. Manifestam-se nas pessoas por meio de imagens de sonhos e visões” (PERERA 1985, p. 141).

dando as mãos o sentido de retirar cordões, fios e tecidos. Este sentido transformou-se na imagem de um espaço fechado repleto de cipós, raízes e troncos de árvores. A ação de retirar virou ação de puxar cipós e abrir espaço entre eles para o corpo passar. Nesta paisagem meus pés foram ganhando raízes e meu corpo foi trazendo o sentido de ser um tronco de árvore, que se retorcia como cipó, através dos nós da madeira.

Já a ação de imprimir as mãos do benzimento no espaço foi trazendo uma ação de afagar e acariciar o espaço. Esta ação voltou-se para o solo, trazendo a paisagem de um chão de terra repleto de folhas secas, passei a afastar as folhas e encontrei embaixo delas uma grande pele de bicho. Afaguei o couro da pele do bicho que também se transformou em couro/pele de tambor. Havia uma relação de contato com o solo, que trazia os sentimentos de aconchego, ninho e proteção.

Todas essas ações e suas individualizações trouxeram novas paisagens, ações, sentidos, valores e um novo corpo que começava a se delinear. A seguir, sintetizo as descobertas desta etapa da Estruturação da Personagem.

Os espaços que se configuram eram grandes terreiros de terra batida repletos de sons e ventos inundados pelo mar que os alagavam. Ora iluminados pela luz do dia e com sol forte a pino, ora escuros apenas com a luz da fogueira e a fumaça da madeira queimada. Espaços de terra úmida com folhas secas, raízes, troncos de árvores e pele de bicho no solo. Chão que se move e tem som para ser retirado.

As ações realizadas nestes espaços eram as seguintes: distribuir milhos às galinhas; domar e conduzir bois; ouvir sons do vento, da terra, dos sussurros do benzimento e dos tambores; retirar sons da terra; abrir o mar com a pélvis; gerar ventos no espaço; abrir espaço entre cipós; andar sob folhas e troncos de árvores; afagar a terra e o bicho; cavoucar a terra e abrir buracos nela.

O corpo que começava a configurar era de pés largos, descalços, rachados, sujos de terra, de unhas pretas e com raízes. A pele era escura e suja de carvão. Havia um olhar distante que buscava o horizonte. Corpo feminino, velho, antigo e que se acocorava para o chão. Possuía nas costas uma ave onde pousava suas garras e na perna direita uma pata de cavalo que chutava o solo.

Os sentidos e valores presentes eram de cooperação, comunhão, proteção, mistérios e encantos.

#### **5.4. Etapa IV: referências na literatura e nos jornais**

A orientadora indicou-me investigar as notícias atuais de mundo relacionando-as com os conteúdos corporais advindos até então. Era importante que eu refletisse o que queria dizer com minha dança e de que forma ela se relacionava com o mundo ao meu redor.

Busquei textos e imagens que se relacionassem com o conteúdo corporal, desenvolvido através do processo até então.

A tarefa de procurar textos e imagens que se relacionassem com o conteúdo do trabalho possibilitou-me uma abertura para a realidade “atual” de mundo. Ansiava por uma dança conectada com o momento e que tivesse algo a dizer às pessoas. Isto me impulsionou para a busca de referências na literatura brasileira e em jornais.

Ao mesmo tempo em que realizava o trabalho corporal, fiz diversas leituras de contos brasileiros e jornais diários.

As atividades de leitura mesclaram-se com as atividades corporais, transformando os sentidos corporais num emaranhado de relações formadas pelas novas imagens corporais geradas pelas individualizações das ações do jongo e pelas qualidades de movimentos exploradas com o tambor. Tinha a certeza de que tudo fazia parte de uma mesma rede a partir da vivência do Co-habitar com a Fonte, do aprofundamento do Inventário no Corpo e do desenvolvimento da Estruturação da Personagem. O fio condutor era a personagem em germinação que, através da nucleação de imagens, começava a ter um melhor delineamento em meu corpo.

Identifiquei-me com três contos específicos, a saber: *A menor mulher do mundo*, *A Benfazeja* e *O Recado do Morro*. O primeiro conto é de autoria de Clarisse Lispector e os outros dois são de Guimarães Rosa.

A busca nos jornais trouxe-me a manchete do lançamento do livro **Eu Safiya: a história da nigeriana que sensibilizou o mundo**, o qual contava a história de Safiya, que fora condenada ao apedrejamento. Li este livro e fui através da história desta mulher, recolhendo imagens e matérias de mulheres nos jornais.

O conto *A menor mulher do mundo* conta a história de um explorador francês, que descobre na África Equatorial a menor tribo de pigmeus do mundo e, dentro dela, a menor mulher do mundo, a quem batizou de Pequena Flor.

O explorador descreve a Pequena Flor como uma mulher “de quarenta e cinco centímetros, madura, negra, calada” e “escura como um macaco”. Sua morada era “o topo de uma árvore” e “ela estava grávida” (LISPECTOR, 1993, p. 87).

A tribo (likoulas) de Pequena Flor estava sendo exterminada pelos bantos que os caçavam e os devoravam. Sua tribo, “com o avanço espiritual” possuía tambor e “enquanto dançam ao som do tambor, um machado pequeno fica de guarda contra os bantos, que virão não se sabe de onde” (LISPECTOR, 1993, p. 89).

O “achado” do explorador foi publicado em jornal onde Pequena Flor coube em tamanho natural, mas a matéria não provocou sentimento de compaixão, mas diversas reações etnocêntricas, causando sensacionalismos e motivando diferentes reações: aflição, perturbação, curiosidade mórbida, espanto, dó, perversa ternura, ferocidade, alvoroço, desejo de ter e tristeza.

As relações de Pequena Flor com o corpo da personagem apresentava identificações. A personagem apresentava-se também com a pele escura, a necessidade de sobrevivência, a necessidade de proteger-se, a necessidade de possuir um tambor e a sua vida se desenvolvia num lugar distante, em cima das árvores.

Assim como Pequena Flor o corpo da personagem em formação estava grávida, só que de um tambor. O medo da menor mulher de ser devorada era-me vivenciado pelo medo de perder a fala (simbolizada pelo som do tambor) e o “filho” (tambor), através do receio de lhe roubarem o tambor. A vida instintiva dela, que

chamava as coisas por gestos e sons animais, era relacionada ao trabalho pelas partes dos bichos que compunham o seu corpo e o sentido do instinto do bicho que se fazia presente.

No conto *A Benfazeja* deparei-me também com uma mulher muito próxima do corpo da personagem, como se ambas pertencessem a um mesmo arquétipo de mulher.

O conto narra a personagem Mula-Marmela como uma mulher à frente de seu tempo, mostrando-nos a idéia de quem não está preparado para ver a verdade não a pode enxergar. Mesmo livrando o seu povoado de dois personagens criminosos e sedentos de sangue (seu marido e seu enteado) ela é vista, através da cegueira do grupo, como abominável e maldita.

O Portal Passeiweb (2007) esclarece-nos que este conto mostra-nos os mistérios do bem e do mal. A imagem que simboliza Mula-Marmela é a do carvão, que é preto, mas, aproximado à luz, torna-se brilhante.

A personagem é descrita como “malandragem, a malacafar, suja de si, misericordiosa, tão em velha e feia, feita tonta” e seu corpo como “furibunda de magra, de esticado esqueleto, e o se sumir de sanguexuga, fugidos os olhos, lobunos, a cara (...)” (ROSA, 1985, p. 113).

Seus movimentos corporais são relatados como:

A que tinha dôres nas cadeiras: andava meio se agachando; com os joelhos para diante. Vivesse embrenhada, mesmo quando ao claro, na rua. Qualquer ponto em que passasse, parecia apertado. (...) Às vêzes tinha o queixo trêmulo. Apanhem-lhe o andar em ponta, em sestro de égua solitária; e a selvagem compostura (ROSA, 1985, p. 113).

As imagens de Mula-Marmela auxiliaram-me a clarear o corpo da personagem em germinação, como um corpo escuro, com claridade interior, velho, corcunda, acorocado, de pele rachada, sujo, com andar de égua e que tem um sentido de seguir adiante, superando as dificuldades, pois tem esperanças de vida.

O conto *Recado do Morro* relata-nos a descrição de uma viagem de ida e volta pelo sertão de Minas Gerais. As paisagens desta viagem são a do Morro das Garças como cenário para seus personagens. Participam da comitiva de



viagem cinco pessoas: um pesquisador, um frei, um filho de fazendeiro local e dois sertanejos.

Um dos sertanejos é o vaqueiro Pedro Osório, um homem muito grande, quase gigante, também chamado de Pê-Boi. O outro sertanejo é Ivo Crônico, que é extremamente enciumado de Pedro e disfarça sua raiva para melhor alcançar seu desejo de vingança.

O Portal Passeiweb (2007) relata-nos uma estória que ilustra o mundo sem lei. No sertão, vigora a regra, e não a lei: a regra da aliança e da vingança. Durante a viagem vários avisos premonitórios da ameaça de traição pairam sobre Pedro.

O Morro grita seu recado que vai sendo passado de boca em boca a personagens diferentes: andarilhos, ermitões, bobos, loucos, lunáticos, fanáticos e um menino. O recado é traduzido em música e só então é compreendido por Pedro, livrando-o de uma emboscada de morte. Uma estória contada e recontada sete vezes, construída ao longo de uma semana e de sete etapas.

O que mais me chamou atenção neste conto foram as suas paisagens, que se relacionavam com as imagens dos morros vivenciadas por mim nas pesquisas de campo, na região do Vale do Paraíba. As paisagens vividas mesclaram-se à atmosfera do conto, ampliando a travessia que minha personagem realizava com o tambor.

A seguir descrevo algumas imagens do conto, que se associavam às relações corporais com os cenários descritos e que se transformaram e criaram novas imagens para o trabalho:

Terra longa e jugosa, de montes pós montes: morros e corovocas. Serras e serras, por prolongação (ROSA, 1984, p. 12).

Essas imagens associavam-se às imagens do morro que a personagem trilhava: uma longa estrada de terra batida sob morros e encostas.

E nas grutas se achavam ossadas, passadas de velhice, de bichos, sem estatura de regra, assombração deles (...) Montes de ossos, de bichos que outros arrastavam para devorar ali, ou que massas d'água afogaram, quebrando-os contra as rochas (...) (ROSA, 1984, p. 14).

Essas imagens relacionavam-se ao chão de folhas secas, o qual possuía cipós, galhos e troncos de árvores. E abaixo disto tudo havia uma pele de bicho e abaixo desta pele, bichos enterrados.

O céu não tinha fim, e as serras se estiveram, sob o esbaldado azul e enormes nuvens oceanosas (ROSA, 1984, p. 19).

As nuvens oceanosas eram o mar que invadia o ventre e o espaço, dentro do qual buscava passagem, através da pelve, até que o mar se abrisse para a travessia.

Essas serras gemem, roncam, às vezes, com retumbo de longe trovão, o chão treme, se sacode (ROSA, 1984, p. 21).

O sentido do chão que treme era vivenciado pela imagem e sensação do chão que mexia sob as solas dos meus pés, do qual eu retirava som que absorvia o espaço.

Morro: que sempre dava ar de estar num mesmo lugar, sem se aluir, parecia que a viagem não progredia de render, a presença igual do Morro era o que mais cansava (ROSA, 1984, p. 31).

Esse morro sempre igual e de constante presença, associava-se ao sentido de estar percorrendo o mundo há anos, numa longa jornada que parecia não ter fim e dava ao corpo a sensação de extremo cansaço.

E o morro gritou foi que nem satanás. Recado dele (ROSA, 1984, p. 38).

O sentido do recado que o morro gritou foi de relevância para o desenvolvimento do meu trabalho, pois associei o recado com a presença de ventos no espaço, como se estes tivessem algo a me dizer. Através da ação do ouvido que queria ouvir tentava entender seu recado, a direção da travessia que ele me indicava e a busca do meu caminho. Esse vento ligou-se também às imagens dos sussurros do benzimento e fui percebendo que o vento, que me soprava indicações, era dos morros que possuíam vozes de mulheres, as quais se

interligavam com o sentimento já presente de cooperação. Uma reunião de mulheres.

E a Morte batendo jongo de caixa, de noite, na festa, feito História Sagrada... (ROSA, 1984, p. 46).

Essa imagem do conto foi a que trouxe o sentido de “falta de realidade” nos caminhos com o tambor. Associava esta referência à imagem da folia que via ao longe, trazendo um sentido de vida, mas que era uma ilusão. E fui percebendo, quanto personagem, um novo sentido: uma premonição de que as coisas não correriam bem no percurso e, por isto, era necessário proteger o tambor.

Foi aderente trabalhar com as imagens do conto no espaço do caminhar com o tambor. Não foi algo que escolhi racionalmente, mas foi uma atividade que foi ocorrendo com “naturalidade”, através dos exercícios cotidianos de percepção das sensações presentes em meus movimentos.

Enquanto trabalhava a linguagem corporal do tambor e a sua incorporação, fui percebendo que as imagens do conto ocupavam os espaços e as paisagens configuradas. Não eram as mesmas das do conto, mas eram novas paisagens que eram geradas pelo corpo em relação aos conteúdos trabalhados também no corpo e internalizados pela personagem.

O livro **Eu Safiya: a história da nigeriana que sensibilizou o mundo**, conta-nos sobre a condição da mulher islâmica no mundo atual. Safiya foi condenada ao apedrejamento por ter tido uma filha fora do casamento. Ela já não era mais casada quando teve sua filha com um namorado, que por não querer se casar com ela possibilitou-lhe ser julgada como adúltera, cuja pena é a de morte por apedrejamento.

Assim que recebeu a notícia da sentença de morte, Safiya fugiu desesperadamente pela savana africana, com sua filha no colo. Fez uma jornada de quase quatro dias, até poder encontrar um lugar seguro.

A savana. Solo quente a perder de vista, ocre como arbustos, as acácias e os baobás no horizonte. É o lugar em que nasci. Já o tinha atravessado centenas de vezes exatamente daquele jeito: descalça; mas naquela manhã eu mal podia reconhecer a região (HUSSAINI & MASTO, 2004, p. 7).

Eu estava com medo - nunca sentira tanto medo na vida. Estava tão assustada quanto um animal caçado, com tanto medo que avançava sem rumo em meio à paisagem escaldante. Minhas pernas pareciam não agüentar mais (HUSSAINI & MASTO, 2004, p. 8).

Identifiquei a história de Safiya no trabalho através da sua necessidade de caminhar, da urgência de encontrar um lugar seguro, da longa jornada, do forte cansaço no corpo, do sentimento do bicho acuado, da preocupação em salvar sua filha, do desespero em preservar suas vidas e do instinto maternal de tentar que não fossem separadas.

A história de Safiya ganhou repercussão internacional e graças às ações de organizações não governamentais, ela teve apoio para ser libertada de sua sentença, podendo viver com sua filha em seu país.

Interessante observar como cada leitura associava-se a um aspecto da construção da personagem, aprofundando o trabalho corporal em desenvolvimento constante sobre seus conteúdos.

Importante salientar que a identificação com estes textos foi corporal, por isso eles ampliaram os sentidos que já estavam de certa forma alojados no corpo, mas que necessitavam encontrar diálogo.

O conto *A menor mulher do mundo* trazia uma relação com a gênese da personagem. A Mula-Marmela de *A Benfazeja* relacionava-se com a imagem do seu corpo em formação. *O Recado do Morro* relacionava-se ao seu espaço da caminhada e aos sentidos corporais presentes nela. A história de Safiya relacionava-se aos sentimentos presentes em seu corpo.

A partir da leitura do livro sobre a vida de Safiya fui-me sensibilizando por imagens de mulheres em desespero pela perda de um filho ou pela luta de sua sobrevivência.

Passei a colecionar imagens de mães presentes em jornais. E Identifiquei-me com as imagens das mulheres mulçumanas que estavam presentes na mídia. Suas histórias, seus conflitos e principalmente suas emoções, que eram expressas em seus gestos, tocavam-me.

A princípio, apenas guardava essas imagens que se relacionavam aos conteúdos do trabalho, mas como veremos mais adiante, essas imagens de jornais das mulheres foram traços relevantes para a elaboração cênica.

### **5.5. Etapa V: a incorporação de Justina**

Alguns conteúdos passaram a insistir no trabalho que vinha desenvolvendo. Eram paisagens, movimentos, ações, emoções, sensações e sentimentos que começavam a formar um corpo em germinação, que queria dar passagem ao “nascimento” da personagem. Rodrigues esclarece-nos, que:

O sentido atribuído à Incorporação é o momento – dentro do Processo – em que 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).

No momento em que individualizei as ações do jongo, lidei com muitas imagens corporais de jongueiros em meu corpo. Essas imagens mesclaram-se com as imagens das personagens das leituras realizadas, a Menor Mulher do Mundo, a Mula-Marmela e Safiya, e com as imagens das mulheres mulçumanas dos jornais.

Individualizando as ações do campo fui identificando um corpo de pés largos, descalços e rachados. Este corpo era sujo de terra, de unhas pretas, com raízes, de pele escura e suja de carvão. Era este um corpo velho, antigo, acororado, que tinha um sentido de bicho acuado e que possuía uma perna de cavalo que golpeava no ar.

Com as leituras realizadas identifiquei-me com o corpo velho, agachado, acororado e de andar em ponta, em sestro de égua solitária da personagem Mula-Marmela do conto *A Benfazeja*. A personagem Pequena Flor do conto *A Menor Mulher do Mundo*, a história da nigeriana Safiya e as mulheres dos jornais trouxeram-me dados sobre a gênese e os sentimentos do corpo em formação. Sentimentos estes de caminhada, de perda, de desespero, de necessidade de luta e de esperança de vida.

Todas essas imagens de corpos diversos, dos jongueiros, das mulheres dos contos e dos jornais, começaram a sintetizarem-se em mim.

As paisagens do campo mesclaram-se com as das referências literárias, com os espaços das mulheres dos jornais, com as que meu corpo carregava e com as que ele começou a gerar.

Na individualização das ações de campo identifiquei as seguintes paisagens: os espaços abertos dos terreiros, repletos de sons e ventos, de sol forte e por vezes escuro apenas iluminado pela luz da fogueira, de solo de terra úmida, com folhas, raízes e troncos de árvores.

O conto *Recado do Morro* trouxe-me a paisagem dos morros, que se associavam com os morros do Vale do Paraíba da pesquisa de campo. Morros estes de serras prolongadas, cujo céu é sem fim e o chão treme para dar seu recado.

Algumas imagens começaram a insistir trazendo um universo específico. A imagem de uma mulher que está intimamente ligada à terra era evidente. Outro dado insistente era a sua ligação com os bichos. “Naturalmente, algumas paisagens começam a se repetir, entrelaçadas a ‘alguém’ que circula ou habita nelas” (RODRIGUES, 1997, p. 149).

Chegar ao nome da personagem foi um processo onde houve uma condensação de mulheres, pois a cada dia de trabalho ela vinha com um nome. Foram muitos os nomes: Josefina, Juventina, Joana, Josefa, Juviana, Joália. E finalmente o nome Justina, o qual nucleia esta família de mulheres antigas.

Rodrigues nos clareia um pouco mais sobre esta necessidade de trazer várias mulheres ao corpo:

Durante esse momento, a **Incorporação**, a pessoa deverá lidar com muita gente no seu corpo, até parece que são muitas personagens, porém todas essas imagens fazem parte de um mesmo eixo. (...) Na fusão dos corpos resulta uma individualidade que grita o seu próprio nome (RODRIGUES, 2003, p. 128).

Neste momento do corpo, apresentando muitos nomes, parecia ser um terreno adubado e fértil para a germinação. O corpo apresentava-se cheio de

conteúdos que necessitavam uma síntese, um novo nome em meu corpo. Rodrigues nos traz a referência de como a personagem incorpora-se:

As paisagens se entrelaçam, se conjugam. Os dados das fontes de pesquisa (do 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**. (grifo nosso) (RODRIGUES, 2003, p. 127),

O movimento-síntese, a imagem-chave e o espaço de origem, que Rodrigues se refere foram vivenciados por mim, da seguinte maneira:

Estava em laboratório realizando a ação de cavar buraco na terra, quando recebi a indicação da orientadora de verificar qual o corpo que realizava esta ação. Neste momento, voltei-me para o chão e comecei a construir o corpo. O corpo que saía da terra estava com raízes nos pés e nas mãos.

A orientadora solicitou que eu levantasse do chão e continuasse a descrever o corpo, que estava se formando em mim. Percebi tratar-se de uma velha enrugada, com a barriga oca e que tendia a pélvis para o chão, numa postura abaulada. Por indicação, entrei em locomoção com ela e identifiquei o tronco como um cipó que se retorcia no ar, em espirais. Havia uma onda quente que percorria o corpo e que gerava esses movimentos espirais, era o húmus da terra.

A orientadora indicou-me para dar atenção ao que estava se transformando no corpo e acabei verificando a perna de cavalo que começava a surgir. Fui ganhando verticalidade e trazendo a pata do cavalo. Meu corpo trazia uma pata que teimava em ter contato com o solo e que queria bater firmemente nele.

Esta pata expandia todo o corpo, alargando-o e ampliando-o. Debaixo do meu braço havia vento, que queria sair e ocupar o espaço, chamando os bichos. Havia um certo incomodo de bicho no corpo. A pata teimava no chão e sabia que era a hora de partir para a caminhada.

A orientadora foi-me conduzindo para que eu tivesse consciência da nucleação do processo em meu corpo. Num dado momento, perguntou-me o

nome. Identifiquei com clareza que em meu corpo alojava-se uma nova identidade. Respondi com convicção assumindo o processo instaurado: Justina.

O **espaço-origem** da personagem era a terra mesclada de folhas, troncos, galhos, ossos e com um sentido de regeneração. Sua **imagem-chave** era o corpo com raízes, velho, de barriga oca, de tronco de cipó, de perna de cavalo e com húmus. O **movimento-síntese** da personagem era a perna de cavalo que expandia o corpo e que teimava ter contato com o chão.

Neste momento, a personagem instaurou-se no corpo, ganhando nome, vida e integrando todas as vivências anteriores.

A sensação que se tem é que os afetos ocuparam os lugares, definindo um corpo que não deixa de ser sentido como sendo o próprio corpo, porém com outras características (RODRIGUES, 2003, p. 124).

Fazendo um paralelo desta fase da Incorporação da Personagem com a etapa em que vivi a “amarração” no corpo é possível perceber uma grande mudança dos sentidos e das representações no corpo.

No momento da “amarração” era difícil imaginar que o processo desencadearia este novo corpo amplo, com raízes e forças de bicho. A personagem, fruto dos eixos do BPI, possibilitou-me ter bases, forças e vitalidade de bicho. Aspectos distantes daquele corpo da “amarração”, como Rodrigues esclarece-nos:

A personagem auxilia a pessoa a liberar-se de suas travas corporais e o corpo vai adquirindo um dinamismo. É comum a pessoa se surpreender consigo mesma quando está com a sua personagem, pois realiza movimentos que antes se via incapaz de realizá-los. Portanto, a **Incorporação** significa um importante momento do processo pois quando a pessoa esta **Incorporada** pela personagem significa que ela está pronta para mudanças (RODRIGUES, 2003, p. 127).

Toda a vivência da pesquisa de campo estava de certa forma sintetizada em Justina. São imagens corporais que foram provenientes do campo, que se mesclaram, fundiram e misturaram com as imagens corporais da bailarina, que geraram novas imagens corporais e que deram origem à personagem. Há um



fluxo contínuo de imagens, pois a personagem não se cristaliza, mas está sempre em processo de construção.

A personagem não se cristaliza no corpo. A sua essência é aquela encontrada durante o movimento-síntese que proporcionou a **Incorporação**. Porém serão necessários vários procedimentos que permitirão a sua estruturação (RODRIGUES, 2003, p. 127).

A partir de sua incorporação continuamos desenvolvendo laboratórios corporais, cujos objetivos eram promover a sua estruturação.

Através da personagem novas imagens corporais foram-se realizando, delineando a natureza deste novo nome, que não se fixa numa estrutura formal, mas é flexível e maleável para receber a personagem como ela se configura dia a dia.

Os sentidos corporais de Justina eram de uma mulher enraizada e antiga que resgatava o arquétipo da andarilha. Seu nome e, conseqüentemente, seu corpo traziam um sentido de justiça no trilhar de seus caminhos.

A seguir, transcrevo um trecho dos diários de laboratórios, onde sintetizo as imagens provenientes desta fase de Incorporação da Personagem:

Justina tem sua origem de uma raiz do fundo da terra. Ela provém da origem do mundo. É formada por elementos e substâncias que compõe a natureza.

Do fundo da terra ela veio à superfície. Viveu anos se compondo e se decompondo. Antes de ser humana ela foi animal. Foi bicho durante muito tempo. Vários tipos e espécies. Quando passou à forma humana ela carregou em si a substância de elementos do fundo da terra e algumas características do instinto do bicho. Numa camada abaixo da superfície encontram-se suas garras, sua pele de couro, sua crina, suas asas e escamas.

Justina percorreu vários cantos do mundo. Nasceu do meio do mundo. Habitou o deserto do mundo. Percorreu todo ele em busca de um oásis, mas não o encontrou. Ela vem percorrendo o mundo desde sua origem. Nascendo e morrendo. Retornando à terra e voltando à superfície com toda sabedoria incrustada nela.

Justina vem da terra. É uma mulher suja de terra que praticamente se mistura a ela. Tem em si a força cíclica da terra, sua capacidade em transformar, renovar, gerar e criar, possuindo a resistência e a força pulsar da terra.

Justina tem a certeza da busca de um caminho melhor. Ela não desiste desta busca. Não sabe ao certo para onde ir, nem o lugar de chegada, mas ela tem dentro de si a certeza da necessidade da busca, da busca de si.

## 5.6. Etapa VI: a pesquisa de campo complementar

A orientadora indicou que realizássemos uma pesquisa de campo complementar com o propósito de darmos continuidade a Estruturação da Personagem. Mesmo já ocorrida a Incorporação da Personagem, são necessários procedimentos que propiciem a sua estruturação. “Um aspecto importante de se destacar é que pesquisas de campo complementares podem vir a ser necessárias, dependendo do conteúdo que for caracterizando a personagem” (RODRIGUES, 2003, p. 132).

A personagem trazia a sua fala simbolizada através do som do tambor. Já nos referimos à importância dos tambores no jongo, como por exemplo, a incorporação do pulsar constante do ritmo da manifestação, porém a personagem integrava sentidos dos tambores presentes no jongo com a movimentação de locomoção presentes nas guardas de congadas. O ritual do jongo é estruturado a partir de uma roda, num terreiro, já as guardas de congada possuem o sentido de trilhar e percorrer caminhos por onde levam a devoção e a proteção do santo padroeiro. Justina integrava estes vários sentidos referentes aos tambores e, por isto, colocar a personagem no espaço das pesquisas de campo tornou-se importante para o seu desenvolvimento.

Realizamos esta vivência de colocar a personagem na rua por ocasião da Festa de São Benedito, no ano de 2004, na cidade de Aparecida do Norte. O objetivo desta pesquisa era levar a personagem a campo. Não eram mais as percepções da pesquisadora-bailarina que seriam investigadas, mas sim da personagem. Justina foi a campo.

Num primeiro momento percebi um certo estranhamento em mim, que logo se transformou em identificações. Justina estabeleceu contato com mulheres pelo olhar, trazendo uma cumplicidade implícita. Havia a presença de várias guardas e Justina não se sentia como parte de nenhuma, mas sentia-se, de certa forma, próxima aos congadeiros. A identificação era com estas pessoas das guardas e não com o público participante.

Foi interessante passar por um jongueiro de Guaratinguetá, o qual eu tive contato na pesquisa do jongo e não ser reconhecida por ele. Neste momento, a identidade Justina fez-se mais presente em meu corpo.

O tambor era o aliado da intérprete em campo e foi através dele que as relações estabeleceram-se, pois o tambor propunha uma comunicação com as pessoas. Ele era a “estratégia” e o próprio diálogo. Escutei as seguintes frases de participantes da festa:

“Esta é a caixeira alta”

“Vem benzer minha loja, vem tocar aqui”.

O couro do tambor vibrava com o som das guardas. Através do tambor, fixo em meu corpo quanto corpo de Justina, recebia a força das guardas, pois o som repercutia nele. O som do outro era também minha pulsação. Havia uma comunicação através dos tambores e isto me trouxe o sentido da personagem pertencer a uma comunidade de tambores, o que foi extremamente relevante para sua estruturação.

Caminhava em direção ao cruzeiro quando tive um encontro único com uma guarda. Assim que me avistou com o tambor, o capitão da guarda falou-me: “Pode entrar”. Fui conduzida para o meio dos tocadores da guarda e através de pequenos movimentos ele me apresentou ao grupo. O caixeiro da frente virou-se para mim e me ensinou a tocar através de gestos e olhares. O outro caixeiro da frente abriu espaço para a minha entrada. A caixeira de trás avançou para ficar ao meu lado, trazendo-me um sentido de acolhimento. Havia cumplicidade entre nós. Tocávamos um mesmo ritmo e nos esforçávamos nesta comunicação. Formou-se um diálogo através das ações de tocar os tambores.

E foi assim que me senti acolhida por esta guarda, sem perguntas, nem julgamentos, apenas aberturas, que reforçavam o sentido de pertencimento a uma comunidade de tambores.

Percorrer os caminhos da festa com esta guarda possibilitou-me construções de novas paisagens internas, que se sobrepuseram às imagens reais. Com a guarda vi formarem-se imagens de longos caminhos de terra abrindo-se a nossa frente. Eram novas paisagens para serem desvendadas e desveladas.

Apresentavam-se muitos trajetos a serem percorridos. A subida da ladeira dava a dimensão do céu e do horizonte, que se firmava a nossa frente. Parecia que fazia dias que caminhávamos juntos e que vínhamos de muito longe.

Trilhar estes caminhos com eles dava-me uma nova dimensão da festa. Dava um novo olhar. O sentido divino de devoção ia aos poucos tomando o meu corpo, proporcionado-me a confiança em prosseguir. Aos poucos a personagem foi se encorpando e incorporando estes novos sentidos.

Num outro momento, numa aparente pausa para descanso, eu “na pele” de Justina fui até um bar para comprar água e fui barrada, literalmente enxotada do estabelecimento.

Ao aproximar-me do estabelecimento o dono do bar veio rapidamente para fora delimitando meu espaço com seu corpo e perguntando-me: “O que a senhora quer aqui?”. “Para entrar aqui tem que consumir”. Senti-me expulsa e rejeitada. Fiquei totalmente sem ação. Meu corpo foi se metamorfosando fazendo a inscrição de Justina em minha pele<sup>51</sup>.

A vivência desta situação só foi possível através da personagem que carrega consigo seu universo social e cultural. Este episódio reverberou-se em minhas sensações, percepções e experiências de mundo, trazendo-me diferentes referenciais de vida.

Com esta experiência pude exercitar um olhar, um ouvir e um sentir diferenciado, que não os da minha classe sócio-cultural. Eu “na pele” de Justina tive uma nova percepção de mundo. Senti na própria pele aquilo que antes era apenas visto. Notei uma metamorfose em meu corpo e um maior alargamento dos sentimentos.

Foi necessária está vivência para que eu pudesse despojar-me ainda mais para ver o mundo com outros olhos. Esta nova percepção reforçou a inscrição de Justina em minha pele, alargando-a e significando-me um marco em sua estruturação.

---

<sup>51</sup> A orientadora e mais duas de suas orientandas, Carolina P. Alves e Elisa F. Araújo, acompanharam-me nesta vivência e estavam próximas quando ocorreu este fato.

## A personagem em campo



## A personagem em campo





## 5.7. Etapa VII: a personagem e sua relação com a pesquisa de campo

A seguir, transcrevo uma síntese que, a partir de então, tornou-se um afunilamento dos conteúdos para o desenvolvimento da Estruturação da Personagem. Mantereí a escrita em primeira pessoa, como personagem:

Os morros são um aglomerado de mulheres. Várias faces, várias etnias e várias presenças, mas um único coração, a vida que gera.

Sabedoria de mulheres que resistem ao tempo e sobrevivem no espaço. Alma feminina que ocupa os morros, cuja fala é o vento e cujo som penetra-me durante a travessia.

Eu, Justina, sou fruto desta terra cercada e protegida por estes morros. Minha origem são fragmentos destas mulheres e da vida da terra. Ossos de mulheres e pedaços de bichos compõem minha estrutura, folhas decompostas são o meu húmus, o minério do fundo da terra são minhas veias.

Sou como uma raiz que brota e é gerada pela terra. Minha origem vem destas partes que compõem e dão sustento ao meu centro. Sou fruto das histórias de vida dessas mulheres, dos bichos, da vegetação e dos minérios deste lugar.

Brotei das folhas e delas fui ganhando forma humana, mas carrego uma asa de águia na escapula esquerda, possuo rabo de crina de cavalo, minhas mãos têm unhas de gavião e minha perna direita é uma pata de cavalo. Tenho coração de boi e pele de terra de minério, com carvão, areia e argila. Meu rosto possui rachaduras de leitos de rios, meus cabelos são palhas de milho e em meus ossos estão incrustadas às sabedorias de vidas das mulheres do morro. Possuo uma meta: a busca de um caminho e de um mundo melhor para todas nós.

O som do morro é a fala dessas mulheres. É a terra que se manifesta em seu som. O vento penetra meu corpo e sua sonoridade me conduz para a busca. Sou guiada por esta escuta.

Há uma cadeia de mulheres que me empurram pelas costas. Suas vozes repercutem na pele do couro do tambor e seu timbre ecoa nos morros. As mulheres me conduzem para o trilhar. O vento é suave e penetrante. O tempo é o seu instrumento.

Tenho um sentimento de continuidade e de desamparo. A angústia e o sofrimento dos morros fazem com que este percurso seja necessário. A terra perdeu seu eixo, tudo está desordenado, não há mais como retroceder. Carecemos de essências, temos lutas e batalhas a serem travadas.

Um vendaval forma-se, as mulheres anunciam que um grande dilúvio irá ocorrer. É necessário avisar a todos que a terra irá chorar, que o mundo necessita de purificação.

Necessito ir para as cidades anunciar o recado do morro. O tambor ecoa, cumprindo sua função. Vou desembestada, tenho urgência. O desgaste do caminho faz-me perder parte de minha asa, minhas unhas se quebram e se gastam, minha pata é machucada e meu coração é ferido

pela dureza da cidade. Tudo é rude. Poucos me escutam, sou mal compreendida, vagueio sem direção.

Sinto-me impotente, perdida e sem rumo. É necessário avisar a todos, mas as pessoas não querem escutar, estão atônitas. Firmo-me em meu propósito de anunciar, pois o dilúvio irá ocorrer.

O choro da terra anuncia-se. O tempo fecha, tudo se agita, o solo treme e se abrem sob meus pés, as chuvas começam a cair. A força da água move tudo: as marés, os ciclos e toda a estrutura de vida.

É necessária a limpeza. A água ocupa tudo, através de ondas forma-se o oceano. A terra é um grande mar. Sinto-me de certa forma feliz, pois tinha certeza de que isto aconteceria. Para muitos isto é o fim, para mim é o início. O começo de uma nova era. Um resgate de essências. Há que se formar novamente das partes, pois tudo está exposto: a tristeza, a angústia, a destruição, a ira e a fúria.

Necessitamos de um resgate interior, uma construção a partir dos restos, uma nova organização e um ressurgir das cinzas. A fumaça do fogo que queimou tudo me dá força para que eu me recomponha a partir dos ossos dessas mulheres. Sou apenas ossos, que através do oxigênio do carvão se refaz.

Na porosidade dos ossos das mulheres há espaço para o resgate do subterrâneo da terra. Não sou só, possuo o vento que me penetra e dialogo com ele. Pertencço a este mundo e faço parte dessa cadeia de mulheres. Torno-me uma voz entre elas. Passo a soprar como o vento e penetro em outros corações, assim como eles me invadem. Participo deste universo feminino que é o coração do planeta. Passo a ser como o vento do morro que dá o seu recado.

A orientadora chamou-me a atenção para pontos marcantes nesta síntese, onde se verificou a forte presença dos seguintes elementos e suas derivações:

O espaço como travessias e trilhas, e seu entorno de morros. O som como som da terra e como fragmentos de histórias. O Vento como som e como elemento que determina, motiva, impulsiona e conduz o movimento. As qualidades de vento que vão do suave ao vendaval e qualidades de água que vão da chuva para os mares do oceano.

Encontramos também nesta síntese a descrição da estrutura física da personagem, bem como suas sensações corporais. Seu campo emocional se configura por momentos de perdas, desamparos, sofrimentos, tristezas e angústias. São muitas as mulheres que se sintetizaram em Justina, a qual carrega consigo fragmentos de vida dessas mulheres.

Recobrando a vivência de campo podemos perceber a presença destes variados elementos. Mas foi só ao reler os diários de campo que foi possível



estabelecer conexões entre os sentidos vivenciados em campo e as imagens sintetizadas na personagem. Não foram escolhas racionais, mas sim corporais, que se integraram às minhas Fantasias e com minhas necessidades de relações objetais. Foram escolhas pessoais através de identificações e de necessidades internas, como nos esclarece Melaine Klein, que ao tratar das questões afetivas na psicanálise, dá-nos uma dimensão da relação da Fantasia na vida e na arte:

As fantasias – ao se tornarem mais elaboradas e referirem-se a uma variedade mais ampla de objetos e situações – continuam através de todo o desenvolvimento e acompanham todas as atividades. Elas nunca deixam de desempenhar um papel importante na vida mental. A influência da fantasia inconsciente na arte, no trabalho científico e nas atividades da vida cotidiana nunca será exageradamente estimada (KLEIN, 1991, p. 285).

As paisagens de morros e encostas da região do Vale do Paraíba estavam fortemente presentes em Justina. A região rural, das cidades pesquisadas, também está contemplada em suas paisagens.

O universo feminino presente na pesquisa ocupa os morros, constituído de várias faces e fragmentos de história de mulheres. Destacarei a seguir alguns sentidos presentes em campo:

No jongo de Guaratinguetá o comando do grupo está sob a liderança de duas irmãs e antigas jogueiras. Suas casas são integradas por um quintal em comum, onde o mastro do jongo é hasteado. Na casa da irmã mais velha, monta-se o altar do santo padroeiro da festa e se realiza a reza antes do início do jongo. No fogão de lenha faz-se a canelinha, a canja e o cachorro quente do jongo. Na cozinha da irmã mais nova, que prepara a feijoada para o dia seguinte ao jongo, transforma-se em terreiro de umbanda, onde se firmam fundamentos e proteções ao jongo. Todos os preparativos das festas são realizados na casa destas irmãs.

A roda de jongo só é abençoada quando uma das irmãs desce de sua casa e espalha canelinha por todo o terreiro. É quase sempre a jogueira de Aparecida que abre a roda com seu ponto de abertura, ela é a única mulher que toca os tambores de jongo. A jogueira do bairro Cohab é famosa por seus pontos criados. São as mulheres que comandam a roda de jongo, impondo o fim da demanda e resgatando a visaria.

A realidade destas mulheres é a de ex-empregadas domésticas aposentadas, cuja saúde esta em precária atenção. Suas famílias constituem-se em torno de si, pois não há maridos, mas sim mulheres no comando das casas. Suas filhas são também empregadas domésticas, que labutam arduamente para sustentarem seus filhos, cujos pais estão ausentes.

No bairro rural Três Pontes de Cunha, também encontramos um universo feminino presente em torno da figura de Sá Mariinha, antiga benzedeira e vidente da região.

Sua capelinha fica na roça e é cuidada pelas Marias, mãe e filha, que são parentes de Sá Mariinha. Todo ano há uma festa em sua devoção, com presença de missa e guardas da região.

As bênçãos de Sá Mariinha estão presentes em muitas histórias de vida, mas relatarei aqui a contada por uma Maria do centro de Cunha, a qual fez questão de que eu fosse até sua casa para que tomássemos um café com suas irmãs e filhas, outras Marias, para que ela fizesse a sua narrativa.

Maria contou-me que nascera prematuramente e que recebera o auxílio desta benzedeira para que pudesse sobreviver. Sá Mariinha ensinou sua mãe a cuidar dela, colocando-a numa caixa de sapato forrada de lã e amamentado-a com conta gotas.

Enquanto estava na cozinha escutando esta história a beleza do feminino invadiu-me e vi nestas mulheres o zelo e a capacidade de transformação. Naquela cozinha havia uma abertura e uma vontade de troca entre nós mulheres. A cozinha representava o ventre onde a mãe recebe seu filho e alimenta-o, assim como a mãe de Maria fez com ela e salvou sua vida, nutrindo-a de amor.

O vento que está fortemente presente nas paisagens internas, relaciona-se com imagens de vento presentes em campo e com os impressionantes relatos de espíritos que rodeiam o jongo.

Em Três Pontes presenciei Maria, mãe, varrendo o terreiro em frente à cozinha com sua vassoura de alecrim. O vento levantava uma grande poeira no espaço. Era possível ver o movimento do vento pelo pó que subia. Tive a sensação de que o vento vinha para agitar e limpar aquele espaço. Mexer e

remexer. O movimento do terreiro indicava acontecimentos. Tinha um sentido de desencadeamento e de transformação.

Os relatos de espíritos que rodeiam a roda de jongo e sopram pontos nos ouvidos dos jongueiros é bem comum. A jongueira do bairro Cohab, de Guaratinguetá, relata que os pontos vêm para ela como sopros em seus ouvidos. Uma benzedeira e paneleira de Cunha, ao me contar como aprendeu a ser benzedeira, revelou-me que “veio tudo em sua cabeça”. No exato momento em que fala isto ela aponta com o dedo o seu ouvido e diz estar escutando suas rezas.

O universo rural da pesquisa traz fortemente a presença do bicho, que está integrado ao cotidiano das pessoas. A primeira vez que fui à casa das Marias, no bairro Três Pontes da área rural de Cunha, eu encontrei um cavalo ferido. Estavam todos angustiados com o sofrimento do bicho, que havia machucado a sua perna. No momento da pesquisa de campo não dei a devida atenção para aquele acontecimento, mas o lembrei quando identifiquei no corpo da personagem a sua perna de pata de cavalo.

Quando mais nova, tive constantes sonhos com cavalos correndo em matas que se incendiavam. Estes eram meus sonhos de infância. Anos mais tarde, descobri que, por volta de um ano e meio de idade, morava num sítio, onde fugia engatinhando todos os dias para ver o cavalo do local. Numa noite o terreno ao lado pegou fogo e, segundo os relatos de minha mãe, eu fiquei muito angustiada com a situação e só falava o nome do cavalo. Após uma conversa esclarecedora com minha mãe não tive mais estes sonhos, mas de certa forma resgatei este relato e vi a relação com o campo da pesquisa.

Outro dado bem marcante, sobre esta relação com os bichos, foi o contato com um tropeiro de Piquete. Ao presenciar sua condução ao carrear os bois, percebi que sua voz partia das entranhas, era visceral e instintiva. Parecia que ele tinha que virar meio bicho para se comunicar com aqueles bois. A atuação de seu corpo era impressionante. Ele literalmente trazia o sentido de pegar o touro à unha.

Seu corpo também era som: “Valeti, Mimoso, não judia, tá judiando, não judia, vai, vai, Coração!”. A musicalidade de sua voz e o som da roda do carro de boi ficaram impressos em meu corpo. Este corpo e essa sonoridade, extremamente viscerais, invadiram meus sentidos.

O ferrão era o que dominava o boi. Assustava-o, cutucava-o e por vezes o fazia sangrar. Era também o objeto que puxava o instinto no corpo de quem o carrega. Sua extremidade pontiaguda cutuca e tira a energia e a força do boi e do carreiro.

Como veremos adiante, essas relações da pesquisa de campo com a personagem estarão presentes em toda a Estruturação da Personagem. São relações que não foram forçadas ou fabricadas, mas sim descobertas e reafirmadas durante todo o desenvolvimento deste processo.

## **5.8. Etapa VIII: experimentando objetos**

Nesta etapa, experimentei objetos com o intuito de permitir que estes possibilitassem ao meu corpo uma maior concretização das imagens internas.

Segundo Rodrigues (2003), no eixo Estruturação da Personagem do BPI é necessário concretizar externamente, no corpo e no espaço, o que está no plano das imagens. O exercício de materializar as imagens tem o objetivo de favorecer o desenvolvimento deste eixo.

Rodrigues esclarece-nos que não há uma preocupação em constituir estes objetos como partes integrantes do trabalho cênico, mas que suas experimentações possibilitam o desenvolvimento do Processo:

Muitos dos elementos que vão surgindo, vindos internamente, são solicitados à própria pessoa que os confeccione, e passam a fazer parte do corpo de sua personagem, auxiliando-a na estruturação da mesma. Porém, isto não quer dizer que sejam permanentes, assim como nada é permanente na personagem, não sendo caracterizados como figurinos. Todavia, podem perfeitamente vir a constituir-lo, numa outra etapa, mas não é uma preocupação neste momento (RODRIGUES, 2003, p. 130).

Verificamos na citação acima que a personagem não se fixa a estruturas rígidas, possuindo uma natureza dinâmica através dos conteúdos internos que se fazem presentes no corpo.

Nada é permanente na personagem que está sempre em construção. Mesmo numa etapa posterior, quando já há um roteiro coreográfico, os objetos utilizados no trabalho cênico podem sofrer transformações de acordo com o desenvolvimento da personagem.

Nesta etapa de experimentação de objetos, o intuito não era construir o figurino, a cenografia e a trilha musical de um trabalho cênico, mas dar vazão às imagens internas, elaborando-as, possibilitando, assim, o desenvolvimento da Estruturação da Personagem.

Veremos adiante que todos os objetos trabalhados sofreram transformações e alguns foram descartados. Os objetos experimentados foram utilizados ao longo de todas as etapas da Estruturação da Personagem, mas por caráter elucidativo incluiu esta experimentação como uma etapa separada.

Na **Etapa I: da “amarração” ao desenlace criativo** o primeiro objeto experimentado foi um lenço sintético de renda. Este lenço trazia a referência dos turbantes das jongueiras e dos lenços das batuqueiras.

Os lenços das batuqueiras são utilizados na região da pélvis e enfatizam o movimento da umbigada, que se refere a matriz-síntese de movimentação do batuque. Os turbantes utilizados nas cabeças das jongueiras possuem o sentido de proteção espiritual.

Segundo o relato de um jongueiro de Guaratinguetá (SP), não se pode entrar no jongo com o corpo desprotegido, pois há muitos egúns (espíritos) presentes na roda. A maioria dos jongueiros são médiuns e um dos preceitos do jongo é a não incorporação na roda. Devido a esta prescrição, é comum o uso de adornos de proteção (patuás, guias, chapéus, turbantes), pois não é bem visto aquele que não tem controle sobre sua mediunidade.

Na roda de jongo chega tudo visitantes, jongueiros antigos, demandas (...)  
O jongueiro sempre costuma usar um chapéu. Quem não estima sua própria cabeça? Quanto mais você aprofunda no jongo, você tem um

conhecimento do lado espiritual. Por isso, eu me preparo, eu faço minhas obrigações. Converso com meus orixás, com meus pretos velhos, com minha defesa, eu vou me divertir, vou cantar, mas também corro risco. Então eu faço minhas obrigações pra poder entrar na roda de jongo. (Depoimento de um jongueiro de Guaratinguetá-SP).

Os turbantes das jongueiras, assim como os chapéus dos jongueiros, zelam suas cabeças, mais especificamente a região do chakra coronário que, segundo os jongueiros, é um canal receptor da espiritualidade.

A princípio, a experimentação do lenço sintético de renda trazia a referência dos adornos das jongueiras e batuqueiras, através da exploração da matriz da umbigada. Com o desenvolvimento desta matriz em meu corpo, este lenço ligou-se ao conteúdo da “amarração” no corpo e transformou-se num véu que encobria meu rosto, com o objetivo de ocultar-me.

Com a superação da “amarração” no corpo, o lenço sintético de renda condensou o significado de adorno com o sentido de véu, gerando uma nova significação: o da máscara neutra.

Por indicação da orientadora, substituí-o por um lenço de crochê<sup>52</sup>, de barbante e de cor crua. A renda sintética não se adequava ao conteúdo de corpo antigo e de outra dimensão de espaço-tempo da personagem.

O lenço de crochê passou a ser usado de duas novas maneiras: como máscara neutra e como turbante. Durante a caminhada com o tambor utilizava-o como máscara neutra, o que me permitiu trazer o sentido de projetar diversos rostos de mulheres em meu rosto. Eram as mulheres dos morros e as mães dos jornais que se faziam presentes nesta máscara durante a caminhada. Noutros momentos este lenço era retirado do rosto e colocado para trás na cabeça, como os turbantes utilizados pelas mulheres do jongo, trazendo ao corpo o sentido de proteção.

Ainda nesta Etapa I utilizei um grande cordão de tecido de fardo, que o enrolava na região da barriga. Este cordão ligava-se aos seguintes conteúdos que se faziam presentes no corpo: a matriz de movimento da umbigada, a barriga oca

---

<sup>52</sup> Vitalina dos Santos, minha avó postíça, foi quem o trançou.

e a “amarração” do jongo. Tinha a imagem dele como um grande cipó que se enrolava no corpo, trazendo-me a referência de cordão umbilical.

Em movimento de giro, eu desenrolava este cordão do corpo e através desta ação vivenciava o “desamarrar” o corpo. Ao retirar o cordão do corpo experimentava a sensação da barriga vazia e oca que perdia seu “filho” (tambor), vivenciando o movimento interno de abrir mão da perda e da dor para dar passagem à dinâmica da visaria do jongo.

Verifiquei, ao desdobrar, elaborar e superar o conteúdo da “amarração” no corpo, que não necessitava mais do uso deste cordão. A sensação da barriga oca, o sentimento de abrir mão da dor e da perda permaneceram em meu corpo, desencadeando o movimento das umbigadas presentes na visaria do jongo.

Na **Etapa II: incorporando o tambor e percorrendo caminhos**, incorporei o tambor e as baquetas-ferrões ao trabalho corporal da Estruturação da Personagem.

Utilizava um tambor artesanal que provinha de uma guarda de congada de Aparecida do Norte (SP). Com o decorrer do trabalho verifiquei algumas dificuldades com este tambor: seu tamanho e seu couro antigo, que já não possuía uma boa afinação de som.

Em Julho de 2005, participei do Festival de Inverno da UFMG, em Diamantina (MG), onde realizei o curso “Vivências a partir da Metodologia do Bailarino-Pesquisador-Intérprete”, ministrado por Graziela Rodrigues.

Neste curso, trabalhamos o Processo criativo do Método BPI, através da realização de laboratórios corporais, onde cada participante possuía um espaço pessoal de experimentação, o dōjo<sup>53</sup>.

Neste momento, meu corpo estava em processo de Estruturação da Personagem, trazendo como referência a construção e a incorporação da

---

<sup>53</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 do seu corpo” (RODRIGUES & MULLER, 2006, p. 136).

personagem Justina, podendo portanto, os conteúdos da personagem ocupar o dôjo.

Trabalhava a personagem em meu corpo e sentia falta do seu tambor que já me era incorporado. Como não havia levado o tambor para o trabalho corporal do curso, tomei emprestado um tambor da oficina de percussão que ocorria neste mesmo Festival.

Esta falta de tambor fez com que eu tivesse a oportunidade de experimentar outros tambores de congado, percebendo que necessitava de um tambor com maior repercussão de som e de menor tamanho, o quê seria mais ajustado ao meu biótipo.

Na feira do antigo mercado de escravos de Diamantina, deparei-me com um senhor da região do Vale do Jequitinhonha que trazia tambores artesanais de congada. E foi com este senhor que encontrei o tambor que necessitava, o qual era menor, de couro-pele nova e com um bom ajuste de som.

A incorporação deste novo tambor foi rápida ao corpo, pois todas as atividades desenvolvidas, anteriormente com o primeiro tambor, auxiliaram-me para a procura de um mais aderente ao corpo.

As baquetas do tambor foram confeccionadas a partir do ferrão que eu ganhei em campo. Como necessitava de duas baquetas, cortei o ferrão em dois pedaços de tamanho ideal para baqueta e arrumei duas novas argolas para colocar nas pontas, pois era necessário que as baquetas tivessem mesmo peso e tamanho.

Pedi a meu pai, que mora na região do Vale do Paraíba e que já conhecia ferrões de sua juventude, que comprasse estas argolas nas lojas rurais da sua cidade, pois não era possível encontrar estas em localidades onde não há a lida com bois.

Na **Etapa III: flexibilizando e individualizando as ações do campo**, identificamos a imagem de uma pata de cavalo que se fazia presente no corpo. Durante a **Etapa V: a incorporação de Justina**, verificamos que o movimento-síntese da incorporação da personagem estava relacionado a esta imagem que expandia o corpo e trazia o movimento de bater o casco da pata ao chão.



Como a pata de cavalo era uma imagem constituinte do corpo da personagem, necessitava realizar estudos de movimentos que auxiliassem o desenvolvimento desta relação pé-pata. Para estes estudos, utilizei uma sapatilha de ponta, com o intuito de trazer uma maior ampliação da relação do pé como um casco de cavalo, que teimava em bater no chão. Esta sapatilha também me proporcionou concretizar corporalmente a imagem da grande perna de cavalo, trazendo ao corpo um prolongamento da perna.

A princípio, utilizei a sapatilha de ponta apenas para dar ao corpo ampliação da perna, aumentando a percepção do pé e da perna, com o objetivo de estudar os movimentos do casco e da perna de cavalo. Rodrigues (2003, p. 130) esclarece-nos que: “O corpo da personagem com freqüência apresenta-se com imagens que extrapolam o corpo físico (...) Quando essas imagens ocorrem é indicado que a pessoa as materialize”.

Com o desenvolvimento do trabalho, esta sapatilha foi se incorporando ao corpo como pata. Cada vez mais, fui necessitando deste sapato para a construção de um só pé da personagem, o que fez com que integrasse esta sapatilha de ponta ao corpo da personagem.

O uso da sapatilha interligava as imagens do jongo com meu histórico de bailarina, no qual tive uma formação em clássico. Recobrei no corpo as referências do clássico para a realização de exercícios preparatórios para a incorporação da sapatilha e para a realização de pesquisas de movimentos com a perna de cavalo.

No início da Estruturação da Personagem, mais precisamente nas Etapas I e II, experimentei o uso de uma saia feita de pedaços de fardos<sup>54</sup>. Esta saia possuía um bom peso que me auxiliava a trazer o sentido do corpo velho, antigo e acorado da personagem. Tingi a saia com chá preto para trazer a referência do corpo sujo e impregnado de terra da personagem.

Mas, ao incorporar a sapatilha de ponta como pata de cavalo passei a me incomodar com o uso da saia. Primeiro porque ela se enroscava na sapatilha,

---

<sup>54</sup> Para um melhor ajuste corporal, esta saia teve a necessidade de ir se modificando ao longo da experimentação, o que acarretou com que ela fosse manufaturada por três costureiras: Maria, Nair e Davilna.

atrapalhando a ampliação da perna e limitando seu movimento. Segundo porque as características arquetípicas do corpo da personagem estavam se delineando mais fortemente e a saia trazia uma referência de um corpo mais realista, que não era o caso da personagem.

Descartei, então, o uso da saia de fardos, mas permaneci com o registro corporal da saia em meu corpo quanto à percepção do peso que puxa a pélvis para o chão, auxiliando o acocoramento do corpo da personagem.

Na **Etapa V: a incorporação de Justina**, vimos que o espaço-origem da personagem era a terra, a qual foi se configurando como uma terra repleta de folhas secas, cipós, troncos de árvores e pedaços de bichos.

Nos movimentos de trazer e retirar a personagem do corpo tinha a tendência de voltar-me para o chão para, através do contato com o solo, tirá-la ou devolvê-la ao seu espaço-origem.

Rodrigues (2003, p. 125 e 126) esclarece-nos um pouco mais sobre o movimento de retirar a personagem do corpo em contato com o solo: “As impressões no solo configurado é essencial porque à partir delas inicia-se uma ação que pode ser nomeada de desincorporar.” E é através do ato da desincorporação que lembranças e sentidos “que estavam impregnados no corpo que o espaço vai sendo criado e recriado”.

Passei a experimentar estes momentos de incorporação e desincorporação em contato com folhas secas, que foram colocadas no chão. Este contato proporcionou uma maior percepção das sensações e das paisagens da personagem que ia se construindo, ampliando a relação do corpo que se formava através de fragmentos e pedaços depositados na terra.

A relação da pessoa com o espaço criado por ela possibilita um fluir de movimento, de onde irá surgir a sua dança. As sensações, os significados da pessoa invadem o espaço e o espaço vem na pessoa (RODRIGUES, 2003, p. 125).

Com o desenvolvimento do trabalho, as folhas secas passaram a fazer parte do espaço da personagem, não sendo só utilizadas nos momentos de incorporação e desincorporação. Rodrigues (2003, p. 132) esclarece-nos que: “O

objetivo, como na relação anterior, não é confeccionar o cenário, mas fazer a materialização das imagens internas para favorecer o desenvolvimento desta fase”.

Como verificamos anteriormente, na Etapa V, o espaço-origem da personagem era a terra. Este espaço origem era-me vivenciado nesta etapa de experimentação de objetos através das folhas secas, como se a personagem estivesse submersa nas folhas, dentro da terra.

As experimentações com as folhas proporcionaram ao trabalho da Estruturação da Personagem um início de roteiro, onde a personagem ressurgia das folhas para, através das suas ações, contar a sua estória de trilhar caminhos.

Na **Etapa IV: referências na literatura e nos jornais**, tive contato com a história da nigeriana Safiya, a qual me estimulou a colecionar imagens de mulheres muçumanas dos jornais. Essas mulheres trouxeram-me a relação da personagem com o sentido de busca de uma vida melhor. A partir deste conteúdo, experimentei um manto cinza na caminhada com o tambor. Este manto sintetizava a história destas várias mulheres que tinham uma necessidade de superação, trazendo-me o sentido da comunhão com suas lutas por uma vida melhor.

O manto cinza gerou uma imagem de bandeira que eu carregava no peito, que significava trazer comigo uma luta conjunta com as mulheres que buscam. Fui, então, suprimindo o uso do manto e passando a utilizar uma bandeira de tecido azul, que era retirada do peito.

Imprimi nesta bandeira uma imagem de jornal de três mulheres muçumanas. Nesta imagem, as três mulheres estão com os olhares voltados para o espaço, como que se procurassem um caminho de busca a seguir. Elas estão agrupadas e os contornos dos seus mantos sob suas cabeças formam a imagem de um morro.

Esta bandeira trazia a ligação com as mulheres terras-raízes, que compartilham vida. Mulheres que não esmorecem diante das dificuldades, mas que agem e atuam. Mulheres generosas por compartilharem conosco a sabedoria da superação da dor e da sua transformação em forças construtivas.

Esta bandeira, assim como o manto, trazia a relação com estas mulheres que buscam. Mas ambos eram objetos que, através das experimentações, não foram se integrando ao corpo. Não se incorporaram a ele.

Neste período, costumava ter a imagem de carregar uma rosa na mão direita, mas como não tinha clareza de seu significado não dei a devida atenção à imagem. Ao ir retirando o uso do manto e da bandeira, esta imagem insistiu com certa regularidade em meus trabalhos, o que fez com que experimentasse o uso de uma rosa vermelha de plástico.

Para minha surpresa, ao utilizar a rosa, desencadeou-se em mim um movimento inteiro e integrado à região do coração. Fui experimentando o uso deste objeto, até que identifiquei a rosa como um símbolo do coração dessas mulheres, dando ao corpo um sentido de amor, esperança e confraternização.

Constato aqui a necessidade da concretização das imagens internas sem censura, pois só a partir da experimentação com o objeto é que podemos ter uma maior clareza dos conteúdos corporais presentes nas imagens. São experimentações importantes para o desenvolvimento de um processo corporal, pois racionalmente não via “lógica” nesta imagem da rosa vermelha. Ao seguir minhas necessidades corporais substituí dois objetos (manto e bandeira) por um único (rosa), mantendo os sentidos referentes aos objetos anteriores, agregando novos sentidos ao novo objeto e o incorporando à personagem.

A partir de então passei a não utilizar mais o manto e a bandeira. Permaneci apenas usando a rosa vermelha. Esta rosa era utilizada no momento em que vivenciava a integração dos corações destas mulheres através da visaria do jongo.

O sentido de comunhão da personagem com estas mulheres, durante a caminhada, foi deslocado e integrado aos sentidos presentes no lenço de crochê cru, condensando este sentido de comunhão em seu uso como máscara neutra, onde se podiam projetar imagens dessas várias mulheres.

A rosa vermelha acabou se transformando em lenço vermelho, pois este possuía maior maleabilidade, adequando-se melhor ao sentido do coração na visaria do jongo.

Retirava o lenço vermelho do peito e com este realizava a ação de chamar as mulheres dos morros para que, junto comigo, participassem da comunhão na visaria do jongo. Através da ação do lenço vermelho e da dinâmica da visaria do jongo, podia transformar as dores das mulheres dos morros em esperanças de vida.

Interessante observar que só no momento da escrita desta etapa de experimentação dos objetos é que identifiquei a procedência do movimento de chamar com o lenço como um movimento dos homens do batuque<sup>55</sup>. É costume dos batuqueiros usarem um lenço nas mãos. Este lenço é comumente vermelho, cor que para os batuqueiros representa o Divino Espírito Santo<sup>56</sup>. Com o lenço, os batuqueiros convidam suas companheiras para dançarem e através da ação do lenço no espaço eles “retiram” a dança do corpo das mulheres. O lenço no batuque tem um sentido desencadeador de incitar a dança das mulheres.

Numa rápida puxada do corpo para o solo, o batuqueiro reverencia a dama e a terra. E ao levantar do chão, num movimento de impulsão para umbigar com a parceira, o batuqueiro revitaliza sua movimentação, através do resgate mítico da fertilidade da terra. A relação de contato com a fertilidade da terra é restituída no batuque, através de sua origem de rito agrário.

Ponto que este movimento de chamar com o lenço foi apreendido por mim através de uma relação sinestésica em campo. Este movimento estava registrado (guardado) em meu corpo, só sendo externalizado no espaço a partir do trabalho de materialização das imagens.

Ressalto ainda que a ação de chamar com o lenço não é uma reprodução do movimento dos batuqueiros, mas sim uma condensação dos sentidos apreendidos no Co-habitar com a Fonte, com os do meu Inventário no Corpo e com os da Estruturação da Personagem.

Durante todas as etapas anteriores experimentei objetos sonoros com o intuito de realizar estudos de movimentos e ritmo, além de realizar uma pesquisa

---

<sup>55</sup> Pesquisei o Batuque de Umbigada de Capivari, Piracicaba e Tietê, durante os anos de 2000 a 2002.

<sup>56</sup> A vestimenta dos homens no Batuque é usualmente uma calça branca e uma camisa vermelha. Essas são as cores da folia do Divino Espírito Santo, da qual muitos participantes do batuque pertencem.

de músicas que se ligavam aos conteúdos do trabalho. Mais uma vez friso que o objetivo não era construir a trilha musical de um trabalho cênico, mas materializar as imagens internas no corpo e no espaço.

Na **Etapa II: incorporando o tambor**, selecionei músicas de congado que me auxiliassem no estudo rítmico, na incorporação do tambor, na precisão da execução dos toques e nas ações de tocar e dançar.

Durante a **Etapa III: individualizando as ações do campo**, fiz uma pré-seleção musical reunindo músicas das seguintes manifestações populares brasileiras: batuque, candombe e jongo. Utilizava as músicas com a intenção de experimentar as seguintes relações corporais: constituir paisagens, incorporar a pulsação dos tambores e estudar os movimentos das ações.

Observo que todas as músicas selecionadas traziam a referência da cultura negra e das suas matrizes afro-brasileiras. O batuque, o candombe, o congado e o jongo são manifestações culturais brasileiras de origem banto. Saliento, ainda, que todas estas manifestações estão de certa forma interligadas. Muitos dos jongueiros do Vale Paulista do Paraíba são congadeiros. O candombe é uma manifestação próxima ao jongo, sendo uma espécie de primo mineiro do jongo, ou um jongo de sotaque mineiro. Já o batuque de Capivari, Piracicaba e Tietê possui na umbigada a sua matriz-síntese de movimento, assim como no jongo, só que no jongo ela é uma menção.

A partir das individualizações das ações, novas paisagens e sentidos foram surgindo, o que gerou uma nova busca musical. A procura por música de tambores foi aprofundando-me na raiz negra contida nestas manifestações, transportando-me para a rememorada mãe África. A origem mítica destas manifestações, como verificamos neste ponto de jongo de Guaratinguetá:

Mãe preta, mãe preta, mãe preta  
Onde é que estás agora?  
Tua morada é bem longe  
É bem pertinho de Angola

Utilizei uma música africana de Kêtu, cidade do leste de Benim, para o estudo da matriz africana. Essa matriz africana foi denominada assim por mim no

trabalho de individualização das ações. A música de Kêtu auxiliou-me a trazer no corpo a dinâmica desta matriz e o seu desenvolvimento no espaço.

Outra música africana que utilizei foi um canto de mulheres do Benin. Uma espécie de crônica social na disputa do canto, durante a ação de moer milho nas pedras. Esta música ajudava-me a trazer a paisagem dos morros das mulheres, que circundavam o espaço-origem da terra da personagem.

As paisagens da personagem, descritas nas etapas anteriores, eram recheadas de sons de vento, de sussurros de benzimentos, de vozes de mulheres e de sons de tambores. O corpo da personagem solicitava esta experimentação com o objeto sonoro, que auxiliava a sua estruturação.

Na **Etapa II: incorporando o tambor e percorrendo caminhos**, vimos que o som do tambor era a “fala” da personagem, o que reforçou a importância da incorporação deste objeto. Mas com o desenvolvimento da Estruturação da Personagem, o espaço repleto de sons solicitava ao corpo novas falas.

A presença constante das mulheres (dos morros, das caminhadas e da visaria do jongo) precisava ter uma voz que ressoasse no corpo e no espaço. Era necessário encontrar um meio de materializar essas imagens de mulheres tão presentes em mim internamente.

A música dos cantos das mulheres de Benim era uma tentativa que auxiliava o corpo a trazer a paisagem de terra, mas ainda não materializava as constantes imagens de falas das mulheres.

Havia uma grande dúvida: como materializar no espaço essas imagens? Por um bom tempo fiquei com esta questão em aberto. E foi a orientadora quem me auxiliou nesta tarefa, trazendo-me uma possibilidade.

Graziela Rodrigues apresentou-me a pesquisa da Profa. Dra. Nivia Valença Barros, da Universidade Federal Fluminense (RJ). Esta professora disponibilizou-nos o acesso a fitas de vídeo de um encontro do projeto “Mães que lutam”, realizado na UFF, no ano de 2005.

Nestas fitas, deparamo-nos com depoimentos de mães que perderam seus filhos em chacinas no estado do Rio de Janeiro. Essas mães relatavam sobre seus sofrimentos, suas realidades sociais, suas dificuldades com a omissão

pública, suas maternidades perdidas, suas maternagens<sup>57</sup> conquistadas e sobre suas lutas em transformar a dor da perda em esperança de vida.

Barros mostra-nos os dados das chacinas apresentadas nas fitas:

Em 1990, Acari – 11 jovens e adolescentes mortos; 14 de novembro de 1990, Nova Jerusalém (Duque de Caxias) – 7 adolescentes mortos; dezembro de 1992, Favela da Mandala (Sampaio) – 7 jovens, sendo 4 adolescentes; 23 de julho de 1993, Candelária – 7 mortos, entre crianças e adolescentes; 30 de agosto de 1993, Vigário Geral – 21 mortos (famílias com crianças); outubro de 1994; Nova Brasília (Bom Sucesso) – 13 mortos; maio de 1995; Nova Brasília (Bom Sucesso) – 13 mortos; 22 de fevereiro de 1997, Morro do Turano (Rio de Janeiro) – 10 pessoas, chacina atribuída à guerra do tráfico; 22 de fevereiro de 1997, Belford Roxo – 5 adolescentes (BARROS, 2005, p. 131).

Neste encontro também participaram mães de menores infratores da FEBEM (Fundação do Bem-Estar do Menor) de São Paulo. O relato destas mães da FEBEM mostraram-nos o desprezo ao adolescente infrator, os maus tratos aos internos, o descaso com a família destes jovens e o preconceito social com as camadas pobres e negras.

Todas as mães apresentadas nestas fitas nos mostraram uma dura realidade social, ao mesmo tempo em que através, infelizmente, da dor elas reencontraram espaço para se desenvolverem como indivíduos sociais, que lutam pela vida e pela necessidade de sua preservação. Nos relatos destas mães, que já superaram a emoção do trauma, percebe-se a necessidade que elas têm de lutarem em prol da vida.

Com permissão da Profa. Nivia Valença Barros isolei o som das imagens<sup>58</sup> e selecionei algumas destas falas para experimentá-las como objetos sonoros.

As falas destas mulheres (mães que lutam) se relacionaram aos seguintes conteúdos presentes na personagem:

- a) o som do tambor que era a sua fala
- b) a perda do “filho” (tambor)

---

<sup>57</sup> Segundo Barros (2005) o termo maternagem refere-se à preocupação em cuidar do filho do outro.

<sup>58</sup> João Maria foi quem realizou este trabalho.



- c) os sons dos morros (mulheres)
- d) o abrir mão da dor da perda
- e) a jornada da caminhada
- f) as mulheres do lenço de crochê
- g) o sentido de esperança e de busca
- h) a visaria das mulheres

As falas das mães que lutam trouxeram também uma conexão da personagem, arquetípica e perdida num espaço-tempo longínquo, com uma realidade “atual”: a condição da mulher (mãe) de periferia.

As mulheres do jongo de Guaratinguetá, pesquisadas no Co-habitar, traziam essa condição da mulher (mãe) de periferia. Essas jongueiras são mulheres que enfrentam preconceitos sociais, bem como enfrentam a dura realidade de seus filhos que se envolvem com drogas e são atraídos ao mundo do crime.

Durante essa fase de experimentação dos objetos sonoros, tive uma confirmação dessa realidade através da triste notícia de uma jongueira que havia perdido seu filho, que foi assassinado por causa das dívidas com drogas. Em campo acompanhei a aflição e o sofrimento desta mãe que tentava resgatar seu filho desta condição de usuário de droga e salvá-lo desta terrível sina e sentença de morte.

Ao realizar as escolhas das falas, segui a indicação da orientadora de preservar as identidades dessas mulheres e de ter uma postura ética de não selecionar trechos que pudessem comprometê-las. Fiz várias seleções, onde a cada nova seleção reduzia cada vez mais as falas, ficando apenas com aquelas que estivessem realmente incorporadas ao trabalho.

A seguir transcrevo as falas selecionadas das mães que lutam:

Mãe 1:

Nós temos que acreditar que o direito maior que nós temos é a vida (...) e nós temos que lutar por essa vida (...) porque ela é única.

Mesmo que eu venha a achar minha filha (...) a descobrir o paradeiro desses corpos (...) essa vai ser uma luta que só vai terminar quando eu morrer.

Mãe 2:

Então quer dizer (...) a gente vive nessa luta constante (...) de procura, de esperança, entendeu? (...) esperança não de vida mais (...) temos até algumas mães que tem esperança de vida, né? (...) e a gente tem que respeitar, porque são filhos, né? (...) cada um pensa de um jeito (...) hoje temos assim a certeza de que estão mortos (...) mas a minha esperança é de dar a minha filha um enterro digno.

Disseram que esses jovens foram para lá (...) e que eles foram dados vivos para os leões comerem (...) porque ele diz que a minha filha foi a oitava a ser dada para os leões comerem (...) primeiro colocaram o braço dela lá na grade (...) e que eles arrancaram o braço (...) e depois jogaram lá para os leões comerem.

Porque eu falava: Meu Deus porque que eu tenho essa força? (...) porque que o senhor me deu essa força? (...) tenho certeza que um dia eu vou encontrar minha filha (...) Nem que seja um último ossinho (...) pra mim fazê um enterro digno (...) pra mim descansar também(...) então, eu vivo nessa luta constante(...) saímos dos nossos trabalhos e fomos começar na luta.

Mãe 3:

Eles choravam, outros jovens choravam (...) ninguém podia abraçar (...) Não podia puxar a camisa (...) era tudo muito vigiado (...) que diabo é isso? que bem estar é esse? onde que eu estou agora? (...) e comecei a querer saber e o meu desespero (...) e as mães que não falam, não querem falar (...) porque é uma dor que paralisa (...) e bom, saí dali, tento conversar, tento entender (...) as mães corriam, ninguém queria falar (...) meu Deus! Essa dor delas parece que dói mais do que a minha (...) mas meu Deus e agora? (...) fui para casa desesperada.

Depois ele foi soltando (...) e a dor de fato foi aliviando (...) e venceu os meus quinze minutos (...) e eu tive que sair e de fato aquela dor foi embora.

Como vimos, os objetos experimentados foram sendo utilizados nas diversas etapas da Estruturação da Personagem. Sendo que todos, sem exceção, sofreram transformações e alguns foram descartados. Os objetos descartados

tiveram seus sentidos condensados e transferidos para outros objetos, ou deram passagens para a experimentação de novos objetos.

Enfatizo que em nenhum momento de suas experimentações, houve a preocupação em torná-los como partes constituintes de um trabalho cênico. Não pensava na construção da cenografia, do figurino e da trilha musical, mas tinha a necessidade de materialização das imagens internas, como uma etapa da Estruturação da Personagem.

### **Experimentando objetos**



Ensaio aberto UPA (Universidade de Portas Abertas da Unicamp)

Setembro de 2005

## Experimentando objetos



Ensaio Aberto UPA (Universidade de Portas Abertas da Unicamp)

Setembro de 2005

## 5.9. Etapa IX: elaborações cênicas

Após a Incorporação da Personagem, os conteúdos emanantes são elaborados com a maior cautela possível, para que não se perca o desenvolvimento da mesma. Tudo que é colocado no corpo e no espaço segue a referência da personagem, priorizando a sua estruturação.

Todo o trabalho passa a ser ditado pela personagem. É claro que escolhas e reflexões por parte do intérprete e da direção são importantes, mas não se pode perder o fio condutor que é a personagem.

A imagem da estátua adormecida no mármore é um bom exemplo do trabalho das elaborações cênicas. Não se pode lapidar o mármore de uma só vez. Tem que se ir retirando suas arestas aos poucos e com cuidado. É a essência contida na pedra que vai se materializando no espaço, tomando corpo e forma. No processo de lapidação não se deve retirar nenhuma lasca a mais, o que acarretaria na perda de todo o trabalho. Não há como alterar sua natureza (a essência contida) no meio do processo, mas ir delineando cada vez mais seus contornos e suas nuances. Pode-se ter a tentação de projetar sobre o mármore uma nova imagem a ser lapidada, mas se seguirmos esta imagem idealizada externamente perderemos sua essência. Portanto todo o processo de lapidação requer cautela em materializar aquilo que já tem vida internamente.

A personagem no BPI é fruto de um Processo sistêmico onde todos os eixos estão interligados, portanto não se deve em nenhum momento do Processo perder a referência da essência deste Método, a qual está alojada na originalidade do corpo em desenvolvimento.

Introduzo esta Etapa com estas reflexões para chamar a atenção do cuidado e do zelo que as elaborações cênicas necessitam, uma vez que, nesta etapa do Processo, não devemos abrir mão dos conteúdos emanantes do corpo em função de projeções externas.

Esta etapa das elaborações cênicas ocorreu num momento onde as diversas etapas anteriores foram cumpridas. A personagem já estava incorporada,

sua natureza já era delineada, os objetos experimentados já estavam incorporados a ela.

Contei com o auxílio de profissionais qualificados, que tinham uma larga experiência na área de suas atuações. Muitas vezes, pode-se dispor do auxílio de um profissional de renome que não está disposto a entender a natureza do Processo e quer apenas projetar belas imagens no trabalho. Optamos, a orientadora e eu, por recorrer a bons profissionais que tivessem abertura para trabalhar com a essência contida no mármore, ou seja, com a originalidade do corpo presente na personagem.

No Método BPI lidamos com questões referentes à identidade do intérprete, onde não se tenta ocultar as dificuldades e as limitações deste, mas sim trabalhá-las e assumi-las. Neste Método, de nada nos serve elaborações cênicas que não priorizem o desenvolvimento do intérprete e a Estruturação da Personagem. Às vezes podemos ter boas idéias que não se ajustam ao trabalho e ao corpo em movimento através da personagem.

Para a realização do figurino e da cenografia, contei com o auxílio de Márcio Tadeu e Heloisa Cardoso<sup>59</sup>. Para a confecção da trilha musical, contei com a participação de Ignacio de Campos<sup>60</sup>.

Apresentei meu trabalho a todos esses profissionais, através de ensaios e conversas onde expus as idéias e as imagens internas do trabalho. Suas indicações reforçaram (no sentido de grifar) alguns conteúdos presentes, materializaram algumas imagens internas e trouxeram novos elementos que se integraram ao trabalho.

---

<sup>59</sup> Márcio Tadeu e Heloisa Cardoso são docentes do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp e profissionais da área cênica com vasta experiência. Márcio Tadeu possui um trabalho ímpar de elaborações cênicas para trabalhos em dança e teatro, já tendo trabalhado em diversos projetos com a orientadora Graziela Rodrigues. Heloisa Cardoso também trabalha há anos com cenografia na área teatral.

<sup>60</sup> Para a parte musical fui em busca da musicista Denise Garcia, ex-professora da área de música do Departamento de Artes Corporais e atual docente do Curso de Música, ambos do Instituto de Artes da Unicamp. Denise Garcia, que tem uma atuação musical na área teatral, também já trabalhou em projetos com a orientadora. Como não era possível contar com seu trabalho, ela indicou-me o músico Ignacio de Campos, seu orientando de doutorado, para a composição da trilha musical.

Com relação ao figurino, tínhamos, a orientadora e eu, a idéia inicial de configurar este corpo arquetípico, que possuía perna de cavalo e era um corpo misturado a terra, como um grande corpo com extensões. Não conseguíamos conceber um figurino realista, mas tínhamos o anseio de trazer a idéia de camadas de cascas, que constituíam minhas imagens internas.

Havia comprado folhas desidratadas e estava guardando diversos tipos de raízes de plantas, bem como fibras de coco e palhas da costa. Estava juntando este material para poder realizar pesquisas de experimentações de objetos, como já tinha a idéia de construir uma pele-casca que cobrisse o corpo com este material coletado. A idéia era trazer a referência do corpo que surge das folhas e é misturado a elas e a terra.

Heloisa Cardoso sugeriu que costurasse as folhas e as raízes desidratadas numa blusa de meia cor bege. Realizamos um teste inicial e gostamos do resultado. Heloisa Cardoso confeccionou esta blusa, mas ao realizar os ensaios com ela verificamos que as folhas iam caindo. A figurinista resolveu este problema passando látex em todos os pontos da costura.

A grande dúvida do trabalho era a sapatilha de ponta: como transformá-la em pata de cavalo? Ao assistir os ensaios, Márcio Tadeu disse-nos que era possível confeccionar um casco em cima da sapatilha, mas que isto provavelmente dificultaria o movimento, podendo tornar a ponta escorregadia ou dando uma desproporção grande de uma perna para outra (a sapatilha era usada apenas numa perna).

Reforço aqui a experiência de Márcio Tadeu em espetáculos de dança, cujo trabalho tem uma sensibilidade em não conter os movimentos do corpo. Ele sugeriu, então, que em vez de casco construíssemos uma bota. Reforçando a imagem de guerreira da personagem e enfatizando sua caminhada como uma grande travessia de luta e superação. Esta idéia dele foi rapidamente incorporada ao trabalho e a partir desta fui em busca de sua confecção.

Márcio Tadeu também sugeriu que utilizasse uma meia calça bege dobrada até os joelhos e por cima desta uma saia envelope tipo bailarina<sup>61</sup>, misturando

---

<sup>61</sup> A costureira Maria foi quem a confeccionou.

assim, as referências de bailarina da sapatilha com o sentido de mulher guerreira da personagem.

Ele reforçou o uso do lenço de crochê e do lenço vermelho que já estava usando e indicou-me tingir o lenço de crochê de chá, com o intuito de trazer a noção de sujo de terra. E para o lenço vermelho ele me sugeriu confeccioná-lo com um tecido mais adequado, com mais movimento.

Márcio Tadeu ressaltou-me que via dois momentos distintos no trabalho: o momento das folhas e o da caminhada. Para ele teria que haver uma transformação no figurino para a caminhada. Como já me preparava para ela colocando o lenço de crochê e pegando o tambor, ele achava que haveria espaço para inserir mais um adorno no corpo que reforçasse a imagem das mulheres guerreiras.

Mostrei a ele as imagens de jornais e ele me indicou que vestisse um manto sob o corpo durante a caminhada. Resgatei o manto utilizado na etapa experimentando objetos e decidimos que era necessário confeccionar um novo manto. Heloisa Cardoso trançou, com palhas da costa e tiras de tecidos, um manto que eu vestia durante a caminhada.

Com relação ao cenário, Márcio Tadeu reforçou o uso das folhas, que já estavam sendo utilizadas, e indicou-me confeccionar com madeira rústica uma base para depositar o tambor no espaço.

Mostrei a Márcio Tadeu as imagens das mulheres dos jornais e ele recomendou-me ampliar estas imagens para colocá-las no espaço. Fiz alguns testes com estas imagens ampliando-as em papéis e *banners*<sup>62</sup>. Chegamos à conclusão que lhes faltava movimento. Testei imprimir-las em tecidos e concluímos que o espaço era rodeado por bandeiras que eram dependuradas no teto. Com o decorrer do trabalho, fomos construindo esta semi-arena ao redor das folhas, com bandeiras dependuradas, de onde caíam fitas vermelhas.

---

<sup>62</sup> Conteí com o auxílio de Fabiana Grassano Jorge para o tratamento e a digitalização das imagens dos jornais.



Interessante observar que objetos que foram experimentados na **Etapa VIII: experimentando objetos**, retornam nesta etapa com outras elaborações, como é o caso do manto e da bandeira com imagem das mulheres.

Para a composição da trilha musical, contei com o *design* sonoro de Ignacio de Campos. Em reuniões e ensaios com o músico apresentei-lhe os objetos sonoros experimentados e que estavam incorporados ao trabalho: a música africana de canto de mulheres, as falas das mães que lutam, o som dos tambores da caminhada e da visaria do jongo. Ressaltei a ele que tudo poderia sofrer transformações e elaborações, mas que seus sentidos presentes no corpo não deveriam ser descartados.

Ignacio de Campos comentou que as falas das mães que lutam, por não possuírem uma boa qualidade de som, eram objetos difíceis de serem trabalhados, mas que ele teria atenção em como inseri-las no contexto da trilha.

A idéia inicial dele era poder contar com os sons já presentes no trabalho, como por exemplo: o som das folhas, dos ferrões e do tambor. Gravamos em ensaios os sons dos objetos e Ignacio de Campos trabalhou estes, que serviram de base para a sua composição. A intenção era de que a trilha fizesse parte do corpo do trabalho, mesclando os sons reais de movimentação com os sons gravados.

O músico sugeriu uma nova música de canto de mulheres em troca da música africana utilizada, o que gerou um novo corpo de vozes de mulheres no espaço.

O uso do lenço do crochê cru como máscara neutra, inspirou-o a usar referências de músicas árabes, cuja sonoridade trazia-nos lamentos de mulheres. Essa mistura de culturas teve sentido através das imagens das mulheres dos jornais. Como se essas vozes (sons) femininas pertencessem a elas e invadissem o espaço, dando-me a noção da presença das mulheres dos morros.

Tentamos vários elementos para a substituição da música do jongo, mas a delicadeza de não trazer referências culturais, que não se adequassem ao trabalho, impossibilitaram a substituição.

Meu anseio era que o jongo se desconstruísse e se mesclasse aos sons de ventos e vozes femininas, trazendo a visaria das mulheres, como um momento único. Outro motivo deste anseio era o fato da trilha estar sendo construída com poucas músicas gravadas, sendo mais um *design* sonoro. E com a entrada da música do jongo este som parecia chocar-se com as construções sonoras anteriores.

Diversas tentativas foram realizadas, mas todas eram impregnadas de conteúdos culturais que não se adequavam àquele momento da visaria. Optei, então, em manter a música do jongo, mesmo não a achando a opção mais ajustada. Priorizei assim devido à necessidade de todas as elaborações cênicas virem de encontro aos conteúdos emanantes do corpo da personagem. Não poderia abrir mão da essência do trabalho em prol de uma boa música, que não fosse ajustada a meu desenvolvimento corporal e que não fosse coerente ao que estava sendo construído no corpo.

Ressalto que a tarefa das elaborações cênicas deve vir de encontro ao desenvolvimento do Processo, auxiliando o desenvolvimento da Estruturação da Personagem.

Como no exemplo da lapidação do mármore, não podemos cair na tentação de projetar uma bela imagem externamente e perder a essência contida no mármore, que em nosso caso é a originalidade do corpo.

Por vezes, é melhor assumir e deixar aparente as dificuldades ao invés de mascará-las e camuflá-las. Pode ser que não atinjamos um ideal, mas realizamos um trabalho que não negou a realidade do corpo em processo.

## **5.10. Etapa X: as mulheres dos jornais e suas modelagens corporais**

Como vimos, durante o processo de Estruturação da Personagem, fui colecionando imagens de mulheres dos jornais. Identifiquei-me com as imagens das mulheres mulçumanas que estavam presentes na mídia. Suas histórias, seus conflitos e principalmente suas emoções tocavam-me.

As fotos dessas mulheres continham uma forte carga emocional. Com suas vestes sobre os rostos elas me lembravam imagens de Nossas Senhoras. Suas dores, que muitas vezes se relacionavam a perdas de parentes, saltavam dos jornais e penetravam em meu coração, num misto de compaixão e identificação com a personagem.

O que me aproximava delas era a emoção presente em suas imagens, que parecia reprimir um grito contido registrado no momento em que a fotografia fora realizada.

Sentia-me próxima dessas mulheres, pois suas emoções rompiam barreiras culturais, sociais e espaciais, conectando-me a elas. Schilder (1999, p. 311) esclarece-nos que: “Quando nos sentimos tocados pela fome ou miséria de outros seres, baseamos esta tendência imediata e primária na comunicação profunda de imagens corporais”.

Como minha conexão com essas imagens era o caráter afetivo e não cultural, continuei em busca dessas mulheres presentes nos jornais e sensibilizei-me pelas fotografias das mães russas que perderam seus filhos no massacre de uma escola da cidade de Beslan, na república russa da Ossétia do Norte, em 2004.

Guardei essas imagens sem nenhum objetivo de utilizá-las no trabalho cênico, apenas como objetos relacionados às emoções presentes na personagem. As imagens das mulheres dos jornais eram expressões das minhas imagens internas.

Em laboratórios, o que emergia em meu corpo era esta relação com o sentimento de desamparo, de grito contido, de perda e de sofrimento. E era esta a carga emocional que impulsionava a personagem a percorrer os caminhos, numa trajetória cujo ímpeto era andar, andar e andar.

Aos poucos, essas imagens de mulheres foram rodeando o trabalho e fui cada vez mais intensificando esta relação. As paisagens dos morros do Vale do Paraíba foram-se configurando internamente como um aglomerado de mulheres que rodeavam a personagem. O sentimento e o sofrimento da personagem não era só dela, mas de uma cadeia de mulheres que estavam juntas com ela.

As vidas, as histórias e as imagens das mulheres brasileiras do jongo fundiam-se com as imagens das mulheres mulçumanas e russas. Meu corpo foi-se metarfosendo com toda essa gama de relação e me proporcionando a construção de novas paisagens e sentidos para o trabalho.

Na **Etapa IX: elaborações cênicas**, essas imagens foram ampliadas e impressas em tecido<sup>63</sup> e passaram a integrar o espaço cênico da personagem. Construí bandeiras de tecido com estas imagens, que foram dependuradas no teto.

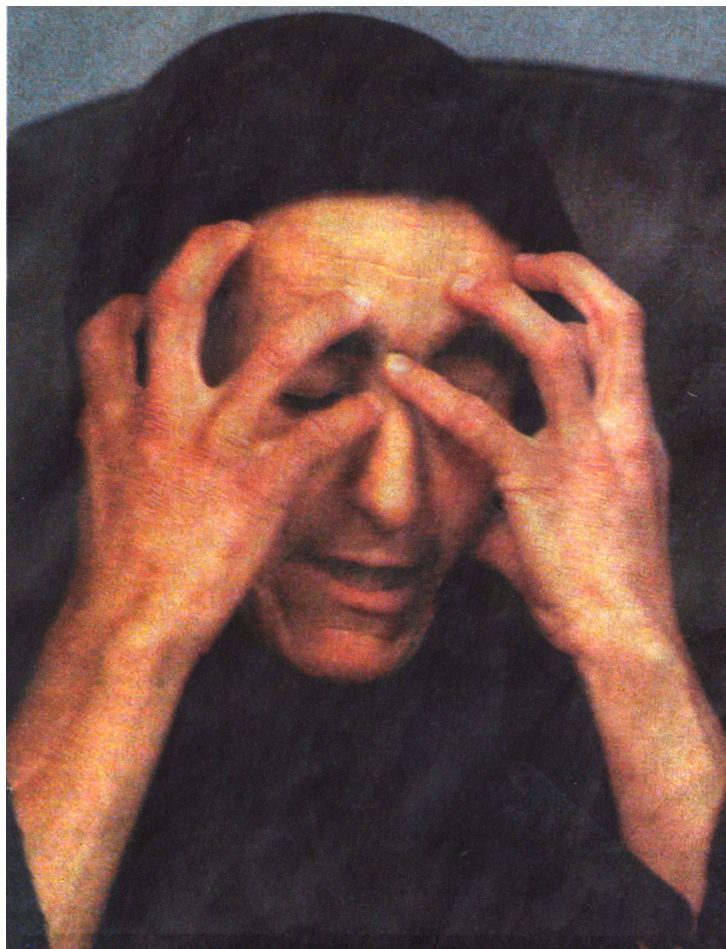
Após instalá-las no espaço, a orientadora indicou que eu realizasse exercícios de modelagens corporais tendo como referencias as imagens das bandeiras. Estes exercícios compreendiam em apreender e receber cada imagem no corpo, permitindo que se configurassem novas modelagens em meu corpo. Rodrigues (2003, p. 136) esclarece-nos o trabalho das modelagens corporais deste momento:

Num segundo momento, a modelagem é um instrumento de elaboração mais refinada, pois a proposta não é cristalizar, gerando uma forma que tem que ser repetida, e sim dar movimento aos novos conteúdos da personagem, tornando-se um instrumento para sua elaboração.

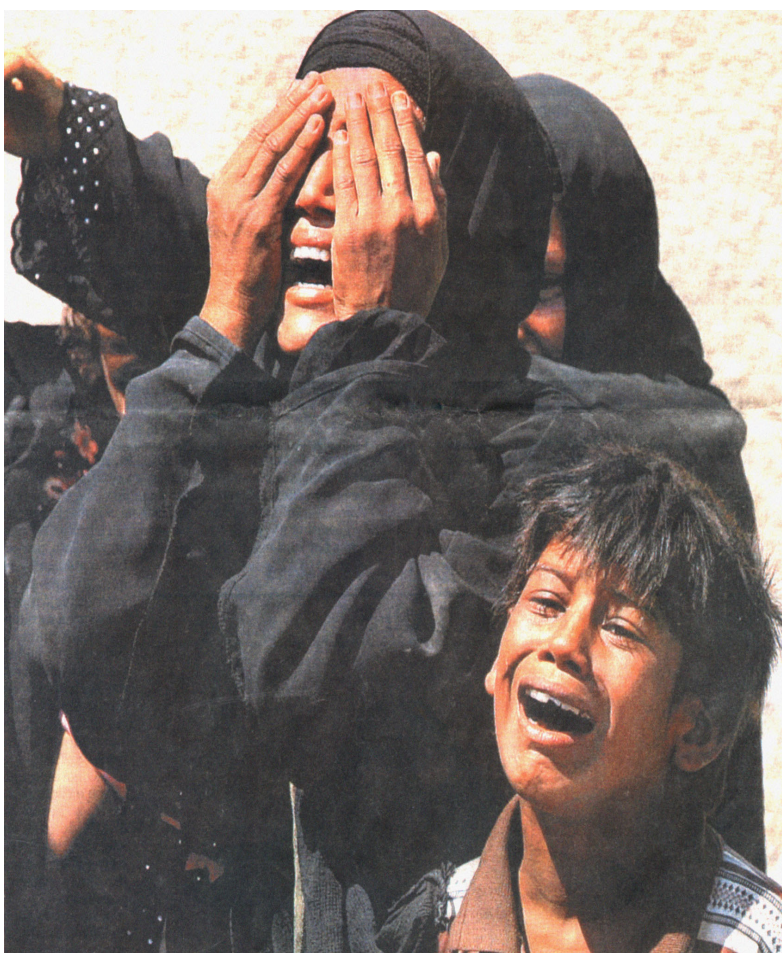
A seguir, apresento as oito fotografias selecionadas (três de mulheres mulçumanas, quatro de mães russas e uma brasileira de Canudos-BA), as quais passaram a ocupar o espaço cênico, e apresento um resumo dos sentidos e das modelagens corporais provenientes de cada imagem.

---

<sup>63</sup> No tamanho médio de 70 cm de altura e 73 cm de largura.



Modelagem Corporal: Mãos com garras, que revolvem, cavoucam e remexem a terra. Rosto enrugado, velho e com sulco. Corpo corcunda, com peso sobre as costas. Buraco na barriga. Direção do tronco para o chão, corpo que se debruça sobre a terra. Movimento de torcer e puxar da terra, arrancando suas raízes. Pés sujos de barro e de fuligens. Pele escura de carvão. Corpo empoeirado. Unhas pretas.



Modelagem Corporal: Mãos que saem do rosto e abrem-se ao lado do corpo, juntamente com a abertura dos braços. Pele rachada e seca. Muita luminosidade no rosto. Sol forte que queima. Olhos quase não conseguem abrirem-se. Sentimento de tristeza, vazio e solidão. Corpo que se alonga e puxa para os lados. Sensação de rasgar-se. De abrir-se do centro para as laterais.





Modelagem Corporal: Corpo dividido. Uma mão aberta à frente querendo pegar a e a outra sendo puxada para o solo. Tronco que se impulsiona para frente e é puxado para trás. Movimento de impasse, de impotência e de desamparo. Vontade de seguir o impulso da mão que quer pegar a frente. Pés que entram firmemente no solo e impulsionam um avanço, mas que são tragados para o solo de volta.



Modelagem Corporal: Respiração vira um choro contido. Corpo em lágrimas. Pulsar do tronco para o solo, num choro da terra. Chuva ao redor. Gotejamento de águas. Vazio na barriga. Tronco desce e sobe em direção a terra. Lamento. Mãos querem arrancar e agarrar a chuva. Mãos agarram o ar, querendo retirar força do céu. Pés impulsionam para o alto. Pequenos saltos começam a surgir, através da necessidade de puxar força do céu. Movimento vai se dinamizando verticalmente, puxando e retirando a chuva do céu.





Modelagem Corporal: Corpo com tónus suave, mãos que querem acariciar o espaço, buscar com o corpo um aconchego no espaço. Este movimento provoca uma desistência, um não saber para onde ir, que lado seguir e o quê procurar. Vazio no peito. Sensação de estar murcha e seca. Pés escarafuncham a terra e as folhas em busca de algo. Pés viram olhos que buscam e percorrem todo o espaço. Dinâmica aumenta. Busca-se a filha perdida, e os ossos dos meninos na terra. Percepção de não encontrar nada. Vazio retorna ao corpo. Sensação de impotência.



Modelagem Corporal: Tronco e olhar se voltam para o chão e permanecem na busca. Imagem de um rio azul luminoso que percorre o centro da terra. Um húmus penetra os pés. Esquentam o corpo em espirais. Perna bate forte no chão. Quase uma teima e uma necessidade de ser forte. Segurança em saber da necessidade do percurso. Corpo caminha meio manco com a perna de cavalo, que bate firme no chão, retirando o húmus da terra.





Modelagem Corporal: Olhar que busca no espaço e volta-se para o centro da barriga. Buraco na barriga. Corpo que envelhece e é puxado, quase tragado para o solo. Palmas das mãos tocam-se e perna de cavalo puxa o corpo para se locomover no espaço. Cabeça sobe pelo olhar, que busca no espaço e nos cantos. Sons de ventos e tambores rodeiam o espaço. Morros ao meu redor. Corpo escuta. Ouvido quer escutar o recado dos morros.



Modelagem Corporal: Corpo firme sob o solo. Pés como raízes. Sensação do vento batendo no corpo. Balanço do tronco. Terra começa a repercutir sob os pés. Sensação de que o chão se agita. Aos poucos um pulsar do solo invade os pés. Olhos procuram as mulheres dos morros no espaço. Pulso vem para a barriga, numa espécie de pontuação do umbigo no ar. Mãos abrem-se e querem tocar as mulheres. Pegar e retirar suas dores e mazelas. Sentimento de regeneração, através do pulsar da terra. Olhos buscam a abertura de um novo caminho.

### **5.11. Etapa XI: a necessidade de abrir mão do nome Justina**

Justina vinha desenvolvendo-se, mas ainda havia algo que a bloqueava. Era, novamente, o meu processo pessoal que segurava alguns pontos ainda obscurecidos da demanda, os quais insistiam em “amarrar-me”.

Podemos perceber que nos relatos dos diários de ensaio, apresentados anteriormente, a personagem mantém um certo distanciamento do corpo. Suas imagens estavam ganhando vida e forma mas, ainda assim, não conseguia vivê-la plenamente no corpo. Havia em mim uma resistência em sua incorporação.

A orientadora alertou-me diversas vezes sobre este aspecto, mas faltava uma clareza interna do que ocorria.

Nesta etapa, cursava a disciplina Laboratório IV: Dança dos Brasis do Programa de Pós-Graduação em Artes, ministrada pelas professoras Graziela Rodrigues (orientadora) e Regina Müller.

Esta disciplina visava ao desenvolvimento do BPI, tendo como foco a cosmologia e o xamanismo do povo Asurini, do Xingu. O trabalho corporal das aulas objetivava o desenvolvimento do Inventário do Corpo, através da Anatomia Simbólica da cócoras.

Realizávamos laboratórios corporais no Parque Ecológico de Campinas (SP), onde a disciplina foi ministrada, quando tive duas vivências significativas, que auxiliaram minha compreensão desta resistência com a personagem.

Cada aluno possuía um espaço individual (o seu dôjo) que foi sendo construído, com o decorrer do curso, e sendo este o espaço da manifestação do corpo. Neste momento, apresentava-me em processo de Estruturação da Personagem, portanto os conteúdos da personagem passaram a ocupar o meu espaço individual. No BPI, o objetivo dos laboratórios é o de se lidar com a realidade do corpo, o que me permitiu dar continuidade ao meu processo corporal.

A primeira vivência significativa foi durante esses laboratórios, quando Graziela Rodrigues propôs um exercício que tínhamos que observar e entrar em contato com a paisagem ao nosso redor. Tive uma extrema dificuldade em realizar este exercício. Conversei com Graziela Rodrigues e ela me chamou a atenção

para a dificuldade que eu estava tendo naquele momento de entrar em contato comigo mesma.

Como continuidade da aula, realizamos uma modelagem de um corpo. Por mais que amassasse o barro não conseguia dar forma a nada. Ao solicitar auxílio à Graziela Rodrigues, percebi uma forte emoção no corpo. Ela me perguntou o que sentia e eu respondi que era raiva. Então, ela me perguntou o porquê do nome Justina e, sem bloquear o que me veio à mente, respondi-lhe com a palavra justiça.

Era isso, Justina era a busca de uma justiça. Uma vingança antiga em mim, que nem eu sabia que me movia e que estava tomando conta do processo. Sabemos que certas emoções instauram-se em nós quando somos crianças e fazem parte de nossa história de vida. Neste exato momento, entrei em contato com esta emoção e este desejo instalado e em ação. Um processo pessoal que não queria deixar-me desenvolver, encontrar minhas forças e crescer. Naquele momento era este o motivo da falta de contato comigo mesma e com o material da personagem.

A orientadora colocou-me que eu deveria dar passagem para um outro nome. Abrir mão do nome Justina para dar vazão a uma nova elaboração. Justina-justiça-vingança deveria ser deixada para trás para eu prosseguir em direção a uma força de vida.

Foi necessário viver o nome Justina para que certas questões fossem trabalhadas. A função do nome Justina foi proporcionar esta compreensão para que uma transformação real pudesse ocorrer.

Há um princípio ético nesta orientação que é o de não sustentar conteúdos que aprisionem o corpo. A direção deste momento era o da mudança, que me proporcionaria a possibilidade de dançar um novo nome.

Via este momento como se a personagem possuísse dois lados: um sombrio e outro luminoso. O nome Justina referia-se à face sombria da personagem. Uma face de dinâmica emperrada, que segurava meu desenvolvimento. Observo, aqui, a dinâmica da demanda do jongo novamente em meu processo.

O nome Justina enfatizava e reafirmava esta sua face sombria. Por isto, deveria buscar um novo nome, que reafirmasse sua face luminosa e que me possibilitasse abrir mão da busca da justiça, a qual me cegava impedindo meu desenvolvimento e crescimento. Era-me necessário iluminar o lado da visaria da personagem, permitindo-me um novo fluir.

A outra experiência reveladora foi quando realizava uma síntese de meu espaço individual. Enquanto me movia, descrevia minhas imagens. As seguintes imagens foram anotadas em meu diário de trabalho:

“Tem água em baixo da terra. Vejo o curso da água no chão. Meu corpo se curva. Tem morte na terra. Vazio na barriga. São meus filhos. Mãos que querem pegar. Corpo que quer chorar. Tremor”.

Neste momento, a orientadora indicou-me que desse passagem para outros sentidos, e foi então que eu identifiquei um outro lado da personagem, que não me era tão evidente. Relatei em meu diário: “Vem força e a pata de cavalo. Perna quer pular. Corpo quer irromper. Abrir. Desbravar. Arrancar vitalidade da terra. Pata bate firme no chão. Decisão. Certeza. Necessidade de conquistar chão. Há vida”.

Interessante observar novamente a dinâmica semelhante a do jongo, onde dinâmicas contrastantes apresentam-se. Nesta passagem, identifiquei uma nova força que necessitava para a personagem. Era a sua face luminosa querendo proporcionar-me fruição.

Neste momento, soube que esta era uma força que necessitava treinar através da personagem, como se ela quisesse ensinar-me algo. Mostrando-me uma nova possibilidade para meu processo.

Enfatizo aqui o caráter dinâmico das imagens corporais onde há a necessidade de uma desconstrução para uma nova construção. E essa foi a função do nome Justina: dar passagem para um novo nome, o qual se referia à face luminosa da personagem, permitindo-me, assim, poder entrar na dinâmica da visaria.

Abrir mão do nome Justina foi abrir mão de um lado negativo meu que queria comandar a personagem. Isto possibilitou abrir-me para um novo nome,

sem que meu processo pessoal estivesse à frente deste, mas que este novo nome me ensinasse a sua dança e me possibilitasse a transformação deste sentimento de vingança.

Foi necessário resgatar a função do intérprete como aquele que vive a personagem em seu corpo, conectando-se através desta com o mundo, saindo do próprio umbigo para entrar em contato com a humanidade.

## **5.12. Etapa XII: o mito de Inana e a personagem**

O movimento de abrir mão do nome Justina permitiu-me ter uma maior clareza dos pontos fortes e insistentes do trabalho. Um primeiro dado que se reafirmava era o caráter arquetípico da personagem.

A personagem que vinha se desenvolvendo não era realista. O arquétipo da andarilha, com a necessidade de trilhar caminhos, percorrendo os quatros cantos do mundo em busca de uma vida melhor, já era bem conhecido.

Mas, aos poucos, um novo referencial foi-se tornando latente. O trabalho com as folhas foi reafirmando no corpo o sentido de antiguidade e dando-lhe o argumento da transformação, através do ciclo da vida-morte-vida.

A princípio, a personagem está submersa nas folhas e é misturada a terra e ao seu húmus, que percorre seu corpo. Ela nasce das folhas, como uma raiz que se desprega. Seu corpo une fragmentos decompostos na terra, como ossos, folhas, galhos, partes de bichos, lama.

É da terra que ela é gerada, gestada e nascida, num processo de decomposição, recomposição e transformação. Seu primeiro movimento é a respiração e é através deste gesto vital que ela vai ganhando forma, contorno e espaço. A personagem já nasce velha, enrugada e com sulcos na pele rachada. Sua vida tem por objetivo a busca e a procura.

Todos estes sentidos e imagens trouxeram-me uma intensa ligação com o mito de Inana, que descreve o seu ressurgimento das profundezas. Por indicação da orientadora fui ler este mito, com o objetivo de obter maior compreensão dos sentidos que estavam sendo trabalhados.



O mito da deusa suméria do céu e da terra, conhecido como “Descida de Inana”, é descrito e analisado pela terapeuta junguiana Sylvia B. Perera, no livro **Caminho para a iniciação feminina** (1985). A seguir, apresento um resumo do mito e de suas interpretações.

No poema sumério, Inana decide ir ao mundo subterrâneo, mas garante seu resgate caso não retorne em três dias. Para entrar no mundo inferior ela passa por sete portas e em cada uma destas retira uma peça de sua veste. Chega então “agachada e desnuda” para ser julgada por sete juízes. Inana é morta e seu corpo é pendurado num poste. Depois de três dias sua assistente “coloca em execução suas instruções de levantar o povo e os deuses com tambores fúnebres e lamentações” (PERERA, 1985, p.18). O deus das águas e da sabedoria oferece alimento e água à rainha do mundo inferior, a qual está em trabalho de parto, conseguindo assim, através de sua compaixão, a libertação de Inana. Restituída à vida, Inana é informada que tem que enviar alguém para o mundo subterrâneo em seu lugar e então decide que seu marido é quem a substituirá. Sua cunhada se oferece para o sacrifício e Inana indica que os dois devem se alternar, passando cada um seis meses no mundo inferior. “Permite-lhes incorporar o ciclo da deusa: descida e retorno, retorno e descida, as reorganizações intermináveis do núcleo da vida” (PERERA, 1985, p.134).

A autora apresenta-nos quatro pontos de vista deste mito, como podemos verificar abaixo:

Um: **Imagem rítmica da ordem da natureza.** Inana passa por um processo de morte e ressurreição, uma versão feminina da paixão de Cristo, onde ela faz o sacrifício de entrada no mundo das profundezas. Lá ela é julgada, morta e colocada num poste para apodrecer e putrefar. Assim que seu corpo é resgatado ela é restituída e ressurgue à vida do mundo superior com uma nova sabedoria. Representando, assim, o ciclo das estações de vida e de morte.

Dois: **Processo de iniciação nos mistérios.** Para adentrar nas profundezas do mundo subterrâneo Inana passa por sete portas, aonde vai retirando partes de suas roupas até ficar nua para ser julgada pelos juízes e pela rainha. O desnudamento de suas vestes simboliza o retirar os véus que encobriam seu

conhecimento, despojando-se totalmente num processo de auto-revelação, encarando os olhos gélidos da rainha do mundo inferior de frente e enfrentado o medo de deixar sua identidade morrer para que uma transformação pessoal ocorra.

Três: **Processo de cura.** Inana mergulha nos pontos obscurecidos da consciência com a esperança de emergir com uma percepção mais profunda. Ela se permite que seus velhos padrões e modelos morram para renascer com uma nova identidade, promovendo, assim, a sua cura.

Quatro: **Novo modelo de relacionamento entre homem e mulher.** Quando Inana tem que escolher alguém para substituí-la no mundo inferior ela não escolhe aqueles que choraram por ela, mas sim seu marido. A princípio ela ressurge seguindo um modelo cultural do patriarcado<sup>64</sup>, onde a mulher é desvalorizada e perde sua potencialidade. A princípio, sua atitude segue este modelo e sua ira volta-se para seu marido. Seguindo o modelo da rainha do mundo inferior, ela lança seu olhar gélido para ele e ordena-lhe que a substitua, mas com esta atitude ela também lhe proporciona a possibilidade da cura, permitindo-lhe a entrada no processo de vida-morte-vida, onde as transformações ocorrem. Seu marido é o deus solar e ao juntá-lo com a deusa sombria do mundo inferior, ela proporciona um sistema de equilíbrio e igualdade. Na versão do mito em que ela o faz revezar com sua irmã o seu lugar, ela também está oferecendo-nos um novo sistema igualitário entre homens e mulheres.

Este mito e suas análises trazem fortes ligações ao desenvolvimento da personagem e ao meu processo pessoal. Como vimos anteriormente, a demanda do jongo tem o sentido de desintegração e de morte. Já a visaria tem o sentido oposto de integração e vida. São as dinâmicas complementares de morte-vida que conferem ao jongo seu caráter transformador.

---

<sup>64</sup> Segundo Leonard (2003, p. 42): “(...) o patriarcado corporifica essencialmente os princípios ocidentais do pensamento racional linear, com sua ênfase na ordem, nas abstrações e no julgamento exterior. Tanto mulheres quanto homens são influenciados por nossa cultura patriarcal, embora o patriarcado seja experimentado de modo diferente pelos homens e pelas mulheres, e a experiência das mulheres varie quanto a raça, classe social e cor. Ao longo dos séculos, as mulheres, como um gênero, foram especialmente oprimidas pela hierarquia patriarcal”.

Assim como o mito de Inana, o jongo caracteriza-se por este ciclo de vida-morte-vida, onde podemos nos desfazer de velhos padrões para que novos surjam. No âmbito pessoal este mito mostra-nos que “Inana submete-se ao abandono das velhas identidades, reduz-se à matéria-prima e, então renasce” (PEREIRA, 1985, p. 92).

A dinâmica do jongo está no interior da personagem. Ela faz uma imersão nas profundezas da terra e de lá ressurge fazendo a ação de desatar sua vida, abrindo mão das perdas simbolizadas pelas mulheres que perderam seus filhos. Assim ela encontra um novo caminho.

O mito de Inana ilustra a gama de emoções vivenciadas em meu corpo. Ao abrir mão da busca de justiça por Justina eu me abro para viver outras possibilidades. Rodrigues esclarece-nos um pouco mais sobre este momento:

No laboratório da Estruturação da personagem lida-se com os corpos co-habitados da pesquisa e com o corpo inventariado do pesquisador. Há uma profunda relação de corpos porque eles estão sintonizados. Todos esses corpos situam-se em um mesmo indivíduo que em última instância estará lidando com os seus scripts, suas defesas e suas limitações (RODRIGUES, 2003, p. 144).

Ao lidar com nossos *scripts*<sup>65</sup> temos condições de compreendê-los e redimensioná-los. Neste momento, a personagem passou a ensinar-me sobre sua força de resistência, sua capacidade de luta e de transformação. E estes ensinamentos foram aos poucos mostrando-me a necessidade de fortalecimento e de desofuscamento de minha potencialidade.

Duas forças internas brigavam por um acordo: de um lado a personagem querendo me ensinar e do outro eu negando seus ensinamentos. Aceitar a personagem e sua capacidade regeneradora foi um processo difícil, ao mesmo tempo, em que foi vital para o meu desenvolvimento como bailarina, pois foi através deste processo que meu corpo foi encontrando espaço para se desamarrar, ganhando força quanto expressividade e *performance*.

---

<sup>65</sup> Citando Rodrigues (2003, p. 144) que escreve: “Segundo Eric Berne (1999, p. 247): ‘O script tem alguma relação com a compulsão à repetição de Freud, e até mais com o que ele chama compulsão ao destino’”.

Inana é considerada deusa do céu e da terra; da luz e da sombra; do amor e da guerra; da manhã e do entardecer; das pequenas chuvas e das enchentes; além de ser uma deusa celestial e uma deusa das prostitutas e cortesãs. Seu mito ensina-nos sobre esta possibilidade de abrangência afetiva no corpo, pois “toda a gama de afetos pertence à deusa” (PERERA, 1985, p. 30), conferindo ao corpo uma capacidade plástica de variadas expressões.

As análises dos quatro pontos de vista do mito de Inana também se relacionam com o percurso da personagem.

**A Imagem rítmica da ordem da natureza** relaciona-se com a personagem através da sua profunda ligação com a terra. A personagem ressurgue da terra e é impregnada dela, trazendo o resgate de um corpo antigo, onde havia uma maior integração do corpo à natureza e ao seu ciclo. Ressalto que a Estrutura Física do BPI busca esta ligação do corpo com a terra.

A matriz de movimento do jongo é a umbigada, que resgata os antigos ritos de fertilidade. A origem desta manifestação é rural e mesmo nos grupos de periferia urbana pesquisados a ligação com a lida do campo ainda é lembrada.

No bairro rural de Catuçaba, da cidade de São Luiz do Paraitinga, encontrei o brão<sup>66</sup>, uma espécie de jongo sem tambores, realizado por antigos jongueiros, nos mutirões da roça. Presenciei um brão que fora realizado ao término da construção de uma casa. Mas, quando o mutirão é na lavoura, os desafios do brão são cantados enquanto se trabalha sobre os eitos de plantação e no final do serviço, numa confraternização coletiva.

Esta vivência possibilitou-me a compreensão da ligação do cotidiano do trabalho rural ao jongo, onde o corpo está intimamente ligado à terra e o tempo das atividades de roça é delimitado pelas imposições da natureza. As paisagens

---

<sup>66</sup> Segundo Brandão (1983, p. 83): “O brão é um canto sem instrumentos que se entoia durante o trabalho do mutirão. Sempre cantado em dupla, exige que seus artistas trabalhem juntos para que, a todo momento, se reúnam e, descansando do trabalho com a enxada, realizem um trabalho com a voz. Duplas diferentes espalham-se pelo lugar de ‘bateção’ e entre si cantam, saudando-se e se jogando linhas. A linha contém um enigma. Algo que se supõe os outros cantadores, com alguma dificuldade, poderão decifrar cantando também”.

rurais do Vale do Paraíba penetraram meu corpo, trazendo para a personagem esta sua profunda ligação com a terra.

O segundo ponto de vista de mito, **Processo de iniciação nos mistérios**, refere-se quando Inana desnuda-se para se despojar de seus velhos padrões. Relaciono este ponto de vista com o percurso que a personagem faz em seus caminhos, aonde vai perdendo seus pertences. As imagens de perda se repetiram insistentemente nos laboratórios do eixo Estruturação da Personagem. Transcrevo, abaixo, algumas frases dos diários de trabalho, que descrevem essas imagens:

“Roubaram minhas galinhas”.

“Querem pegar meu tambor, calar minha voz”.

“Onde está minha filha?”.

“Meu cachorro não encontra o caminho para me seguir”.

”Meu cavalo fugiu no fogo”.

“As abelhas picaram minhas mãos e eu soltei meus ferrões”.

A personagem vai desfazendo-se de seus pertences e assim desnudando-se e despojando-se. Seu trilhar é uma espécie de travessia, por onde percorre são destroços. Seu corpo traz o sentido dos pedaços destroçados de uma busca exaustiva. A luta por trilhar e por encontrar os filhos perdidos das mulheres dos morros é parte de sua dança, assim como no mito onde “a batalha é a dança de Inana” (PERERA, 1985, p. 29).

O **Processo de cura** de Inana, terceiro ponto de vista do mito, é vivenciado pela personagem quando ela deixa seu tambor, o qual preenche o vazio de sua barriga oca e vazia, e abre mão da dor e da mágoa para enfrentar uma nova realidade.

Neste momento, a personagem só tem como pertence seu coração, que antes era simbolizado pela rosa vermelha e que se transformou num lenço vermelho. Com o lenço a personagem permite-se a dinâmica da visaria. No batuque do jongo ela retira, com seu coração renovado, a dor das mulheres.

O lenço vermelho chama as mulheres do morro, a personagem aproxima-se delas e retira a mancha de sangue (dor e ferimento) do corpo delas e deposita na

terra para que esta dor seja regenerada e para que, junto com o húmus da terra, vire adubo de vida.

No quarto ponto de vista, **Novo modelo de relacionamento**, a personagem, após seu processo de cura, não necessita mais percorrer todos os cantos do mundo, podendo iniciar uma nova jornada, sob novas referências, podendo exercer uma nova potencialidade, onde a dinâmica da demanda e da visaria estão integradas. Agora ela tem a possibilidade de ser mais plena e de nos apresentar a sua visão transformadora da realidade, a qual propõe o desate de nossos nós interiores.

### **5.13. Etapa XIII: o desate do “nó” e a passagem para Juventina**

Para o desate do “nó” foi necessário que eu aceitasse as emoções que estavam instauradas em meu corpo, assumindo-as como minhas para que fosse possível superá-las e ir além delas.

Recordo-me de um dia de ensaio, no final desta escrita, em que a crisão do pescoço retornou forte em meu corpo. Naquele momento, passei por uma situação ambígua, pois não queria que aquela emoção retornasse em meu corpo ao mesmo tempo em que queria continuar desenvolvendo o ensaio.

Naquele momento, a orientadora indicou-me que aceitasse o que estava presente em mim ao mesmo tempo em que desse prosseguimento aos movimentos presentes, realizando os ajustes que necessitasse.

Percebi que já conhecia aquela emoção, sabendo sua origem e o que ela desencadeava em meu processo. Identifiquei que não era necessário negá-la, mas sim assumi-la e ir além dela. Neste momento, realizei um ajuste corporal necessário: o distribuir a “energia” concentrada no pescoço para o centro do corpo, ganhando base (apoios dos pés).

A chave para este ajuste era a respiração. Na **Etapa I: da “amarração” ao desate criativo**, verificamos que a liberação da emoção que crispava o pescoço foi desencadeada por um exercício de ampliação da respiração. Naquele momento, houve uma descarga emocional que liberou o corpo para o

desenvolvimento do processo criativo. Mas neste momento em que essa emoção retornou ao corpo verifiquei que já a conhecia e sabia o quê do meu Inventário no Corpo ela mobilizava. Tive então condições de aceitá-la e distingui-la da personagem.

A personagem possuía sim esta emoção, mas não era mais necessário que eu investigasse em mim sua origem. Pude então ter uma clareza da diferenciação desta emoção em mim e na personagem. Esta emoção desencadeava um sentimento de impotência na personagem, que se sentia perdida na busca de seus caminhos. Importante frisar que não houve um emocionalismo, no sentido da sustentação desta emoção no corpo, mas esta era uma chave que desencadeava na personagem um trilhar em busca de encontrar esperança de vida.

A orientadora esclareceu-me que este momento era como o mito da fênix, a qual ressurgue das cinzas e dá vida a uma nova transformação.

A modelagem corporal da personagem para qual dei passagem iniciou-se a partir da respiração no peito. Identifiquei que era uma respiração de coração. A energia do corpo concentrada no pescoço desceu para o chão, dando-me bases. Tive então condições de ampliar a respiração no tronco, a qual provocou um tremor na boca e no queixo. Um pequeno som de tremor saía dessa respiração.

O corpo da personagem começou a modelar-se pelo buraco oco da barriga, trazendo o sentimento de vazio e securo. As mãos em garras formaram-se e passaram a cavoucar a terra, querendo retirar a terra seca e escura que estava ao redor do corpo.

A pele da personagem era empoeirada, escura e suja de preto, carvão. Os punhos das mãos tinham dúvidas e não sabiam para que lado conduzir as mãos. Havia um sentimento de não saber que caminho percorrer e para que lado ir.

O corpo curvava-se ao solo. A perna direita imprimia-se ao chão e pata de cavalo surgia retirando força da terra. As mãos em garras arrancam raízes do solo. Mãos e pernas retiravam vida da terra, era como que se resgatasse um húmus vital de regeneração e transformação.

Nas costas havia penas que ao se balançarem no espaço retiravam o peso da poeira amontoada nelas. Este era um peso que necessitava ser retirado para que ela pudesse ganhar a sua verticalidade.

Os cabelos possuíam raízes impregnadas e a pele do rosto era seca e possuía sulcos de rachaduras.

O corpo da personagem foi ganhando verticalidade. Ele era suspenso pelo peito, ou seja, pelo coração que pulsava sua respiração. Ao ganhar horizonte a personagem sentiu-se perdida e desorientada. O olhar procurava para que lado seguir e que caminho tomar. Os punhos eram interrogações.

A pata de cavalo procurava uma rota no chão e buscava sinais de vida no chão. Os braços eram como que um prolongamento das costas-pássaro e eles revolviam o ar, chamando os bichos e o auxílio das mulheres dos morros.

Havia um certo desespero e um não saber que rumo tomar misturados com os sentimentos de impotência e vazio.

Ao assumir estas emoções em meu corpo assumi também os sentimentos e a modelagem da personagem, que se configurava e afirmava-se como uma andarilha que vai em busca de esperança de vida.

Os ensaios passaram a ter uma maior fluência, pois era possível permitir-me que a personagem atuasse sem resistências da minha parte. Essas resistências provinham do meu não querer vivenciar esta emoção novamente. Com a aceitação desta emoção em mim, sabendo sua origem e conhecendo-a como parte de minha história de vida pessoal, pude “distanciar-me” da personagem e permitir, cada vez mais, o seu desenvolvimento.

Minha dificuldade não era com a personagem e a sua estruturação, pois ela permitia-me e dava-me condição para o meu desenvolvimento pessoal. Na verdade, a dificuldade era em aceitar esta emoção em mim, em meu corpo. Com o decorrer da Estruturação da Personagem fui tendo possibilidades de perceber esta emoção como um ensejo de superação e de integração, pois a aceitando em mim eu estava aceitando o meu processo de desenvolvimento e conseqüentemente permitindo que a personagem encontrasse o seu desate e a sua transformação.



Interessante observar que este foi um ajuste aparentemente simples, mas que foi de extrema importância para que a personagem se “distanciasse” de mim (ou talvez seja melhor dizer que eu me “distanciasse” dela) e permitisse que ela atuasse com mais fluidez.

Fui identificando a transformação da personagem que, a cada novo dia de trabalho, ia querendo trazer à tona a dinâmica da visaria do jongo. Num dia específico de ensaio trabalhei todo o roteiro cênico e ao final, quando retornei à terra e às folhas, a orientadora indicou-me para ir recuperando e modelando novamente o corpo da personagem.

Neste dia, identifiquei-a bem integrada à terra e às folhas, como se estas fizessem parte de seu habitat. Fui emergindo da terra e verificando a sua presença com sua modelagem corporal. A orientadora perguntou-me meu nome e respondi a ela como sendo Juventina.

Sim eu era Juventina e vinha percorrendo caminhos longínquos em busca de caça. Meu corpo era velho, corcunda, curvado, com asas nas costas, com a perna de cavalo e com mãos em garras que revolviam o chão.

A modelagem corporal de Juventina era praticamente a mesma de Justina, mas a mudança estava em seu sentindo interno de busca. Justina trilhava caminhos em busca de esperanças de vida, tentando encontrar os meninos mortos das mulheres do morro em busca de justiça.

Já Juventina caçava pedaços, recolhia qualquer pedaço que encontrasse de galhos, de folhas, de bichos, de ossos, de peles, enfim ela recolhia qualquer pedaço que houvesse pertencido à existência viva. Seu intuito era juntar os pedaços que seriam enterrados para dar forma a um novo todo, ou seja, para gerar uma nova vida e trazer vida a si mesma. Sua procura era uma busca de vida. Ela caçava os pedaços e procurava no solo onde havia enterrado os novos seres em gestação.

Observo aqui que o nome Juventina já havia sido pronunciado na **Etapa V: a incorporação de Justina**, quando passei por uma condensação de mulheres em meu corpo, onde a cada dia a personagem apresentava-se com um nome. E por um tempo foi Justina quem nucleou esta família de mulheres antigas.

Com vimos na **Etapa XI: a necessidade de abrir mão do nome Justina**, o nome Justina enfatizava a face sombria da personagem e o abrir mão do seu nome permitiu-me ir em busca de sua face luminosa, a qual era nucleada pelo nome Juventina. Ambas parecem pertencer a mesma família de mulheres antigas, mas cada uma possui uma face e um brilho específico.

Justina estava mais ligada à dinâmica da demanda no jongo, a qual está vinculada aos aspectos de desintegração e de morte. Já Juventina está ligada à dinâmica da visaria, a qual está relacionada à integração e à vida. Mais uma vez correlaciono meu processo à dinâmica do jongo, onde o jongo de demanda, ao encontrar o desate dos “nós” que aprisionam, dá passagem ao jongo de visaria, no qual há uma fruição de vida.

A personagem Juventina integra, a partir do desate do “nó”, as dinâmicas contrastantes de demanda e visaria, sabendo como trabalhar o ciclo de transformação da vida-morte-vida, regenerando-se.

Finalizo esta Etapa relatando abaixo um momento do ensaio onde, após a longa caminhada, a personagem despe-se para dar passagem a este ciclo da vida-morte-vida:

Retiro minhas roupas: minha veste, minhas cascas e minhas camadas. Despojo-me. Meu corpo está cansado, vazio e sem caminhos para percorrer. Ando sobre os destroços dos pedaços jogados ao chão. As folhas, os galhos e a terra parecem remexidos pelo vento.

Continuo a andar sem saber ao certo o que fazer. Vejo as mulheres dos morros ao longe. Percebo que não sobrou nada e que eu não encontrei seus filhos. Escuto a fala de uma mãe: “Essa é uma luta que só vai terminar quando eu morrer”.

É isso! A vida ainda pulsa. Posso não possuir ou ter encontrado nada, mas o meu coração ainda pulsa. Estou viva e tenho sede de encontrar vida. Retiro o lenço vermelho do meu peito e com ele chamo o húmus da terra e seu som de tambor. Há vitalidade na terra. Unindo nossos corações a ela podemos gerar vida. Chamo as mulheres, pois há sim uma saída. Juntando os pedaços conseguiremos formar um novo ser, uma nova vida.

Com o lenço chamo a força e a vitalidade da terra. Ela há que se regenerar para se preparar para a geração e a gestação do novo ser. Sapateio sobre ela para restaurar sua força. Umbigo sobre ela para chamar sua fertilidade. Danço jongo sobre ela para trazer vida para estas novas meninas que serão formadas das partes e dos pedaços recolhidos. Convoco as mulheres para que todas nós geremos essa nova vida. Lanço o lenço no ar para jogar a vida no ar. Mergulho, através da umbigada, na terra. Quero passar vida a esta nova formação que está enterrada e será gestada pela terra.

Parece que eu sou esta nova menina, pois assim como ela, eu fui gerada e formada por várias partes e pedaços. É como se eu estivesse morrendo para ela nascer, mas eu sou ela e ela é eu. Somos uma continuidade de vidas. Algo que morre em mim para gerar uma nova vida. Um ciclo de regeneração através da vida-morte-vida.

#### **Foto de Juventina em Ensaio**



Foto de Juventina em Ensaio





## Fotos de Juventina em Ensaio



## 6. CONCLUSÃO

O BPI é um Método único cujo processo prioriza o desenvolvimento do artista, dando condições a este de assumir sua identidade corporal e de gerar uma dança integrada e original.

Este presente trabalho centrou-se no desenvolvimento do eixo Estruturação da Personagem, mas como todos os eixos do BPI são indissociáveis, trabalhou-se também com o aprofundamento do Inventário no Corpo e com as sínteses do Co-habitar com a Fonte.

A personagem é um fruto residual do processo, a qual nucleia todas as vivências do Inventário no Corpo, do Co-habitar com a Fonte e da Estruturação da Personagem. Os laboratórios dirigidos foram o principal instrumento de trabalho deste processo.

O Inventário no Corpo foi sendo aprofundado na medida em que as emoções mobilizadas pela Estruturação da Personagem foram tendo necessidades de serem identificadas, reconhecidas, elaboradas e superadas.

Há treze anos trabalho com este Método e mesmo já tendo realizado diversos aprofundamentos do Inventário no Corpo, identifico que neste processo atual os dados do meu inventário foram trabalhados de maneira única, pois resgatei origens arcaicas de minha existência. A profundidade dos dados trabalhados possibilitou-me assumir minhas essências existenciais.

Ressalto que se foram retirando os “excessos” do corpo para que cada vez mais se chegasse ao seu âmago. Não de maneira impositiva, mas como uma necessidade de desenvolvimento. A estátua adormecida do mármore foi aparecendo lentamente, numa lapidação minuciosa e delicada.

Os fios condutores da personagem são os trabalhos realizados com o campo emocional e com os sentidos internos, pois sem estes não há um corpo em contato consigo mesmo. Como Rodrigues (2003) alertou-nos, a porta de entrada das emoções são as sensações corporais. Portanto, para que a personagem exista faz-se necessário uma abertura interna para o contato com as emoções e suas elaborações.

O Co-habitar com a Fonte possibilitou-me o contato com as dinâmicas contrastantes do jongo: a demanda e a visaria. Realizei diversos paralelos, ao longo desta escrita, entre estas dinâmicas do jongo e o desenvolvimento de meu próprio processo criativo. O desenvolvimento deste trabalho ensinou-me que o desate dos “nós” gera o reconhecimento e a superação de um conteúdo interno e que a visaria promulga a fruição desta superação.

A personagem lapidada realizou o fechamento de uma *gestalt*, possibilitando-me sair da “amarração” da demanda e entrar numa nova fase de fruição da visaria. Isto possibilitou ao meu corpo uma liberação dos conteúdos que o aprisionavam, permitindo-me um novo fluir.

É através da personagem que o corpo em Processo tem possibilidade de realizar uma dança original. O que chamo de originalidade refere-se a um corpo que flui no espaço sem amarras, com tónus, dinâmica, ritmo, força, energia, movimento, emoção, sentimento, sensação e imagem. A chave de integração de tudo isso no corpo é a personagem. A personagem do BPI, através do dinamismo da Imagem Corporal, possibilita ao corpo o exercício de sua liberação no espaço.

Ressalto que a personagem não se cristaliza nunca, pois ela possuiu um caráter dinâmico de contínuas transformações. A personagem é um fluxo que, a cada dia, traz dados novos de seu desenvolvimento, sendo uma possibilidade do corpo liberar a sua expressão genuína, num processo de descobertas e modificações.

É com satisfação que danço esta vida que se delineou em meu corpo, cujo nome é Juventina. Esta personagem tem ensinado-me a superar amarras e conquistar esperanças de regeneração e geração de vida, trilhando um caminho de novos referenciais. Um percurso em aberto para a expressão da organicidade. A sensação que tenho é que este é um caminho sem volta, onde um processo de construção pulsa por existir.

## 7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS \*

ADOLPHE, J.M. *et.al.* Dossier danse et Dramaturgie. **Nouvelles de Danse**. Bruxelles: Contredansa, no. 31, 1997.

ALMEIDA, R. **História da música brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.

ANDRADE, M. O samba rural paulista. In: CARNEIRO, E. **Antologia do negro brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1950.

ARAÚJO, A. M. **Documentário folclórico paulista**. São Paulo: PM – Depto.de Cultura, 1952.

BARBA, E. e SAVARESE, N. **A arte secreta do ator**: Dicionário de antropologia teatral. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

BARROS, N. V. **Violência intrafamiliar contra criança e adolescente**: trajetória histórica, políticas sociais, práticas e proteção social. 2005. 266 p. Tese (Doutorado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

BERNE, E. **Princípios do tratamento de grupo**. Belo Horizonte: MG: UNAT-BR, 1999.

BOGEA, I. (org.). **Oito ou nove ensaios sobre Grupo Corpo**. São Paulo: Cosac & Neify Edições, 2001.

BOSI, A. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRANDÃO, C. R. **Os caipiras de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CLARK, L. **Objeto Relacional**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

DAMÁSIO, A. **O mistério da consciência**: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DIAS, P. A outra festa negra. In: JANCSÓ, I. e KANTOR, I. (org). **Festa, cultura e sociabilidade na América portuguesa**. São Paulo: Edusp, 2001.

ETCHEGOYEN, R. H. **Fundamentos da técnica psicanalítica**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.

GALLET, L. **Estudos de folclore**. Rio de Janeiro: Carlos Werhs e Cia, 1934.

---

\* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).



GANDRA, E. **Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos**. Rio de Janeiro: GGe-Giorgio Gráfica e Editora / UNI-RIO, 1995.

GOMES, N. P. M. e PEREIRA, E. de A. – **Negras Raízes Mineiras: os Arturos**. Juiz de Fora: EDUFJF, 1988.

GOMES, N. P. M. e PEREIRA, E. de A. **Mundo encaixado**: significação da cultura popular. Belo Horizonte: Mazza; Juiz de Fora: UFJF, 1992.

HINSHELWOOD, R. D. **Dicionário do pensamento kleiniano**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1992.

HOUAISS, A. & VILLAR, M. de S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUSSAINI, T.T.S. & MASTO, R. **Eu, Safiya**: a história da nigeriana que sensibilizou o mundo. Campinas (SP): Versus Editora, 2004.

ISAACS, S. A Natureza e a Função da Fantasia. In: KLEIN, Melaine *et al.* **Os progressos da psicanálise**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986, p. 79-135.

KLEIN, M. **Inveja e gratidão e outros trabalhos (1946-1963)**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KRUEGER, D.W. Developmental and Psychodynamic Perspectives on Body-Image Change. In: CASH T.F. & PRUZINSKY, T. **Body images-development, deviance and change**. New York: The Guilford Press, 1990, p. 225-269.

LEONARD, L.S. **E a louca tinha razão!** : canalizando a explosão dos instintos para uma vida criativa. São Paulo: Summus, 2003.

LISPECTOR, C. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

PERERA, S. B. **Caminho para a iniciação feminina**. São Paulo: Paulus, 1985.

PORTAL PASSEIWEB. Coordenação Paulo Sérgio da Silva. Desenvolvido por Passeiweb & Chinarelli Consultoria Ltda. Apresenta resumos comentados. Disponível em: <[http://www.passeiweb.com/naponta\\_lingua/livros/resumo\\_comentarios/](http://www.passeiweb.com/naponta_lingua/livros/resumo_comentarios/)>. Acesso em: 05 fev. 2007.

RAYMOND, L. C. **Algumas danças populares no estado de São Paulo**. Universidade de São Paulo, 1958.

RIBEIRO, M. de L. B. **O Jongo**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984. (cadernos do folclore 34)

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, G. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete**: processo de formação. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

RODRIGUES, G. **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. 171 p. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

ROSA, J. G. **No Urubuquaquá no Pinhém**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ROSA, J. G. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SCHILDER, P. **A imagem do corpo**: as energias construtivas da psique. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SEGAL, H. **Introdução à obra de Melanie Klein**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

SILVA, M. T. B. e OLIVEIRA FILHO, A. L. **Silas de Oliveira, do jongo ao samba-enredo**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981. (Coleção MPB4).

TAVARES, M. da C. G. C. F. **Imagem Corporal**: conceito e desenvolvimento. Barueri, São Paulo: Manole, 2003.

WANDERLEY, L. **O Dragão pousou no espaço**: arte contemporânea, sofrimento psíquico e o objeto relacional de Lygia Clark. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

## 8. ANEXOS

### GRUPOS E MANIFESTAÇÕES

#### JONGO

##### CUNHA

- Bairro Várzea do Gouveia
- José Apolinário
- Lico Sales (Maurílio Sales)
- Pelé (Benedito Cláudio de Oliveira)
- Bairro Roseira
- João do Rumo (João Nunes de Souza)
- Bairro Rural Macuco
- Zé Barbinha (José Barba)
- Bairro Rural Três Pontes
- Pelé (Pedro de Godoi)
- Quite (Francisco Ribeiro)
- Zequinha (José de Jesus)

##### GUARATINGUETÁ

→ Bairro do Jardim Tamandaré

Responsáveis:

- Araci (Araci dos Santos)
- Dona Tó (Antônia Rita Jeremias)
- Dona Zé (Maria José Martins de Oliveira)
- Tia Fia (Angelina Martins dos Santos)
- Togó (Antônio Fortunado)
- Totonho (Jóse Antônio Marcondes Filho)
- Xina (Luiz Francisco dos Santos)

## PIQUETE

- Bairro: Centro
- Zé da Moça (Informação Imprecisa).

## SÃO LUÍS DO PARAÍTINGA

- Bairro Alto do Cruzeiro
- Alfredo Rocha
- Luís Mariano
- Vicente Rocha
- Bairro: Central
- Seu Joãozão (João Benedito da Silva)

## TAUBATÉ

- Bairro: Centro
- Robson Eli Nunes (Informação imprecisa)

## **CONGADA E MOÇAMBIQUE**

### APARECIDA DO NORTE

- Moçambique de São Benedito
- Responsável: Seu Nunes
- Bairro: Arueira

### CUNHA

- Congada de São Benedito
- Responsável: José Bideco
- Bairro: Várzea do Gouveia
- Congada de São Benedito
- Responsável: Lê (Manuel de Oliveira)
- Bairro: Jota Alves
- Moçambique de São Benedito
- Responsável: Seu João Mesias da Rocinha
- Bairro: Paiol Velho

## GUARATINGUETÁ

→Moçambique de São Benedito

Responsável: Zé Raimundo

Bairro: Vila Brasil

→Moçambique de São Benedito

Responsável: Aristeu Domínio de Campo

Bairro: Beira Rio

→Moçambique de São Benedito (desde 1979)

Responsável: José Caetano e Dona Minervina

Bairro: Nova Guará

## LAGOINHA

→ Companhia de São Benedito

Responsável: Benedito Santos

Bairro: Centro

## LORENA

→ Moçambique de São Benedito

Responsável: Ubirajara

Bairro: Santo Antônio

→ Congada de São Benedito

Responsável: Carlão

Bairro: Vila Hipacaré

→ Moçambique de São Benedito

Responsável: Alcides João da Cruz

Bairro: Vila Hipacaré

→Congada de São Benedito

Responsável: Elisabeth / Brás Anacreto

Bairro: Olaria

→ Cavalaria de São Benedito (desde 1920)

Responsável: Benedito (Dito)

Bairro: Vila Hipacaré

## PINDAMONHANGABA

→ Congada de São Benedito

Responsável: Paulo Saturnino

Bairro: Feital

→ Companhia de Moçambique de São Benedito

Responsável: Benedito Santos

Bairro: Centro

## SÃO LUÍS DO PARAITINGA

→ Congada do Divino

Responsável: Antonio

Bairro: Alto do Cruzeiro

→ Moçambique de São Benedito

Responsável: Zé Lau

Bairro: Catuçaba

## TAUBATÉ

→ Congada de São Benedito

Responsável: Sebastião ou Joaquina

Bairro: Alto Cristo

→ Moçambique do Belém – União Folclorista São Benedito do Belém

Responsável: José Maria Bonifácio

Bairro: Fonte Imaculada

→ Congada São Benedito e N.Sra. Aparecida

Responsável: Geraldo

Bairro: Fonte Imaculada – Taubaté / Rio Abaixo – São Luiz do Paraitinga

→ Moçambique de São Benedito

Responsável: Geraldo de Paula Santana Filho (Paizinho)

Bairro: Pq. Dos Bandeirantes

→ Moçambique de São Benedito

Responsável: Francisco Carvalho

Bairro: Jardim Santa Maria

→Moçambique São Gonçalo

Responsável: Francisco Augusto Tilger

Bairro: São Gonçalo

→Congada de São Benedito

Responsável: Carlos Bonifácio

Bairro: Fonte Imaculada

## **FOLIAS (DO DIVINO E DE REIS)**

### LAGOINHA

→Folia do Divino

Responsável: Robertinho

Bairro: Ponte Nova

### PIQUETE

→ Folia de Reis

Responsável: Mestre Sebastião Menezes

Bairro: Benfica

### SÃO LUIZ DO PARAITINGA

→Folia do Divino

Responsável: Vicente Rocha

Bairro: Alto do Cruzeiro

### SILVEIRAS

→ Folia de Reis

Responsável: Bastião Galinha

Bairro: Macaco e Bom Jesus

## TAUBATÉ

- Folia de Reis São Gonçalo  
Responsável: Francisco Augusto Tilger  
Bairro: São Gonçalo
- Folia de Reis do Sr. Portela  
Responsável: Pedro Luiz Portela  
Bairro: Centro
- Folia de Reis Mineira da Água Quente  
Responsável: Waldomiro Francisco Pereira  
Bairro: Água Quente
- Folia de Reis Sr. Olacy  
Responsável: Olacy Ferreira de Oliveira  
Bairro: São Gonçalo
- Folia de Reis da Independência  
Responsável: Pedro Emboava da Silva  
Bairro: Independência
- Folia de Reis do Jd. América  
Responsável: Benedito Lopes da Silva Filho  
Bairro: Jd. América
- Folia de Reis São Judas Tadeu  
Responsável: Luiz Marcondes  
Bairro: Jd. Baroneza
- Folia de Reis do Pq. Sabará  
Responsável: Rhenó Gonzaga de Campos  
Bairro: Água Quente
- Folia de Reis - Irmandade dos Santos Reis I e II  
Responsável: Alice Ribeiro da Fonseca  
Bairro: Centro – Cruzeiro



## **OUTRAS MANIFESTAÇÕES**

### **TROPEIRO**

→PIQUETE

Responsável: Ademir

Bairro: Vila Esperança

→LORENA

Responsável: Luiz Carlos

Bairro: Centro

→SILVEIRAS

Responsáveis: Josias Mendes Florence e Joaquim Governo

Bairro: Bom Jesus

### **CAVALHADA**

→SÃO LUIZ DO PARAITINGA

Responsáveis:

- Genor Martins (Mestre dos Mouros) - Bairro: Cachoerinha
- Seu Lurin (Mestre dos Cristãos)– Bairro: Catuçaba

### **PANELEIRAS**

→CUNHA

- Dita do Maneco (Benedita Maria da Conceição) – Bairro: Rotorzinho

→GUARATINGUETÁ

- Tereza– Bairro: Jd. Esperança

### **BATUQUE DE UMBIGADA**

→PIRACICABA

- Responsável: Seu Plínio

→TIÊTE

- Responsável: Seu Herculano

## **JONGO RIO DE JANEIRO**

### **BARRA DO PIRAÍ**

- Caxambu do tio Juca - Bairro Caixa d'água
- Caxambu da Boca do Mato - Bairro: Boca do Mato
- Caxambu da tia Marina - Bairro: Matadouro

### **PINHERAL**

- União Jongueira de Pinheral
- Responsável: Seu Francisco
- Praça Getúlio Vargas – Centro

### **VALENÇA**

- Comunidade São José da Serra
- Contato: Toninho Canecão

### **OUTRAS CIDADES COM PRESENÇA DE JONGO:**

- Angra dos Reis (RJ)
- Campelo - Bom Jesus de Itabapoana (RJ)
- Catagauci (MG) - Grupo Raízes de Angola
- Miracema (RJ)
- Santo Antônio de Pádua (RJ)
- Serrinha (RJ)
- Sta. Izabel do Rio Preto – Fazenda São José (RJ)
- Vassouras (RJ)

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)