

Nara de Moraes Cálipo

**COABITARES NO CORPO DA BAILARINA-  
PESQUISADORA-INTÉRPRETE: AS MULHERES  
QUEBRADEIRAS DE COCO BABAÇU E SEU TERCÔ**

*Cohabitations in the dancer-researcher-performer body: the female  
Bababssu Coconut Breakers and their Tercô*

Campinas, agosto de 2012



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES**

Nara de Moraes Cálipo

**COABITARES NO CORPO DA BAILARINA-PESQUISADORA-  
INTÉRPRETE: AS MULHERES QUEBRADEIRAS DE COCO BABAÇU  
E SEU TERCÊ**

*Cohabitations in the dancer-researcher-performer body: the female Bababssu  
Coconut Breakers and their Tercê.*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestra em Artes da Cena.

*Dissertation submitted to the Art Institute of Universidade de Campinas (University of Campinas) to obtain the Master grade in Scenic Arts.*

Graziela Estela Fonseca Rodrigues

Este exemplar corresponde à versão apresentada à banca de Mestrado da aluna Nara de Moraes Cálipo, orientada pela profa. dra. Graziela Estela Fonseca Rodrigues.

This copy is the final version of the dissertation by the student and supervised by professor Dr. Graziela Estela Fonseca Rodrigues

---

Campinas, Agosto de 2012

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

C129c	<p>Cálico, Nara de Moraes. Coabitares no corpo da bailarina-pesquisadora-intérprete: as mulheres Quebradeiras de Coco Babaçu e seu Terecô / Nara de Moraes Cálico. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.</p> <p>Orientador: Graziela Estela Fonseca Rodrigues. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Quebradeiras de Coco Babaçu. 2. Terecô. 3. Bailarino-Pesquisador-Intérprete. I. Rodrigues, Graziela Estela Fonseca. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>(em/ia)</p>
-------	---

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Cohabitations in the dancer-researcher-performer body: the female Babassu Coconut Breakers and their Terecô.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Female Babassu Coconut breakers

Terecô

Dancer-Resarcher-Performer

Titulação: Mestra em Artes da Cena

Banca examinadora:

Graziela Estela Fonseca Rodrigues [Orientador]

Larissa Sato Turtelli

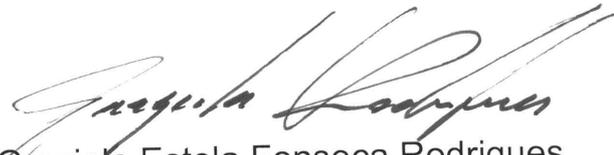
Suzana Maria Coelho Martins

Data da Defesa: 27-08-2012

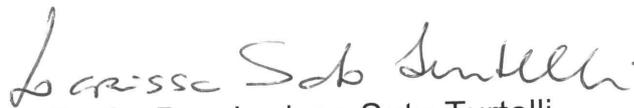
Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes da Cena, apresentada pela  
Mestranda Nara De Moraes Calipo - RA 45477 como parte dos requisitos para  
a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Graziela Estela Fonseca Rodrigues  
Presidente



Profa. Dra. Larissa Sato Turtelli  
Titular



Profa. Dra. Suzana Maria Coelho Martins  
Titular



Às mulheres que trabalham na lida com a terra, em especial, Dona Verônica.



## **AGRADECIMENTOS**

À minha orientadora, profa. dra. Graziela Rodrigues, por me guiar e ensinar com tanto afinco neste caminho da dança e da pesquisa, proporcionando meu desenvolvimento artístico, acadêmico e pessoal. Por sua paciência e cuidado de sempre.

Às profas. dra. Ana Carolina Melchert e dra. Larissa Turtelli, por auxiliarem e incentivarem sempre meu desenvolvimento como bailarina-pesquisadora-intérprete.

Ao grupo de pesquisa CNPq “Bailarino-Pesquisador-Intérprete e a dança do Brasil”, pelo suporte, pelos questionamentos e sugestões importantes para esta pesquisa.

Aos parceiros de trabalho, Elisa e Flávio, por compartilharem suas experiências, aflições e conquistas.

À Luiza e Come, Miriam e Ireni, por abrirem suas casas com tanto afeto.

Às comunidades que me receberam nas pesquisas de campo: Olho D'Água, Centro do Moacir, Mumbuca e Galheiro.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), por conceder a bolsa de mestrado, proporcionando diversos avanços para esta pesquisa.

À minha mãe, Fátima e minha irmã, Laura, pelo apoio incondicional.

Ao Bruno Dilly, meu marido, pelo amor, incentivo e compreensão que foram tão importantes ao longo deste percurso.

À Rimena, pela amizade e pelas preciosas conversas.



## RESUMO

O objetivo central desta pesquisa foi gerar estudo e análise do desenvolvimento do bailarino-pesquisador-intérprete que já concluiu um processo artístico no método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete). A pesquisa se deu a partir da análise da confluência dos conteúdos vivenciados no corpo deste intérprete, na realização de pesquisas de campo no eixo Co-Habitar com a Fonte. A inquietação para a presente pesquisa originou-se no processo anterior, pois a incorporação da personagem Jura, a força que ela trouxe para meu corpo, e a maneira como este passou a criar e se expressar, levaram-me ao questionamento: “quando deixar de dançar 'A Flor do Café', e passar para um novo co-habitar, o que poderá acontecer com Jura? Ela deixará de existir? Se transformará? Como será a interação dos conteúdos no corpo?”. A pesquisa de mestrado veio como uma oportunidade para experimentar essa transição e interseção de processos corporais, analisando-os e trazendo-os à tona. Para tanto, foram realizadas quatro idas a campo do eixo Co-habitar com a Fonte, em campos de qualidades corporais distintas: duas delas no Jalapão, e duas no Bico do Papagaio, ambas regiões do Tocantins. No Jalapão, o foco do co-habitar se deteve nas mulheres artesãs do Capim Dourado, e algumas das manifestações que permeiam seu universo, como a brincadeira da Roda-Chata e a reza da sexta-feira da Paixão, junto à Festa dos Caretas (personagens denominados “fantasmas”). No Bico do Papagaio, o foco esteve nas mulheres quebradeiras de coco babaçu e no Terecô, manifestação religiosa agrária, presente no cotidiano destas.

**Palavras-chave:** Quebradeiras de Coco Babaçu, Terecô, Bailarino-Pesquisador-Intérprete.



## ABSTRACT

The objective of this research was to study and analyze the development of dancer-performer-researcher who has previously passed through an artistic process in the DRP method (Dancer-Researcher-Performer). The research took place from the analysis of the confluence of contents experienced in the body of this interpreter, while she was in research field on axis Co-Inhabiting with the Source. The concern for this research originated in the previous process, because the incorporation of Jura character, the strength she brought to my body, and the way it went on to create and express themselves, they took me to the question: "when I stop dancing 'The Flower of Coffee', and move to a new co-dwelling, which may happen to Jura? Will she cease to exist? Will she transform into a new character ? How will be the interaction of the contents in the body? ". The master's research came as an opportunity to experience this transition and intersection of body processes, analyzing them and bringing them to light. To do so, there were four trips to the field on axis Co-Inhabiting with the Source, in different fields of body qualities: two of them in Jalapao, and two in Bico do Papagaio, both regions of Tocantins. At Jalapao, the co-inhabiting was focused on women artisans that work with golden grass, and some of the manifestations that permeate their universe, as the play of Roda-Chata, the prays of the Good Friday, and the Festa dos Caretas (characters called "ghosts"). In Bico do Papagaio, the focus was on female babassu coconut breakers and Terecô, a agrarian religious manifestation, present in the daily life of them.

**Keywords:** Female Coconut Breakers, Terecô, Dancer-Resarcher-Performer.



## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	01
2. MÉTODO.....	07
3. O CO-HABITAR NO JALAPÃO.....	13
3.1. A Roda-Chata.....	18
3.2. O Povoado de Galheiro e os Caretas.....	23
3.3. Além das cristalizações.....	28
3.4. Dançando para Dona Hermina.....	30
3.5. Os laboratórios dirigidos e a passagem para um novo coabitar.....	35
4. O CO-HABITAR COM AS MULHERES QUEBRADEIRAS DE COCO BABAÇU..	43
4.1. Comunidade Centro do Moacir .....	47
4.2. Comunidade Olho D'Água.....	58
4.2.1. O terecô do Olho D'Água.....	62
4.2.2. O primeiro contato com o terecô de Dona Verônica.....	68
4.2.3. O retorno ao campo.....	75
4.3. O terecô de Dona Moura.....	91
4.3.1. Hasteamento do mastro de Santa Luzia - 2010.....	93
4.3.2. Hasteamento do mastro de Santa Luzia - 2011.....	94
4.4. O terecô de Chica Preta.....	101
4.5. O terecô no corpo.....	105
4.6. Outras referências de terecô.....	109
5. OS LABORATÓRIOS DIRIGIDOS.....	112
5.1. Laboratórios de 2011.....	112
5.2. Laboratórios de 2012.....	116
6. CONCLUSÃO.....	121
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	127
8. ANEXO: DVD.....	129

# 1. INTRODUÇÃO

Desde que experimentei a dança, tive o sentimento de que ela fazia meu corpo pulsar diferente, como se possibilitasse mover algo dentro de mim acessível somente por intermédio dos movimentos. Ao mesmo tempo, o contato com a dança formal, das academias e da escola, geravam contradição em meu corpo: precisava me encaixar nos padrões de corpo e movimento que eram distantes de mim.

O primeiro contato com a dança formal foi aos 3 anos, fazendo aulas de balé na escola, sendo que depois disso permaneci por um longo período longe da dança dos “outros”. Dançava em casa, criava coreografias para mim e para minhas amigas, mas o maior prazer era colocar diferentes músicas e simplesmente dançar. Retornei à dança formal aos 13 anos, e então pratiquei jazz, balé e “contemporâneo”.

Apesar de amar a dança, pensava que ela não era para mim. Não me encaixava nas contagens, com os passos coreografados pelos professores, e principalmente com o que era requerido como forma de corpo. O que me impulsionou a prestar o vestibular para o curso de graduação em Dança, na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), foi aquele sentimento de que a dança podia mover algo maior dentro de mim.

Na graduação em Dança, ao cursar as disciplinas de técnica de dança não entendia o que mais poderiam querer do meu corpo; parecia impossível me encaixar nos padrões requeridos. Durante alguns anos, permaneci beirando a reprovação em parte das disciplinas práticas. Dentre elas, as de Dança do Brasil (I, II, IV, V, e VI), ministradas sob a perspectiva do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) e por diretoras do método, faziam com que me sentisse no caminho certo para alcançar a dança que trabalhasse a originalidade do corpo, pois conduziam a um mergulho interno. Os movimentos, as propostas e o amparo dado pelas professoras eram em direção à originalidade do aluno, não fazendo distinção entre nós pelo nível técnico ou experiência anterior.

Cursar estas disciplinas de Dança do Brasil foi a descoberta de uma outra dança, em que era possível um mergulho interior de forma bastante embasada e estruturada, gerando movimentos significativos e fortes. No primeiro ano, em Dança do Brasil I, ministrada pela profa. dra. Larissa Turtelli, foi trabalhado o eixo *Inventário no Corpo* do BPI, em que foi proporcionado um contato mais profundo e real com

meu corpo e minhas origens, fato que, em um primeiro momento, causou receio, tamanha a força com que mexeu com meu corpo. Dança do Brasil II, ministrada pela profa. dra. Ana Carolina Melchert, levou-nos a uma realidade circundante. A professora proporcionou a pesquisa de campo no Batuque de Umbigada da cidade de Tietê. A maneira como esse contato foi conduzido permitiu enxergar um outro corpo que dança, além da sua forma ou estética.

Em Dança do Brasil IV, ministrada pela profa. dra. Graziela Rodrigues, tive a oportunidade de experimentar o eixo *Co-Habitar Com a Fonte* do método BPI. Sua ementa propõe pesquisa de campo em um tema específico, estabelecido a partir de rituais de manifestações e/ou de segmentos sociais, e, por isso, realizei meu trabalho nas colheitas de café, com as mulheres migrantes do Paraná para Minas Gerais, onde permanecem as origens de minha família e onde passei grande parte da minha infância. Aprender aqueles corpos, os quais até então via de longe, em uma via tão sensível, e dar desenvolvimento por meio da dança, fez-me querer trilhar os caminhos do BPI. Cursei, então, Dança do Brasil V e VI, e dois tópicos especiais ministrados pela professora Graziela.

Esse contato com o BPI (através de cinco disciplinas), que proporcionou uma dança no sentido da integração do corpo em todos os seus aspectos, levou ao desenvolvimento de dois projetos de Iniciação Científica, entre os anos de 2007 e 2009, e criação do espetáculo “A Flor do Café”, elaborado concomitante à Iniciação Científica e ao Trabalho de Graduação Integrado (TGI), sendo todos orientados e dirigidos pela professora Graziela.

No primeiro projeto, “Experienciando o BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete): Colhendo a Dança com as Mulheres do Café”, pude vivenciar as sutilezas que permeiam o eixo *Co-habitar com a Fonte*. Ao coabitar com as mulheres colhedoras de café, e ao desenvolver os conteúdos apreendidos em laboratórios dirigidos, alcancei um aprofundamento em minha identidade, ponto determinante para o desenvolvimento das qualidades expressivas e de movimento. Da síntese do trabalho, dos meus conteúdos interagidos com os do campo, originou-se a personagem Jura. Ela vive a paisagem das ruas de café, onde o corpo se mistura às folhas, galhos, insetos e sujeira. Vive também as estradas de terra e os terreiros onde a poeira se faz presente e protege o corpo. Nesses espaços, é que se desenvolveu suas histórias de vida. Ela é a mulher que sempre viveu sozinha e

abandonada na natureza. Vive o ciclo da vida, e passa do sofrimento e medo ao prazer de sua dança, encerrando esse ciclo quando volta para a terra. Seu corpo é cheio de coisas grudadas, suas dinâmicas de movimento, seu tônus variam de acordo com a situação vivida por ela.

O segundo projeto de Iniciação Científica se fez necessário para dar desenvolvimento à personagem Jura. “Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete), estruturação da personagem: a dança colhida nas mulheres do café”, aprofundou no eixo *Estruturação da Personagem* e possibilitou a imersão no processo de criação. O espetáculo “A Flor do Café” foi o fruto desse projeto em que vivenciei, de forma bastante intensa, o processo artístico como um todo. A “A Flor do Café” teve direção da profa. dra. Graziela Rodrigues e assistência de direção da profa. dra. Larissa Turtelli.

O desenvolvimento pessoal e artístico vivenciados abriram o olhar ao verdadeiro trabalho e pesquisa em artes, sem nunca deixar o fazer artístico em segundo plano. Nesse contato com o método BPI, encontrei o caminho da arte da dança do intérprete. Foi por meio do desenvolvimento no método, no contato profundo comigo mesma e com meu corpo é que pude entender as outras técnicas de dança durante a graduação.

Experiências anteriores a essa, como bailarina, não haviam proporcionado o mesmo significado e desenvolvimento artístico e pessoal. Encaixar-me nos padrões, anular-me para ter uma carreira de bailarina parecia ser a única opção, na qual a minha dança original nunca seria explorada. Porém, ao entrar em contato com o método BPI, foi encontrado o caminho da arte da dança do intérprete, em que o ser humano e a arte vêm em primeiro lugar. Tudo se conecta, encaixa-se e faz sentido. Foram dois anos intensos que proporcionaram o fechamento de meu primeiro processo no método, permitindo uma outra interação com o mundo e comigo mesma em que a verdade é uma busca constante e a originalidade e singularidade do ser vêm em primeiro lugar.

A personagem Jura trouxe grande potencialidade física para meu corpo, e a maneira como esse passou a criar e se expressar, fez com que se instaurassem questionamentos acerca do encadeamento de processos no método BPI no desenvolvimento do intérprete que escolhe trilhar esse caminho. Os principais questionamentos eram: “quando deixar de dançar 'A Flor do Café', e passar para um

novo *coabitar*, o que poderá acontecer com Jura? Ela deixará de existir? Transforma-se-á? Como será a interação dos conteúdos no corpo?”. A pesquisa de mestrado veio no sentido de dar vazão a tais questionamentos por meio de um novo processo no BPI.

A princípio, a pesquisa focaria o universo criativo da mulher de Mumbuca, uma comunidade quilombola fruto da miscigenação entre índios da etnia xerente e negros escravos, localizada na região do Jalapão, no Estado do Tocantins. O objetivo era buscar nas mulheres mumbucas, uma outra referência de corpo na relação com a terra. Gerando análise das interações e transformações do corpo bruto (trabalhado nos cafezais) em relação com as sutilezas do universo criativo da mulher mumbuca. Para tanto, foram realizadas duas idas a esse campo de pesquisa e diversos laboratórios dirigidos.

No geral, os conteúdos apreendidos nesse campo não alcançaram grande repercussão no corpo, não foi obtida a interação necessária para se dar desenvolvimento ao processo. As atividades do campo não proporcionaram um tônus muscular próximo da minha necessidade como bailarina, o que não encaminhou para um bom estado corporal para o desenvolvimento dos conteúdos internos nos laboratórios corporais dirigidos<sup>1</sup>, onde os conteúdos apreendidos com as mumbucas não se tornaram fonte de vitalidade para a criatividade do corpo; conteúdos distantes daqueles do Jalapão passaram a se enunciar, fazendo-se necessária uma nova pesquisa de campo. Nesse ponto de conflito, a confiança e entrega à direção foi vital, ela possui o olhar apurado que, por meio do que estava sendo expressado nos trabalhos de dojos, identificou as demandas do meu corpo em processo. Dessa forma, conduziu-me de forma segura para um campo que poderia me mobilizar no sentido do desenvolvimento. Foi sugerido o campo das mulheres quebradeiras de coco babaçu, por causa do tônus muscular do ofício, e a característica de resistência em suas vidas pelas histórias de luta.

Coabitei então, com as mulheres quebradeiras de coco babaçu da região Bico do Papagaio, no Estado do Tocantins, por trinta e um dias divididos em duas idas ao campo, em 2010 e 2011. Nesse período, foi possível vivenciar o cotidiano da

---

<sup>1</sup> “São espaços individualizados, a princípio circunscritos em torno da pessoa, configurando um espaço do próprio do corpo, denominado de **Dojo**, que depois, à medida que o corpo vai ganhando projeções no espaço, amplia-se para dar acolhimento cada vez mais à representação das imagens internas. Nos laboratórios há um diálogo que se firma entre o Diretor e o Intérprete no sentido da palavra auxiliar as novas organizações corporais que se apresentam.” (RODRIGUES, 2010, p. 03)

quebração de coco, bem como o universo festivo religioso trazido por elas no terecô, manifestação religiosa agrária que por meio da incorporação dos encantados (entidade espirituais) por médiuns e mestras, possui poder de cura. Deflagrou-se nesse campo, um corpo detentor de apurada técnica de movimento.

Esse coabitar marcou um novo momento da pesquisa, pois trouxe ao corpo grande fluidez nos laboratórios corporais dirigidos, e integrou os conteúdos que haviam sido trabalhados até então. Os corpos que se fizeram presentes nos dojos foram se integrando em um outro corpo mais delineado e insistente, o qual foi nomeado Daialá.

Todo o percurso, das pesquisas no Jalapão e do Bico do Papagaio aos laboratórios corporais, trazem não somente uma abordagem de tais nichos sociais, sob a perspectiva da dança, como também evidencia aspectos peculiares do desenvolvimento do intérprete no BPI. Ao longo de dois anos e meio, foi trabalhada a confluência desses coabitares em meu corpo, tornando-se evidente que na maneira como os conteúdos são elaborados e estruturados no corpo do intérprete do BPI, com o amparo do diretor, não há uma “mistura” desordenada desses. Um conteúdo não remonta ao outro ou se acopla com ele; o corpo dá vazão a cada aspecto de forma que sua elaboração o faz tomar seu devido lugar no corpo, possibilitando uma estruturação ordenada.

Esta dissertação traz a descrição dos corpos e manifestações encontrados nesta trajetória, e procura clarear meu percurso como bailarina-pesquisadora-intérprete na busca por um corpo e dança cada vez mais íntegros.



## 2. METODO

O primeiro contato com o Jalapão se deu por meio de um programa de televisão, quando estava ainda na graduação e desenvolvendo a pesquisa de Iniciação Científica. O que foi visto na tela chamou minha atenção de tal forma que passei a procurar insistentemente dados sobre aquelas mulheres da comunidade de Mumbuca, pelas quais criei certo afeto a distância, decidindo que com elas realizaria o próximo *Coabitar*.

Criado pela prof. dra. Graziela Rodrigues, o método BPI (Bailarino-Pesquisador- Intérprete) vem sendo desenvolvido desde 1980. Em sua fase, inicial deu-se primeiramente no corpo de sua criadora, e, desde então, vem sendo estruturado e utilizado por bailarinos e atores da Unicamp e de outras instituições, como companhias profissionais de dança. O método BPI fundamenta-se sobre três eixos: Inventário no Corpo, Co-habitar com a Fonte e Estruturação da Personagem. Esses eixos são desenvolvidos de maneira não linear e podem se entrelaçar ao longo do processo. Destaca-se a primordial importância do desenvolvimento dos três eixos para o processo do método.

Para a criadora do método, é necessária uma visão sistêmica sobre os seus eixos, na qual: “não se pode separar o Inventário no Corpo do Co-habitar com a Fonte e da Estruturação da Personagem, assim como também não é possível separar o artista do seu contexto de desenvolvimento como pessoa.” (RODRIGUES, 2003, p. 78).

O processo do BPI inicia-se com o eixo Inventário no Corpo, no qual é aberto o dojo nos laboratórios dirigidos, no qual em movimento, o bailarino-pesquisador entrará em contato com suas sensações corporais, emoções e imagens que, por meio do corpo, abrirão seus conteúdos internos. O contato com as suas origens é restabelecido nessa etapa, em busca da história corporal.

No processo do BPI objetiva-se realizar pequenas escavações em nossa história pessoal, cultural, social... recuperando fragmentos, pedaços de história que ficam incrustados inconscientemente nos músculos, nos ossos, na pele, no entorno do corpo e no “miolo do corpo. (RODRIGUES, 2003, p. 80).

Nesse eixo, questões pessoais que dizem respeito à identidade do indivíduo são desdobradas, principalmente no corpo em movimento, para que a qualidade dos conteúdos apreendidos no coabitar com a fonte seja garantida, uma vez que o bailarino-pesquisador estará em contato e consciente de seus preconceitos, instruído a não projetá-los na fonte coabitada.

O Inventário é retomado em muitos momentos do processo (RODRIGUES, 2003), uma vez que os eixos não são trabalhados separadamente de forma linear. Para Nagai: “De todos os eixos do BPI, o Inventário no Corpo é o mais perene, ou seja, poderá ser praticado ao longo de toda a vida para a desobstrução dos canais psicossomáticos e fluidez da criatividade.” (NAGAI, 2008, p.03)

No eixo *Co-habitar com a Fonte*, os indivíduos das pesquisas de campo atuam como fontes, “através das quais o corpo retrata a sua história, entrelaçando festividade e cotidiano numa integridade do “ser” de cada um. Ao co-habitar com a destituição de máscaras, as relações de identidade com o corpo tornam-se inevitáveis” (RODRIGUES, 1997, p.73). Para coabitar, o bailarino-pesquisador deve ter uma mobilização interna que requer grande preparação e envolve o antes, o durante e o depois do campo (CARUSO, 2006). Tal preparação diz respeito não somente às questões logísticas que envolvem um campo, como: estadia, alimentação, transporte, informações e contatos do local, mas principalmente o preparo corporal para estar em campo, pronto para apreender o outro em si.

Antes da ida a campo, o intérprete trabalha a técnica de Dança do BPI (RODRIGUES, 2010), codificada na Estrutura Física e Anatomia Simbólica:

A análise e decodificação da estrutura física e dos movimentos das partes do corpo ocorreram dentro de algumas manifestações populares brasileiras. Além dos fragmentos de dinâmica, comumente considerados “os momentos da dança”, consideramos as ações que permeiam os rituais.(RODRIGUES, 1997, p. 43)

Aqui, os movimentos e simbologias dos pés, das mãos, do sacro, da bacia, do tronco, do eixo, da cintura escapular, dos joelhos, e da cabeça estão estruturados sob a perspectiva do BPI, que fundamentou toda esta pesquisa.

Pontua-se que todo o trabalho corporal do intérprete, ao longo do processo, será pautado principalmente na técnica de dança do BPI, tanto em sua preparação física, para abrir os canais emocional e criativo, quanto na análise dos corpos do co-habitar com a fonte.

Para estar em campo, na relação afetiva com o outro, o intérprete se vê obrigado a entrar em contato também com seus preconceitos e outros sentimentos que podem virar projeções no corpo pesquisado, dissimulando os conteúdos presentes no campo e afetando a apreensão dos conteúdos presentes. Por isso, o trabalho da Estrutura Física e Anatomia Simbólica é tão essencial, bem como os laboratórios preparatórios, pois permite ao intérprete lidar com todas essas questões em campo. Rodrigues esclarece que:

Dentre as condições para se vivenciar esta fase está o conhecimento sensorial do pesquisador, ou seja, a sua compreensão do seu próprio corpo realizado na etapa anterior, onde foi iniciado o trabalho de sua história individual e cultural em seu corpo (o Inventário no Corpo). (RODRIGUES, 2003, p.105)

Quando o pesquisador vai a campo deve estar disposto a se inserir naquele cotidiano da forma mais íntegra possível, sabendo que, para tal, irá enfrentar situações complicadas. Nesses momentos, a preparação realizada se faz presente, pois garante ao pesquisador as ferramentas necessárias para lidar com as dificuldades encontradas no campo, sem que a qualidade da pesquisa seja prejudicada ou os pesquisados afetados negativamente.

No BPI, a relação com o pesquisado é algo que merece atenção primordial. Nela, a questão do afeto é cuidada desde o primeiro contato. Ter sensibilidade para a percepção dos limites do outro e de si, ajuda na apreensão dos corpos e conteúdos. Para ter essa percepção é essencial que o pesquisador esteja em total consciência de si mesmo, pois coabitar envolve o ato de doar-se para receber o outro. A criadora do método explica que:

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

Em campo, é importante que as dinâmicas do ambiente, as relações de poder e os papéis desempenhados por cada pessoa sejam observados, como meio de se inserir de forma sutil e evitar situações de risco.

O pesquisador elege os corpos que mais lhe chamaram atenção, que apresentam maiores qualidades expressivas e de movimentos, e, então, passa-se a acompanhar essas pessoas mais de perto. É feita a leitura corporal de acordo com a Estrutura Física do método, observando-se o eixo-mastro, a relação dos pés com a terra, a bacia, a tração do sacro, movimentação das escápulas, e como esse corpo se movimenta no espaço. Porém, não é a única coisa a ser feita em campo, a principal será a apreensão do corpo do outro, que não se define pela tentativa de copiar gestos, falas ou posturas, mas pela troca dinâmica das imagens corporais.

A ida ao campo do eixo Co-habitar com a Fonte conta com alguns procedimentos que irão auxiliar na análise e desenvolvimentos daqueles conteúdos posteriormente: registros audiovisuais, que servirão como referência ao aprofundar a análise dos movimentos e dinâmicas do campo, escrita de um minucioso Diário de Campo, com descrições e percepções do campo, o qual servirá de referência também para a direção conduzir os laboratórios dessa etapa (RODRIGUES, 2003).

Ao retornar de cada ida a campo, o bailarino entrará em processo de laboratório dirigido para trabalhar no corpo, por meio de movimentos, os conteúdos apreendidos. O processo do BPI é devidamente dirigido por um diretor habilitado para tal, que saberá guiar o trabalho no sentido do desenvolvimento, bem como respeitar os limites do intérprete e ajudá-lo nos pontos difíceis. O objetivo é alcançar a excelência das qualidades expressivas e criativas de movimento do intérprete e, segundo sua criadora, o "desenvolvimento das potencialidades artísticas numa relação mais direta do bailarino com a vida ao seu redor" (RODRIGUES, 2003, p. 117).

Nos laboratórios, por meio de dinâmicas propostas, perguntas, exercícios e movimentos específicos dirigidos para o intérprete naquele momento, a diretora o ajudará enxergar e delinear os conteúdos presentes em seu corpo. Nesse espaço, surge o que “chamamos de corpo, o resultado de uma modelagem, ou seja, uma postura dinâmica com atributos de emoção, sentido e gestos bem definidos” (NAGAI, 2008, p.14). Cada vez mais delineadas e aprofundadas, as características desses corpos nucleiam-se na Incorporação da Personagem, que no método BPI é a nucleação dos sentidos do intérprete.

Segundo Rodrigues, pode-se dizer que a etapa de Incorporação da Personagem:

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. (...) Trata-se de um fechamento de gestalten, onde emanam novas imagens, sentidas com intensidade e vistas como tendo características bem delineadas, constituindo-se no enunciado de uma personagem. (Rodrigues, 2003, p.124).

Acontecida a Incorporação, a Personagem não se cristaliza no corpo (RODRIGUES, 2003); é necessário dar espaço aos seus conteúdos, para que essa se desenvolva, evolua, tornando claro seus conteúdos como: sua história de vida, as características de seu corpo, suas paisagens, suas ações, gestos e movimentos, seus objetos, qual a sua função primordial. E somente quando tais conteúdos forem explorados ao máximo para este momento do processo, é que se dá início a elaboração do roteiro do produto cênico.

A direção é de extrema importância nessa etapa, pois, ao longo do processo, acompanha e orienta o desenvolvimento do bailarino. Dentro do método, o diretor saberá “estabelecer os limites e conduzir os conteúdos que foram abertos para serem elaborados e sintetizados. O esboço de algumas cenas vão sendo compostas na prática do desenvolvimento da personagem, até o estágio indicativo da criação de uma estrutura: o roteiro” (RODRIGUES, 1997, p.149). O roteiro permanece “aberto” até que os sentidos estejam completamente amarrados e

minuciosamente trabalhados, fazendo o máximo de sentido ao corpo do intérprete. A respeito dessa etapa, Melchert afirma que:

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. (MERCHELT, 2007, p. 24).

No BPI, o diretor terá um olhar peculiar ao orientar e dirigir o bailarino, em todas as etapas da criação de seu produto artístico, elucidando questões e criando o roteiro e cenas, fazendo sugestões a partir do que é emanado do corpo e introduz exercícios técnicos pertinentes a cada espetáculo.

Nessa etapa de grande desenvolvimento da personagem, quando se busca desvelar grande volume de seus conteúdos, o diretor sugere que o intérprete busque materializar as imagens e as sensações da personagem (RODRIGUES 2003), trazendo para o espaço de trabalho objetos da paisagem, acessórios e roupas daquele corpo. Os elementos da cena começam a ser elaborados antes mesmo de o roteiro estar fechado, pois ele faz parte da construção do corpo da personagem e, diferente do que é trabalhado em outras linhas de criação artística, tais elementos não são colados ao corpo, externos a ele. Eles são fruto das próprias imagens e sensações.

Nesta pesquisa, trabalhou-se principalmente com o eixo Co-Habitar com a Fonte, sendo que o Inventário no Corpo permeou os diversos momentos da pesquisa quando foi necessário lidar com bloqueios corporais nos laboratórios dirigidos e com as “auto-construções” durante os coabitares, e deu-se início ao eixo Estruturação da Personagem.

### 3. CO-HABITAR NO JALAPÃO

O primeiro contato com o Jalapão se deu por meio de um programa de televisão, quando estava ainda na graduação e desenvolvendo a pesquisa de Iniciação Científica. O que foi visto na tela chamou minha atenção de tal forma que passei a procurar insistentemente dados sobre aquelas mulheres da comunidade de Mumbuca, pelas quais criei certo afeto a distância, decidindo que com elas realizaria o próximo *Coabitar*.

A escolha foi impulsionada pelo trabalho com a terra desempenhado por elas, que sustentam suas famílias com o artesanato do Capim Dourado, bem como as oposições entre as qualidades desse trabalho e o realizado pelas colhedoras de café, com as quais desenvolvi meu processo anterior a este.

As informações colhidas por meio de artigos, reportagens, notícias e fotografias, levavam a crer que aquele era um ambiente composto por corpos de vida e de cultura fértil. Considerada quilombola, fruto da miscigenação de negros escravos e índios da etnia xerente, a comunidade mantém ainda hoje hábitos de vida antigos, que compõem sua cultura agrária na relação estreita com a terra.

A preparação para a primeira ida a um campo de pesquisa envolve, além do trabalho prático, o contato com materiais que tragam informações a respeito dele, ou seja, livros, artigos, imagens, vídeos, reportagens. Tais materiais, por conterem informações contaminadas por impressões e apreensões de terceiros, podem trazer uma realidade diferente, e, por vezes, contraditória daquela que será vivenciada pelo pesquisador.

Com as mulheres do Jalapão, houve grande disparidade entre o que foi apreendido do material de referência e o que foi vivenciado, principalmente na relação que as mulheres têm com o capim dourado. Havia a ideia de que a confecção do artesanato, assimilado por diversas vezes como manifestação artística dos materiais que foram referência, estivesse intimamente atrelada a um fértil universo criativo feminino. Mas tal ideia foi quebrada assim que obtive o primeiro contato com as mumbucas. A maneira como o capim dourado é utilizado, atualmente, difere da maneira como era utilizado antigamente, enfeitando eventualmente objetos cotidianos, como cestos, feitos de palha de buriti. Segundo o que foi levantado pelos relatos dos moradores, a confecção de peças utilizando

apenas o Capim como matéria-prima vem de uma demanda do mercado turístico. Não há, por exemplo, a utilização de tais peças nas casas dos mumbucas; elas são feitas estritamente para a venda.

O capim é parte de um grande processo de transformação cultural e econômica na região, sobretudo em Mumbuca, pois sua crescente visibilidade na mídia levou-a a se tornar parte do roteiro turístico do Jalapão, transformando-se em seu cartão de visitas.

A atividade ganha progressivamente grandes proporções nos lugares que o possuem, chegando até à exportação de peças e sua produção em série. O uso do capim é por meio do extrativismo, ou seja, é preciso que se respeite o ciclo natural em sua colheita, uma vez que quebrado esse ciclo pode haver um decréscimo em sua produção seguinte. Com isso, normas para sua colheita foram criadas, tal como a data para iniciá-la, visando manter o equilíbrio ecológico. O capim é colhido uma única vez no ano, a partir do dia 20 de setembro, podendo estender-se de um a mais dias dependendo da demanda. Nenhuma ida a campo chegou a abarcar esse momento; os dados apresentados nesse texto dizem respeito ao cotidiano vivenciado na comunidade de Mumbuca e à manifestação “Festa dos Caretas” do povoado Galheiro.

Há, na região, grande influência de órgãos do governo que atuam na direção de um desenvolvimento sustentável, não só na utilização do capim dourado, mas em diversos campos de atuação das comunidades (com foco em Mumbuca). A atuação desses órgãos é, sem dúvida, importante, mas gerou influências na cultura local. No caso de Mumbuca, os relatos demonstram certa insatisfação com algumas mudanças impostas. Antes da “descoberta” do capim dourado, a principal atividade era a venda na Bahia da rapadura produzida na comunidade, que continha para tal, um engenho de cana de açúcar nas margem do rio Sono. Essa atividade foi uma das primeiras a serem anuladas, seguida pela proibição de se plantar também próximo às margens do rio.

O contato direto da comunidade com a sociedade urbana e o desenvolvimento tecnológico é ainda recente se for levado em consideração que foi a partir do ano 2000 que o povoado passou a ser destino de turistas, pesquisadores, órgãos do governo, e, com isso, passou a conquistar o desenvolvimento econômico. Até então, produziam a própria linha para fazer suas roupas, tinham o engenho de

cana de açúcar, os objetos e utensílios cotidianos eram confeccionados com materiais da natureza como a palha do buriti, e todas as crianças nasciam nas mãos da mesma parteira. Adolescentes da faixa dos 16 anos relatam só terem visto carro aos 9 ou 10 anos.

Há, dessa forma, de se considerar um possível encantamento por parte dos mumbucas com as pessoas que vêm de fora, e o entusiasmo em agradá-las, uma vez que associa-se diretamente o desenvolvimento da comunidade com a chegada dos turistas.

Muitos são os fatores externos que vêm influenciando os mumbucas em um curto período de tempo. As intervenções vêm de turistas, funcionários do governo de diversas áreas, pesquisadores, Organizações Não Governamentais (ONGs), e trazem consigo uma infinidade de referências para os moradores, as quais parecem ser “acatadas” como boas, ou certas.

Arrisco-me a afirmar que há uma mobilização da comunidade em permanecer como “descobertos” por terem a consciência da rentabilidade disso. A comunidade faz parte do roteiro turístico, portanto há o esforço em se manter cristalizados, o que é visível na maneira como mantém suas casas, ainda de barro e palha, e forma como recebem os turistas: um “coral” formado por crianças e adolescente se apresenta, e todos interagem com os turistas.

Não há como saber como são os mumbucas sem a presença dos pesquisadores, dos turistas, ou quaisquer outras pessoas que não façam parte daquele contexto, em que eles são o foco das observações. A posição dos visitantes como público em relação à comunidade é inegável, e deve ser levada em consideração ao se fazer qualquer análise a partir de observação.

Existe, por parte dos moradores, certa tendência em generalizar quem vem de fora; normalmente, chamam todos aqueles que não são funcionários do governo de turistas. Ou seja, se levar em consideração a relação de sedução para com o turista, deparo-me com uma barreira estabelecida entre o meu objetivo de pesquisadora (realizar o eixo *Co-habitar com a Fonte* na interação com este campo) e o objetivo deles como um povo que vive do turismo.

A pesquisa em questão, na utilização do BPI, aconteceu em um nível mais apurado, permitiu que fosse além daquilo que quer ser mostrado aos

“espectadores”, além da máscara. A apreensão cinestésica, própria do *coabitar*, fez com que enxergasse além da cristalização estética do povoado.

A hipótese de se deparar com campos que assumem uma postura semelhante à de Mumbuca é importante para ser levada em consideração pelo pesquisador. Quando há a exploração turística de um lugar onde o atrativo seja a cultura da comunidade, de forma que tal atividade gere lucros financeiros, existe a possibilidade de se manterem cristalizados em uma “imagem social” para suprir a demanda desse turismo. Tal comportamento pode não significar que a comunidade deixe de ser um campo de pesquisa com uma cultura fértil, mas este aspecto deve ser levado em consideração.

O eixo *Co-habitar com a Fonte* salvaguarda situações dessa natureza ao permitir a apreensão sensível do campo. O material proveniente de tal apreensão será a matéria-prima do corpo do intérprete no trabalho criativo, que será desenvolvido a partir das memórias captadas de forma cinestésica.

De modo geral, o *coabitar* com o Jalapão não foi fácil por ter que lidar com as questões apresentadas que não haviam sido vivenciadas pessoalmente em um campo de pesquisa, onde a troca ocorre principalmente através dos afetos. Aqui, em virtude do trabalho realizado dentro do BPI, onde se desenvolve o pesquisador sensível, foi possível ter a percepção que, dada a sua história, a comunidade adquiriu uma relação de troca material com todos que vêm de fora, enquanto afetivamente mantém-se mais fechados. Por esse fato, houve em um primeiro momento, certa frustração na tentativa de estabelecer uma relação com tais pessoas, pois sentia uma grande barreira e não sabia exatamente como transpô-la, ou até mesmo o motivo para tal. Ter a percepção dessa situação em campo, permitiu que buscasse uma percepção ainda maior de mim mesma, uma vez que no BPI:

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

Fato que agregou aprendizados no eixo em questão, quando precisei me desapegar do volume de conteúdos do campo e suas dificuldades. Pode ocorrer ansiedade em cumprir o *coabitar* por meio de uma diversidade de tarefas desenvolvidas em campo, ou até mesmo de um longo período de tempo junto de um indivíduo que se escolheu para *coabitar*. Quando realizei pesquisas de campo com as mulheres colhedoras de café a dinâmica era bastante diferente da vivenciada no Jalapão, pois passava, pelo menos, 8 horas por dia com elas, observando-as enquanto desenvolviam as mais diversas tarefas e aprendendo várias delas, o que levou a uma necessidade de superação dos meus limites físicos. Já, no Jalapão, não havia um cotidiano de trabalho como o descrito com as mulheres do café; as mulheres mumbucas ficavam em suas casas grande parte do tempo, e dado o calor, por um longo período da tarde não havia qualquer movimento na comunidade. Esses momentos de “não fazer nada” me causavam angústia pois acreditava não estar cumprindo meu trabalho, queria constantemente buscar por atividades, o que não cabia naquele contexto. Perceber e vivenciar as dinâmicas do espaço é uma orientação da professora Graziela, segue os preceitos do método BPI. Portanto, minha percepção em campo foi fruto de sua orientação. Precisei ter a percepção de que tal fato era parte do *coabitar* e precisava ser aceito e apreendido para conseguir realizá-lo. Concomitante a tal fato, houve também a questão da barreira afetiva encontrada na relação com aquelas pessoas, em que foi necessário perceber que o *coabitar* pode se cumprir nos momentos mais sutis, em que muitas vezes parece não ter importância, tais como: o caminhar ao lado de alguém, na troca de um olhar, na apreensão de um simples gesto de arrumar os cabelos. Nesse caso, apreendeu-se o que foi deixado escapar para além das cristalizações, das máscaras.

O que fez com que tivesse tais percepções que possibilitaram agir de outra forma e optar por outros caminhos em campo, é o meu percurso no BPI sob orientação da professora Graziela. Trabalhar as sutilezas do meu corpo, em meus movimentos, sensações e emoções permitiu que chegasse ao outro por essa via sutil. O intérprete na troca com uma única pessoa pode captar um contexto muitas vezes velado e contido no macro.

### 3.1. A Roda-Chata

A brincadeira da Roda-Chata foi observada e vivenciada nas comunidades Mumbuca e Galheiro, sendo que, na primeira, a Roda ainda acontece frequentemente e foi possível ter um contato mais extenso, enquanto que, na segunda, restam apenas alguns resquícios e o contato se limitou a um dia.

A Roda-Chata é uma brincadeira de roda, semelhante à ciranda, que ganha intensidade através dos cantos que propõe ações aos participantes. Geralmente acontece com um ou dois participantes em seu interior, que têm um movimento ou ação específica para desempenhar, como: inventar um verso, declamar um poema, realizar uma dança individual ou em dupla, chamar um parceiro da roda para tomar seu lugar.

Para que eu pudesse ter acesso a essa manifestação sem o caráter extenuante de apresentação, foi preciso um período de inserção na comunidade Mumbuca. Na primeira ida a esse campo, tanto a Roda-Chata quanto outras brincadeiras não foram feitas de forma intensa. É possível levantar alguns motivos para tal: dado o período do ano, não havia parentes em visita ou movimento turístico forte, não houve participação dos mais idosos (um ponto que posteriormente se mostrou essencial), e havia um movimento para organizar um evento da igreja Reino de Deus.

Nesse primeiro momento, as brincadeiras de roda foram vistas como uma forma de diversão e entretenimento para crianças e jovens, que se reuniam na “praça”, após o culto evangélico. A observação se deu de forma limitada; as Rodas foram vistas duas vezes apenas, e a manifestação não demonstrava um caráter cultural forte. Na leitura dos corpos em movimento, não houve grande correspondência com a *Estrutura Física*<sup>2</sup> proposta pelo BPI, e, por isso, detive-me com foco em outros pontos do *coabitar*.

Contudo, em meu retorno à comunidade no ano seguinte, o contato com a Roda-Chata a revelou como algo pertinente a esta pesquisa, pois foi realizada em outros contextos por mulheres de várias idades, incluindo as senhoras idosas. A

---

<sup>2</sup> “A análise e decodificação de estrutura física e dos movimentos das partes do corpo ocorreram dentro de algumas manifestações populares brasileiras. Além dos fragmentos de dinâmica, comumente considerados “os momentos da dança”, consideramos as ações que permeiam os rituais.” (RODRIGUES, 1997, p.43)

Roda-Chata se mostrou um objeto de mobilização das moradoras, em que mulheres de diferentes gerações se encontram em troca.

Na segunda ida a campo, meu percurso até a comunidade se deu em um caminhão com os moradores de Mumbuca, que nessa ocasião comentavam que naquele período do ano aconteceriam muitas Rodas-Chatas, pois, segundo eles, por ser feriado, receberiam muitos visitantes. Disseram também que realizariam, naquela noite, a festa da Roda-Chata descrevendo-a como um evento organizado pelos jovens em que haveria fogueira e horário para começar. Porém, nada aconteceu com tal formalidade, e nos dias que se seguiram é que se pôde ter um panorama real do que é a Roda-Chata.

Ela acontece apenas à noite, e não possui datas nem momentos fixos para sua realização. É uma brincadeira. Sua estrutura não é rígida, permite que pessoas de qualquer gênero e idade participem, entrem ou saiam da Roda quando quiserem. Não é fechada apenas aos moradores da comunidade, os visitantes são bem-vindos. Levantou-se também que no período próximo ao mês de julho e feriados, as Rodas-Chatas acontecem de maneira ainda mais intensa, dado o movimento turístico e visita de familiares (como foi o caso presenciado).

Um ponto de reflexão que se fez essencial no contato com as Rodas-Chatas foi a relação que se estabeleceu entre ela e o turismo. Pois deste ponto de vista, questiona-se a genuinidade da Roda como manifestação cultural, quando o movimento turístico parece tornar-se quase uma condição para o acontecimento dela. Contudo, reforça-se como genuína quando é levada em consideração a qualidade corporal e expressiva que os corpos da comunidade, sobretudo os das mulheres mais velhas, ganham ao dançá-la.

Nesse contexto, é necessário fazer recortes visando captar e diferenciar aquilo que é a máscara, ou seja, o que foi elaborado para atender ao gosto do público e, portanto, deixa o real escondido, e o que é genuíno e está ligado à porção de vitalidade daquele povo. São dois aspectos coexistindo em um único corpo, possíveis de serem distintos graças a um olhar e sensibilidade apurados pelo trabalho no BPI.

Por ter passado por um rígido processo de acultramento por conta de missionários das igrejas evangélicas (a Reino de Deus impera ainda hoje), nos últimos 30 anos, houve grandes perdas e danos à cultura local. Há, claramente, a

consciência dessa perda e uma crescente necessidade, por parte dos jovens, de retomar as atividades de seus ancestrais. A igreja Reino de Deus ainda atua com as limitações, mas vem perdendo seu poder como ditadura de costumes e hábitos. Ao conversar com os jovens é possível identificar a quebra de algumas condutas ditadas pela igreja.

A estratégia adotada para esse coabitar, diante da problemática “palco-plateia” entre moradores e visitantes, foi de permanecer o máximo “invisível”, evitando intervenções verbais, para que o foco não se voltasse para mim. Com isso, o registro audiovisual ficou prejudicado, pois a presença de câmeras faz com que o foco também seja transferido para a platéia, por isso, evitei o uso das mesmas.

No dia em que cheguei ao campo, havia pesquisadores da área de música de uma outra universidade que realizavam registros dos cantos da comunidade para o lançamento de um CD. Havia sido combinado entre eles e moradores, que estes fariam a Roda em grandes proporções, mas tal Roda não aconteceu. Nos dias que se seguiram os pesquisadores foram embora, e aí Roda-Chata ganhou outras proporções.

Durante duas noites, esses pesquisadores “organizaram” os moradores, para realizar seus registros. Contavam com uma infinidade de equipamentos, mesas de som, microfones, gravadores, câmeras filmadoras e fotográficas profissionais. Esses dias foram essenciais para eu conseguir marcar uma posição diferente, na qual eu não possuísse o mesmo valor de troca desses pesquisadores. Para os moradores, ficou evidente que eu não teria aquela moeda de troca, e, então, não havia esse interesse em mim, em me mostrar algo que eles acreditariam que poderia querer deles. Eu simplesmente estava lá, sem equipamento e sem equipe, como é visto em muitas pesquisas de campo em outras áreas do conhecimento ou até mesmo na dança. Eles não entendiam o que eu fazia ao certo, e também não me qualificavam como sendo uma pesquisadora do tipo que conheciam.

Aqui, mas uma vez, a orientação foi essencial para que atingisse essa interação, pois segundo Graziela, muitas vezes o pesquisador deve assumir uma postura quase “invisível” para que consiga observar o contexto.

Dessa forma, aos poucos, pude estar com eles nas conversas noturnas, quando começava a cantoria (geralmente acompanhada por violinhas de buriti<sup>3</sup>), as

---

<sup>3</sup> Pequenas violas de quatro cordas confeccionadas de talo de buriti.

brincadeiras de poemas, até se desembocar na Roda-Chata. As meninas eram maioria, sempre, mas isso se dá principalmente ao fato de que os meninos têm mais liberdade e a utilizam indo até a cidade próxima para as festas. Entusiasmadas, as meninas queriam sempre se lembrar de algumas músicas que ficaram no esquecimento, e a solução era ir buscar as senhoras mais animadas em suas casas. Dona Santinha e Doutora eram presença obrigatória na Roda; foi nelas que pude identificar e apreender sentidos mais apurados da Roda-Chata.

Dona Santinha é uma senhora de porte físico grande, o seu peso torna seu corpo volumoso, e seus pés são bastante enraizados<sup>4</sup> de forma que o corpo tem essa tração para baixo, é também contido, seu tronco parece um grande bloco. Quando ela dança e canta seu corpo ganha agilidade e plasticidade. Com o enraizamento e um deslocar ágil, o corpo representa aquilo que está sendo dito na música. Um exemplo disso é quando foi ensinar a dança e música do “coco”<sup>5</sup>, que, em um determinado momento, dança-se a dois no centro da Roda e o ritmo acelera: a garota que fazia a “demonstração” com ela não conseguia acompanhar seu ritmo e nem acompanhar a força de seu corpo. Ao dançar com Dona Santinha, pude sentir tal força, pois no momento que a música ganha ritmo acelerado, a dupla troca de lugar, puxando o companheiro pelos cotovelos flexionados. A rapidez com que seus pés se moviam e a força que seu corpo transmitia no contato com o meu eram arrebatadores. No contato com um corpo como esse há uma sensação de fragilidade, pois o próprio corpo está longe de alcançar aquela densidade e força.

Doutora ri e leva as mãos ao céu, seu corpo se expande. Dona Martina é mais contida e séria, mas seu corpo também ganha o espaço e se transforma. O tônus muscular que essas senhoras alcançam durante a dança proporciona ao corpo um nível elevado de expressividade, um corpo que traz em si memórias do passado e as revive.

A análise desses corpos foi realizada segundo a *Estrutura Física e Anatomia Simbólica* do método BPI (RODRIGUES, 1997): os pés são bastante enraizados, conduzem o restante do corpo, mal saem do chão e são ágeis. O eixo é vertical, e,

---

<sup>4</sup> “A partir de uma intensa relação com a terra o corpo se organiza para a dança. A capacidade de penetração dos pés em relação ao solo, num profundo contato, permite que toda a estrutura física se edifique a partir de sua base. A imagem que temos do alinhamento é de que a estrutura possui raízes. (RODRIGUES, 1997, p. 43)

<sup>5</sup> “O menina quebra o coco, que a noite é de aluar.  
Quebrar o coco, menina, que esse coco não é mole, menina, esse coco não é mole não”

na maior parte do tempo, pende sutilmente para frente, sendo que pende para trás quando o céu se torna referência. Ao dançar, o corpo se move de forma unificada, e os membros periféricos realizam movimentos mais rápidos. Notou-se que o eixo se firma principalmente quando o corpo, no enraizamento dos pés e utilização das mãos, estabelece uma relação com o alto, criando oposição. A tração da bacia é forte e auxilia o enraizamento. O olhar traz para o corpo uma nova paisagem, como se houvesse uma projeção de um novo espaço de lembranças. As meninas de todas as idades que estão participando do bailado deixam de ficar tímidas saindo da Roda o tempo todo. A brincadeira vai se intensificando, crescendo, até precisar mudar de espaço para que todos caibam na roda. A Roda quase não para mais, os cantos emendam um nos outros e vão se repetindo. A dinâmica da brincadeira dos cantos leva à concentração e ao foco nela. A sensação que se tem ao participar da Roda nesse nível é de que cada corpo está mobilizado a dançar com o outro, e essa rede gera um movimento maior.

Sob a perspectiva do BPI:

As pesquisas acentuaram a importância dos graus de tensão da musculatura, que apresenta-se como fator indivisível da linguagem do movimento. Movimento este em que a relação do corpo com o meio traduz uma história de vida. (RODRIGUES, 1997, p.75)

Por isso, pode-se dizer que aqueles corpos percorrem seus *Circuitos Internos* de emoções, sensações, movimentos e imagens, e dão ideia de que há naquele momento ligação entre o passado e o presente.

Quando os corpos estão imbuídos de sentidos, perde-se a conotação de “demonstração”, ganhando fluidez e qualidade nos movimentos.

A experiência na comunidade Galheiro foi mais sintética em relação à Roda-Chata. Ela foi presenciada na ocasião da reza da sexta-feira da paixão. Nessa comunidade, a Roda quase já não acontece, e na ocasião citada ela foi realizada por insistência das senhoras idosas, que ao falarem da Roda também trazem pela lembrança sentidos para o corpo. Ao relatar como eram dançadas, a quantidade de gente que participava, como eram seus corpos jovens e dançantes, as mãos fazem

movimentos no espaço, como se colocassem à sua frente o momento lembrado. Contudo, não foi possível ter uma percepção mais apurada dela, não somente pelo curto período de permanência no local, mas porque há uma vergonha em fazê-la por parte das meninas.

Dos conteúdos com que se teve contato, alguns cantos e movimentos são iguais aos realizados em Mumbuca, outros sem ligação aparente. Enquanto em Mumbuca o movimento dos jovens é em direção a “resgatar” as Rodas, em Galheiro, há uma certa negação desse resgate.

A experiência vivenciada reafirma a Roda-Chata como manifestação provida de sentidos, memória e significados para esse segmento social.

### **3.2. O povoado de Galheiro e os “Caretas”**

No povoado de Galheiro, presenciou-se a reza da sexta-feira da paixão ao sábado de aleluia. Nessa ocasião, acontece a brincadeira dos Caretas, festividade que me levou a esse local. A ocasião da reza durou mais de oito horas, foram várias atividades ao longo da madrugada até amanhecer o sábado de aleluia.

Nos últimos anos, o povoado tem sofrido o êxodo rural em decorrência da mudança econômica da região, com isso, as manifestações culturais agrárias vêm perdendo a força e até mesmo desaparecendo, sendo os Caretas a brincadeira que ainda acontece anualmente.

Ao contrário de Mumbuca onde as casas são concentradas umas próximas às outras e há a centralização das atividades na “praça”, Galheiro tem as casas bastante espalhadas. A distância espacial dificulta a aglomeração de pessoas para a realização de atividades como a Roda-Chata, por exemplo. O local onde acontecem os eventos da comunidade é na casa de Dona Alzira, onde se passou a noite da reza.

Em uma sala ampla, de chão de terra, encontra-se no centro de uma das paredes um altar com uma base feita de barro e coberto por renda em sua superfície. Sobre essa base, há uma estrutura de madeira, semelhante a uma caixa com vidro na frente. Nela são guardados os santos e a bandeira do Divino. Dos dois lados, vasos com flores ajudam a enfeitar o espaço. Atrás, tecido de chita com renda

por cima. E acima, uma prateleira também enfeitada com tecido e flores, e mais santos. Nessa parede, ao redor do altar, encontram-se também imagens de santos coladas a ela. Na sala descrita, as pessoas foram se acumulando até dar início à reza. O terço foi conduzido por Dona Alzira da forma convencional do catolicismo em que as rezas são faladas. As mulheres sentadas ao meu lado a provocavam, reclamando da maneira como estava rezando; todos pareciam incomodados. Eu não entendia o que estava acontecendo até outra mulher assumir a condução da reza. Nesse momento, os cantos entoados traziam rezas que contavam histórias nunca ouvidas antes por mim.

As senhoras mais velhas ficavam mais próximas do altar, e os mais jovens mais ao fundo em uma organização hierárquica do espaço. A devoção demonstrada pelas senhoras já idosas, era maior que a das mulheres e homens mais jovens. Elas usam pano na cabeça em sinal de respeito, permanecem ajoelhadas o maior tempo possível, e o foco do olhar é no altar. Há uma mobilização de seus corpos em direção ao altar que faz com que não se dispersem.

Ao longo da noite foram feitos intervalos na reza, e no primeiro deles uma atmosfera de mistério passou a rondar o ambiente, era o medo da aparição repentina dos Caretas. Era possível ouvir grunhidos que vinham dos lugares escuros ao redor da casa, vultos que passavam correndo, algumas moitas que se mexiam “sozinhas”. Crianças choramingavam de medo, pediam para que suas mães as escondessem. Os adultos entravam no clima da brincadeira, fazendo ameaças ao vento para que os Caretas ouvissem. O medo, a apreensão de andar sozinha, ou de ser surpreendida por um deles, conseguiu chegar em mim como uma sensação forte.

Os Caretas são personagens denominados “fantasmas”, dois homens e uma mulher grávida interpretados por três homens. Os figurinos são compostos de plantas, palhas, e peles de animais; utiliza-se uma máscara feita de cabaça revestida com folha de papel onde são desenhados os olhos, o nariz e a boca. Suas vestes são grandes e utilizam luvas para esconder qualquer indício que possibilite a identificação de seus “atores”. Há a transformação até mesmo da voz, que toma um som grotesco e rouco. Levam à mão cipó para bater nos “ladrões” de prendas, e naqueles que os provocam.

Careta:



Caretas homem e mulher:



Antigamente, havia também a figura do boi, o qual era confeccionado pelo crânio do gado e a cobertura do corpo era de pele de animal. Não foi possível compreender certamente qual era o papel do boi na festa, segundo os brincantes, ele era “o boi dos Caretas”. A sua ausência é um sinal do enfraquecimento da cultura do povoado, pois segundo os moradores, a festa já não tem mais tanta graça por não ter a mesma quantidade de gente de anos atrás, e, por isso, não há tanta mobilização para a organização da brincadeira.

Durante o dia, é montada a quinta, uma estrutura quadrangular e fechada, feita de bambu. No centro dela, é cavado um buraco fundo onde são escondidas as prendas, um litro de pinga e doces, além de ser “plantada” cana de açúcar. A missão dos Caretas é guardar a quinta. A brincadeira consiste em provocá-los com ofensas verbais fazendo-os abandonar o entorno da quinta para castigar o “ofensor”, facilitando o roubo das prendas. As ofensas desferidas são a respeito de sua aparência feiosa, parecida com um “bicho estranho”, e ao fato de possuírem a mesma mulher que carrega na barriga um filho que nunca irá se descobrir qual dos dois é o pai.

Todos se mobilizam na brincadeira, os homens são mais ativos nas tentativas de invadir a quinta, há muita correria, como um pega-pega entre eles e os Caretas. Muitas das crianças ficam escondidas com medo, outras torcem para que alguém consiga roubar as prendas, ou até mesmo se aventuram a tentar fazê-lo sozinho. As mulheres também ficam na torcida e nas provocações, e eventualmente tentam entrar na quinta.

Quando chegam, após a meia-noite, os caretas percorrem todo o espaço, a estrada, o terreiro diante da casa, o quintal, entram na sala e se ajoelham diante do altar para rezar e reverenciá-lo, e depois se exibem e dançam. Após esse percurso é que se inicia a parte do roubo das prendas, e a brincadeira tem fim quando todos os itens são roubados da quinta, e é quando a reza volta a acontecer.

Com a entrada da madrugada, algumas pessoas cochilam, outras retornam às suas casas. As que permanecem acordadas seguem rezando, com pausas para conversas. É um momento em que a dinâmica do “evento” se torna diferente, a repetição dos cantos faz com que a reza se intensifique, torne-se mais densa e não há mais a dispersão em conversas paralelas. É construído um ambiente de

cumplicidade entre os que resistiram ao sono e ao cansaço, as conversas durante as pausas se tornam mais profundas, são feitos desabaços e dados conselhos.

Nos primeiros sinais de que o dia está começando, Dona Alzira solta rojões para acordar os que foram embora. Aos poucos, todos vão aparecendo, mas a reza só é retomada quando o sol já está alto, por volta das 8 horas. Quem decide esse momento é Dona Alzira, que, ao olhar a altura do sol, identifica se Jesus já “ressuscitou” ou não.

### **3.3. Além das cristalizações**

O *Co-Habitar com a Fonte* é pautado na apreensão cinestésica do campo por meio de corpos escolhidos com os quais se tem contato. A atuação nesse eixo não se limita ao momento da pesquisa de campo, a preparação anterior a ela é essencial, assim como os laboratórios corporais realizados posteriormente.

O pesquisador do BPI possui as ferramentas (RODRIGUES, 2010) para adentrar no campo de maneira mais profunda, captando sentidos impossíveis de serem apreendidos verbalmente, ou somente no plano racional.

No convívio com os Mumbucas, foram observados dois lados antagônicos: o da relação com o turista, e o da relação entre eles mesmos. Para o turista, mantém-se a imagem cristalizada buscada por ele, que traz lucros para a comunidade. Mas no cotidiano da comunidade é levado um modo de vida antigo, na estreita relação com a terra, que mantém um corpo de vida.

Nos relatos das mulheres idosas e das jovens, faz-se alusão ao modo de vida indígena no que diz respeito à uma relação próxima com a natureza. Usavam pouca roupa, e elas eram confeccionadas pelas mulheres, as casas eram feitas apenas de palha, tudo que comiam era plantado e caçado por eles, utilizavam apenas remédio do cerrado, e todas as crianças nasciam na comunidade pelas mãos da mesma parteira. É possível observar, ainda, alguns resquícios desse passado em seus hábitos, como as crianças que quase não usam roupas, e desde bebês são acostumadas ao chão de terra, as roupas e louças são lavadas no “brejo”, o banho também é tomado no mesmo local, as necessidades fisiológicas são

feitas no mato, as galinhas transitam entre as panelas de comida, dorme-se em redes.

Festividades como as folias, aconteciam em abundância e atualmente identifica-se um alto nível de negação nos discursos dos moradores, que se contradizem ao afirmarem que ali nunca aconteceu por ser “coisa do santo”<sup>6</sup>, mas em momentos de lembrança alguns chegam a relatar e até mesmo reviver no corpo a dança, o ritmo, os acontecimentos de festividades.

Nos corpos escolhidos para *coabitar*, construídos nesse passado de vitalidade, é possível reconhecer qualidades de movimentos presentes na *Estrutura Física*. Utilizando-se da *Anatomia Simbólica e Estrutura Física* do BPI, é possível fazer a seguinte leitura: o pés têm raízes profundas (RODRIGUES, 1997, p. 46), que os fazem sair pouco do chão, há na bacia a força de tração<sup>7</sup> em direção ao solo que com a coluna toma uma pequena inclinação perpendicular. Tal eixo tende a ser vertical, isso porque há oposição entre a tração da bacia e pés enraizados, com uma forte relação com o alto, evidenciada pelas mãos, braços, esterno e olhar que constantemente são levados em sua direção. A postura abaulada<sup>8</sup> também foi observada. Nessa, os pés tem raízes ainda mais profundas deixando-os mais pesados, os joelhos são semi-flexionados.

Em alguns desses corpos, existe a característica de projetar no espaço<sup>9</sup> e viver no corpo algumas lembranças. Dona Santinha descreve sua antiga casa de palha, ao falar da palha e da temperatura que essa proporcionava à casa, as mãos se movimentam, os dedos debulham algo, que parecem trazer a sensação da textura. Ela inspira profundamente, descrevendo o cheiro da palha. Passa para a descrição do corpo, da roupa utilizada, e as mãos atuam tocando-o, colocando nele

---

<sup>6</sup> Em campo, foi considerado que a expressão “coisa do santo”, está diretamente relacionada aos cultos a entidades espirituais das religiões afro-brasileiras.

<sup>7</sup> “A força de tração, na região do sacro, materializa-se no imaginário pelo sentido físico da apropriação de um “rabo”. Portanto, a relação do cóccix-rabo com o solo é uma constante na linguagem de movimento da bacia” (RODRIGUES, 1997, p. 49)

<sup>8</sup> “A postura abaulada, acentuada curvatura anterior do eixo-coluna, é assumida quando se faz presente ancestralidade” (RODRIGUES, 1997, p. 51)

<sup>9</sup> Aqui é utilizado o conceito da projeção no BPI: “Continuamente é solicitado ao bailarino que faça a projeção das imagens internas nas paisagens-cenários e que elas retornem modelando algumas partes do corpo em movimento” (RODRIGUES, 1997, p. 149)

as qualidades e as características da roupa. Essa expressão a leva a projetar no espaço o tempo e espaço do passado.

A mobilização em se realizar e retomar manifestações, como a Roda-Chata, parece ser algo atual, nascido possivelmente do valor agregado a elas por pesquisadores e turistas. O foco vai para aquilo que é valorado pelo outro, pelo que vem de fora, cristalizando uma imagem idealizada.

Essas reflexões surgem como um meio de se tentar entender a dualidade presente nesse campo de pesquisa que esteve no corpo da intérprete durante os laboratórios dirigidos, uma vez que ela captou conteúdos do campo de forma sensível.

#### **3.4. Dançando para Dona Herminia**

Com o término de minha permanência na Mumbuca, em minha primeira ida, o retorno à cidade mais próxima se deu na carreta de um caminhão da prefeitura. Foram cinco horas no percurso com as pessoas que retornavam para suas casas, algumas delas em lugares onde nem carro chega. Esses foram os momentos mais importantes em minha experiência com o *coabitar* nessa pesquisa de campo.

A caçamba vinha lotada, além das pessoas, havia sacos de alimentos, compras, e até mesmo animais. À primeira vista, não caberia mais nada e ninguém, mas por não haver outra maneira de retornar, subi com minha mochila. Houve um estranhamento, as pessoas que estavam ali não entendiam o que fazia uma “turista” no meio deles daquela maneira (visto que turistas só têm contato com estruturas preparadas para eles), fui questionada e esclareci que não era turista, estava ali para conhecer o Jalapão de uma outra forma. Ajudaram-me a subir e abriram espaço para mim, que ia de pé quando ouvi uma voz aconselhando a ir sentada senão levaria um tombo. Ao encontrar seu dono não conseguia identificar se era um homem ou uma mulher, pois possuía uma figura carrancuda, velha, de roupas escuras sobrepostas que não ajudavam em sua identificação, assim como sua voz. Acabei por acatar seu conselho e sentando perto dela.

Por horas, permaneci em silêncio, sem nenhuma intervenção verbal; era observada, medida. Nesse tempo percorria as paisagens do Jalapão vendo pessoas

subirem e descerem do caminhão, vários recortes de vidas que me intrigavam e instigavam a descobrir quem eram aquelas pessoas que habitam essa paisagem. Ao meu redor, havia principalmente mulheres e crianças, e a empatia na relação com elas aconteceu. Primeiro a cumplicidade no olhar, depois um sorriso ou outro, então, passaram a conversar comigo. Não tomei a iniciativa por perceber que naquele contexto o *coabitar* estava acontecendo, a relação que se estabeleceu desde o primeiro estranhamento fluiu sem que precisasse interferir nela, com uma relação verbal.

A figura misteriosa que havia falado comigo permanecia em silêncio. De minha parte houve também um estranhamento para com ela, mas carregava comigo a curiosidade de descobrir aquele corpo.

Eu conversava com uma outra mulher, que estava sentada à minha frente e que me chamou a atenção pelo seu eixo firme e ereto, que não oscilava nem mesmo com o balanço da carreta que passava pelos buracos da estrada de terra. Ela contava das rezas, das festas, da vida no Jalapão; introduzi o assunto da dança, ela apontou para a figura estranha e disse que aquela era boa de dança. Dessa forma, conheci Dona Herminia, habitante do povoado de Galheiro, viúva, moradora de um dos locais onde nem chega carro, vive sozinha e é uma personagem bastante conhecida pela sua dança e histórias que conta.

O que se destacou em Dona Herminia foi seu corpo de articulações visivelmente flexíveis nas posições adotadas por ela na carreta, o seu eixo também muito estável e ereto, bem como a maneira que a vi contando algumas de suas histórias, representando-as e ilustrando-as com canto e dança. Tudo apontou para um corpo muito rico como *Estrutura Física* e imbuído de sentidos.

No contato com essas pessoas, descortinou-se uma realidade do Jalapão bastante diferente da que havia vivenciado nos dias anteriores em Mumbuca. Nesta, por mais que existam algumas pessoas que confeccionam peças de capim dourado para venda, não desfrutam dos mesmos benefícios que Mumbuca oferece, permanecendo em uma realidade mais dura.

Essa experiência foi que me levou de volta ao Jalapão, em abril de 2010, na busca do *coabitar* com a comunidade de Galheiro. Ainda assim, permaneci na comunidade de Mumbuca, isso porque não há como se comunicar diretamente com outras comunidades, nem estrutura para que pudesse me instalar na casa de

alguém sem um contato anterior. O objetivo foi presenciar a festa dos Caretas, *coabitar* com pessoas de outros povoados, e com Dona Herminia.

Encontrei-a novamente durante a reza, na casa de Dona Alzira. Foi uma das pessoas que permaneceu a noite toda acordada e com toda a energia. Pude vê-la dançar a Roda-Chata, mas a torcida dos presentes era para que ela fizesse sua “famosa” Dança da Formiga, que ficou no mistério pois ela não quis dançar, alegando que não era o momento para tal.

Seu corpo é bastante diferente do das outras mulheres do Jalapão, que em sua maioria são rechonchudas, de bacia larga, seios fartos e rosto bastante redondo. Dona Herminia é bastante magra, possui um corpo longilíneo, sendo seu porte físico confundível com o de um homem. Seu cabelo está sempre coberto por um pano ou chapéu, e não usa saia. Parece tentar excluir de si qualquer indício de feminilidade.

Seu discurso revela motivos para que queira, de fato, ter um corpo não relacionado ao feminino. Casou-se à força com um homem muito velho que, segundo ela, fazia-lhe mal. Enfatiza que mesmo com toda repulsa que sentia por ele, cumpriu sua obrigação de ter filhos. Após sua morte, nunca mais quis saber de homem.

Nas conversas durante a madrugada do festejo, relatou com detalhes, interpretando as falas e os movimentos, como era sua atitude com os homens que iam até sua casa em busca de um relacionamento amoroso. Ressaltou o fato de não ter medo de homem, uma vez que suas experiências anteriores a levaram a ser forte e saber se defender, ela disse: que nenhum homem era páreo para o seu facão.

Passada a ocasião da reza, voltei a encontrá-la na casa de sua filha. Era um local na beirada da estrada de terra, e ela surgiu da escuridão total, montada em um cavalo branco, chapéu na cabeça. Era uma figura que se assemelhava a uma assombração; no momento em que a avistei houve um estranhamento.

Enquanto contava suas histórias, passou a observar meus pés e disse que as sandálias que eu calçava eram muito bonitas. Dei a ela para que as experimentasse, e com muito esforço e dedos para fora, ela exclamou: “serviu”. Logo, a sandália era dela.

Descalça, eu fazia movimento de balançar as pernas o que fez com que ela fizesse uma pausa nas histórias e afirmasse que eu devia ser boa de dança, parecia

gostar. Já havia contado a ela, dias antes, na ocasião da reza, que era bailarina e vivia de estudar dança. Ela me encarou e perguntou se eu dançava de “sainha curta e barriga de fora”, porque assim era “feito demais”. Respondi que minha dança não era dessas, era bem diferente, que dançava uma “muié” da terra (Jura, a personagem do produto cênico “A Flor do Café) e contava a história dela, que vivia e morria nas montanhas de café, bem distantes dali.

A partir desse momento, ela e sua filha, passaram a fazer perguntas sobre a “muié”. O interesse que a simples menção à personagem despertou nelas me surpreendeu; não precisei dar muitas informações para que houvesse a curiosidade.

Eu disse o nome, Jura, e enquanto ia descrevendo seu espaço, suas características iam se delineando sutilmente em meu corpo, Jura foi levando suas montanhas de cafezais para o cerrado do Jalapão. A expressão facial da personagem foi sendo esboçada, e, nesse momento, Dona Herminia perguntou: “mas como é a boca dela?” e então a face de Jura se tornava mais clara no rosto. Antes que o corpo, a expressão, de Jura fosse modelada por completo, elas pareciam captar suas características, fazendo perguntas que iam trazendo de fato Jura para meu corpo. Elas puxaram a personagem como em um ato de direção no BPI, que por meio da fala auxilia o intérprete a tornar claro aquilo que está vindo à tona em seu corpo.

Com Jura já em meu corpo, deixei-a falar. Descrevi seus espaços, os cafés, as montanhas e a paisagem que era possível de ser vista lá de cima, contei que vivia sozinha nesse lugar desde sempre. Meu corpo estava impregnado pela personagem e entregue aos conteúdos de Jura, que com os sentidos daquele campo, daquelas mulheres, transformou o espaço, Dona Herminia e sua filha estavam com a personagem em seus cafezais. Elas se interessavam pelo corpo de Jura, como era, como ela andava, o que vestia, atuando como diretoras, queriam o máximo de clareza daquele corpo, queriam identificá-lo.

Falei das coisas grudadas no corpo, mostrando e sentindo a crosta de sujeira da pele de Jura e seu cabelo emaranhado. Dona Herminia perguntava, “mas ela não banha não?”. E eu, “Jura”, respondia: “ela é do mato e limpa assim, com as mãos, mas fica bem bonita”. Destaca-se que Dona Herminia foi antecipando e puxando partes do roteiro sem que soubesse delas, e dessa forma, todo ele foi sendo realizado.

Até aqui, a primeira parte do roteiro já havia sido realizada: Jura percorreu seus cafezais, anunciou-se, identificou quem é que estava ali a observá-la, limpou-se (banhou-se) tirando as coisas ruins de seu corpo. Disse então: “Ela tem um saco onde guarda tudo, tudo que ela tem fica nele (peguei o saco 'imaginário'). Den'dele tem um vestido bonito de mais, 'veimei', que ela veste e vai pro baile”. E novamente o interesse delas fez com que o roteiro seguisse, pois pediam detalhes do vestido, queriam saber se ela estava bonita de verdade com ele e para onde ela iria tão bonita. Jura contou que estava linda (umas das falas de Jura no espetáculo é “óia aqui moça, óia aqui como que eu to bonita”) e que até tinha um namorado, Arnaldo, com o qual dançava muito no baile. Mais uma vez, elas queriam detalhes, explicações, e Jura contou que à noite pegava estrada para ir para o baile, que tinha música pra dançar. Lá encontrava Arnaldo, com o qual dançava por muito tempo, e era muito gostoso. Jura precisou mostrar como era a dança que fazia.

O “vestido vermelho”, uma das porções do roteiro, foi o momento em que elas mais admiraram Jura, pareciam sentir o mesmo prazer de Jura ao livrar-se das coisas ruins do corpo e permitir-se ser mulher, dançar. Elas estavam juntas.

Jura prosseguiu com sua história de forma mais rápida, pulando rapidamente para o fim, quando semeia sua terra para deixar vida aos que virão em seguida. É quando seu corpo vai murchando, ela está bem velha e pronta para voltar para terra e concluir seu ciclo. Quando Jura descreveu esse momento de sua vida e as características do seu corpo agora velho, elas diziam: “pronto, ai ele esta pronto né? Ai já tá tudo pronto pra fazer de novo, pra continuar”, ou seja, aqui as mulheres conseguiram captar o ciclo da vida contido no roteiro.

Por tratar-se já de um novo processo criativo no BPI, não havia o objetivo de levar os conteúdos da personagem para o novo campo. Contudo, dada a proposta desta pesquisa, que foi experimentar a transição e possíveis interações dos *coabitares* em meu corpo, o fato dos conteúdos de Jura se fazerem presentes em campo, traz um importante dado. Expõe que a forma como os conteúdos do campo são apreendidos, desenvolvidos e elaborados no corpo do intérprete no BPI, acaba por abarcar um contexto que vai além daquele do campo de pesquisa em si. No caso de Jura, apesar de seus espaços serem os cafezais de Minas Gerais, fala-se de uma mulher da terra, que tem os ciclos de vida em si, é marginal e trava um embate diário com aquilo que a oprime, e ainda assim permite-se ser mulher e ter o

prazer de sua dança. Parte do *release* do espetáculo diz: “Ela se chama Jura. De pele cheia de cascas, de folhas, de força, dos medos, dos nojos, com vontade de ser feliz mesmo que triste, arrebatada a vida e dança o seu ciclo.”. Ou seja, há uma conexão bastante evidente entre os conteúdos presentes nos corpos dessas mulheres que sobrevivem da terra. Ambas contêm corpos de resistência, frutos da lida com a terra, a mulher brasileira à margem da sociedade. Esse conteúdo, apreendido corporalmente em mim, sintetizado na personagem, fez-se presente no contato com mulheres que possuem esses pontos em comum, tal qual a identificação que elas tiveram com a personagem, pois existe uma porção de Jura que diz respeito também às suas histórias de vida.

Naquele momento, Jura se mostrou mais real que nunca. A relação estabelecida entre elas, a personagem em meu corpo e as mulheres, fez com que a minha expressão, minha fala, já não fossem suficientes para a troca de conteúdos que acontecia, fazendo com que Jura assumisse a comunicação para que a mesma língua (do corpo e da fala) fosse dita entre elas. E aí Jura dançou.

### **3.5. Os laboratórios dirigidos e a passagem para um novo Coabitar**

Os laboratórios dirigidos tornaram-se uma fase delicada do processo, e evidenciaram pontos importantes a serem refletidos e discutidos nesta dissertação. Assim como cabe a esta etapa do processo, segui as orientações da direção que me conduziu em tais laboratórios. Foi a direção também que teve a percepção de que os conteúdos apreendidos naquele campo não estavam mobilizando o corpo no sentido da fluidez do *Circuito Interno*.

Assim como é proposto pela criadora do método BPI e minha orientadora, Graziela Rodrigues, era realizada a preparação corporal utilizando a *Estrutura Física* e *Anatomia Simbólica* do BPI (RODRIGUES, 1997), como forma de despertar a percepção física e sensível do corpo, e delimitava o espaço do dojo no chão com giz. A partir desse momento, seguia também a orientação de condução dos conteúdos da pesquisa de campo no corpo, que variava de acordo com aquilo que a orientação via como demanda do corpo.

Nesses momentos, em que buscava-se dar desenvolvimento ao que foi apreendido corporalmente em campo, houve grande dificuldade em trabalhar tais sentidos no corpo. Não havia fluxo e as imagens eram escassas, assim como os movimentos. Foi raro ter algum momento de integração que permitisse que o corpo fluísse no *Circuito Interno*.

Esses laboratórios dirigidos podem ser divididos em duas etapas, sendo a primeira realizada na Unicamp, durante o primeiro semestre de 2010, e a segunda na disciplina de pós-graduação, Laboratório II, ocorrida no Parque Ecológico Monsenhor Emílio José Salim, e ministrada pela profa. dra. Graziela Rodrigues, ao longo do segundo semestre de 2010.

Na primeira etapa, questões do *Inventário no Corpo* vieram à tona. Sensações e sentimentos eram fortes nesse sentido enquanto as imagens, modelagens e movimentos eram escassos. Aqui, mesmo sendo o objetivo dar desenvolvimento aos conteúdos do campo, houve a orientação de deixar acontecer o que estivesse saindo do corpo, sem me apegar ao que viesse à tona, mas dando vazão ao que precisasse descolar do corpo.

A sensação era de atravancamento, de que nada acontecia, e de que o corpo não se mobilizava por nada. Era raro haver um laboratório em que imagens, sensações, conteúdos diretos do campo se fizessem presentes e servissem como fonte para o corpo, naquele momento. Nesses pontos, Graziela Rodrigues sempre orientava-me a viver e deixar passar esse momento do corpo, pois é natural passar por períodos assim, faz parte do processo.

Contudo, deixei-me levar por uma grande ansiedade. Ao comparar o processo anterior vivido por mim com as colhedoras de café, com o momento descrito, as sensações expostas acima se intensificaram. No processo anterior, a forma como o campo mobilizou meu corpo no sentido da criatividade foi bastante intensa, e, por isso, passei a questionar meu próprio corpo como intérprete diante da ausência de fluxo criativo nessa etapa. A resultante foi uma briga com o meu corpo, levando a uma tensão pela busca de um resultado imediato. Destaca-se que tais problemas foram fruto de uma autocobrança, nunca exigido pela orientação; não diz respeito ao método e sim a um estado interno pessoal.

Por isso, cabe destacar os pontos a seguir: primeiramente, segundo os preceitos do método BPI e as orientações de Graziela Rodrigues, não se pode

comparar um processo ao outro, seja com o do próprio intérprete ou de outro. Cada processo é único, pois muda-se o *coabitar* realizado, o momento da vida pelo qual o indivíduo passa e a maneira como foi conduzido. Essa é uma particularidade do BPI, não há como todos seguirem de forma idêntica no método. É um caminho que deve ser traçado pelo intérprete com a diretora e é bastante particularizado. Para cada intérprete, um traçado distinto. E esse é um trabalho que cabe principalmente à diretora. O segundo é achar que poderia e deveria ter algum resultado imediato do corpo, algo nunca pedido pela diretora e sim fruto de minha autocobrança.

O tempo do trabalho corporal no processo do BPI não se padroniza; ele é trabalhado de acordo com o que está acontecendo com o intérprete, que pode ter suas limitações, fazendo com que algumas fases levem um longo tempo, enquanto outras ocorram rapidamente. E em meu caso, no processo anterior, a *incorporação da personagem*<sup>10</sup> se deu em um curto período, alguns meses após o início das pesquisas de campo, fato que levou-me a comparar os dois processos e passar a ter uma auto-cobrança sem levar em consideração os detalhes e particularidades de cada momento.

Passar por fases em que não haja um bom fluxo no trabalho do corpo, é um momento difícil para o intérprete; pode ocorrer a sensação de que o corpo já não responde a nada como antes, como no meu caso, o que acabou acarretando frustrações. Destaca-se novamente que a direção está sempre ao lado do intérprete, amparando-o e dando subsídios para que ele se desenvolva artisticamente mesmo em momentos como esse. Ela chama atenção para aquilo que o intérprete não consegue perceber, tem papel fundamental para clarear o que está ocorrendo no processo.

O BPI proporciona ao intérprete o espaço de desenvolvimento, sendo que nesse, passa-se também pela crise e pelo conflito, mas de forma devidamente bem amparada, não somente por se tratar de um método muito bem estruturado, mas por haver constantemente o acompanhamento da diretora: “Através dos laboratórios vivencia-se o vazio, o caos, até a conquista de uma forma ordenada” (RODRIGUES, 1997, p. 149)

---

<sup>10</sup> “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).

A força para seguir adiante, a elaboração do conflito, fazem parte da transformação do intérprete no processo do BPI.

A sensação de encontro e descoberta que um laboratório pode trazer é de grande satisfação para o intérprete. Por já ter passado por um outro processo, persisto na busca desses aspectos que vão além da escolha racional, e que são essenciais à minha existência artística-profissional. Por isso, deparar-se com o, até então, imprevisto de um campo que não mobilizou meu corpo em sua essência foi um grande obstáculo que, algumas vezes, achei que não conseguiria transpor.

Na segunda etapa dos dojos, que se deu na disciplina Laboratório II, o corpo que até então “não dançava”, não se integrava, passou a alcançar outras proporções. Isso porque além do aparato proporcionado pela professora Graziela, na disciplina Laboratório II, aceitei que haveria de buscar outro campo de pesquisa e me desapeguei daqueles conteúdos do coabitar no Jalapão.

Graziela Rodrigues proporcionou o desenvolvimento de sua disciplina no Parque Ecológico, onde tínhamos um galpão que poderia ser utilizado todos os dias da semana ao longo do período que estivesse aberto, bastante diferente da realidade do Departamento de Artes Corporais (DACO) da Unicamp, onde o aluno tem no máximo duas horas diárias para tentar utilizá-las nas salas extremamente disputadas. No Parque Ecológico, cada aluno obteve o seu espaço, que foi sendo elaborado e montado ao passo que os conteúdos vieram à tona. Pude montar meu espaço, materializar nele as paisagens presentes no *Circuito Interno*, algo que é impossível na Unicamp, onde é proibido, por exemplo, molhar o chão ou utilizar terra nas salas de aula.

Pelas questões apresentadas anteriormente, o ambiente do Parque era bastante propício ao desenvolvimento artístico. A atuação da professora também foi responsável por dar um bom fluxo aos laboratórios diariamente; seu olhar direto e atento proporcionou avanços na pesquisa, pois foi nessa disciplina que, no contato intenso dos laboratórios, orientou-me para uma nova pesquisa de campo, agora, com as mulheres quebradeiras de coco babaçu.

Por já ter aceitado que o campo do Jalapão não seria suficiente para dar desenvolvimento à pesquisa corporal, a orientação para essa etapa foi de me desapegar daqueles conteúdos e permitir que novas coisas se manifestassem no corpo.

Os exercícios propostos na disciplina e a condução dada por Graziela Rodrigues foram muito importantes, para extrair novos conteúdos de meu corpo.

O primeiro corpo<sup>11</sup> que começou a se enunciar nesses laboratórios foi de uma escrava, do tempo do tráfico negreiro. Sua paisagem predominante era um navio e seu porão, ora em alto-mar, ora atracado em terra firme, o Brasil. Seus movimentos eram de resistência contra aqueles que a escravizavam, contra todo o contexto. Tinha os cabelos curtos e um corpo muito forte, usava trapos, que fazia seu corpo ficar à mostra.

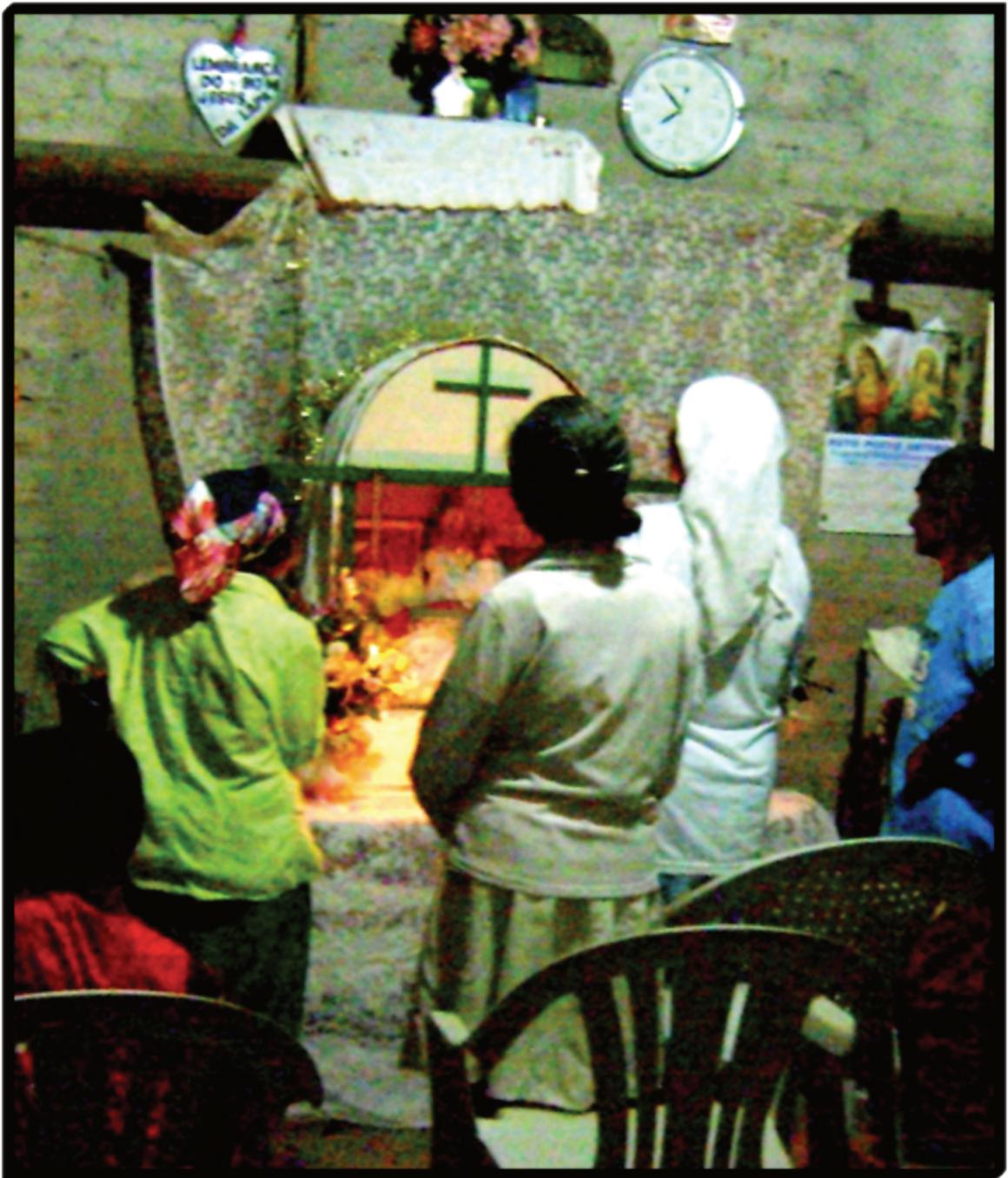
No período em que a mulher ia ganhando traços mais definidos, vários caminhos eram tomados como paisagem. Os cafezais sempre passavam como paisagem em algum momento do dojo, essa mulher descrita percorria também os cafezais da pesquisa de campo do processo anterior, mas em um contexto distinto do de Jura. Neles, a mulher escrava se transformava em uma outra, mas ainda com traços da primeira, e diferente de Jura que habitava esses locais, essa estava sempre de passagem. Percorria os caminhos dos cafezais, tocando um tambor ou levando uma bandeira muito grande. Ela não tinha família e chamava todos para essa festividade, em que seguia caminhando, dançando, tocando o tambor, carregando a bandeira, pelos cafezais, à noite.

Tais mulheres se fundiram e deram passagem a uma terceira, que permaneceu por um tempo maior e ganhou características mais delineadas. Era uma mulher negra com um porte físico grande, volumosa, gorda. Sentia meu corpo expandir, quando ela atuava. Muitas vezes como se quisesse ficar de fato maior para ela caber melhor em mim. Usava saia longa, uma blusa larga, e lenço no cabelo, todos de cor crua. Vivia sozinha, uma vida ritualística. Estava sempre preparando sua casa para receber pessoas para rituais. Dentro dela, havia uma sala com pouca iluminação e um altar muito grande com santos, flores, vasos, enfeites, terços. Nele ela rezava e dançava para os santos, sozinha ou quando acontecia ritual. Muitas vezes, a imagem desse altar era o de Dona Alzira, do Jalapão, a única porção desse campo que permaneceu com força no corpo.

---

<sup>11</sup> “chamamos de corpo, o resultado de uma modelagem, ou seja, uma postura dinâmica com atributos de emoção, sentido e gestos bem definidos.” (NAGAI, 2008, p. 14)

Altar de Dona Alzira:



Havia um quintal de terra (paisagem de meu *Inventário no Corpo*) que tinha como limite uma cerca para um pasto, e após o pasto, uma floresta. Essa mulher dançava nesse terreiro também. Seus momentos alternavam entre sozinha e acompanhada de outras pessoas, parentes e vizinhos, limpando e arrumando sua casa para receber as pessoas e dançando para os santos.

De forma direta, o corpo, os movimentos, as paisagens, não tinham relação com a pesquisa de campo descrita anteriormente (fora a imagem do altar), onde por exemplo, estava proibido dançar para os santos. Para chegar a ele, foi necessário o desligamento do campo de pesquisa do Jalapão, precisei me desapegar de todo o trabalho que tive para estar naquele campo por duas vezes, aceitando que ele foi importante, mas ainda não o essencial à pesquisa, naquele momento.

Graziela Rodrigues sempre enfatizou, ao longo deste percurso, que a pesquisa de campo pode não estar presente de forma direta, ou óbvia no trabalho corporal. E que, às vezes, há a necessidade de que haja o desligamento para que o corpo enuncie outros conteúdos que possam surgir como referência para um novo campo de pesquisa.

Nesse ponto de transição, a confiança e entrega à direção é vital, pois ela possui o olhar apurado que, por meio do que está sendo expresso nos trabalhos de dojos, identifica as demandas do corpo em processo. Dessa forma, conduz seguramente o intérprete para um campo que irá mobiliza-lo no sentido de seu desenvolvimento. No meu caso, foi sugerido o campo das mulheres quebradeiras de coco-babaçu, por causa do tônus muscular do ofício, e a característica de resistência em suas vidas pelas histórias de luta.



#### **4. O CO-HABITAR COM AS MULHERES QUEBRADEIRAS DE COCO-BABAÇU**

As mulheres que sobrevivem do coco-babaçu, as quebradeiras de coco, estão presentes em quatro Estados: Pará, Tocantins, Maranhão, e Piauí. Para a presente pesquisa, a escolha foi pelas mulheres que vivem no Tocantins, dando continuidade às pesquisas no mesmo Estado.

O Bico do Papagaio, região de babaçuais, apresenta geografia e ecossistema bastante diferentes do Jalapão; trata-se de uma área de transição entre cerrado e floresta amazônica, enquanto o Jalapão pertence ainda ao cerrado. Esse é um dos aspectos que conferem ao novo campo e aos corpos que o habitam, características bastante diferentes do campo de pesquisa anterior.

O Bico do Papagaio é um aglomerado de pequenas cidades que têm agregadas a elas comunidades, centros, e assentamentos. A principal atividade das mulheres da região é quebrar coco-babaçu, do qual tiram-se as castanhas (ou bago, como é dito pelas quebradeiras de coco) para serem vendidas, ou terem seu azeite extraído. Do coco, nada se desperdiça, da sua casca pode ser feito o carvão, de seu mesocarpo a torta (alimento para porcos), além de também ser útil na confecção de peças para bijuterias artesanais.

Todas as atividades que envolvem o coco são desempenhadas por mulheres; em pesquisa de campo, não se viu homens quebrando coco ou realizando qualquer outra atividade relativa a ele, salvo, a fim de carregá-lo do mato para os quintais.

A região é marcada por sua história de luta por terras entre trabalhadores rurais que migraram de Estados vizinhos, em busca de terras devolutas e grileiros de terra. Envolveu, em determinados momentos, luta violenta contra pistoleiros contratados para expulsá-los. Algumas das famílias que resistiram às invasões e residem até hoje na região, como o caso de uma das comunidades pesquisadas, carregam consigo essa força de resistência que tem fortes laços com a terra. São corpos ricos culturalmente, construídos no trabalho com a terra e em seu universo festivo.

A consciência e atuação política das mulheres é marcante e importante; existem atualmente diversas entidades que concentram suas forças, mas obteve-se

contato com apenas duas delas: a Associação das Mulheres do Bico do Papagaio (ASMUBIP), e o Movimento Interestadual das Quebradeiras de Coco-Babaçu (MIQCB). Ambas propõem discussões sobre o extrativismo do coco, bem como o ofício de quebrá-lo, reivindicam políticas públicas adequadas e denunciam a violação dos direitos das quebradeiras de coco. Ao contrário do Jalapão, aqui as atividades das mulheres com o coco-babaçu estão incorporadas às suas vidas há gerações, o que faz desse um campo bastante diferente em relação ao do capim dourado e ao das colhedoras de café. Como já foi citado, a confecção de artesanato com o capim dourado é um ofício recente na vida daquelas mulheres, e no caso das colhedoras de café, trabalhou-se com as migrantes do Paraná para Minas Gerais, as quais não tinham experiência nas colheitas de café.

Foram realizadas duas idas a esse campo de pesquisa, em 2010 e em 2011, sendo que, na primeira, o *coabitar* se deu em duas comunidades, e, na segunda, em uma somente. No ano de 2010, a permanência no Bico do Papagaio foi de quinze dias, sendo nove deles no Centro do Moacir, pertencente ao município de Praia Norte, e seis na comunidade Olho D'Água, do município de São Miguel do Tocantins. As dinâmicas vivenciadas em cada um desses lugares foram bastante diferentes, permitindo aprofundar o corpo da quebradeira e apreender os seus conteúdos, além do ofício de quebrar coco, adentrando em seu cotidiano e seu universo festivo e religioso por meio do Terecô. Em 2011, o retorno ao Bico do Papagaio teve como foco o terecô, em que buscou-se vivenciar o festejo à Santa Bárbara realizado na comunidade Olho D'Água, bem como ampliar os conhecimentos acerca dele.

No Centro do Moacir, a quebração de coco foi mais intensa, tendo sido vivenciados diversos momentos da mulher no quebrar, sozinha em seu quintal, com alguma companheira, e em adjunto<sup>12</sup>. Além da observação, foi possível ter a experiência diária de quebrar coco. Dessa forma, obteve-se um desdobramento bastante apurado desse corpo, que ficou mais evidente posteriormente, nos laboratórios dirigidos e na análise detalhada dos registros fotográficos e videográficos, realizados ao longo da pesquisa de campo.

---

<sup>12</sup> São mutirões organizados por uma mulher que precisa de dinheiro. Suas companheiras quebram coco para ela, que consegue o dinheiro pela venda da castanha ou de seu azeite, e, então, fica devendo o trabalho àquelas que quebraram coco para ela.

Os demais afazeres cotidianos que constituem o corpo da quebradeira de coco também foram vivenciados, tais como: lavar roupa no riacho, cozinhar no fogão a lenha, capinar mato, colher e descascar mandioca.

Desde o primeiro contato com o coco-babaçu em campo, as crianças foram um elo essencial no entendimento do corpo da mulher quebradeira. Ao observar suas relações com o coco, com o ambiente, e com outras tarefas cotidianas, como lavar roupa, fazer comida e cuidar dos mais novos, foi possível ter um entendimento de como é elaborado o corpo já adulto, levando em consideração o caráter cíclico bastante forte nesses locais.

Foram as crianças que, em um primeiro momento, tiveram um olhar mais apurado em minha primeira tentativa de quebrar coco e puderam me ajudar a realizar o movimento corretamente, diferente do que aconteceu com as mulheres mais velhas, suas mães e avós, que insistiam em que eu deveria fazê-lo de forma errada. Essas meninas, entre 8 e 12 anos, aprenderam a quebrar coco há pouco tempo, ou seja, a experiência do aprendizado é ainda recente em seus corpos, o que lhes permitiu perceber o que eu estava fazendo errado.

No Olho D'Água, as dinâmicas foram diferentes por se tratar de uma comunidade menor, constituída por membros de uma única família, e pelo fato de os dias de permanência coincidirem com o festejo à Santa Bárbara realizado no Terecô. Dessa forma, o rito do sagrado, uma outra porção do universo da quebradeira, foi presenciado e posteriormente aprofundado. O encontro com o Terecô foi surpreendente no que diz respeito a dados de manifestações populares, pois não se encontraram registros dessa manifestação no Tocantins e nem pesquisas que o estude do ponto de vista da dança.

O contato com o festejo e com as mulheres quebradeiras de coco incorporadas com encantados, marcou um novo momento da pesquisa, pois complementou a experiência com as quebradeiras de coco-babaçu e abriu para uma nova perspectiva de estudo. Corporalmente ele foi pontual, proporcionou ao meu corpo potencialidades físicas, afetivas e expressivas. No terecô, foram encontradas aquelas imagens trabalhadas na disciplina Laboratório II (ver pg. 32), que proporcionaram fluidez ao meu processo.

Mesmo após dois extensos *coabitaes* no Jalapão, o corpo insistia em uma outra direção, a qual não se tinha consciência de qual seria, mas que vinha se enunciando nos laboratórios.

Quando foi indicado o campo das quebradeiras de coco, a partir do corpo do *dojo*, não se tinha o conhecimento do *terecô*, mas as imagens e paisagens desse campo possuíam bastante semelhança com as emergidas em meu trabalho de *dojo*. Nele, habitava uma mulher que vivia para louvar os seus santos, realizava rituais em sua casa , onde havia um grande altar.

Faz-se necessário pontuar, mais uma vez, a importância da confiança e entrega à diretora, pois a sensibilidade dela a faz atuar de forma bastante exata e pontual nas demandas do corpo do intérprete em desenvolvimento. Ela sabe o momento de intervir, e sua vasta experiência no campo da cultura popular permite conduzir o intérprete, quando necessário, a um “bom campo”. Em meu caso, ao indicar-me as mulheres quebradeiras de coco, não possuía conhecimento do *terecô*, mas sua sensibilidade permitiu que a escolha certa fosse feita.

Foi presenciado, além das rezas e rituais do *terecô* do Olho D'Água, o hasteamento de mastro em um barracão de *terecô*, que em 2010 realizou seu primeiro ritual, e em 2011 já estava mais desenvolvido. Destaca-se a mistura de referências nessas ocasiões que trouxeram o ritual de incorporação com tambor, com o hasteamento de mastro a Santa Luzia.

No passado da comunidade Olho D'Água, a lista de festejos, brincadeiras, danças, era extensa: Folias de Reis e Divino, Dança de Boi, Dança de São Gonçalo, Pagode, Tambor de Punga (ou Tambor de Crioula), Lindô, Mangaba (presenciadas em campo), e Caretas. As informações colhidas sobre esta última, trazem aspectos semelhantes à brincadeira realizada no Jalapão, pois também é realizada entre a Sexta-feira da Paixão e o sábado de Aleluia e segue a intenção de fantasiar-se de um ser de aparência misteriosa e assustadora, como um “fantasma” , com o objetivo de assustar as demais pessoas.

#### 4.1. Comunidade Centro do Moacir

O principal meio de entender os movimentos e decodificá-los foi pela observação, utilizando-se da Estrutura Física do BPI (RODRIGUES, 1997), e experimentação por intermédio do meu corpo. No BPI, o pesquisador coabita quando vive a paisagem da pesquisa de campo como se fosse parte dela (RODRIGUES, 2003), sem, contudo, buscar a reprodução dos gestos do outro, pois o “contato corporal ocorre de maneira mais profunda, através de uma relação sinestésica do bailarino-pesquisador-intérprete com o outro em campo” (TEIXEIRA, 2007, p.08).

Por isso, fez parte da proposta do campo, experimentar e aprender a quebrar coco como forma de se chegar àqueles corpos, entendê-los e apreender seus sentidos, e não de se copiar seus movimentos.

No quintal da única mulher que quebrava coco no fim de semana, a distância temporal entre observar como ela quebrava, e tentar quebrar coco foi muito curta. Antes que eu pudesse ter um olhar apurado sobre a movimentação e tentar entendê-la, já tinha um coco e um porrete na mão para uma primeira tentativa. A dificuldade que tive em realizar a tarefa, chocou-me. Isso porque no contato com outro trabalho com a terra, o colher café, já em um primeiro momento consegui realizar a tarefa, sendo que com o tempo é que fui apreendendo os sentidos presentes no campo e a técnica dele.

Quebrar coco é uma tarefa que envolve um grau técnico muitíssimo alto e depende substancialmente da relação que o corpo tem com o coco e com a paisagem que o circunda. O coco-babaçu tem uma casca bastante grossa e dura que guarda em seu interior as castanhas. Quebrá-lo para retirar as castanhas envolve certa exatidão, já que elas são pequenas e precisam ser limpas para que se tire toda a casca. Primeiro, parte-se o coco ao meio (geralmente com um único golpe), então ele vai sendo subdividido até que as castanhas sejam vistas e retiradas da casca.

Eu que, até então, nunca havia visto alguém quebrando coco, tornei-me motivo de risada para as mulheres e crianças que presenciavam o primeiro contato. Enquanto uma senhora já idosa, e uma criança que não ultrapassava os 30 quilos quebravam-no com facilidade e naturalidade, eu simplesmente não conseguia

sequer partir o coco ao meio. Foram minutos até conseguir parti-lo ao meio, enquanto tirar sua castanha não foi possível. Toda ação que elas realizam em segundos, eu demorei minutos para realizar apenas a primeira parte.

As mulheres que estavam me ensinando, mandaram segurar o porrete com a mão esquerda, e sendo destra, causou-me um imenso desconforto dada a falta de habilidade com esse lado do corpo. A mão direita, que segurava o coco em cima da lâmina do machado também não tinha firmeza, pois não conseguia fazer com que ela envolvesse um objeto tão pequeno, no qual bateria empregando bastante força. O machado que era segurado pelo pé, também estava bastante solto, mexia-se facilmente sob meu pé. Todos os elementos nesse momento levavam a uma sensação de “falta de jeito” grande, que somado ao fracasso contínuo na tentativa de quebrar o coco, transformou-se em um sentimento de angústia que me perseguiu por muitos dias no campo.

Ao olhá-las, realizando a tarefa, não parecia ser difícil, faziam-na em segundos, todas elas, crianças, mulheres jovens, mulheres idosas. E elas eram naquele momento em que eu tentava quebrar coco, espectadoras do meu “fracasso”. Comentavam: “a mão dela vai ficar só os coião”, “ela vai aprender, a muié é dura”, e diante de frases como esta a vontade de largar tudo, levantar da terra e desistir, era oprimida. Meu orgulho não me deixou desistir, sentia medo de cortar meus dedos com o machado ou esmagá-los com a força do porrete, mas não queria parecer fraca, não queria que pensassem que eu não poderia aguentar, por isso, insisti. Minha prepotência, até então inconsciente, fez-me acreditar que eu poderia realizar aquela tarefa com facilidade, na verdade, naquele momento, impressionei-me com a minha falta de força e habilidade ao tentar quebrar coco. Vencer isso em campo fez parte do *coabitar*.

Vários foram os obstáculos para que meu corpo se deixasse penetrar na paisagem, ser permeável a ela e com isso se adaptar à quebração de coco. Não conseguia me sentir à vontade com os insetos que transitavam pelo corpo (piunga<sup>13</sup>, mutuca<sup>14</sup>, mosquito) por ficar sentada no chão, em cima de um saco de arroz, no mesmo lugar em que as galinhas e outros animais ficavam. Cheguei a superações

---

<sup>13</sup> Piolho de galinha. Trata-se de um um pequeno inseto que é parasita de galinhas, mas que também transita pelo corpo humano.

<sup>14</sup> São insetos semelhante a moscas, mas de grande porte, que causam picadas dolorosas e as quais podem acabar por depositar ovos dentro da pele, sendo desenvolvidos como berne.

peçoais nas quais acreditava nunca alcançar, como a fobia a larvas, que teve de ser vencida por ter que pegar com a mão o gongo, que quando era encontrado dentro do coco devia ser separado para ser frito e comido posteriormente. Com a orientação e condução de Graziela neste momento, pude ter a percepção que grande parte de minha “construção” anterior, ou seja, os nojos e os medos, teria que ser colocada abaixo para que não repelisse o campo de meu corpo. O sentimento era de nojo, houve repulsa a partir do contato com elementos da natureza. Queria apreender o campo, sem, contudo, estar de fato integrada ao ambiente e ser afetada por aquela paisagem, o que me impedia de alcançar a interação proposta pelo *coabitar*, pois a paisagem faz parte da composição dos corpos.

Houve obstáculos mais físicos, como as posições das pernas, pois enquanto as mulheres passavam horas na mesma posição, principalmente as senhoras, eu mal conseguia ficar alguns minutos sem ser tomada por dores nos joelhos. A coluna também mereceu atenção, uma vez que foi necessário que as observasse, a fim de conseguir regular a postura e o tônus para que não sentisse dor nessa região. A coluna das quebradeiras apresentava retidão em recorrência do peso que a bacia exerce em oposição à cervical que está em flexão para manter o olhar no coco. Além disto, existem ainda outros fatores “técnicos” desenvolvidos pelos corpos dessas mulheres que dão a elas a capacidade de exercer tal ofício. O tônus utilizado é bem modulado, é alto suficiente para que desenvolvam a tarefa mas não a ponto de se cansarem. Gerenciam, pela modulação do tônus a tensão do corpo, principalmente entre membros inferiores e superiores, levando a um alto grau de concentração.

A posição de se colocar o coco na ponta do machado também vem da prática e facilita a tarefa, mas é um conhecimento adquirido com o tempo. Por meio da observação, as mulheres colocam o coco no corte do machado de forma não aleatória, seguindo, de certa forma, padrões encontrados em seu formato, que permite saber aonde estão as castanhas e tirá-las com maior facilidade.

Nos dias que seguiram à primeira tentativa, o sentimento e a ação em relação ao coco eram conflitantes. Por um lado, queria muito aprender a quebrar coco, pois o movimento era bom para o corpo, e, quando conseguia quebrar certa quantidade, havia uma satisfação interna e uma sensação de completude física; queria entender e apreender aquele corpo, por outro lado, havia um desconforto cujo motivo não consegui identificar, mas que me fazia sentir fraca, impotente, com

vontade de correr da situação. Esses sentimentos amenizaram-se durante a permanência, pois tive de concentrar-me em abstraí-los para continuar na quebração.

Foi realizada a seguinte análise e descrição do movimento de quebrar coco das mulheres: em uma das mãos vai o porrete, um pedaço de pau grosso com o qual se bate no coco para quebrá-lo; a outra mão tem a função de segurar o coco que está apoiado na lâmina do machado, que, por sua vez, está no chão, com a lâmina voltada para cima, sendo segurado por uma das pernas ou pés. As posições utilizadas pelas mulheres vistas nesse campo de pesquisa eram seis, (as quais podem sofrer variações), sendo elas:

1. A mais comum entre as senhoras mais velhas e a mais complexa, as pernas ficam na posição flexionada no mesmo sentido por muitas horas:



2. Com as duas pernas estendidas à frente do corpo e o machado é apoiado embaixo de um dos joelhos :



3. duas pernas flexionadas em posições opostas e o machado sob um dos pés:



4. com uma das pernas estendida, outra com o joelho flexionado na diagonal (no qual é apoiado o machado) e com a coxofemoral em rotação externa:



5. sentadas sobre os pés com os joelhos flexionados e o machado apoiado embaixo de um deles:



6. com as pernas cruzadas e flexionadas uma sobre a outra, e o cabo do machado apoiado nas pernas, no centro do corpo (não há registro).

Primeiro, parte-se o coco ao meio. Normalmente um golpe é suficiente, depois vai-se quebrando-o até que saiam as castanhas, muitas vezes é necessário “limpá-la”, extraíndo alguns pedaços muito pequenos do coco que ainda estão grudados, como uma lapidação.

A maneira de se bater com o porrete e a força empregada no ato, depende, sobretudo, da firmeza com que se segura o coco na lâmina do machado, que, por sua vez, dependerá também da prática adquirida. Isso ocorre porque para inexperientes há a insegurança de se bater o porrete nos dedos, ou cortá-los com o machado (como já aconteceu com todas as mulheres e pude experimentar isso duas vezes), levando a não segurar o coco com a força e precisão necessários.

As mulheres e crianças quebradeiras utilizam, além da força, o peso do braço, que pende da altura da cabeça até o machado, e a força atua principalmente no instante de bater, enquanto o peso do corpo é utilizado na maior parte do movimento. Há uma pequena suspensão do tronco, no momento de se subir o porrete, dando ao corpo um ritmo para quebrar coco. Esta suspensão leva a um tensionamento dos ombros que “sobem” por causa do impulso do corpo ao levar o porrete para cima e depois batê-lo novamente no coco. Essa dinâmica faz com que o esterno também seja retraído em direção ao eixo do corpo.

As mulheres quebradeiras de coco possuem as articulações das pernas extremamente móveis, o que permite que fiquem sentadas durante horas em uma posição praticada em aula de técnica de dança de Martha Graham (4ª posição de pernas), por exemplo. A coxofemoral é bem encaixada na bacia, os ísquios de algumas delas chegam a ser apoiados no chão, e a oposição craniosacral permite que a coluna permaneça reta. Contudo, nota-se que por causa da necessidade do olhar na direção do coco, há a flexão na cervical.

As tarefas que envolvem quebrar coco, o “ciclo do coco”, podem ser vistas também como exercícios que as levam a alcançar uma elevada performance física, e são elas: carregar o cofo (espécie de cesto) com machado ou coco-babaçu dentro – na frente do corpo, ao lado do corpo e na cabeça, fazer caieira (Cava-se um grande buraco no solo onde são depositadas as cascas de coco para serem queimadas e transformadas em carvão), torrar a castanha, triturá-la na forrageira

(máquina), tritura-la no pilão, cozinhar a castanha triturada para tirar o azeite, fazer sabão com o óleo, tirar o mesocarpo (uma das camadas do coco).

A paisagem é tomada pelos babaçuais no entorno das cidades e comunidades, e por isso, para ter acesso ao coco, é necessário deslocar-se. Algumas mulheres, ao juntarem certa quantidade de coco, quebram-nos ainda no mato levando de lá somente as castanhas, enquanto algumas levam o coco para seus quintais no cofo apoiado sobre a cabeça ou contam com a ajuda de um filho ou marido para levar o coco até sua casa.

O corpo das quebradeiras de coco tem forte enraizamento, mas no quebrar coco, por estarem sentadas, os pés não atuam na troca de forças com o solo. A bacia, a pelve parecem assumir essa função. No contato direto com o chão, o “sugar” e “entrar na terra”<sup>15</sup> é feito diretamente pela pelve, no movimento de levantar o porrete e batê-lo no coco, de forma que é na região do útero que a força se concentra. Chegamos a esta hipótese após ter contato com uma matriz de dança da etnia indígena Xavante, pesquisada por Graziela Rodrigues e Elisa Costa, onde o movimento destas mulheres utilizava a força do útero, gerando um movimento forte e de vitalidade para o corpo. Realizar o movimento desta dança, trazida para o Grupo de Pesquisa por Graziela e Elisa, trouxe uma outra percepção desta região do corpo e permitiu que ampliasse meu olhar ao analisar o corpo das quebradeiras de coco babaçu.

É importante ressaltar que, com o passar do tempo, várias tarefas foram perdendo sua riqueza como qualidade de movimento, em decorrência da maquinização de partes do processo. Um exemplo disso é a maquinização de parte do processo de extração do azeite das castanhas, que antes eram trituradas no pilão e, no momento, são colocadas na máquina forrageira, que realiza a tarefa.

O café é também parte de meu Inventário. Uma de minhas avós relatou por diversas vezes sobre o prazer de colher café e correr pelo cafezal descalça, quando era menina. Cresci, passando férias na cidade onde realizei a pesquisa, e também onde grande parte de minha família nasceu e viveu. Percorria tais paisagens, ouvindo o sotaque, brincando nos terreiros de secar café, vendo de longe o povo que colhia café, e, às vezes, passava acenando e gritando para eles nas

---

<sup>15</sup> Os pés apresentam uma íntima relação com o solo. Penetram a terra como se adquirissem raízes, sugam-na como se recolhessem a seiva; amassam o barro; levantam a poeira; mastigam, devolvem e revolvem a terra através de seus apoios” (RODRIGUES, 1997, p. 46)

montanhas, que sempre retribuía o contato. A relação era bastante distante, mas fez diferença no *coabitar*. Com as mulheres do Jalapão, não houve a interação necessária dos conteúdos em meu corpo e grande estranhamento em campo. No caso das quebradeiras, o coco está presente como a principal, e, em alguns casos, única, opção de vida há gerações. Esse ponto foi essencial para a compreensão daqueles corpos e da minha extrema dificuldade em quebrar coco.

Os corpos *coabitados* das quebradeiras de coco pertencem àquela paisagem e fazem parte dela antes de nascer. O enraizamento do corpo na paisagem é profundo, isso porque são gerações que vivem naquela pequena região, percorrendo os mesmos caminhos, dando continuidade aos ciclos. São gerações que estão sobre a mesma terra, vivendo do coco. Foram encontradas famílias em que filha, mãe, avó e bisavó quebram coco. Trata-se de algo que está incorporado em níveis bastante profundos, pois as mulheres grávidas quebram coco, os filhos recém-nascidos e as crianças, são criadas em meio à quebra do coco, imersos nas paisagens daquele lugar. O som e o ritmo do coco sendo quebrado, a vibração do corpo no momento em que se bate o porrete no coco, as dinâmicas, o formato e o peso do babaçu, do porrete e do machado são vivenciados desde muito cedo. Por isso, o conhecimento tão apurado na hora de se colocar o coco no machado, bem como a firmeza em segurá-lo. Desde os primeiros anos de vida, a maioria tem um coco na mão, logo, o peso, a textura, o formato são incorporados por elas fisicamente. Assim como a sonoridade do porrete no coco, o ritmo presente, as dinâmicas do cotidiano.

Nessa comunidade pesquisada, a partir de certa idade, por volta dos 6 anos, o corpo parece sentir necessidade de quebrar coco, de completar parte de sua existência, de sua experiência com o coco-babaçu. As meninas pegam machados e porretes escondidos de suas mães e avós e vão tentar quebrar coco sozinhas. Não há um ensinamento linear, direto, a transmissão é corporal, incorporada aos poucos desde o nascimento. Essas crianças vão aprendendo “sozinhas”, e aos 8 anos já são “quebradeiras de coco”. É por volta dessa idade também que já são praticamente independentes, lavam as próprias roupas e sabem cozinhar. Todas já possuem cicatrizes nos dedos adquiridas no aprendizado de quebradeira.

É uma realidade dura. Não há como não ser atingida, tocada, diante dela. A impressão no decorrer do tempo de permanência nesse local é de estar diante de

um Brasil que vive um outro tempo, um tempo antigo que há muito já passou aqui, época em que eu vivo. Não se pode julgar. As mães não obrigam suas filhas a trabalharem no coco, mas fazem, com que aprendam os afazeres domésticos desde muito cedo, e com que assumam responsabilidades da casa. Aos 11 anos, uma menina já está “apta” a cuidar da casa. Em relatos, algumas mulheres quebradeiras dizem que antigamente eram obrigadas pelas mães a quebrar coco, e hoje as crianças quebram porque querem, por gostarem e por brincadeira. Existem mães que tentam proibir suas filhas de quebrarem coco para que se foquem nos estudos, outras nem chegam a criar os próprios filhos, transferindo a responsabilidade para as avós. Dessa forma, as crianças são criadas todas juntas e mais livres. Andam pelas matas, quebram coco, e acabam adquirindo certa autonomia, pois não há alguém amparando-as por todos os lados.

Esses corpos são estruturados em uma ligação muito forte com a natureza, como se os elementos os moldassem, suas texturas se fizessem presentes na construção deles. Há dois anos moram em casas de alvenaria, mas até então construía suas casas de barro, o piso era o chão de terra, no teto, a palha do babaçu, e a água era retirada do rio.

Por isso, o corpo que quebra coco não é construído somente na necessidade de sobrevivência, é uma elaboração minuciosa e delicada, assim como os aspectos que o compõem, fazendo dessa atividade não apenas um conjunto de movimentos complexos, mas um conjunto de experiências de vida, de histórias, incorporadas ao longo de gerações.

Neste contexto, o sentimento de impotência e de fragilidade que tive em campo diante desses corpos, de certa forma justificam-se, pois o *Co-habitar com a Fonte* atua em um nível mais apurado de comunicação, em que o não verbal traz o principal volume de conteúdos da pesquisa e muitas vezes vem carregado de enigmas que o corpo elabora e compreende com o tempo, mas que está nele e é real. Para Rodrigues, 2003, p. 107: “Nesse patamar ocorrem apreensões de elementos fundamentais, não verbais, que o corpo assimila e guarda e que só serão expressos no trabalho de laboratório.”

Nos momentos em que tinha esses sentimentos de impotência e fragilidade, percebia que o que ocorria estava além de um desdobramento racional que poderia ter naquele momento. Eu não conseguia entender aquele corpo apenas na

observação e da experimentação de seus movimentos; sabia que as suas experiências, seu desenvolvimento são muito diferentes dos meus. Para Rodrigues:

O Co-habitar com a Fonte é um estado de pesquisa em que se ultrapassa os limites de mundos - do pesquisador e do pesquisado - e entra em contato real com a vida estabelecendo uma relação sutil com o outro. (RODRIGUES, 2003, p. 108)

Prender-me às experiências dos *coabitares* anteriores foi um erro que trouxe um aprendizado, pois acreditei que a maneira como se procederam pudesse gerar padrões a serem seguidos em outros *coabitares*. Como por exemplo, só fui ter a compreensão da aderência do corpo ao espaço, e a maneira como ela é essencial na construção do corpo daquelas mulheres, após meu retorno do campo, na realização dos laboratórios dirigidos, e análise de diários e registros videográficos. Isso porque na maneira como o processo com as colhedoras de café se desenvolveu, certos desdobramentos foram mais imediatos e de profundidades diferentes. Além de serem realizadas diversas idas a campo, a paisagem já fazia parte de mim por integrar meu *Inventário no Corpo* e o meu desenvolvimento no método era inicial.

#### **4.2. Comunidade Olho D'água**

A comunidade Olho D'água é detentora de uma grande força de resistência, marcada em seus corpos por meio da história dessa família, de suas danças, crenças e festividades. Suas “raízes véia”, como é dito por eles, são da mãe maranhense e do pai piauiense, que moravam com os filhos no Maranhão em “terra de dono”. Na década de 1950 partiram com mais sete famílias para o Tocantins, Goiás, na época, ao saberem das terras devolutas, pois no Maranhão moravam nas terras do dono da fazenda em que trabalhavam. Após vinte e oito dias de viagem a pé e em carga, depararam-se apenas com a mata, não havia povoado como pensavam. Abriram espaço na floresta e montaram as casas de taipa, que, a

princípio, eram cobertas inteiras de palha, e mudavam o seu revestimento para barro, ao passo que trabalhavam mais.

Nessa época, e por muito tempo, o coco-babaçu foi a única fonte de renda para as mulheres do Bico do Papagaio. A renda obtida pela venda de suas castanhas às indústrias produtoras de óleo, era suficiente para se manterem. Com os crescentes investimentos na soja, a produção do óleo a partir desse grão tornou-se mais em conta que o óleo tirado das castanhas do babaçu, fato que explica a situação da comunidade, onde as mulheres estão deixando de quebrar coco.

Segundo relatos dos moradores da comunidade, um fato que marcou a história da comunidade foi a luta de terras com grileiros na década de 70, fazendo dessa família a única que permaneceu em suas terras diante das ameaças e ações de pistoleiros que tentavam expulsá-los.

Ao realizar o *Co-habitar com a Fonte* com as quebradeiras de coco de diferentes comunidades, procurou-se ter contato com esse universo em suas várias facetas, e assim como é orientado por Graziela Rodrigues: em campo, deve-se aproveitar o máximo, de forma que a experiência no corpo se torne mais sólida, permitindo um aprofundamento na confluência dos *coabitares* em meu corpo, tema desta pesquisa.

Em cada um desses locais emergiram dinâmicas bastantes distintas pertencentes ao universo da mulher quebradeira de coco. O coco-babaçu é utilizado em ciclos que iniciam-se em seu recolhimento na mata, e vai até a venda e consumo dos subprodutos de suas partes. Quebrar o coco é uma parte desse ciclo, considerada a principal atividade para esta pesquisa. No Olho D'água, segundo as próprias mulheres, nas semanas anteriores ao período em que permaneci no local (em 2010), já haviam quebrado uma boa quantidade de coco e estavam envolvidas em outras tarefas, dentre elas o festejo de Santa Bárbara do terecô.

A comunidade já não tem o coco-babaçu como única fonte de renda; dispõe de uma variedade de trabalhos desempenhados pelas mulheres que envolvem a relação com a terra. Foi possível observar, e, em alguns casos, experimentar o trabalho na horta, a colheita de milho e da mandioca, descascar a mandioca, lavar roupa no brejo, e capinar mato com facão. O contato com tais atividades foi importante para desdobrar o corpo dessas mulheres em outras camadas que fazem parte da construção de seus corpos no ofício de quebrar coco.

Nessa comunidade, o foco se deteve na manifestação religiosa terecô, dada a alta qualidade expressiva e de movimento encontrada nos corpos que “bairam”<sup>16</sup> nota, e a maneira como meu corpo em campo foi tomado por esse contexto. Dessa forma, o conteúdo exposto a seguir, diz respeito às minhas experiências com as pessoas coabitadas nos anos de 2010 e 2011.

Soube do terecô pelo relato de uma moradora que quebra coco da comunidade Centro do Moacir, a qual disse sentir saudades de “bairar terecô”, descrevendo-o como sendo bastante semelhante ao candomblé em que, ainda segundo ela, dança-se com saias rodadas e girando bastante. O “salão”<sup>17</sup> no qual ela “baiava”, era de uma senhora da comunidade Olho D’água, e sempre o visitava, quando tinha um mal físico ou emocional.

Em meu primeiro contato com os moradores do Olho D’Água, ao tentar abordar o assunto do terecô, percebi que trata-se de algo um tanto velado e que, por isso, não era discutido abertamente com quem é desconhecido. Nesse primeiro momento, toda pessoa para quem se perguntava sobre o terecô tinha uma atitude semelhante: riam, desconversavam, queriam saber qual seria meu interesse, como havia descoberto e sempre alegavam que não sabiam muita coisa sobre o assunto. Um exemplo disso é a mulher que me acolheu em sua casa nas duas vezes em que estive na comunidade, Luíza, que, a princípio, afirmou que não conhecia muito o terecô. Posteriormente descobri que ela era uma grande ajudante da mestra daquele salão, e foi apenas em minha segunda estada em sua casa que ela se abriu verdadeiramente para falar do terecô.

Foi Luíza que levou-me, ainda em 2010, até a casa da dona daquele salão, a mestra Dona Verônica. Esse primeiro encontro com Dona Verônica teve um tom formal, minha conversa com ela era observada por muitos membros de sua família que estavam todos ao nosso redor a analisar quem era eu, a estranha atrás do terecô. Foi um momento atípico dos *coabitares com a fonte* que havia realizado até então, pois, aqui, o tato no contato individual com o outro, as percepções mais sutis foram atropeladas pela quantidade de pessoas que me observavam, sérias e atentas. Dona Verônica não dizia nada, apenas me escutava balançando a cabeça, eu não sentia abertura de sua parte. Me questionei muitas vezes se valeria a pena

---

<sup>16</sup> Sinônimo de dançar terecô.

<sup>17</sup> Sinônimo de terreiro. Local onde se desenvolvem as atividades do terecô.

continuar tentando estabelecer uma relação que, a princípio, parecia improvável de existir. Fui tomada pela vergonha da minha diferença de jeito, de voz, de maneira de falar. A sensação de parecer extremamente fraca diante dessas mulheres foi algo muito real, isso porque elas possuem corpos volumosos, detentores de uma força física e emocional imensas, suas vozes e a maneira como falam são muito firmes, assim como seus olhares.

Após minha fala desajeitada sobre quem eu era e o que gostaria de saber, Dona Verônica deixou claro que não gostaria que houvesse julgamento ou tentativa de fazer virar “coisa de apresentação”. Contou que, atualmente, já não bate tambor por causa de uma ordem dada pelo “chefe dos encantados” de sua “croa”, e, por isso, desmanchou seu grande salão onde eram realizados grandes festejos e rituais, sobrando somente um pequeno salão que abriga as rezas do festejo à Santa Bárbara, obrigação que realiza anualmente.

Nesse período em que estive na comunidade em 2010, estava ocorrendo a novena do festejo. Dona Verônica disse que eu não conseguiria ver os encantados, pois estava já no quarto dia da novena e eu iria embora antes de seu fim; os encantados incorporam no primeiro e último dia. Ela tentou convencer-me de que por isso, não haveria motivos para querer continuar a saber do assunto, pois, naqueles dias, a preparação seria apenas a reza do terço e segundo suas palavras “não tem nada diferente” para ser visto. Insisti que ainda assim gostaria de presenciar o que fosse possível, ela, então, orientou Luíza para que me levasse à sua eira<sup>18</sup> naquela noite. Meu primeiro dia na comunidade foi o primeiro contato com os encantados, e foi a partir desse momento que a pesquisa sofreu grandes transformações.

A forma como o *coabitar* com esses corpos que “bairam” repercutiu em meu corpo em movimento, levou-me novamente ao Olho D’Água no ano seguinte, em 2011. Dessa vez, foi presenciado todo o período que cerca o festejo à Santa Bárbara, o que permitiu o levantamento de maiores informações acerca da manifestação.

O festejo para Santa Bárbara realizado em 2011 foi o último de Dona Verônica, que veio a falecer durante a escrita desta dissertação, no início de 2012.

---

<sup>18</sup> Local onde se concentra um terecô, um salão, um terreiro.

#### 4.2.1. O Terecô do Olho D'água

A principal função do terecô é a realização dos “trabalhos” para a cura de alguma doença, para afastar um mal. No Olho D'Água, ele não deixa de ter esse aspecto como principal característica.

A eira dessa comunidade pertencia ao encantado João de Una (nesse momento da pesquisa), e era mantida pela mestra Verônica. Atuava com ela a médium, Maria Genilde, ou Nequinha como é chamada por todos. As duas “trabalhavam” juntas naquele terecô, sendo que é a mestra quem realizava as tarefas mais complicadas.

Os dados a serem apresentados a seguir, dizem respeito aos relatos colhidos em campo dessas duas médiuns e demais moradoras que faziam parte daquela eira, ao longo de todo período em campo, em 2010 e 2011.

Segundo elas, os encantados são categorizados em linhas (branca, preta, vermelha, verde, azul, amarela, e roxa), correntes (caboclos, encantados da água, pombas giras, exus), e a família Légua Bogi-Buá. Não há, contudo, uma exatidão na hora de falarem da divisão dos encantados, dizem não ter certeza sobre as origens de alguns deles, nem as linhas para as quais pertencem.

Em dia de Terecô, os encantados da linha branca descem primeiro, pois não bebem e não fumam, fazem benzimentos e desincorporam, só então começam a descer os das demais linhas.

No Terecô, não há pontualidade no horário para iniciar a reza. Ela é marcada para “depois da janta” e as pessoas podem chegar e ir embora quando quiserem. Não existe restrição de roupas para entrar no barracão, como se encontra na umbanda, por exemplo, em que roupas escuras e, ou, cavadas não são consideradas apropriadas. O trânsito de entrada e saída é intenso, assim como as conversas paralelas ao acontecimento principal.

Nesse salão, trabalha-se com a linha de esquerda, ou negra, mas há certo tabu para se assumir tal fato. Nos primeiros contatos, foi dito que a linha negra não tem permissão para baixar no salão, e só incorpora quando há “trabalho pesado”, mas posteriormente observou-se que a tal categoria de encantados incorpora independente da ocasião ou da ação que irá realizar em terra. Foi dito também que

tais encantados são incorporados somente após a meia-noite, mas foi presenciada a incorporação de encantados de esquerda fora desse período.

Consta a seguir, uma tabela com nome e categorização de um número limitado de encantados que eram incorporados nesse salão. Segundo as terecozeiras, existem centenas de encantados e, por isso, não conseguem se lembrar de todos eles, apenas daqueles que eram incorporados mais frequentemente. Destaca-se que um mesmo encantado pode pertencer, simultaneamente, a mais de uma categoria.

CATEGORIA	ENCANTADOS
Caboclo	Lampião (encantou-se após sua morte), Colim Maneiro (linha negra e verde), Jandira (linha negra e verde), Ventania (linha verde), Gira-Mundo, Caboclinho da Mata, Cabocla Índia, Caboclo Ilton, Sete Flechas, João da Mata, Cabocla Ilta, Preta Nazinha, Caboclo Bravo, Cabocla Jassira, Caboclinho da Aldeira, João de Maiera, Leontinho Légua, Baianinha do Codó.
Exu	Baiana Chapéu de Couro (linha preta e vermelha), Maria Mulambo, Maria Bagaço, João Carrasco, Tranca Rua, Maria Padilha, Pomba Gira Cigana, Pomba Gira Celina.
Da água	Iemanjá, Mãe D'Água, Boiuna, Mussum, João de Una, Rei Sebastião, Princesa Rosa.
Família de Légua (linha verde)	Légua Bogi-Buá (pai da família Légua), Firmino L., Martinho L., Antônio L., Teresa L., Maria L., Lourenço L., Manoel L., Joana L., Francisco L., Corina L., Leontino L.
Espíritos crianças	Baianinha do Codó, Baianinha, Maria da Luz.
Não foram identificados por corrente	Princesa Rosa, Santa Bárbara ( dona dos trovões e dos relâmpagos), Basilão, Surrupira, Príncipe Zequinha, Rei Sebastião, Banseiro, Pedro Angasso.

O terecô dessa comunidade realizava apenas um festejo ao ano e não havia a presença de tambores, ou seja, não se baiava. Havia sido levantado (em 2010) que, há sete anos, nesse local, a atividade do terecô era intensa; eram realizados diversos rituais nas matas, e em um grande salão então existente. O trabalho da mestra e sua médium era bastante requisitado e conhecido na região, por isso, além dos rituais e festejos, a incorporação de encantados para atender às necessidades de moradores da região era quase cotidiana.

Até então, o dado que se tinha sobre o repentino fim da maioria das atividades dessa eira, dizia respeito a uma ordem dada pelo encantado da croa de Dona Verônica e dono do salão, João de Una. Na primeira ida a esse campo, foi notável que a questão era quase um tabu entre os moradores, uma vez que ninguém gostava de falar sobre o assunto e a resposta era sempre a mesma: o salão foi destruído e foi proibido bater tambor “porque João de Una mandou”. E isso se repetia quando perguntados genericamente sobre o terecô, todos falavam com saudosismo do tempo em que se “batia tambor”, pontuando sempre que, atualmente “não tem mais graça”.

A segunda ida ao campo (2011) permitiu colher novas informações sobre a situação da eira e adentrar em um terreno um pouco mais complicado que as excentricidades dos encantados. A relação estabelecida com os indivíduos do campo foram aprofundadas e, com isso, o nível de cumplicidade e confiança também, um ponto fundamental para coleta de dados. Com isso, durante os catorze dias, foi desvelado não somente o possível motivo do fim do salão, mas também foi possível traçar o percurso que levou a eira chegar à sua situação atual, sua configuração e a atitude das pessoas diante o terecô e sua mestra.

Naquele tempo, em que o terecô tinha atividade intensa, havia uma mobilização geral por parte dos moradores da comunidade para que ocorressem as festividades e os rituais. É importante lembrar que a comunidade em questão é composta por membros de uma única família que, até então, dizia-se veementemente católica, mas que abriu mão do rótulo e se lançou ao possível preconceito ao aceitarem e assumirem o terecô de sua irmã, Dona Verônica.

Todos na comunidade exerciam uma função no terecô, como, por exemplo: a feitura das roupas de baiar, tocar tambor, construção e manutenção do salão, auxílio na realização de oferendas aos encantados, arrecadação de “prendas”, dar

suporte necessário à mestra e suas médiuns, em dias de rituais, na lida com as obrigações. Havia um cotidiano desse universo ritualístico que foi assumido pela maioria dos moradores que, com o tempo, passaram a se orgulhar daquilo. O festejo à Santa Bárbara sempre foi a principal obrigação e também o maior evento, sua preparação se estendia por meses e era intensa. O resultado era uma grande festa, bastante conhecida, na qual havia fartura de comidas e bebidas, e que recebia pessoas de toda a região. Há, na fala das pessoas ao descreverem tal época, bastante orgulho de fazer parte do festejo, de conseguir realizar algo tão bom e grandioso.

A entrega ao terecô foi grande, as mulheres iam diversas vezes às cidades mais próximas arrecadar prendas (caracterizadas por dinheiro, comida, ou coisas que poderiam ser revertidas em dinheiro, como jóias). Levando consigo a imagem de Santa Bárbara, batiam de casa em casa, encarando grande parte das vezes o preconceito das pessoas pelo terecô. Por parte das então crianças, principalmente os filhos da mestra (são seis), a marca dessa época foi feita pelas reações preconceituosas de seus colegas de escola e até mesmo de professores. Mas ainda assim, segundo seus relatos, não houve tentativas de negar o terecô. Alguns deles, já adultos, são ajudantes de Dona Verônica em dia de festejo. Todos, homens e mulheres de todas as idades, descrevem o terecô daquele salão como sendo algo muito bonito de ser visto, pela dança, pelo toque do tambor, pelas roupas dos encantados e pela alegria da festa.

Diante de todos os fatores levantados anteriormente, o fim do salão foi uma perda para a comunidade, a mágoa e até certa revolta são presentes até hoje. Tais sentimentos são lançados em grande parte sobre a mestra, pois durante as conversas, os moradores revelaram acreditar que o relacionamento com seu atual marido é o que levou ao fim do salão. Diversas pessoas quiseram contar o fato e responsabilizá-la pelo ocorrido, relatando que, ao iniciar um relacionamento amoroso com o sujeito que não gosta de terecô e que não respeita suas obrigações, passou a rejeitar grande parte de suas atividades mediúnicas: parou de trabalhar nas pessoas, que antes iam ao seu encontro para resolver algum mal, e deixou de realizar os rituais na mata. O grande desfecho foi anunciar a demolição de salão por “ordem do encantado”.

A função que o terecô exercia na comunidade deixou de ser suprida, antes

as pessoas podiam confiar aos encantados a sua saúde, a dos seus filhos, e outros problemas, uma vez que a mestra sempre os incorporava para trabalhar. Atualmente, ela realiza apenas o festejo à Santa Barbara em proporções muito menores.

Instaurou-se, com isso, uma situação delicada, e em campo, muitas pessoas faziam questão de me chamar para uma conversa de canto ou para fazer comentários bastante negativos a respeito da mestra. Uma de suas irmãs, que é madrinha do encantado da croa de dona Verônica, descreveu diversas “regras” do terecô que deixaram de ser seguidas à risca ali: mulheres médiuns não devem entrar no salão se não estiverem trajando saia, independente da ocasião, o mestre tem a obrigação de “rezar nas pessoas” (curar algum mal), não se pode ficar um longo período sem incorporar uma entidade. Ela contou ainda que, por ser madrinha e por isso ser responsável pelas atividades da mestra, tem um diálogo direto com João de Una, que a chama quando está incorporado na mestra para mandar algum recado, cobrar o descumprimento das obrigações, alertá-la sobre algum problema, dentre outras coisas. Mas diz que atualmente ela “desacreditou” daquele terecô, e por isso já não frequenta mais o salão e não ajuda em nenhum ponto, com raiva e indignação na fala, solta: “largou o terecô por causa de homem, que muié que faz essas coisas?”.

Outro fato decorrente dessa rede de acontecimentos é o esvaziamento do salão durante a novena do festejo em questão. Entre o ano de 2010 e 2011, notou-se que parte das mulheres que antes eram presentes diariamente durante a novena, já não a frequentavam mais. A cobrança é grande para com a mestra, as pessoas se dizem desanimadas para frequentar as rezas, pois Dona Verônica tem descaso com as “coisas dos encantados”. Foram diversas as queixas sobre a dificuldade que ela vem apresentando para incorporá-los.

Ela incorpora os encantados somente na ocasião de abertura da novena e no dia final do festejo, e a inatividade no terecô ocasiona, de fato, dificuldade nas incorporações. Não é comum no terecô um mestre abdicar dessa forma de suas obrigações e, quando isso ocorre, é visto de forma negativa. Todos parecem aguardar o momento em que os encantados decidirão dar uma grande pisa em Dona Verônica.

Ser médium e mestra no terecô é uma obrigação em si, os encantados

parecem ter a necessidade de estar na terra por intermédio daqueles corpos e, se contrariados, aplicam os mais diversos castigos. Cabe ainda às pessoas que trabalham no terecô seguir ordens dadas pelos encantados, tais como: acender velas de uma cor determinada, em certo dia da semana, sobre seu ponto, ou ainda construir sua casinha no terreiro, realizar oferendas.

Em campo, foi presenciada a situação em que uma das médiuns se recusava a seguir suas obrigações, e, por isso, acreditava-se que as fortes dores nas costas que ela vinha sentindo eram o castigo do encantado cabocla Jandira.

Soube, por meio de relatos das moradoras do Olho D'Água, principalmente da mestra, que são muitas meninas e mulheres que apresentam alguma "mediunidade" e não se desenvolvem no terecô. Quando seus encantados, ainda descontrolados e "bravos" se manifestam em seus corpos, a mestra realiza os trabalhos necessários para que esses sejam controlados (são rezas, banhos, acendimento de velas). Com isso, elas se afastam novamente da eira e deixam de realizar qualquer atividade relacionada com o terecô, pois veem a obrigação com os encantados como algo bastante negativo. O único motivo para se desenvolverem nas diversas linhas e correntes e terem seus encantados controlados é a segurança, pois eles não trabalhados perturbam a pessoa, trazendo-lhe mal-estares, dores, e até tentando matá-la. Fica evidente nessa comunidade, que o terecô possui forte caráter de obrigatoriedade, uma vez que se pudessem optar, as mulheres não teriam ligação alguma com os encantados.

Apesar de várias mulheres dessa mesma família desenvolverem algum grau de "mediunidade", não houve sinais em campo de que tal característica pudesse ser repassada entre as gerações, primeiro, porque a mestra desse salão foi a primeira de sua família a desenvolver tais "dons", e segundo, as filhas dessas médiuns não apresentaram nenhuma manifestação dos encantados.

Sabe-se que há a presença de homens no terecô, mas pontua-se que aqui ele é uma particularidade feminina. Não se viu ou ouviu relato de homens médiuns nesse local; eles são presentes no entorno, ou seja, construindo estruturas, tocando tambor.

#### 4.2.2. O primeiro contato com o terecô de Dona Verônica

Em 2010, o contato com o terecô foi um tanto limitado dado o fato de não ter presenciado o festejo de Santa Bárbara, mas ainda assim foi possível ver a atuação dos encantados no corpo de médiuns e mestres. A mestra Dona Verônica disse para ir à sua eira na noite do dia em que a conheci.

Sua eira é uma pequeno salão em ruínas, feito de barro, teto de palha, e chão de cimento queimado, e se encontra ao lado de sua casa. O altar fica em um dos cantos e é composto por uma mesa forrada por uma toalha branca, e tem sobre ela uma bíblia, flores de plástico em pequenos vasos, imagens de santos já bastante desbotadas (a de Santa Bárbara fica ao centro enrolada em fitas amarelas e rosadas e flores), e a parede sobre ela coberta por renda com outras diversas imagens de santos, como: Santa Bárbara, São Jorge, Iemanjá, Cosme e Damião, São Francisco, a Sagrada Família, Santa Luzia, Jesus Cristo, entre outras. Um quadrado de cimento acima do nível do chão, ao lado do altar, é o lugar de levar a “pisa” dos encantados. Os tambores feitos de tronco de árvore oco e couro fixado por pequenas estacas ficam na mesma direção do altar, mas do lado oposto do salão.

Dona Verônica rezando terço em seu salão:



Ao entrar no salão, percebi que Dona Verônica estava somente esperando-nos, pois assim que chegamos ela apoiou suas mãos na mesa e começou a cantar. Ela vestia uma saia longa e rodada, feita em cetim cor-de-rosa e branco, e uma camisa de botões branca com duas fitas azuis e douradas bordadas. Maria Genilde, sua médium, também vestia uma saia longa e rodada, mas de algodão branco.

Com as duas mãos apoiadas na mesa do altar, Dona Verônica iniciou o ritual cantando a seguinte música com acompanhamento dos presentes:

“Lá do céu desceu **um** anjinho, **um** anjinho iluminado de luz,  
Valei-me, ó, mãe das candeias, vós mandais um bom dia de luz.  
Lá do céu desceu **dois** anjinhos, **dois** anjinho iluminado de luz,  
Valei-me, ó, mãe das candeias, vós mandai um bom dia de luz.”

A quantidade de “anjinhos” foi aumentando até parar no sete, quando o encanto se manifestou. Na progressão da música, a voz foi intensificando-se, passou a vibrar mais, como se houvesse tremores. O restante do corpo também foi se transformando, passando a movimentar-se diferente. O eixo começou a oscilar, dando a impressão de que algo serpenteava no interior do corpo. O movimento era mais evidente nas escápulas, coluna, pélvis e cabeça. O tremor que antes era presente apenas na voz, passou a ser visto no corpo todo, adicionado um movimento vertical do eixo.

O braço e o ombro direito foram tomados por um fremito mais forte, ao passo que a coluna assumiu um movimento ondulatório. Essa transformação gradativa por meio dos movimentos deu a ideia de que o corpo estava deixando vir à tona algo que já acontecia no seu interior.

O movimento do sacro na incorporação, seguido da repentina e ágil flexão de joelhos, repetiu-se várias vezes em intensidade diferente e repercutiu por todo o corpo fazendo com que o eixo “ondulasse”. O corpo pendeu para a direita e as mãos já quase não tocavam a mesa do altar. O encantado estava incorporando e foi se fortalecendo progressivamente por intermédio dos movimentos.

Com o cessar do canto, resmungou alguns sons e a voz já estava mais forte e grossa. Foi realizado um movimento final para que o encantado se firmasse,

passando a iniciar a reza e dar sua doutrina; foi o movimento de incorporação mais intenso e que resultou em certa inversão do eixo, que se tornou perpendicular.

O encantado deu as primeiras palavras de saudação:

1. Encantado: “Louvado seja nosso senhor Jesus Cristo”.

Presentes: “Para sempre seja louvado”.

2. Encantado: “Viva Deus”!

Presentes: “Viva”!

3. Encantado: “Viva nossa senhora santa Bárbara”!

Presentes: “Viva”!

4. Encantado: “Viva Os três reis magos”!

Presentes: “Viva”!

5. Encantado: “Viva Cosme e Damião”!

Presentes: “Viva”!

6. Encantado: “as três pessoas da santíssima trindade”

Presentes: “ Em nome do Pai, Filho, e Espírito Santo, amém” (fazendo sinal da cruz diante do corpo)

As mãos deixaram de tocar a mesa e o eixo assumiu uma postura perpendicular. O encantado incorporado, João da Mata, passou a cantar sua doutrina, enunciando-se aos presentes:

“Eu gritei nas matas, e os caboclo arrespondeu.

Eu botei meu pé nim terra o João das Mata não bebeu,  
não bebeu, ê, não bebeu

Ele não bebeu, seu João das Matas não bebeu.”

No canto há uma interação entre o encantado e os demais presentes, alternando em momentos “solo”, de resposta, e conjunto.

Ele soltou os cabelos, as mãos penderam pesadas e fechadas na frente do corpo, que tinha o eixo em movimento pendular para frente e para trás, sem que os pés saíssem do lugar, a cintura escapular realizava o fremir em diferentes intensidades. Esse conjunto de movimentos deram a impressão de movimento ondulatório do corpo todo e levou a uma mudança da postura, que se tornou mais vertical, mas o peito e o rosto permaneceram na direção do chão.

Suas características foram se tornando cada vez mais nítidas, como se fossem fortalecendo-se ao longo da reza, modulando o tónus e as posturas.

Ainda enquanto era cantada a doutrina de João da Mata, Maria Genilde, sentada ao lado do altar, incorporou Mestre Luis. O movimento também era ondulatório e se concentrava na coluna, sendo mais visível principalmente na cervical, que flexionava e estendia rapidamente e nas escápulas.

Dona Verônica colocou um pano sobre a nuca que levava símbolos desenhados, que fazem parte da doutrina de seus encantados. Uma pessoa ao lado de Maria Genilde fez o mesmo para ela.

Com o cessar do canto, algumas pessoas se levantam para cumprimentar João da Mata da seguinte forma: a mão direita de cada um se entrelaçam-se com outra e os ombros contrários se tocam, uma vez cada lado; o “fiel” faz o sinal da cruz diante de si.

Mestre Luis passou a cantar sua doutrina:

“O Antônio tu sela teu cavalo rapaz, galo cantou é hora de viajar,  
eu sou menino novo, não carece eu lhe mandar”

Ele é cego e permaneceu sentado na cadeira por algum tempo.

As pessoas o cumprimentaram da mesma forma que fizeram com João da Mata.

No canto da doutrina, fica bastante evidente a diferença de experiência e desenvolvimento no Terecô entre as duas “médiuns”. Dona Verônica parece se entregar mais ao encantado, o canto e os movimentos são mais fluidos, enquanto que em Maria Genilde parecem não ter alcançado o mesmo refinamento. A resposta das pessoas presentes no momento do canto é diferente para cada uma delas; com Dona Verônica é imediata, já com Maria Genilde as mulheres mais velhas que têm que puxar a todos.

João da Mata iniciou o trabalho de cura de uma mulher. Conversou com ela, deu um tapa em suas costas, e a liberou para retornar ao seu lugar. Falou sobre os banhos que ela deveria tomar.

Incorporado em Dona Verônica, ele se sentou, acendeu um cigarro, conversou com algumas pessoas e, então, passou a cantar novamente o que

pareceu ser a doutrina de um outro encantado. Contudo, não vi nenhum movimento aparente de incorporação/ desincorporação que deixasse claro que houve tal transição. Ele canta:

“As águas do mar rolou, ê, mar, ê, mar  
As águas do mar rolou, deixa rolar”

Ele permaneceu algum tempo sentado em silêncio e disse:

“Eu não sou o anjo que Jesus deixou falando ao bel-prazer. Que quando ele chegou no túmulo, já queria tomar o túmulo dele. Eu sou é índio mesmo. Eu vim de longe, muito longe.”

Sentei-me ao seu lado para uma conversa; ele se identificou como João da Mata ainda. Disse já ter cuidado de muito “doido maluco”, de pular muro e janela, que caía para dentro das capoeiras. Disse que para algumas pessoas eles fazem o bem, para outras, o mal, se pedir. Mas se nada for pedido, nada é feito. E o mal não é feito por qualquer motivo.

“Nos tamo descendo em cima das matéria pra achar um caminho, uma vaguinha, pro caminho da linha branca, da luz acesa, pra alumia o caminho escuro. Mas tem muita gente que desce os caboclo em cima das pessoas pra fazer o mal. Mas em cima daquele mal, também nois faz o bem. Só que aqui na Dona Verônica ela nunca fez o mal, e nem nois também. O povo faz raiva para ela, o povo briga com nois, bate boca com nois, mas nois deixa passar”.

O encantado incorporado em Maria Genilde ficou sentado no chão, chorando; ele é cego e, às vezes chega a escrever para passar alguma mensagem. Algumas pessoas o ampararam e acenderam uma vela para ele. O corpo não deixou de ter o tremor, que a princípio era mais forte no joelho esquerdo, até se expandir pelo corpo com bastante força e haver o movimento da coluna toda flexionando e estendendo, e a expressão de sons. Passou a cantar:

“Eu tava no meu encanto, quando ouvi uma voz me chamar,  
tu te alevanta ô mestre Luis, tão te chamando pra você ir trabaiá.  
Vocês ainda não viram nada, se quer ver trevesa o Maranhão,  
aqui tem gente que trabalha na macumba, mas eu desmancho com  
meus cinco Salomão”

Ao fim do canto, realizou de novo o movimento da coluna para saída do encantado, e foi se recuperando lentamente até voltar para sua cadeira.

João da Mata bebeu pinga e chamou novamente para perto dele a mulher para a qual iria fazer um trabalho; dessa vez, passou o pano que estava sobre sua nuca ao redor do tronco dela, acima dos seios, e por trás deu um nó bastante forte. Fez movimentos com as mãos, e, segurando a ponta do pano sacudiu a mulher, e a liberou.

Dona Verônica passou a ter novamente os impulsos que pareciam partir do sacro, e reverberar por toda a coluna. Os ombros assumiram um fremir espaçado, emitia sons semelhantes ao da primeira incorporação. João da Mata desincorporou e imediatamente outro encantado tomou seu lugar. No registro de vídeo, é possível ouvir crianças dizerem “entra pelas costas”, demonstrando familiaridade com a dinâmica. Também foi dito, “é Chica”, sem que a doutrina fosse cantada, ou algum movimento diferente muito evidente fosse realizado.

No primeiro momento, ao observá-la não consegui distinguir de que momento da incorporação se tratava, que tipo de encantado era, ou alguma de suas características, como por exemplo, se era homem ou mulher.

A reação das demais pessoas à incorporação foi o riso. Todos pareciam achar bastante engraçado ver aquele acontecimento no corpo. Essa é uma característica que faz parte do caráter informal do Terecô, que o diferencia bastante de outras manifestações em que há ritual de incorporação, como a umbanda e o candomblé.

Assim como nos momentos anteriores, Dona Verônica soltou o ar lentamente pela boca, ao passo que foi apertando a saia com a mão esquerda e tampou os olhos com a mão direita. Passou a cantar a doutrina de Chica Baiana, e imediatamente todos já a acompanhavam:

“Chica Baiana é moça, Chica Baiana é moça

Chica Baiana é moça, ela é moça imperial.

Chica Baiana ê, ela mora no oco do pau”

(esses versos são repetidos diversas vezes em diferentes ritmos tonalidades)

Agarrando a saia com as duas mãos e trazendo-a para próximo do eixo, levantou-se. Seu corpo era claramente outro, pois a expressão facial estava mais aberta e não tão séria como a de João da Mata, o corpo se abria ao cantar. A cada verso, uma das mãos era erguida em direção ao céu e a bacia projetada para a frente. Ela passava a sensação de prazer ao cantar, girando e cantando ao centro, seu eixo alternava entre vertical, perpendicular, e pendendo para trás. Passou seu olhar sobre todos os rostos do salão de forma maliciosa e desafiadora. Ao parar de cantar, interagiu com as pessoas, fazendo brincadeiras e pedindo cerveja.

Chica provocou principalmente Maria Genilde, parecia querer que esta também incorporasse um encantado, mas ela permaneceu fechada e balançando a cabeça em sinal negativo.

As pessoas se divertiram com Chica Baiana, entregaram-se às seus cantos e admiraram sua dança de forma diferente que a vista com os encantados que vieram antes. Em sua segunda música, o corpo dançou ainda mais, foi o momento da noite em que ele esteve mais inteiro. Girava repetidas vezes e se deslocava pelo salão. As pessoas presentes também se envolveram mais em sua dinâmica, batendo palmas, e batucando uns nos outros, no caso dos meninos.

“Já rolou meu pai, já rolou.

Já rolou meu pai, já rolou.

Mas olha o preto, Manuelzinho, é na boca do tambor ”

(aqui os versos também são repetidos diversas vezes)

Alguns diziam “faltou o couro” referindo-se ao tempo em que havia o grande salão e tambores. Esse foi o momento mais intenso da noite, seu corpo parecia estar transbordando de prazer em dançar, em existir, estava completo e íntegro, muito conectado àquelas pessoas que o cercavam. Havia uma troca entre aquelas pessoas e Dona Verônica, como se o fluxo da dança e do canto fosse fruto da relação entre os “espectadores” e a mestra.

Ao desincorporar Chica Baiana, Dona Verônica sentou-se novamente e houve um período de silêncio até anunciar o fechamento da mesa da noite. Contudo, todos permaneceram sentados, como se esperassem algo acontecer ainda, fiz o mesmo até que as pessoas começassem a sair. A mesma coisa ocorreu nas noites seguintes quando era rezado o terço. Ficava sempre uma atmosfera de mistério, como se algo ainda fosse acontecer em segredo. Cheguei ao ponto de, deitada em minha rede, algumas casas abaixo do barracão, ter certeza de que ouvia tambores batendo.

#### **4.2.3. O retorno ao Campo**

A pesquisa de campo do eixo *co-habitar com a fonte*, realizado em 2010 com as mulheres quebradeiras de coco-babaçu, ressoou positivamente em meu corpo. A gama de conteúdos apreendidos proporcionaram ao meu corpo um grande fluxo no *circuito interno*, e a imagem de um corpo dos rituais passou a ser recorrente nos dojos, ou seja, aqui o terecô ficou mais evidente como conteúdo.

Apesar de uma segunda ida a esse campo não ser essencial à pesquisa, uma vez que se alcançou um bom desdobramento diante dos impasses gerados pelo campo das mulheres do capim dourado, houve o desejo e grande mobilização interna que me levaram novamente ao encontro das quebradeiras de coco-babaçu do Bico do Papagaio. Declaro aqui dois motivos primordiais: o primeiro deles foi a grande força que o contato com aqueles corpos me proporcionou na dança e na vida, força de afirmação e de superação, que arrebatava os problemas e dá fluxo ao que é pleno de vitalidade. O segundo diz respeito à curiosidade pelo terecô; quis ir a diante no que é esse corpo que baia, que cura as dores e que cuida, que possuía função de equilíbrio naquela sociedade.

O retorno ao campo ocorreu entre novembro e dezembro de 2011 (mesmo período do ano anterior), e por ter optado em me deter ao terecô, com foco no festejo de Santa Bárbara, permaneci catorze dias na comunidade Olho D'Água.

O festejo de Santa Bárbara ocorre no dia 4 de dezembro, contudo, a preparação para esse dia se dá a partir de 26 de novembro, quando é dado início a uma série de atividades preparatórias. No decorrer desses nove dias, é rezado o

terço (com estrutura similar ao da igreja católica), sendo que a abertura da mesa ocorre apenas no primeiro e último dias.

O festejo do dia 4 é o que tem mais atenção dos moradores da comunidade e da região; é nesse momento que há a incorporação de vários encantados, é servido bolo e suco, o salão é decorado, vestem-se as roupas do encantado da croa. Nos dias que precedem a ele, o salão é frequentado por poucas pessoas e não possui a mesma importância que o dia de Santa Bárbara.

### **A abertura do festejo:**

Nessa ocasião, o primeiro fato constatado foi a decadência em que a manifestação se encontra. Diferente do que foi vivenciado anteriormente, havia apenas três mulheres presentes nesse momento e um grande número de crianças, tornando o ambiente altamente disperso, em que mal podia se entender o que estava, de fato, acontecendo. As mulheres que ali estavam, apresentavam um tônus muscular bastante baixo e reclamavam com frequência de preguiça ou sono. Não parecia haver mobilização para aquele momento, nem mesmo a médium que trabalha com aquela mestra esteve presente. Por diversas vezes, a mestra esquecia as canções e com as mulheres tentava recordá-las.

A abertura do festejo tem a característica de ser um momento breve e sem grandiosidade. Tem a função de proporcionar a vinda de alguns encantados a terra, em especial João de Una, que é dono do salão. Ele é sempre o primeiro a incorporar e abre caminho para os que virão em seguida, além do mais, por ser das linhas branca e azul, não incorpora após a meia-noite. Nessa ocasião, a mestra veste-se com saia e camisa de baiar, regra que cabe a qualquer médium que vá “trabalhar nas correntes”, e leva consigo um pano com o ponto de seu encantado desenhado.

Após o fim da novela das seis, são soltados fogos de artifício, para chamar os moradores à pequena seara. O ritual inicia-se com o terço, que tem incorporado diversas rezas cantadas, influência ainda da matriarca da família. Inicia-se com a seguinte canção:

“Sentemo joelho em terra, vamos fazer penitência  
Adoremos nosso Pai, São Manoel de paciência

Pelo 'cali' e pela ostea, pela vossa clemência,  
adoremos nosso pai, São Manoel de paciência  
Pela hóstia consagrada, pela vossa clemência  
adoremos nosso pai, São Manoel de paciência  
Nossa Senhora da Dor, pela vossa clemência  
adoremos nosso pai, São Manoel de paciência”.

Seguem-se então, as ave-marias e pai-nossos, com o credo e salve-rainha, que aqui se emenda ainda com uma outra reza de misericórdia, o bendito e o fechamento do altar. O terço será descrito a diante.

Rezado o terço, é o momento de “abrir a mesa”, que significa chamar à terra os encantados e estar preparada para recebê-los. Assim como foi presenciado, no ano anterior, é entoado um canto que segue a mesma estrutura sendo alterado apenas um elemento, o que dá a ideia de progressão, como se, aos poucos, o médium fosse se aproximando do encante<sup>19</sup>, ou ainda, permitindo que os encantados se aproximem. De forma visivelmente gradativa, os encantados vão sendo evocados naquele corpo que já expressa transformações:

“Mãe Egum, liga as correntes, que Jesus Cristo mandou  
no cantar do galo, três pombinha avoou.  
Ela avoou, ela avoou pra o mar,  
foi avisar meu **guia chefe**, que agora eu vou trabalhar.”

Tais versos são repetidos oito vezes, e o trecho onde se encontra “meu guia chefe” é substituído, respectivamente, por: **Príncipe Zequinha, povo das águas, povo das matas, João Carrasco, Manoel Légua, João de Una, e guia chefe** novamente.

Aqui, o corpo passa por uma gradação de tons, que vai subindo ao longo da canção. As mãos possuem um papel importante, permanecem intermitentemente sobre a mesa do altar, como se houvesse uma troca entre as imagens desse e as forças do corpo de dona Verônica. O olhar é outro ponto importante, ele penetra aquilo que está diante dos olhos, parece ir além, enxerga além do que é visto e se permite ser tomado pelo que aquelas imagens evocam. As mãos parecem sugar algo no altar, a troca se dá também nesse contato, e as forças estão concentradas

---

<sup>19</sup> No terecô, utiliza-se a palavra encante para detonar a dimensão habitada pelos encantados.

nesse apoio.

O corpo inteiro passa por transformações, vai sendo modulado, lapidado até culminar na incorporação. A voz se torna mais abafada e grave, cada verso ganha uma entoação diferente, estende-se, e parece que vai se tornando mais profundo no corpo, vindo de outros lugares daquela memória. O eixo ondula verticalmente, movimento que se inicia no sacro, ao mesmo tempo que há um movimento pendular (trás-frente) que se inicia nos pés, por meio das mudanças dos apoios do metatarso e calcanhar. As mãos revezam o apoio no altar, sendo que uma é frequentemente levada ao pano que está sobre o pescoço, para com ele enxugar o suor do rosto. A mão que permanece apoiada parece auxiliar a contenção do pequeno impulso vindo dos movimentos pendular e ondulatório.

A ondulação vai ganhando maiores proporções, leva o eixo para frente tornando-o quase perpendicular, e a cabeça em direção ao altar. Aqui, o sacro atua com um pequeno impulso que repercute em todo o corpo, até que um grande impulso culmina na incorporação, e o eixo se torna completamente perpendicular.

Ao incorporar, o encantado não se manifesta imediatamente. Há um período em que ele parece precisar se ajustar àquele corpo, que vai sendo moldado nos mínimos detalhes da nova “pessoa” que o habita, a modulação do tônus ajudará diretamente a trazer as características desse novo “ser” e suas paisagens.

A princípio, chama a atenção o fato de as pessoas presentes aparentemente não darem importância ou atenção ao que ocorre ali, a incorporação, pois continuam conversando e gerando uma atmosfera de aparente dispersão. Contudo, assim que o encantado inicia sua fala, todos respondem prontamente.

Ele saúda:

“Viva Nosso Senhor Jesus Cristo. R: para sempre seja louvada nossa mãe Maria Santíssima.

Viva Deus. R: Viva.

Viva Senhora Santa Bárbara. R: Viva.

Viva Senhora Santana. R: Viva.

Viva os Três Reis Magos. R: Viva.

Viva as três pessoas da Santíssima Trindade. R: em nome do Pai, do Filho, e do Espírito Santo” (fazendo o sinal da cruz).

Enuncia-se, na saudação inicial, mais um aspecto que torna o terecô algo dinâmico e não cristalizado, pois, na abertura da mesa que foi vivenciada no ano

anterior, saudavam-se a outros santos, e o canto de abertura era outro.

As mãos deixam de tocar o altar somente quando o encantado incorpora e pronuncia a primeiras palavras. Nesse momento, o pano que antes estava sobre a nuca de dona Verônica, é amarrado por ela ao redor de sua cintura com o nó voltado para frente.

Um aspecto presente nesse corpo, mas que diz respeito a todas as incorporações presenciadas no terecô, é a respiração controlada. Assim que o encantado incorpora e está naquela etapa de “ajuste” no corpo, há uma constante e forte expiração, que, às vezes, se assemelha a um assobio.

Após a saudação inicial o encantado incorporado, Joao de Una, dá seu ponto:

“Eu peguei na pedra grande, eu ví o mar balançar.

Sou eu João de Una, sou eu, sou rei do mar.”

João de Una caminha transferindo o peso lateralmente de forma acentuada, beirando o desequilíbrio; ele tem o balanço do mar em si por ser um encantado das águas do mar (segundo às próprias terecozeiras). Seu tronco não tem flexibilidade, parece um grande bloco e o eixo pende ligeiramente para frente.

Ele percorre os quatro cantos do salão, onde se encontram velas acesas, ajoelha-se e bate com a palma das duas mãos no chão. Feito isso, retorna para perto da mesa e se senta, desamarra o pano que estava na cintura e leva-o novamente sobre o pescoço. Algumas pessoas o cumprimentam, mas não há a realização de nenhum “trabalho”, pois sua permanência em terra é breve. Após alguns minutos, desincorpora.

Outros impulsos passam a ocorrer no corpo de dona Verônica, que agora está sentada. Eles se iniciam no sacro e reverberam por toda coluna, novamente aumentam de forma gradativa até que um grande impulso culmina na incorporação de uma entidade. Esse movimento e sua análise diz respeito também aos conceitos desenvolvidos por Graziela Rodrigues no BPI, que afirma:

“No momento da incorporação ocorre um forte movimento de impulso na região do sacro que repercute em todo corpo. Em seguida o corpo é “tomado”, ocorrendo uma mudança em toda a estrutura física, que adquire a plasticidade do conteúdo recebido - a entidade.” (RODRIGUES, 1997, p.50)

Entre a desincorporação e a incorporação de uma nova entidade, dona Verônica demonstra desconforto e insatisfação com a dificuldade para incorporar. Diz: “ai, meu Deus do céu. Ai, não” cada vez que é feito o movimento mais forte de impulso do sacro, reclamando ainda que “quebrou tudo”. Ainda assim um outro encantado consegue incorporar e dá o seu ponto:

“Ruas, calçadas, casa ladrilhada, eu entrei com meu arreios  
Lá na rua onde eu moro, só me chamam é João Carrasco Matador.  
Eu sou terror, eu sou casa ladrilhada.  
É lá na rua onde eu moro, só me chamam é João Carrasco Matador”

João Carrasco segue, entoando seus pontos, e nos momentos de silêncio sua respiração é intensa, ele bufa. Assim como João de Una, quase não interage com os presentes, salvo aqueles que vão cumprimentá-lo.

“Nossa Senhora da Conceição,  
eu me chamo é João Carrasco, ê, mãe de Deus. Nesta ocasião.  
Eu sou feito e acostumado, ê, mãe de Deus. Nesta ocasião.  
Sou João Carrasco matador, ê, mãe de Deus. Nesta ocasião.”

O encantado caboclo João da Mata incorpora logo em seguida, e diferente de João Carrasco e João de Una, interage com os presentes e apresenta ter uma relação mais estreita com tais pessoas, pois pergunta pelos seus parentes, lembra-se do trabalho que realizou anteriormente e quer saber se foi eficiente. A maioria das pessoas presentes se levantam para cumprimentá-lo. Ele permanece em terra por um tempo maior, fuma cigarros, fala sobre a mestra em que está incorporado, conversa com as pessoas. Passa também um longo período em silêncio e os presentes interagem entre si; há bastante conversa, risadas e o encantado parece isolado do restante das pessoas.

Após sua desincorporação, que se dá da mesma forma que a dos encantados anteriores, pelos tremores no corpo, originados dos impulsos do sacro, é encerrada a mesa da noite.

Nessa mesa de abertura não há nenhum tipo de dança dos encantados e nenhum trabalho é realizado, por isso eles permanecem a maior parte do tempo sentados e as características de seus corpos se tornam mais difíceis de ser distinguidas. Há alguns fatos que possibilitam a distinção entre alguns encantados: comportam-se de acordo com a corrente em que trabalham, e possuem hábitos particulares, por exemplo: os da linha branca não fumam e não bebem, enquanto os caboclos, assim que incorporam, pedem cigarros e pinga. Os encantados masculinos soltam os cabelos, na maioria das vezes, e sentam-se apoiando um dos cotovelos na coxa do mesmo lado, e o do outro apoiando a mão, em uma postura bastante masculina. Eles normalmente têm o tronco sem mobilidade e um tônus alto, enquanto as mulheres apresentam um eixo maleável e um tônus mais modulado, de forma que seus movimentos se tornam mais fluidos.

### **O terço:**

Rezado ao longo de toda a novena, ele segue em partes a estrutura “oficial” mantida nas instituições católicas, as igrejas: são rezadas as ave-marias, os painossos, o credo, o qual possui conteúdo um tanto diferente, e a salve-rainha. Contudo, diversos cânticos e orações as quais foram ensinadas e rezadas por um longo período pela matriarca daquela família foram incorporados nesse terecô. Os “benditos” trazem sagas, contam histórias de famílias da roça, na colheita, e no contato com as dificuldades do mundo. Pode-se dizer que são histórias antigas, das quais algumas contém palavras que já se transformaram de forma que perderam qualquer significado inteligível. Uma destas canções traz:

“no dia do grande horror Jesus Cristo nos perguntou,  
quantos pai nós conhecia por cima de Portugal.  
Por cima de Portugal nos conhece o pai primeiro.  
Senhor deus misericórdia e deus é homem verdadeiro.

Ou seja, provavelmente remete ainda aos tempos de colonização. Apesar desses “benditos” serem algo que fez parte da formação dessas mulheres, e ao que

é relatado, foi repassado para elas à risca durante toda sua infância e adolescência, porém eles estão sendo esquecidos. Ao longo dos nove dias foi recorrente a cena em que elas se lamentavam por não se lembrarem de um ou outro.

No momento em que reza, dona Verônica permanece sempre voltada para seu altar, e o olhar lançado a suas imagens parece tirá-la daquilo que está acontecendo ao redor, penetra no que está diante de si, os santos, santas e entidades. O olhar é quase indecifrável, denota tristeza, agonia, falta de esperança, parece um pedido de misericórdia, que se revela por uma das orações:

“Meu Jesus eu encomendo e a flor em que nasceu, e a hóstia consagrada e a cruz em que morreu. Dai-nos tempo, meu Jesus, soberano rei da glória, agora pedimos todos, Senhor deus misericórdia. Senhor deus misericórdia. Senhor deus pequei, senhor Deus, misericórdia. Misericórdia, meu Deus, misericórdia, Senhor. Misericórdia vos peço, esse grande pecador. Por vosso divino achado, por vosso divino amor, por vossa divina glória, misericórdia, Senhor. Senhor Deus, pela sagrada morte paixão, vos peço perdão, misericórdia. Senhor Deus, pelo sangue precioso do senhor Jesus cristo, vos peço perdão misericórdia. Senhor Deus, pelo amor de vossa mãe Maria Santíssima, vos peço perdão misericórdia. Ó virgem gloriosa, senhora Santana, socorrei os vossos filhos pecadores, amém.”

Tal oração é rezada logo após a salve-rainha, e é o momento em que Dona Verônica está mais inteira, ajoelha-se diante do altar e suas mãos, que seguram firmemente o rosário, são levadas constantemente do peito em direção às imagens a sua frente em seguidos pedidos de misericórdia. É importante destacar a forma como isso ganha sentido diante do contexto social desse campo específico, onde, em alguns casos, beira-se a miséria e se coabita corpos de mulheres guerreiras, que no dia a dia lutam pela sua sobrevivência. Não são fatos isolados, eles são cotidianos e escancarados: mulheres e meninas estupradas, mães cercadas de filhos que na roça, sozinhas, colhem a mandioca do jantar; são diversos os abortos, as histórias de perdas, tudo vivenciado no período em que estive no campo.

Segue-se, então, o seguinte: no momento de beijar o santo, durante o canto, as pessoas se levantam e levam a cabeça próximo ao altar por duas vezes; uma do lado direito e outra do lado esquerdo, fazendo na sequência o sinal da cruz diante de si. Originalmente, ao que foi observado em algumas pessoas, a ação consiste em

ajoelhar-se diante do altar e de fato beijá-lo, fazer o sinal da cruz diante de si, e, então levantar-se. Mas parece haver vergonha de realizar tal ação, e como grande parte dos presentes são crianças, elas “beijam” o altar com pressa para retornar aos seus lugares.

O terço se encerra com o canto de fechar o oratório.

O período da novena é quando também a mestra estava cumprindo sua obrigação, seguindo diversas restrições como, por exemplo, estar sempre em sua casa às 18 horas. Ela não revelou quais eram as tarefas a serem realizadas, pois, segundo ela, “é coisa dos encantados”.

### **Ritual final: festejo à Santa Bárbara:**

Nos cinco dias que antecedem o festejo, inicia-se o processo de fabricação da puba, que será utilizada na feitura do bolo. A mandioca é colhida no quintal de dona Verônica, que, acompanhada de seu marido e filho, conduz a retirada. Ela, sozinha, descasca todas as mandiocas, que ocupam um carrinho de mão, lava-as e as deixa de molho na água por três dias. Após serem retiradas do molho, são raladas e colocadas em sacos de pano que ao serem levados à prensa, permanecem por três dias, para que toda a água seja drenada e a puba fique seca. No dia do festejo, os afazeres da mestra iniciam-se cedo, por volta das 7 horas da manhã, quando segue para casa de farinha para retirar a puba fresca da prensa. É por volta desse horário também que é possível observar a chegada dos visitantes que vão para o festejo; o ambiente já é diferente.

Dona Verônica inicia o processo de feitura dos bolos em sua casa e, apesar de estar cercada de filhas e sobrinhas, não recebe nenhuma ajuda. A massa é preparada à mão pouco a pouco em uma “peneira” de palha, em que são colocados os ingredientes para serem misturados e amassados. Ela prepara a massa para três formas, que são levadas ao fogo do fogão à lenha e da pequena fogueira em seu quintal, e pouco a pouco vão se acumulando bolos.

É um momento de descontração, mulheres e meninas reúnem-se no quintal de Verônica e ali colocam os assuntos em dia. O humor bastante particular às quebradeiras de coco toma conta do ambiente, o que é notado pelos risos e

brincadeiras, que só cessam na hora do almoço, quando todas retornam às suas casas. Mas dona Verônica segue assando a grande quantidade de massa de bolo.

Após o almoço, uma de suas ajudantes retorna à sua casa e a missão é encontrar ajuda para limpar e arrumar o pequeno salão. Adolescentes e crianças são voluntários, sob orientação da “ajudante” vão mata adentro em busca de palmeiras, plantas e flores bonitas que servirão para enfeitar a eira. Ao retornarem, é o momento de realizar uma grande limpeza, e para isso juntam-se a esse pequeno grupo outras meninas e mulheres. Todas as imagens são retiradas das paredes e do altar para serem limpas, as flores de plástico são lavadas, o chão é varrido, e a poeira do teto de palha também. A tarefa cabe somente aos ajudantes. Verônica se mantém distante do salão ao longo do dia. É possível notar o cuidado e o respeito que se tem ao tocarem nos objetos da eira, para alguns deles, é pedido autorização da mestra, como, por exemplo, a Santa Bárbara que era levada as casas quando arrecadavam-se prendas, e os tambores. Cada presente sabe dos limites que deve respeitar ao lidar com os objetos da eira: as filhas da mestra, uma das médiuns e as ajudantes mais próximas é que ficam encarregadas dos santos do altar e dos objetos dos encantados. Com o salão já limpo, suas paredes são cobertas por grandes folhas das palmeiras de buriti, flores do brejo, entre outros.

O clima na comunidade é de festa, os parentes de fora transitam entre as casas, conversando e trazendo uma outra dinâmica para o dia. Todos aguardam a chegada dos encantados.

Ao longo do dia, a partir das 5 horas da madrugada, são soltados fogos de artifício em homenagem à Santa Bárbara. O som de um fogo de artifício, por volta das 21 horas, é que chama a todos para o ritual. Aos poucos, as pessoas vão chegando, sem preocupação alguma com o tempo. As crianças são as primeiras a chegar e logo lotam o pequeno salão, o lado de fora ganhou novos bancos improvisados que acolhem aos homens, os quais permanecem ali quase que o tempo todo.

As pessoas mal cabem no pequeno salão em ruínas. Muitas permanecem do lado de fora, onde acontece uma outra dinâmica. Dona Verônica entra no salão acompanhada de sua médium; ambas estão vestidas com as roupas de seus encantados de croa, rei e princesa: a mestra traja todos os objetos que cabem ao seu rei, capa bordada, coroa e vestes brancas de cetim, já Neguinha, sua médium,

chega maquiada, usa brincos e diversas pulseiras nos braços, veste o vestido branco de Princesa Rosa, sua princesa cabocla.

O ritual se inicia da mesma forma que a mesa do primeiro dia, com a reza e, então, há o canto de abertura que irá evocar os encantados para sua incorporação.

Nota-se que o corpo está mais preparado para receber os encantados, pois logo no início dele já é possível observar as transformações no corpo e na voz: há um maior enraizamento dos pés no chão, o eixo apresenta um movimento pendular intenso, há um constante fremito nos ombros, e os impulsos do sacro do movimento de incorporação são intensos. Assim, a incorporação se dá mais rapidamente. O primeiro encantado em terra é João de Una, ele vai até os quatro cantos do salão, onde tem velas acesas, ajoelha-se e bate com as palmas da mão no chão repetidas vezes.

Os encantados incorporados são, em sua maioria, masculinos, e não são facilmente identificados. Algumas características é que possibilitam a identificação deles; a principal delas é o ponto entoadado, a conduta também é algo que pode trazer dados sobre aquele que está incorporado.

João de Una incorpora com muita força, de forma que os impulsos do sacro o fazem deslocar-se pelo salão apoiando-se nas pessoas que estão perto. Há um fremito no corpo todo que cessa ao passo que o eixo vai se tornando vertical. Novamente, dada a sua origem no mar, está constantemente buscando o equilíbrio, os apoios do pé (entre o metatarso e o calcanhar) é que levam o eixo ao movimento pendular. As pessoas que ele cumprimenta primeiro parecem ter intimidade com o encantado, pois brincam dizendo que ele parece cansado e velho, e que não está curando as doenças direito. A primeira coisa que João de Una faz, após cumprimentar algumas pessoas, é se livrar de sua capa e coroa de rei.

Novamente, ele circula pelo salão, saudando os quatro cantos onde há vela acesa, não interage largamente com as pessoas presentes, e permanece apenas alguns minutos incorporado.

Em seguida, incorpora João de Maieira, que possui um corpo menos denso que João de Una, há maior articulação entre as partes do corpo de forma que seu caminhar é mais ágil. Ele é um encantado médico que tem grande poder de cura. Todos recorrem a ele quando outras alternativas falham, como, por exemplo, no caso de um parto em que a criança estava de pé no útero, e o parteiro não

conseguia realizar o nascimento, chamou-se dr. João de Maieira. Por isso, assim que incorpora várias crianças e adolescentes das quais ele fez o parto vão cumprimentá-lo. Ele caminha até os adultos para cumprimentá-los, mas sem deixar de cantar e, entre uma pessoa e outra, dança. João de Maieira gosta muito de festa, de brincar e dançar. Com chapéu de boiadeiro na cabeça pede logo para tirar a roupa do rei, pois quer fumar e beber.

De volta ao salão, uma jovem com um recém-nascido no colo pede para que João de Maieira dê um jeito em seu mal-estar, que já durava alguns dias, mesmo com remédios. O encantado pegou o menino no colo e colocou o rosário ao redor do seu pescoço, foi para diante do altar onde pegou o bebê pelos tornozelos, deixando-o de ponta cabeça, levou-o acima de sua cabeça e, então, próximo ao chão por algumas vezes. Feito isso, levou o menino para a porta do salão, deitou-o no chão, e deu dois passos sobre ele.

Neguinha, sua médium, incorpora somente quando Verônica deixa o salão para trocar de roupa. Por ter acompanhado Verônica, não pude identificar qual era o encantado incorporado em Neguinha, mas dado ao fato de ela estar consumindo pinga e cigarro, é possível afirmar que se trata de um caboclo.

Há um momento em que a música cessa, os encantados ficam em silêncio até o momento que novas ondulações passam acontecer no eixo da mestra, estas ondulações têm início em um movimento do sacro<sup>20</sup> e culminam na incorporação de um outro encantado. Baiana Chapéu de Couro pronuncia suas primeiras palavras: “eita diabo, eita, nesse salão mais uma vez. Eita. Cheguei!”. Com Chica incorporada, Dona Verônica adquire um semblante aberto e seu osso esterno está projetado para frente, características pertinentes à encantados mulheres.

“Aê Baiana, aê Baiana. Baiana Chapéu de couro.  
Quantas caiera deu hoje, quantos boi botou na peia.  
Olha eu baiana velha eu sou velha feiticeira. Aê Baiana, feiticeiras.  
Eu sou baiana venho de longe, eu venho de Minas Gerais, sou  
cabocla bem verdade, não nego meu natural.  
Baiana, faz que nem eu.  
Faz que nem eu, faz que nem eu, faz que nem eu, baiana, faz que  
nem eu.”

---

<sup>20</sup> “Estes movimentos mais sutis intermeiam os momentos de transformação do corpo no ritual, ganhando maior expressividade quando o indivíduo está incorporado pelo santo ou orixá” (RODRIGUES, 1997, p. 50)

Ela dança, rodando pelo salão, levando as mãos ora em direção ao céu, ora apoiadas na cintura. Em suas pausas, fixa o olhar em alguém e canta de braços abertos. Seu olhar tem carinho, é mais leve que dos encantados masculinos. Ela vai até a porta do salão e canta para os que estão lá fora.

O contato de seus pés no chão é mais ágil, com raízes mais soltas (RODRIGUES, 1997), há neste momento, seguidas torções do tronco<sup>21</sup> que em alguns momentos transformam-se em um grande giro.

Neguinha, apesar de incorporar encantados, não canta ou dança, o que não permite que se identifique com facilidade qual encantado está incorporado. Em um dado momento, após uma incorporação, ela se atirou ao chão e então seu corpo passou a ter tremores. Ela levava pisa, estava sendo castigada por um encantado, por não ter cumprido obrigação. Algumas mulheres vão ao seu socorro tentando fazê-la se sentar, mas a força do encantado parece ser mais forte e ela se senta somente quando tem uma pequena banquetta para se apoiar. Seu corpo não tem muitos movimentos, é possível ver uma inquietação no tronco, como se algo acontecesse internamente. Adquire um tônus muscular elevado, de forma que as articulações ficam imóveis e o corpo parece um bloco só.

No local onde ela está, é acesa uma vela para aquele encantado. Durante esse momento, qualquer outra atividade no salão é cessada, não há canto ou dança, e nem mesmo conversas entre os presentes. Dona Verônica permanece ao seu lado, segurando sua mão e, às vezes, dando tapas em suas costas. Após um novo movimento de incorporação, a tensão do ambiente se dispersa, as pessoas começam a rir novamente pois ali está incorporada Baianinha da Luz, encantado infantil.

Ela fala com a voz fina, como criança, brinca de boneca e transforma os brincos e anéis que a médium usava em brinquedos, e quer mexer em tudo e com todos que estão ao seu redor. Faz questão de ser notada ao cantar o ponto do encantado em Dona Verônica, todo errado. Ela esconde o rosto em sua saia e ri de todo mundo que está ao seu redor. Seu lugar é o chão, fica sentada nele o tempo todo, diferente dos outros encantados.

---

<sup>21</sup> Sobre este aspecto do ponto de vista do BPI: “Tomando como referência uma das omoplatas, vemos que ela estará em oposição às suas partes inferiores, ou seja, estabelece a relação com o seu lado contrário, sendo comum a sua ligação com os pés ou com os joelhos. As frequentes torções acentuam a força de tração para o centro do corpo, pois este em movimento faz com que o tronco serpenteie o eixo de equilíbrio” (RODRIGUES, 1997, p. 53)

Dona Verônica incorpora Baianinha do Codó, que sendo um encantado infantil, também se lança ao chão, e permanece ali por alguns segundos, entregue e com a respiração ofegante, até que o encantado dá seu ponto:

“ô baianinha do Codó, venho rolando pelo chão,  
venho tombando, venho girando, venho rolando pelo chão”

Com um impulso da bacia ela passa a rolar pelo chão do salão. Utiliza os pés para ter um impulso ainda maior ao rolar, de forma que ocupa todo o espaço e necessita da ajuda dos presentes para desobstruir o caminho. Aqui, o peso dos membros inferiores e superiores do corpo, dá a sensação de que aquele corpo está em um relação profunda com a terra.

Com o auxílio de duas mulheres, que a puxam pelos braços, Dona Verônica se levanta, e novamente o movimento parte da bacia, como se ela guiasse o corpo. De pé, o eixo é inicialmente perpendicular, sendo que, aos poucos, vai se tornando vertical. O modo de caminhar se altera, é mais ágil e há um leve arrastar dos pés. A menina brinca com todos, até mesmo com os que estão do lado de fora do salão, pede bala e boneca para brincar. A dinâmica do ambiente é outra, é como se tivessem de fato crianças diante deles, a atenção que os presentes dão a essas “meninas” é a mesma que dariam a uma outra criança.

Baianinha do Codó faz caretas, ri, comenta sobre as pessoas e permanece em terra por alguns minutos até dizer que está cansada e segura nas mãos de uma das mulheres. Nesse instante, ela desincorpora e o impulso do seu corpo alcança Neguinha, que caminhava em direção a porta salão, pois havia desincorporado Baianinha da Luz. As duas passam a ter movimentos de incorporação e seus eixos tornam-se perpendiculares. Para as demais pessoas, a cena é muito engraçada, as risadas tomam o ambiente e muitos fazem piadas.

Neguinha se senta e permanece dessa forma por bastante tempo. Já Verônica, com Chica Baiana no copo, passa a cantar seu ponto. Com um cigarro na mão, ela gira pelo salão. Segura em sua saia e dança, rodando repetidas vezes, e o seu eixo é levemente perpendicular<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> “A postura perpendicular, inclinação do mastro-coluna à frente, torna-se presente para uma maior agilidade dos movimentos com tempos rápidos; nesse caso a inclinação é pequena, favorecendo o dinamismo da linguagem corporal” (Rodrigues, 1997, p.51)

Conhecida por ser “saliente” e depravada, Chica brinca com todos e faz perguntas pessoais. Assim como o corpo com Baiana Chapéu de Couro, aqui, ele também é mais aberto e o osso esterno é projetado em direção ao alto, e, com frequência, as mãos são levadas também nessa direção. Sua incorporação muito se assemelha à presenciada no ano anterior (ver p. 53), os pontos cantados foram os mesmo e até mesmo algumas falas foram repetidas. Contudo, aqui o corpo já estava mais trabalhado, e com o entrar da madrugada, as diversas incorporações, o corpo parece mais entregue. Ela canta mais que os demais encantados, e quando não está cantando e dançando, segura parte do pano de sua saia nas mãos.

Chica é o único encantado que recebeu oferenda durante o festejo. No caso, foi a cerveja, sua bebida favorita e, segundo sua fala, ela é “moça imperial” (que consta em um de seus pontos) e por isso merece coisa melhor que cachaça.

Ela, que é uma Pomba Gira, canta também o seguinte ponto:

“Ê mas o galo cantou, o dia amanheceu, lá vem a barra do dia, do rosário de Maria.  
Eu vou rezar, eu vou rezar, com o rosário de Maria.  
Eu vou rezar pra Santo Antônio, com o rosário de Maria.”

O canto é repetido diversas vezes e o lugar de Santo Antônio é substituído por: São Jorge, Santidade, tamborzeiro, Cosme e Damião, São Francisco, Santa Bárbara, pra esta espumosa (a cerveja que está tomando).

Chica Baiana desincorpora e vem em terra Leontino Légua, o pai da família Légua:

“Todos chegam nesta eira, por derradeiro chega eu.  
Chega o Lourenço Bugi, chega o Lourenço Buá.  
Papai Légua, é homi mal.  
Ê mata o boi sem facão, tira o couro sem facão”

Aqui, o corpo de Dona Verônica é cambaleante, pende cada hora para um dos lados.

Ele pega o pano em que há o ponto desenhado, que havia sido deixado na cadeira durante toda a noite e coloca atrás do pescoço. Realiza o mesmo percurso que João de Una fez, ao abrir a mesa, percorre os quatro cantos do salão, ajoelha-

se diante da vela acesa e encosta a testa no chão<sup>23</sup>, e depois faz o sinal da cruz diante de si.

Retorna para o altar ainda cantando o mesmo ponto e puxa pela mão Nequinha e suas ajudantes que estão se desenvolvendo como médium. Ele as posiciona diante do altar e faz com que suas mãos o toquem bem ao centro. Adiciona mais uma frase ao ponto: “Encantado não me engana, encanto quer me enganar”. Fica atrás de suas médiuns, levando seu pano até as costas das duas. Se apoia nelas de forma que seu corpo fica quase diagonal. Ao cessar o ponto, passa a rezar o credo, uma ave-Maria, salve-rainha, e desincorpora Leontino Légua. Dessa forma, estão finalizadas as atividades da noite.

Dona Verônica, com encantado incorporado, cura o pé de uma médium:



---

<sup>23</sup> Mais uma vez, sob a perspectiva do BPI, tal ação pode ser lida da seguinte forma: “O gesto de “bater a cabeça”, mais do que um cumprimento, uma saudação, significa entregar-se às forças divinas e assim estabelecer uma união do interior com o exterior” (RODRIGUES, 1997, p.54)

### 4.3. O terecô de Dona Moura

A eira de dona Moura encontra-se há aproximadamente dois quilômetros de distância do salão de dona Verônica, e, apesar da pouca distância espacial, apresenta características bastante diferentes, tanto em sua estrutura (no que foi visto), quanto na relação afetiva estabelecida com o terecô. Isso ocorre porque a mestra em questão é proveniente do Estado do Pará, de onde partiu rumo ao Tocantins, para cumprir obrigação do terecô e fugir da violência daquele Estado. Junto de seus companheiros, desbravou a mata, sem água encanada ou energia elétrica, foi se instalando.

Meu primeiro contato com essa mestra foi em 2010, e pude encontrá-la novamente em 2011. Nas duas ocasiões, foi presenciado o hasteamento do mastro de Santa Luzia, sendo que na primeira ela realizava seu primeiro festejo naquele novo local, e por isso, não havia nada senão uma casa de palha e apenas a estrutura do salão que seria construído. Um ano depois, onde antes havia somente a casa de palha, transformou-se em uma grande estrutura para servir ao terecô: foi construído um amplo salão de barro onde ocorrem os festejos, duas pequenas casas, uma de palha e outra de barro, para abrigar visitantes em dia de festejo ou em trabalho, e uma terceira casa maior, onde mora a mestra.

Moura carrega uma história de vida marcada pelo terecô de forma semelhante às relatadas por outras terecozeiras, pois quando era ainda menina passou a sentir mal-estares; saía correndo para a mata, pulando cerca, arranhando-se em arame farpado, tinha os encantados manifestando em si de forma desordenada. Por isso, foi abandonada pela mãe ainda adolescente, sendo acolhida, então, por um mestre de terecô, e desde então vive em terreiros. Sua vida é para o terecô, é dos encantados, diz ser uma obrigação muito séria da qual nunca vai se livrar.

Leontino Légua é o atual dono do seu salão, desde que assumiu a responsabilidade no lugar do guia da frente de Moura, uma vez que esse causava muitos danos a ela desde criança. Ele assumiu a croa da mestra, quando ela tinha 13 anos, ao pedir ao então chefe da croa dela, para que pudesse ser, agora, seu guia da frente. Não foi dito qual encantado era esse que fazia o mau.

A eira em questão tem fama na região pelo virtuosismo com que as danças

são “executadas”, a expressividade dos médiuns com encantado incorporado, e pelas roupas e acessórios utilizados em dia de baiá. Mesmo aqueles que não são tão crentes no terecô vão a seus rituais e relatam com entusiasmo a beleza das roupas, que afirmam ser “muito chiques”, de “todas as cores e tecidos”, e que “tem encantado de tudo quanto é jeito, que chega a dar medo em nós. Nós não sabe como é que eles conseguem fazer aquilo com a cara, vira outro”. Além disto, por ter “trabalhado” em diversos locais, como Pará, Maranhão e Tocantins, sabe-se que a sua vida é inteiramente voltada ao terecô, e por isso, seus encantados têm grande poder de cura, de desfazer ou fazer algum mal de forma bastante eficiente.

Questionada sobre o que seria o terecô, explicou que diante da necessidade de ter um alvará da polícia para ter um barracão em funcionamento e bater tambor, o terecô tem sido confundido e misturado com a umbanda, uma vez que é essa a definição colocada no registro.

Dona Moura, com Leontino Légua incorporado:



#### 4.3.1. Hasteamento do Mastro de Santa Luzia - 2010

Presenciei o primeiro ritual de seu barracão, foi o início da reza para a Santa Luzia.

Dona Verônica foi a madrinha do mastro, e, por isso, o ritual aconteceu na parte da tarde, para que ela pudesse ajudar a rezar e cumprir a sua obrigação no festejo de Santa Bárbara de estar em casa antes das 18 horas. Eram poucas pessoas presentes, algumas do Olho D'água, o pai de santo que a iniciou e sua esposa. A precariedade e pobreza do lugar gerou um visível desconforto no pai-de-santo.

Dona Moura usava um vestido branco e longo, estava mais reservada que nos dias em que a vi, mas transitava normalmente entre as pessoas.

Os homens que haviam sido contratados para tirar o pau do mastro se embriagaram e atrasaram. Quando chegaram, jogaram o tronco no chão, tornando-o inutilizável, fazendo com que um substituto fosse usado. Dona Moura estava visivelmente indignada e frustrada, pois, no festejo, o mastro deve ser tirado e levado até o local onde vai ser hasteado com canto e com reza.

No topo do mastro, foi fixado um cacho de banana verde, galhos de folhas, a imagem de Santa Luzia, e foram enroladas fitas de papel verde e azul. Foram distribuídas velas brancas, os “médiuns” levavam duas, enquanto o restante apenas uma. A reza teve início com o pai nosso e o benzimento do mastro pelos padrinhos, Dona Verônica e o pai de santo.

Conforme o mastro era hasteado na frente da casa de palha, as pessoas se aproximavam de sua base, acompanhando o canto de Dona Moura:

“Bandeira brasileira é do rei Manoel.

A ô, encanto das ondas, pra ver quem é.”

Após o início do canto, entrou o toque do tambor, tocado por um homem da comunidade Olho D'água, e de uma lata de tinta vazia, tocada pela filha de Dona Moura, que após algum tempo trocaram os papéis. O som da percussão se sobressaía ao do canto e estavam desassociados; cada um acontecia em um tempo diferente.

Quando o mastro foi hasteado, todos deixaram as velas em sua base. Dona Moura incorporou o encantado de sua croa, Leontino Léguas. Ele é homem e não dança, apenas canta e chora bastante. Permaneceu de olhos fechados ou com o olhar voltado para o chão. O tronco, a cintura escapular e a cabeça estavam voltados em direção ao chão.

Pouco tempo depois de incorporar, o encantado pediu para parar o tambor, agradeceu a presença de todos e disse que havia acabado.

Dona Verônica rezou o terço dentro da casa de palha diante um pequeno altar. O encantado não participou desse momento, permaneceu do lado de fora da casa, conversando com algumas pessoas.

Com o fim do terço foi servido bolo e café, um costume do terecô, pois quando há festejo, o dono dele deve oferecer tais coisas aos presentes.

#### **4.3.2. Hasteamento do mastro de Santa Luzia - 2011**

O amplo salão que acolhe os rituais de terecô tem no centro um mastro que leva a imagem de Jesus Cristo no topo. A dança, que acontece em ocasião de festejo com os encantados incorporados, é realizada ao redor desse mastro: os médiuns giram ao redor de si e do mastro (segundo relatos, uma vez que tal momento não foi presenciado). Ao pé do mastro, há um bloco de cimento conhecido como “mãe-boa” ou “abi-iaíá”, e é o local onde são realizados os castigos dos encantados no corpo dos médiuns, chamados de pisa ou taca. O altar fica no centro da parede no fundo do salão, e segue as características dos altares de terecô: uma mesa forrada por toalha branca, repleto de santos, flores, terços e outros objetos utilizados pelos encantados. São vários pequenos vasos de cores variadas, que abrigam flores de plástico de diversos formatos e tamanhos. Os quadros de santos católicos são tantos, que, alguns não são identificáveis por estarem uns sobrepostos aos outros, encostados na parede. São muitas as nossas senhoras e santas, algumas envoltas por um terço ou rosário. Sobre a mesa do altar, observa-se, também, chocalhos, fumo, velas e pequenos recipientes contendo provavelmente mistura de ervas utilizadas nos trabalhos dos encantados.

Há, à direita do altar, um pequeno quarto com função de acolher os

visitantes em dia de festejo ou ritual, à esquerda, fica o “quarto de segredo” de Moura, onde segundo ela só entra quem é convidado, e é onde são colocadas e feitas coisas para “ninguém ver, e ninguém saber”. Contudo, ao entrar nesse quarto, a porta que ficou entreaberta revelou ali um outro altar, em menores proporções mas seguindo o mesmo formato, além de diversos litros de pinga no chão. Sobre esse quarto, é guardada a estrutura de um boi de festejo, já velho e empoeirado, do tempo em que “brincava boiada” no Pará, onde chegou a ter 32 “estripulantes” (brincantes), e diz que atualmente já não brinca mais por não ter encontrado brincantes.

Todas as paredes do salão contêm diversas imagens de santos: são duas imagens de São Francisco, três de São Jorge, uma de Cosme e Damião, uma de Santa Luzia, quatro de Jesus, uma imagem que ilustra a travessia do mar vermelho, e uma de Santo Expedito.

À direita da entrada principal, no canto, encontram-se duas imagens de lemanjá, uma sobre uma estrutura de cimento em forma de estrela de seis pontas, sendo que ela está sobre uma das pontas e tem conchas na parte da frente, e a outra imagem está sobre uma espécie de aquário que contém água e conchas. À esquerda da entrada, também no canto, encontra-se um pequeno pote de barro que é ponto assentado de Exu, objeto que também encontra-se no canto esquerdo oposto (fundo do salão).

Foram realizadas três visitas à sua casa, e, em todo momento, fica evidente em sua fala e no que foi visto do seu cotidiano, que sua vida é dedicada inteiramente ao terecô. Em todas as vezes que estive com esta mestra, foi presenciada a incorporação de encantado, isso porque ela está sempre realizando algum trabalho de cura ou iniciando algum médium; ela os acolhe em sua casa e, muitas vezes, chegam a morar meses com ela. Diz-se na região que de tanto trabalhar no terecô, Moura permanece com Leontino Légua (encantado de sua croa) encostado permanentemente, pois sua demanda é tanta que nem chega a suspender a incorporação. No primeiro contato que tive nessa nova ida ao campo, a interação concentrou-se primeiramente na cozinha de Moura, e, então, diante do altar do salão, estavam presentes além de Moura, a mestra Olho D'Água e uma outra mulher dessa comunidade.

Após algum tempo de conversa, em que falou sobre o salão e respondeu

algumas perguntas, Moura se levantou e entrou no “quarto do segredo” sem dizer nada. O som inconfundível, emitido pelo corpo ao incorporar encantado, espalhou-se pelo salão; era evidente que algo acontecia ali dentro. Ela saiu do pequeno quarto em silêncio, com o corpo mais pesado, o olhar baixo e soltando os cabelos. O corpo era outro, como se tivesse sido remodelado nos mínimos detalhes: as suas pálpebras e seu olhar ganharam outra forma, estavam mais baixos e fixos, o tônico havia subido, a postura se tornou mais abaulada, e os pés mais enraizados, tudo se alterou muito rápida e nitidamente. Sua primeira ação foi sentar-se ao lado do altar, depois vestir um chapéu de boiadeiro, acender um cigarro e então cumprimentar as demais mulheres presentes. Estava incorporado seu Leontino Légua, caboclo de esquerda e pai da família Légua, que afirmou pertencer à encantaria do Maranhão e da Bahia, mas disse rodar o mundo todo, pois onde tem médium pra descer, ele está em terra. Alguns encantados possuem a característica de gostar de conversar, contar histórias e vantagem sobre os seus feitos. Leontino Légua, que leva a fama de “homem mal, que mata o boi e tira o couro sem facão” é um desses, e enquanto esteve incorporado, contou diversos fatos, trabalhos realizados, dentre outras coisas.

Assim como fazem alguns encantados de dona Verônica, seu Leontino Légua perguntou sobre a família das mulheres presentes, e se uma das médiuns estava seguindo o que havia lhe receitado, para abrandar a braveza de uma cabocla que a perturbava. Foi comentado com ele que uma menina grávida do Olho D'Água, naquele momento, sofria com algo que parecia ser um aborto. Seu Légua logo foi receitando coisas para dar à menina, como gergelim ou o “sumo do couve”. Aqui é reforçado novamente o caráter de cura não apenas no sentido de fazer uso dos “poderes” dos encantados, pois eles vem à terra para cuidar daqueles que o procuram, que fazem oferenda, que pedem socorro. Há um longo acompanhamento, os encantados conhecem todos pelo nome, lembram-se dos trabalhos realizados e querem acompanhar a pessoa em seu desenvolvimento.

O encantado incorporado vem transbordando de histórias para contar, sobre os homens que já colocou para correr, de pisas fatídicas que já deu, e falar do que está se passando nos terreiros, quem anda trabalhando de determinado jeito, quem não tem trabalhado. Contou sobre a vez em que, trabalhando no Macapá, apareceram no salão alguns meninos com a intenção de acabar com o tambor,

colocaram-se a dançar, zombando da dança dos encantados, até que pediu para que as médiuns se afastassem, e tomou conta do tambor. Fazendo uso de seus “poderes”, fez os moleques se baterem todos até “esguichar sangue”.

Falou ainda brevemente sobre a linha negra; para ele, vem “primeiramente Deus e a Virgem Maria, e segundo, a linha negra”. De acordo com a sua visão, é necessário fazer trabalho pesado, às vezes, para desfazer o malfeito e fazer o mal para aqueles que são ruins, segundo sua própria fala “a linha negra só é má pra quem é do mal”.

Ele permaneceu o tempo todo sentado, com os antebraços apoiados sobre as coxas e com as mãos cruzadas próximas ao joelho. As pernas e os braços em movimento constante, balançando. Os encantados masculinos têm a tendência de ser bastante sisudos e adotarem uma postura corporal fechada. Após aproximadamente 30 minutos de conversa, ele se despediu, e cantando seu ponto desincorporou.

“Ae, caboclo, aonde é sua morada

É num campo de oliveira, aonde eu me encantei”

A desincorporação é rápida, com apenas dois impulsos do sacro que reverberam em toda coluna, a mestra já está recomposta. Tira o chapéu, prende os cabelos, e volta a conversar conosco.

A segunda visita em sua casa foi mais breve, mas presenciou-se também a incorporação de Leontino Légua, que dessa vez veio a terra para auxiliar no desenvolvimento de homem. Esse vinha passando pelo processo de se desenvolver nas correntes, “amansar” os caboclos, ou seja, ainda se preparava para tornar-se médium.

Moura chama-o para sentar-se diante do altar, e ali incorpora Leontino Légua com a mesma facilidade e rapidez que se viu nas vezes anteriores. Ele lança mão de um dos recipientes que estão sobre o altar, e a mistura de plantas contida nesse é despejada sobre a cabeça do iniciante no momento, o encantado apoia uma de suas mãos, e com os olhos fechados profere uma reza em baixo tom de voz. Instrui o homem a permanecer por sete dias sem lavar a cabeça e usando chapéu, que teria como função proteger a sua “croá”.

Há uma facilidade bastante evidente com que ela incorpora e desincorpora os encantados, em detrimento do que foi visto, anteriormente, em Verônica. Por estar trabalhando incessantemente na cura das pessoas e em seus médiuns iniciantes, a incorporação é quase diária. As mulheres da comunidade Olho D'Água comparam a seriedade com que Moura trabalha, e, por isso, não tem dificuldade para lidar com os encantados, com a “displicência” de Verônica, que deixa evidente a dificuldade que passa durante seu festejo para incorporar.

O terceiro contato com Moura se deu na ocasião da abertura do festejo de Santa Luzia, uma das obrigações que cumpre. Aqui, em vez da preparação se dar ao longo de uma novena, ela perdura por 13 dias dos quais presenciou-se apenas sua abertura. Esse ritual, que foi presenciado também no ano anterior, é bastante breve, pois há somente o benzimento e hasteamento do mastro ao toque de tambor, e é incorporado apenas o dono do salão, e rezado o terço. Aqui também é forte a questão de o último dia ser o mais importante, no qual é de fato realizada uma grande festa com a presença de dezenas de pessoas da região.

O hasteamento do mastro marca o início da obrigação. Estão presentes o padrinho e madrinha desse, pouquíssimos moradores da comunidade Olho D'Água, alguns médiuns oriundos de Imperatriz-MA e as filhas de Moura. Os médiuns e as filhas vestiam branco e não utilizavam acessórios, salvo a mestra, que levava no pescoço colares de contas azuis e brancas e uma senhora mais idosa, que utilizava diversos colares de contas coloridas. Os que vestiam branco participaram mais ativamente do ritual, enquanto os moradores presentes eram “espectadores”.

O mastro é enfeitado pelos padrinhos e pela mestra. São acoplados a ele galhos de plantas, um cacho de banana verde e a imagem de Santa Luzia com diversas fitas coloridas. Feito isso, são distribuídas velas brancas para todos os presentes, e, então, inicia-se o benzimento com a reza do pai-nosso e ave-Marias, conduzida pela madrinha do mastro que leva nas mãos um terço, uma tigela com água e um ramo de folha. Ela espalha a água benta do topo à base do mastro, que ainda não foi hasteado, rezando em voz baixa.

O tambor passa a ser tocado por uma das filhas de Moura, sob a sua ordem, e assim como foi presenciado no ano anterior o primeiro canto a ser entoado é:

“Bandeira brasileira é do Rei Manoel  
Aô encante das ondas, venha ver quem é.”<sup>11</sup>

Os homens presentes passam a hastear o mastro e a madrinha segue benzendo. O toque e o ponto a ser entoado mudam de acordo com o comando de Moura, que vai até o tambor e coloca a mão sobre ele, para cessar e iniciar algo novo. Os pontos aqui são bastante curtos, contam com três versos em média, que são repetidos diversas vezes, em que tocador diz algo e os demais respondem.

Enquanto há o firmamento do mastro no solo, segue a entoação dos pontos:

“Santa Luzia, ô virgem mãe da dor.  
Venha ver seu mundo com sua bandeira de ouro”

“É nas hora, hora, hora, é nas hora Mariano.  
O seu Légua vai rezando, é nas hora Mariano”

Com o mastro devidamente hasteado, soltam-se fogos de artifício, e a madrinha instrui as pessoas a levarem suas velas até a base dele. Paralela à ação de deixar as velas no solo, a madrinha agora benze todas pessoas presentes. Essa senhora era a única que dançava, mesmo que de forma contida, manteve o pulso constantemente, marcando-o com os pés *enraizados* que mal saíam do chão. Seus ombros também mantinham o pulso, em um sutil movimento de rotação para trás. Enquanto não benzia, levava as mãos ao céu e cantava com entusiasmo.

Alguns minutos após o hasteamento, os médiuns e a mestra passam a andar enfileirados ao redor do mastro em sentido anti-horário, cantando os seguintes pontos:

“Seu rei barão levantou sua bandeira.  
Veja como é tão bonito, seus filhos na trincheira”

“Menino novo, venha ver o seu brinquedo  
eu venho de Bahia eu passei em baixo mar.  
Eu moro longe, eu moro em cima do rochedo.  
Bahia, ô Bahia, eu passei em baixo mar.

---

<sup>111</sup> Segundo Leontino Légua, “Rei Manoel” é Jesus, e “encante das ondas” é o mundo todo.

Eu moro longe, eu moro em cima do rochedo.  
Bahia, ô Bahia, terra que eu mais andei.”

“Na era de João Marabaia, menino novo não trabalha.  
Não trabalha, não trabalha, menino novo não trabalha.”

O toque do tambor quase cessa quando a tamborzeira se cansa e diz que não segura cantando e tocando; a partir desse momento dá-se início a uma outra dinâmica: ainda ao som do tambor, todos se dirigem para o interior do salão e os médiuns permanecem enfileirados, mas agora circulando ao redor do eixo do salão, onde também fora colocado o altar. Nesse percurso, diante do eixo do salão, a mestra incorpora Leontino Légua, em um único movimento de “incorporação” acompanhado de uma espécie de urro. Seu eixo se torna perpendicular e as mãos buscam apoio dos joelhos e, após alguns segundos nessa posição, faz o sinal da cruz diante de si e leva as mãos em direção ao céu, e então o canto, o tambor, e a caminhada cessam. Ajoelhado diante do altar, Leontino Légua dá início à reza do terço, que se difere do de Verônica, os dois mantêm a estrutura dos pai-nosso, ave-Maria, salve-rainha e o Credo, contudo há entre essas próprias orações, a utilização de palavras e entonação diferentes. Enquanto Verônica parece ser sugada por seu altar, de forma que seu olhar parece levá-la para uma outra dimensão, Moura reza de forma mais mecânica e rápida. No terço de Moura, não há canto de abertura e fechamento do oratório, o ato de beijar o santo, o canto do “bendito” e oração de misericórdia. Seu terço se aproxima mais do rezado na igreja católica, diferenciando-se da oração da obrigação:

“Ofereço esse terço, essas preces, essa agonia. Está acesa essa obrigação, que hoje à Virgem Nossa Senhora Santa Luzia, meu senhor Jesus Cristo, às cinco chaves, mais São Sebastião, São Cosme e São Damião. Ofereço esse terço, essas preces. Esta luz está acesa, essa obrigação, para Senhor São Lázaro, Santo Expedito, Senhor Santo Onofre, Senhora Santa Bárbara, Nossa Senhora Aparecida, Nossa Senhora Santa Bárbara, Padre Cícero do Joazeiro.”

Finalizado o terço, a tamborzeira iniciou um diálogo com o encantado incorporado que causou um mal-estar naqueles que visitavam a eira, pois

começaram a falar sobre o festejo a ser realizado no dia 13, destacando os grandes gastos que teriam, a quantidade de carne que haviam comprado, quantos quilos de peixe e frangos seriam preparados, de uma forma que não ficou clara se a intenção era demonstrar a grandiosidade da festa (sabendo-se que a de Verônica não tem a mesma proporção), ou alertar para quem estava presente que precisavam de mais colaboração. Mas o desconforto de todos era real e os levou a deixar o salão. Como pesquisadora, por estar hospedada na outra comunidade, com aquelas pessoas que iam embora, optei por deixar a eira também; a noite chegaria em breve e haveria de passar por dentro da mata. Logo, por uma questão de segurança, não foi possível presenciar o fim do ritual.

Além do festejo de Santa Luzia, Moura realiza diversos rituais e festejos durante o ano, por exemplo, o de São Lázaro, que ocorre em janeiro. São feitas ainda festas destinadas à determinadas correntes de encantados, como a dos caboclos e família de Léguas.

#### **4.4. O terecô de Chica Preta**

Na cidade de São Miguel do Tocantins, em uma rua sem saída, onde a cidade acaba, destaca-se a última casa feita de barro em contraste com as demais, de alvenaria. Ali mora Francisca, ou Chica Preta como é mais conhecida, que é mãe de Neguinha (médium da comunidade Olho D'Água), mestra terecozeira, “boa de trabalho”. Ela tem uma história dura, que fez dela uma figura conhecida na cidade e vítima de preconceito por parte dos moradores, pois já foi prostituta, e em fases difíceis deixava suas filhas muitos dias sozinhas em casa, sem comida.

O que se sabia de Chica até então foi apreendido de outras pessoas, que trouxeram a descrição de uma mulher arredia, que não gosta de se relacionar com outras pessoas, com a qual se deve ter cuidado, pois só trabalha com encantado das correntes de esquerdas, entre outras características que levaram a imagem de uma senhora bastante ranzinza, sombria, quase uma bruxa de conto de fadas, tamanha a idealização negativa sobre a mulher.

Sua filha conta do medo que tinha dos encantados de sua mãe, que, ao incorporar, seguiam por toda a madrugada aplicando-lhe severos castigos, como por

exemplo, fazendo-a pendurar-se de ponta cabeça e então soltar-se abruptamente para cair com as costas no chão. Não houve uma pessoa que reagiu bem ao ser perguntada sobre Chica Preta; todos falam dela com receio, incluindo as próprias terecozeiras. Houve ainda pessoas que tentaram impedir meu encontro com ela, dizendo que ela havia se recusado a me receber, entre outras coisas falaciosas.

A imagem construída foi abaixo, quando me deparei com uma mulher jovem e simpática. Não houve uma abertura imediata de sua parte, mesmo tendo sido levada a sua casa por sua filha que a avisara sobre meu interesse em seu terecô, Chica Preta me media, parecia querer desvendar minha real intenção naquele encontro, e assim como cabe ao *coabitar*, a troca foi acontecendo de forma minuciosa e cuidadosa.

Contudo, durante o período que estive com ela, um fato marcou um novo momento dessa interação: dois pregadores da igreja Universal do Reino de Deus apareceram em sua casa para convertê-la, e ao demonstrar contrariedade àquela religião, os pregadores passaram a agir de forma mais enfática, utilizando argumentos não cabíveis no contexto, a situação se tornou tensa. Pude, com ela, expulsá-los de sua casa e, a partir de então, passou a falar mais de seu terecô, medindo as palavras, dizia o que poderia ou não ser escrito.

Chica Preta vive parte do tempo no Tocantins, onde trabalha na mesa em sua casa, e parte em Colina-MA, onde trabalha em uma eira. Divide-se entre os dois Estados para ficar próxima de suas duas filhas, que moram nesses locais. Dada a influência de outro local, distante 500km de São Miguel do Tocantins, a forma como ela trabalha vem com novas influências e elementos não vistos até então.

Ela abarca a categoria de encantados, entidades da umbanda e até mesmo orixás do candomblé. Diz, por exemplo, que o melhor dia para se realizar trabalhos que envolvam a justiça é quarta-feira, por ser dia de Xangô e São Jerônimo, que equivalem à Família de Léguas. Ou seja, reafirma a livre absorção e reelaboração de elementos de outras manifestações no terecô.

Questionada sobre qual seriam as linhas e correntes, trouxe dados convergentes aos apreendidos nas outras eiras: afirmou que as linhas e correntes são “quase a mesma coisa” e sempre se cruzam, pontuou a linha rosa (que ela acredita ser do mar), a linha amarela, a vermelha (das mulheres, as Pombas Giras), verde (dos caboclos), preta e roxa. Apesar disso, afirmou não saber exatamente

essas questões, pois sabe apenas que tem que fazer a obrigação do encantado, e é o que ela faz.

O salão que ela teve, por um dado período, foi obrigação de Chica Baiana, pois com o falecimento do então dono do salão, o encantado repassou a responsabilidade para ela, que relata ter tentado negar seguir a obrigação até o dia em que Chica Baiana tentou jogá-la no rio. Explica ainda o fato de ter um salão de um encantado que não o seu (Cigano do Oriente), alegando que ele não trabalha tão bem como Chica Baiana. Para ela, as “muié” do terecô (Chica Baiana, Maria Mulambo e Maria Bagaço) são as mais perigosas, e uma história contada por ela ilustra bem o que são os encantados no imaginário do terecô: uma amiga sua sempre fazia pedidos a Chica Baiana, que os concedia, mas ela não pagava as oferendas prometidas, de forma que nunca conseguia ficar com o que pedia, que, na maioria dos casos, eram parceiros amorosos. Quando questionada sobre sua postura de pedir e não pagar, ela caçoava, dizendo que estava “numa boa” pois tudo que pedia a Chica Baiana lhe era dado. Um dia, após um longo período consumindo cachaça, Chica Baiana encostou nela, fê-la quebrar tudo em sua casa e, então, atear fogo. A mulher sentou-se na calçada e pôs-se a observar sua casa em chamas, tomou consciência do que havia feito somente quando o encantado desincorporou.

Pela força e poder dessa linha de encantados, é com ela que Francisca mais trabalha. Não gosta do fato de ser conhecida por trabalhar com encantado “bravo”, pois, segundo ela, tais encantados só são bravos com as pessoas que não lhes querem bem. Sua relação com o encante é bastante diferente da observada nas outras mestras, apesar de considerar uma tarefa difícil, ela gosta de trabalhar no terecô. É uma das que questionam a postura de Verônica em relação à sua abdicação ao terecô; para ela é inconcebível parar de trabalhar por causa de homem e ficar tanto tempo sem incorporar os encantados.

O contato com esta mestra foi bastante breve, limitou-se a apenas um dia, mas foi importante para se levantar novos dados sobre o terecô. No que diz respeito ao *coabitar*, pude apreender o outro lado da relação que se tem com o encante, em que é assumido com orgulho o fato de se trabalhar no terecô, com encantados de esquerda.

As paisagens desse local foram muito importantes posteriormente, nos

laboratórios corporais dirigidos, se tornaram fonte de vitalidade para o corpo. Aqui, fica evidenciado que ter o contato com tal outra porção do terecô veio como um elemento de vitalidade e fluxo para meu corpo no processo criativo.

Chica Preta e seu altar:



Parte de baixo do altar:



#### 4.5. O terecô no corpo

Relatos colhidos individualmente e em momentos coletivos expõem características do terecô não encontradas no material bibliográfico; aqui, pretendeu-se trazer à tona o que é esse corpo que quebra coco, que incorpora encantado e a maneira como o terecô atua no corpo e na vida dessas mulheres.

Os encantados são entidades que possuem características humanas. A crença é que, de fato, foram pessoas que ao falecer se encantaram e passaram a incorporar nos médiuns. Por isso, em uma única noite, em um único corpo, tem-se o carrasco-matador, o rei, a prostituta, a criança, o índio, entre outros. Todos dotados de “poderes” relacionados à sua história e atividade em terra: Chica Baiana, que dizem ser prostituta, traz parceiros amorosos, João de Maiera, o doutor, cura problemas físicos, João da Mata, índio caboclo, sabe das misturas das ervas, João

Carrasco, o matador, está relacionado às maldades feitas e desfeitas, e assim por diante.

De acordo com os preceitos do terecô, os encantados são dotados de muita vaidade, são traiçoeiros, e, por isso, criaturas com as quais se deve lidar com cuidado e honestidade uma vez que, contrariados, estão dispostos a aplicar grandes castigos. Não se escuta história sobre os próprios encantados, em que não haja aspectos repletos de violência. Todos os mestres e médiuns relatam algum caso em que, ao não realizarem a ordem dada por um encantado, esse incorporou e deixou-o beirando a morte, sendo salvo por pessoas que estavam por perto: os encantados fazem as pessoas atirarem-se em rios, atearem fogo em suas coisas, baterem-se até estarem extremamente feridas, instalam-se no corpo como forte dores, entre outros casos.

Há, por parte de todos, naturalidade para tratar com a questão da violência no terecô, pois ela se faz presente além do universo festivo. Os relatos podem, em um primeiro momento, assustar àqueles que os escutam. Mas em contato com a realidade que circunda a vida dessas pessoas, encontra-se explicação para a violência exacerbada uma vez que ela está presente não só no terecô, mas em diversas camadas de suas vidas e faz parte da história daquela região. Desde que se instalaram sobre aquelas terras tiveram de lutar por sua permanência; a brutalidade necessária foi se instaurando naquele contexto, que reflete ainda hoje, na forma como as mães falam e agridem fisicamente seus filhos, como os maridos agem com suas esposas, como os assassinatos acontecem por motivos banais.

A forma como o encantado começa a se manifestar no corpo também é carregada de força bruta e quase incontrolável. No caso de Dona Verônica e Neguinha, os encantados começaram a se apresentar desde muito cedo, e houve um longo percurso até haver a aceitação da condição de “médium” e passarem a trabalhar.

Dona Verônica, desde menina parecia ter uma doença que nunca sararia, deixando-a abatida a ponto de esperarem sua morte já com sua mortalha pronta. Levaram-na para um rezador que afirmou que a sua “doença” era espiritual e de nascença, por isso, deveria ser tratada para que não a incomodasse mais. Com a má aceitação dos pais diante de tal “diagnóstico” nada foi feito, e com o passar do tempo os “sintomas” intensificaram-se chegando a desmaios repentinos e a

manifestação dos encantados no corpo. Mais uma vez ninguém de sua família quis entender o que era.

Quem tomou uma atitude foi seu companheiro, que, ao vê-la se “incrinquinhando” dentro da rede desconfiou ser “coisa do ar” (de espírito) e levou-a para tomar benzimento com um rezador cearense. Um encantado incorporou e ordenou a ela uma penitência, que seria firmar uma vela todos os dias em cima do ponto que ele desenhou. Isso deveria ser feito para que seus encantados fossem controlados, pois esses não queriam ter mestre, queriam descer por conta própria. Com medo de sua mãe, ela jogou o ponto no mato e não pagou a penitência. Logo, o encantado manifestou-se novamente, dessa vez diante de sua mãe, que repudiou dizendo que aquilo era coisa do demônio.

Como todas as tentativas de ignorar sua condição foram em vão, optou por ir pela primeira vez a um salão de Terecô. Na batida do tambor, “quando deu fé”, não viu mais o mundo. Passou a “baiá”, doutrinando, cantando. Os encantados avisaram que se ela não se desenvolvesse, matariam-na. A partir de então, passou a tomar os banhos, firmar as velas, e foi batizada.

O percurso de Maria Genilde foi semelhante, mas um pouco mais curto pois sua mãe também recebe encantados, e já havia o barracão de Dona Verônica na comunidade. Ela conta que aos quatorze anos passou a sentir agonia, tremores no corpo, “falta das pernas”, “chamegação” no rosto, desinquietação nas mãos e na cabeça. Quem fez o trabalho para ela foi Dona Verônica, receitando os banhos de descarga e fazendo benzimentos para amansar os caboclos bravos e afastar as coisas ruins.

A relação que ela tem com os encantados é um tanto conflitante pois desde menina tinha muito medo quando sua mãe fazia reza em casa. Permanecia escondida até que todo o barulho cessasse. Descreve a lembrança da mãe levando pisa, jogando-se de lugares altos, batendo-se na parede. Para ela, ter isso no corpo não é uma coisa boa; os encantados sempre a fazem sentir uma coisa forte. Diz ter dias que o corpo fica muito pesado e sente dores no peito. Dona Verônica relata a mesma coisa, e afirma que isso acontece, quando ficam muito tempo sem baixar encantado.

Existem dias em que o encantado tem dificuldade para baixar e gera agonia no corpo, Maria Genilde diz achar que é o seu anjo da guarda agindo, querendo afastá-los.

No período em que as pesquisas de campo foram realizadas, as duas trabalharam juntas para curar outras pessoas. São muitas as meninas que “enlouquecem” e correm desenfreadamente para dentro da mata em lugares onde só conseguem resgatá-las capinando os caminhos. A maioria delas não quis se desenvolver, e após ter os espíritos “amansados” desligou-se do terecô, mas relatam que é certo que um dia voltarão a agir. Dona Verônica diz já ter passado até três dias seguidos trabalhando para curar três meninas da comunidade de uma vez. Nesse período, só tinha tempo para tomar café entre um encantado suspender para descer outro.

Quando a pessoa opta por se desenvolver no terecô ela primeiro toma banhos, recebe benzimentos que servem para acalmar os encantados que, no início, são descontrolados. Durante vários dias permanecem “mexendo nas correntes” (incorporação de diversos encantados de uma mesma corrente com o intuito de fazer o médium ter a experiência de todos eles em seu corpo), quando descem encantados de uma única corrente, por exemplo, a dos Caboclos, que dão sua doutrina e seu nome e, então, suspendem para que venha outro.

Para o batismo, passam mais de uma semana confinadas em um pequeno quarto, firmando velas, tomando “banhos”, e sendo bentas. Só saem no dia de batizar o encantado de sua croa. Para isso, é comprada uma roupa branca e fitas das cores branca, verde, ou azul, para serem bordadas na blusa na região do peito. Nessa ocasião, o encantado chefe de sua croa se enuncia e é batizado. O de Dona Verônica é João de Una, e de Maria Genilde, Princesa Rosa. Contudo, há ainda o encantado confirmado da croa, que, segundo elas, é como na igreja católica, em que se tem o batismo e a consagração.

Ambas dizem não se lembrar de nada quando têm o encantado incorporado; não sabem como são suas danças, ou o que fazem.

#### 4.6. Outras referências de terecô.

É imprescindível ressaltar que, durante a pesquisa bibliográfica, não foram encontradas referências ou registros de terecô no Estado do Tocantins. Os dados levantados a partir de tal bibliografia dizem respeito à manifestação em outros Estados, e obtiveram baixa ressonância com o terecô que foi vivenciado. Contudo, acreditamos que tais informações sejam importantes para trazer-nos entendimento sobre alguns dos seus elementos e situar suas possíveis origens.

Uma das principais fontes bibliográficas referem-se a Mundicarmo Ferretti, que afirma: terecô “é a denominação dada à religião afro-brasileira tradicional de Codó – umas das principais cidades maranhenses” (FERRETTI, 2001, p. 63), e de acordo com a definição desta autora, ele pode ser encontrado em outros Estados, como, por exemplo, São Paulo, no Tambor-de-Mina e Umbanda.

A bibliografia diz respeito principalmente ao Tambor de Mina do Maranhão, onde o terecô seria uma linha dele. Segundo as pesquisas de Ferretti (1993), Tambor da Mata, Linha da Mata, e Bárbara Soeira são nomes dados ao Terecô de Codó, que é a principal referência de Linha da Mata na bibliografia levantada. No Tocantins, além do usual terecô, usa-se 'terequete' para designar a manifestação religiosa, sendo ausentes as denominações citadas anteriormente.

Ainda de acordo com Ferretti (1993), uma das características dessa linha seria a forte presença de encantados caboclos, dadas as influências em suas origens, por tradições bantus (angola e cambinda), enquanto no Tambor de Mina ela é jeje e nagô. Nos terreiros de Mina de São Luis, os caboclos e as divindades africanas possuem distinção entre si, e “o termo caboclo é também usado para qualificar gentis (Rei Sebastião/Xapanã) e voduns Mina-jeje” (FERRETTI, 1993, p. 125).

De acordo com as pesquisas dessa autora, segundo alguns pais de santo da Mina, o Terecô contou com grande multiplicação do número de encantados caboclos, que diminuíram as diferenças entre eles e as entidades africanas. E esses mesmos pais de santo afirmam ainda que, “foi em Codó que entidades espirituais africanas começaram a comportar-se como caboclos e passaram a ser conhecidos por nomes brasileiros”. (FERRETTI, 1993, p.136).

No Tambor de Mina, os caboclos não são índios, apesar de apresentar alguma relação com eles. Diz a mitologia que: “são brancos europeus, turcos (mouros) e crioulos, de origem nobre ou popular, que entraram na mata ou na zona rural, ou ainda que, renunciando ao trono e à civilização, aproximaram-se da população indígena” (FERRETTI, 1993, p. 122). Diante disso, tomamos a fala de João da Mata, encantado cuja sua incorporação foi presenciada em pesquisa de campo, que nega qualquer origem nobre e afirma “eu sou é índio”. E, em contraponto, encontraram-se em campo, encantados reis e rainhas, príncipes e princesas.

O terecô vivenciado traz grande simplicidade em sua organização, vestuário e regras, e nesse ponto, bibliograficamente levantou-se que tal aspecto é alvo de críticas de pais de santo da Mina por motivos, em partes, análogos a esses. Segundo o que é levantado por Ferretti (1993), tais críticas são pelos salões de tambor da mata “terem uma hierarquia simples, um ritual pobre, por terem perdido a língua africana, por serem muito permissivos em relação ao desempenho de atividades mediúnicas por pessoas não iniciadas, e por serem dados à prática de feitiçaria.” (FERRETTI, 1993, p.136).

Ferretti (1993) afirma ainda que, no relato de uma mãe de santo de Codó, nascida em 1915, quando foram criadas as primeiras casas de Tambor de Mina de São Luis, as festas e obrigações no terecô eram feitas na 'mata de coco' (provavelmente babaçuais) e na roça, sob árvores. No terecô do Tocantins, relatos apontam a existência passada de rituais realizados na mata próximo às casas, ao pé de uma grande árvore. E, atualmente, em uma das eiras pesquisadas com origem no Pará, em dia de caboclo, o tambor é feito ao ar livre no interior da mata, uma vez que, por causa da origem indígena de tal corrente, a mata seria seu ambiente de vitalidade.

No Tambor de Mina, “encantado é um termo genérico para designar entidades que não os voduns, orixás ou inquices” (PRANDI; SHAPANAN, 2001, p. 318). E, segundo esses mesmos autores, um encantado legítimo não faz uso de cigarros e nem bebidas, diferente do que foi visto no terecô do Tocantins. Essa mesma fonte aponta ainda um dado importante, pois na Mina eles levam uma toalha com um ponto riscado desenhado, assim como visto nos rituais presenciados.

Apesar de algumas semelhanças, nota-se grande diferença do encantado da Mina e o do terecô; na Mina, eles são uma linha de entidades espirituais, sendo os caboclos outra, enquanto que no terecô os caboclos categorizam uma corrente de encantados. Na Mina, o “encantar-se” agrega o sentido de mudar de forma, e não morrer (PRANDI; SHAPANAN, 2001, p.325.), já no terecô, o espírito se encanta quando morre.

O livro “Festas de Santos e Encantados” (1972), de Napoleão Figueiredo e Anaíza Silva, contém o relato de pesquisas de campo realizadas na Encantaria do Pará, a qual aproxima-se da pajelança. Em tal fonte, foi possível encontrar dados convergentes aos apreendidos no terecô das eiras pesquisadas: a encantaria do Pará também tem forte função de cura, mas é realizada por um pajé ou curador, sendo o pajé aquele que recebe o espírito que indicará a receita dos banhos e defumações, e o curador aquele que sabe apenas as rezas.

A pajelança abordada, no livro, é tida como um conhecimento transferível daquele que a realiza para aquele que possui o “dom”, o qual será “ativado” apenas após a morte do que lhe passou o conhecimento, e todo o “pessoal”, que antes trabalhava com o falecido, passará a trabalhar com o iniciante.

Na iniciação e manifestação dos encantados no corpo na encantaria do Pará, o médium tem o encontro com a entidade espiritual na mata, que é um embate, e a partir disso ele terá um pajé que o guiará em seu desenvolvimento, chamando os encantados para a incorporação com cantos e rezas. De forma semelhante se dá a manifestação do encantado no corpo dos médiuns do terecô, uma vez que, ainda não desenvolvidos, correm para as matas e desafiam o corpo de seus “cavalos”. Ocorre também a transferência de responsabilidades, quando o mestre de salão falece, um dos seus médiuns é escolhido pelo encantado da croa (que rege), para assumir aquela eira e seus iniciados.

A publicação reforça a ideia do encantar-se como: “os encantados são espíritos que sofreram 'encante'” (FIGUEIREDO; SILVA, 1972, p.26), assim como é exemplificado por uma mestra em campo, sobre o processo do cangaceiro Lampião, que ao morrer se encantou, transformando-se em “Caboclo Lampião”.

## 5. OS LABORATÓRIOS DIRIGIDOS

### 5.1. Laboratórios de 2011

Os laboratórios corporais do *coabitar*<sup>25</sup> realizados com as quebradeiras de coco, tiveram início em janeiro de 2011 e ocorreram no Parque Ecológico Monsenhor Emílio José Salim, onde havia boas condições para que o corpo se desenvolvesse. As conduções da professora Graziela eram para dar vazão aos conteúdos da pesquisa de campo, deixar que eles se manifestassem livremente no corpo sem me apegar a nenhum deles.

Embora houvesse entusiasmo em trabalhar meu corpo, após um campo de pesquisa fértil e o sentisse mobilizado para tal, deparei-me com certa dificuldade em dar fluxo ao *Circuito Interno*. Não havia prontidão nem disponibilidade do corpo, não apenas fisicamente, mas emocionalmente havia uma retração que impedia o fluxo do *Circuito Interno*; o corpo parecia entregue a uma zona de conforto.

A orientação de Graziela, nesses momentos, era para que me questionasse, buscando identificar o motivo para não me entregar àqueles momentos, perguntar ao meu corpo com o quê ele não queria entrar em contato, em busca de uma resposta que pudesse desfazer esse nó, mas ela não veio imediatamente. Mais uma vez, a orientação alertava para a necessidade de disciplina para se seguir adiante, pois muitas vezes deve-se insistir com o corpo, mesmo sem vontade alguma de trabalhá-lo e tendo grandes dificuldades, porque o BPI oferece ao intérprete as ferramentas necessárias para que consiga dar desenvolvimento ao trabalho corporal, mesmo quando há um conteúdo inconsciente impedindo.

Por diversas vezes, dei início ao laboratório quando a vontade para tal era quase nula, e a diretora orientava-me a lançar mão de um relógio, a fim de permanecer no dojo por pelo menos trinta minutos, em que poderia não acontecer “nada” mas estaria concentrada em realizar o fluxo de sentidos. Eram momentos de embates muito importantes, pois me obrigava a desviar da dispersão e da fuga, levando-me a batalhar pelo meu desenvolvimento artístico com a direção da orientadora.

---

<sup>25</sup> “dirigidos através de criações de dinâmicas relacionadas aos conteúdos e desdobramentos de linguagens provindas das fontes pesquisadas.” (RODRIGUES, 1997, p. 148)

Tal estado corporal foi se alterando ao passo que ia intensificando a preparação para os laboratórios com o uso da *Estrutura Física e Anatomia Simbólica* do BPI, assim como é orientado por Graziela, e o corpo foi se abrindo progressivamente para o mergulho em si.

O tempo de insistência com o corpo foi bastante importante, para encontrar maior autonomia no trabalho de dojo. Ao longo do processo, a orientadora está intermitentemente acompanhando, amparando e dirigindo o intérprete; em alguns momentos a sua presença física nos laboratórios é intensa e, em outros, a necessidade é que o interprete não a tenha com tanta frequência. No momento desses laboratórios, a indicação da orientadora foi que os realizasse seguindo sua direção, conduzindo da maneira proposta, mas sua presença física não seria intensa. Dessa forma, concomitante à realização dos laboratórios, discutíamos sobre os conteúdos que vinham à tona, as dificuldades e questionamentos, de forma que sua direção nunca deixou de atuar e acompanhar o processo.

Até então, não havia trabalhado por tanto tempo sem a presença física da diretora diretamente nos laboratórios, que tem capacidade de puxar os conteúdos do corpo do intérprete, pois a forma como ela atua traz grande clareza e fluxo ao que está vindo à tona. Por isso, aprender a trabalhar sem esse estímulo constante, no sentido de uma outra autonomia, foi bastante importante.

Por orientação da professora Graziela, utilizei os registros sonoros obtidos em campo como forma de trazer aquele contexto para o dojo. Levei para meu espaço os cantos dos encantados incorporados, o canto de abertura da mesa e das rezas, o toque do tambor da mata e o som da quebra do coco babaçu.

De março a junho de 2011 pude dar continuidade ao desenvolvimento dos conteúdos do campo nos dojos da disciplina Danças do Brasil VI, ministrada pela professora Graziela, na qual fiz parte do Programa de Estágio Docente (PED) na categoria C, quando também participei como aluna. Aqui, as dinâmicas que ela propôs trouxeram novos conteúdos à tona, permitindo-me chegar a corpos bem delineados.

Um corpo de rituais passou a se estruturar. De diversas maneiras, em diferentes locais e contextos, a questão do ritual esteve sempre presente, seguindo o que já vinha ocorrendo nos dojos anteriores à pesquisa de campo (ver p. 35). A imagem mais presente foi a do local chamado “Pau do Ventania”, um lugar na mata,

ao pé de uma grande árvore onde ocorriam rituais, e onde há uma nascente de água, na qual as mulheres da comunidade dizem que a “Mãe D'água” aparece para as meninas e moças que vão até o lugar sozinhas. Os corpos passavam por essa paisagem em todos os dojos, por pelo menos uma vez. Foi uma imagem-chave.

Nessa paisagem se desenvolveu mais de um corpo. O primeiro a habitá-la, durante o dia, foi uma senhora de corpo bastante antigo, de pele e ossos, cabelos ralos e que vestia trapos. Ela possuía uma pequena prateleira, semelhante a um altar, repleta de pequenos recipientes de vidro de diversas formas, onde guardava misturas de ervas e elementos da mata, poções, remédios, “banhos”. Ela não tinha um movimento ou ação específicos, rondava essa área, passava as mãos por seus pequenos potes, e estava sempre à espera do fim.

Outro corpo a habitar esse ambiente, à noite, foi uma mulher por volta dos cinquenta anos, bruxa, “macumbeira”, de cabelos pretos e volumosos, usava batom vermelho e sombra verde nos olhos. A característica mais forte dela eram as unhas grossas pintadas com esmalte roxo cintilante, e as mãos fortes em forma de garras. A imagem dessa mão era bastante parecida com a de Dona Verônica, mas não a mesma. Ela era a imagem que dava passagem a esse corpo, que está sempre em relação com o céu, de braços abertos, como se evocasse alguma força da natureza. O poder era uma característica forte dessa mulher, pois ela era temida por conseguir fazer o trabalho que quisesse.

Uma mulher mais jovem também transitou por essa paisagem, mas a sua origem é outra. Ela surgiu correndo pelas trilhas da mata da região de uma das comunidades pesquisadas, Centro do Moacir. A imagem e sensação que deram origem a ela foi a de uma barra de saia de dois babados fartos e sobrepostos, um preto e um vermelho, e o peso deles arrastando-a pelas trilhas. Ao passo que ela foi se delineando mais em meu corpo, ganhou outras paisagens, como o “Pau do Ventania” e o terreiro de Dona Moura. Às vezes, aparecia bastante bonita, com cabelo preso, bem penteado, e enfeitado com uma flor vermelha, batom vermelho, usando roupas novas e bem feitas; exibindo-se para as pessoas que vão para o terecô, dançava ao redor de uma fogueira. Às vezes, parecia decadente, suja, com as roupas rasgadas, cabelo desarrumado e sem maquiagem, dançando cambaleante, sentindo-se arruinada sem dar importância a nada.

Tais movimentos cambaleantes, de pés trocados, e o sentimento de estar arruinada deu passagem a um outro corpo que insistiu por bastante tempo. Uma mulher de pequena estatura, dentes já meio podres, suja, cabelos grudentos e emaranhados que em um momento se nomeou “Genoveva”. Tudo o que tinha era a roupa do corpo, uma saia e uma blusa de cor crua. Às vezes, ela aparecia com uma botina velha e grande que chamava de “tênis”. Vivia em São Paulo e convivia com a parte mais marginal da cidade, gente que é lixo abandonado, que não espera mais que o próximo dia. Suas paisagens eram ruelas próximas às margens do rio Tietê e a sala de paredes amarelas e imundas, de uma casa onde acontece “bateção de tambor”. Nesse local, ela dançava até se exaurir, apesar da vitalidade que trazia para o seu corpo, as pessoas que ali transitavam não demonstravam muita vida, estavam sempre de passagem, à espera de algo, e gostavam de vê-la dançar. Uma única pessoa era constantemente presente nessa paisagem, um senhor negro, magro e alto, que usava chapéu, tão pobre e com uma vida tão problemática quanto a da mulher. Entre eles havia uma cumplicidade, como se ele soubesse tudo dela, e ela dele.

Ela sabia que não lhe restava mais nada na vida a não ser dançar. Tudo se foi. Diante de sua realidade dura, não se abatia pela tristeza, sabia que não tinha mais volta, e gastava o tempo que lhe restava com dança. A sua dança tinha bastante fluidez e movimentação intensa da bacia em “oito”<sup>26</sup> e fremir; os pés faziam um sapateio descompassado.

Nesse corpo, os movimentos foram um ponto forte, e passaram a auxiliar na construção de um quinto corpo. Esse tinha como principal paisagem a caatinga, solo de terra bastante seca, habitado apenas por ela.

Essa nova mulher era mais dinâmica que as descritas aqui, pois transita pelas paisagens das outras mulheres, e também em beiras de estradas. Ela alterna entre o estado de fúria e alegria, e leva consigo um facão. Em fúria, travava um embate contra homens que a olhavam de maneira inapropriada, desejando-a como objeto. Quando alegre, ela queria dançar muito, o som a levava e o corpo não conseguia parar; a paisagem aqui se transformava em ruas de paralelepípedo onde acontecia uma festa.

---

<sup>26</sup> “A pelve através do coccix desenha na horizontal o infinito. Produzindo a forma arredondada nas laterais e passando pelo eixo, a bacia continuamente assimila o desenho” (RODRIGUES, 1997, p.49)

Nos momentos de fúria, o corpo ganhava uma alta potência física e se transformava em algo como uma entidade no corpo. Ela se mostrava, ofendia, desafiava e até matava se tivesse vontade. Os movimentos eram muito fortes e exigiam bastante fisicamente. A coluna se curvava para trás, até que as mãos alcançassem o chão e dessem impulso para retornar novamente ao eixo. O giro era bastante presente, e nele o eixo era dinâmico, alternando ora em direção ao céu, ora em direção ao chão.

Nos últimos trabalhos de dojo, os corpos descritos anteriormente não vinham de forma linear, de modo que conseguisse identificar claramente qual deles estava atuando. Havia uma mistura desordenada de tudo, como se os elementos de todas essas mulheres eclodissem simultaneamente no corpo, tornando difícil ter boa condução no dojo. O corpo assumia um tônus muscular elevado e os impulsos das mulheres, provindos de tantas paisagens, contextos, sensações, manifestavam-se em meu corpo.

Nos dias de grande ansiedade, lembrava-me sempre das palavras de uma das quebradeiras de coco em minha primeira tentativa de quebrar coco: “a muié é dura, ela vai conseguir”, e apegava-me à confiança que aquela mulher depositou em mim. A força vinha do solo, como se o corpo se mobilizasse completamente para arranca-lá de raízes profundas. Dias como esse foram aqueles em que o corpo adquiriu maior potência. Destaca-se que apesar de me apegar a essa “dureza” presente na pesquisa de campo, o contraponto dela é que permitia que os conteúdos viessem à tona no corpo. Toda a sutileza do corpo se transformando para receber o encantado em si, a dança e o canto das entranhas daquelas mulheres também me movia.

## **5.2. Laboratórios de 2012**

Após o retorno ao campo, ocorrido no fim do ano de 2011, novamente foram realizados laboratórios dirigidos com o objetivo de dar desenvolvimento aos conteúdos do *coabitar*. Esses laboratórios ocorreram ao longo do primeiro semestre de 2012, e a maior parte deles situou-se principalmente na disciplina de Dança do Brasil V, ministrada pela professora Graziela, e o restante individualmente. Também,

nesse período cursei a disciplina de pós-graduação Laboratório II, ministrada pela professora Graziela, em que foi possível entrar em contato com conteúdos que possibilitaram o desenvolvimento das questões do campo posteriormente.

Laboratório II ocorreu ao longo de duas semanas de forma intensiva; sua ementa propunha trabalhar na prática, com um grande embasamento teórico, os arquétipos dos orixás sob a perspectiva da psicanálise. A forma como a disciplina foi estruturada e conduzida permitiu que eu entrasse em contato com partes do meu *Inventário*, e que alguns aspectos do campo viessem à tona. Ainda que levantar os conteúdos do campo não fosse o objetivo, meu corpo impregnado por eles, acabou por deixá-los emergir. Algumas sensações corporais que surgiram nesse período, posteriormente se fizeram presentes nos laboratórios do coabitar e imersas nas paisagens desse. Uma das sensações do trabalho com lemanjá, e que se tornou a mais significativa, foi de um ventre que carrega o mundo dentro de si, uma grande expansão e preenchimento. Depois sentia o corpo esvaziando, como se tudo que ele continha fosse embora, dando lugar a um grande vazio.

Em Dança do Brasil V, pude aprofundar nos conteúdos do campo de forma que um *corpo* bem delineado passou a ser frequente nos laboratórios. Aqui, as paisagem das matas do campo de pesquisa estavam presentes em quase todos os laboratórios, e em um primeiro momento era o instante em que o corpo adquiria um tônus muscular bastante alto. Nesse local, uma mulher bastante pequena, morena, que usa uma grande saia e seios desnudos é que sempre esteve presente. O que alternava eram seus estados e suas ações, dando a ela, a cada *dojo*, características distintas.

É um corpo que se move das entranhas, tudo o que faz é com uma intensidade muito grande, com força. Isso no corpo se manifestou através de imagens e sensações distintas: foi uma senhora que possuía raízes profundas e pretas; foi uma mulher com garras que cavam, torcem e arrancam as coisas ruins da terra; foi uma mulher que faz fogo, é fogo, oferece fogo e é queimada; mulher feita de cinzas e pele derretendo. Como se todas essas mulheres fossem parte de uma única só.

Contudo, tais imagens e sensações brevemente descritas, não eram as mais fortes e serviam sempre para dar passagem a um outro fluxo. Esse, como percepção própria, fora o momento em que o corpo esteve mais entregue ao

movimento e ao *circuito interno*. As sensações, imagens, emoções e movimentos estiveram profundamente encarnadas e foram vivenciadas de forma mais profunda que qualquer outra. Remete-se àquela sensação experimentada na disciplina Laboratório II, de um ventre ora cheio, ora vazio. Aqui, muitas vezes a imagem era de uma mulher jovem sozinha na mata com a sensação de ter algo dentro dentro de si, e estar completamente expandida, é uma sensação boa de completude, mas que logo dava passagem a uma nova sensação e imagem, como se isso que estava dentro da barriga estivesse morto e precisasse sair. Tinha, então, a imagem de estar segurando um bebê morto, tripas, pedaços de carne, que geravam um sentimento de desespero. A atenção voltava novamente para o ventre, e era como se estivesse completamente oca, sendo meus membros superiores e inferiores unidos somente por um pequeno fio de carne. Nesse momento, a mulher estava à margem de um pequeno riacho (imagem da pesquisa de campo), e lá sofria em silêncio, com medo, com vergonha e sem esperança. Contudo, muitas vezes ficava apenas na sensação e na emoção.

Essa mulher dizia: “me atravessaram”, a sensação no corpo era de quase não existir mais. Sentia-o fraco, frágil, em ruínas, como se toda força tivesse acabado. Sentia vergonha, queria se esconder, e desaparecer.

O desdobramento desse fluxo era lavar-se no pequeno riacho, tirando todo o sangue em suas mãos e as dores do corpo. A fragilidade se esvaía com a água dando passagem a um tônus mais alto, que vinha acompanhado de raiva, fúria, de querer destruir tudo. A força que vinha com essa mulher furiosa tinha necessidade de ser contida, pois atuava em meu corpo com um tônus muscular muito alto, o que impossibilitava que novos conteúdos viessem à tona e até mesmo que o que estava no corpo fosse elaborado.

Toda a dor, a vergonha, o sentimento de estar destruída da mulher oca, é presente na outra, mas aqui, havia o sarcasmo. Ela não ligava para as coisas ruins que continha em si, pois elas lhe davam mais força, mais vontade de devastar tudo. Então corria pelas matas, e entrava nos terreiros de terecô e revirava tudo por onde passava. Estava sempre espreitando entre das árvores e arbustos da mata, vendo os movimentos de quem passa e de quem sofre. Como se fosse um encantado, ela transitava livremente pelos espaços sem ser notada. Entrava no corpo das mulheres, de forma que como imagem, tudo ocorria nos dois salões de terecô

pesquisados. Via uma mulher diante de um altar e então tomava conta de seu corpo, fazia-a dançar até não ter mais força.

Quando finalizava o laboratório e sob a condução da professora Graziela, devia tirar o conteúdo do corpo e observar para que espaço ele ia, e a imagem era que tal mulher ia para as paredes de barro do pequeno salão de Dona Verônica.

Um aspecto que foi também importante na elaboração desse corpo foi, por meio da orientação da professora Graziela, observar as suas marcas e materializá-las. A mulher veio a princípio com a pele queimada, coberta por cicatrizes, por diversas vezes a imagem e sensação era de que estava queimando ainda, e com a pele derretendo. Depois, seu corpo era coberto por cinzas e ela podia se recuperar. Mas a marca mais forte eram perfurações na barriga, e aqui elas eram parte dessas “duas” mulheres que acabaram por se tornar uma só. Eram dois momentos distintos seus, um quando estava aberta, oca, e outro quando suas feridas já haviam cicatrizado. Seu peito tinha muita dor e parecia estar aberto, vertendo sangue. A imagem era de estar na mata e seus braços sugarem as dores e sofrimentos de todas as mulheres. Por isso, durante alguns dojos, desenhava tais marcas na barriga e pintava o peito de vermelho, e com o passar do tempo a sensação de ter a dor daquelas mulheres quebradeiras de coco-babaçu sendo sugada pelas mãos, trouxe a imagem de sangue nelas. Dessa forma, apenas as mãos e antebraços passaram a ser pintados de vermelho.

Essa mulher cheia de marcas, é, às vezes, meio invisível, passa a ter um movimento com as mãos espalmadas com o sentido de esconder-se, de mandar algo pra longe ou aproximar, principalmente na região do rosto. As mãos foram ganhando volume, a sensação era de ter leques, e seguindo a orientação de Graziela, materializei tal imagem utilizando os leques nos laboratórios. Eles ajudaram a expandir e clarear os movimentos; com eles, a mulher chama os encantados em dia de terecô e faz seus trabalhos de cura.

Em um dos laboratórios individuais, sob a direção da professora Graziela, essa mulher se enunciou Daia. Ela veio do corpo em seu estado máximo de fúria, de dureza, que uma hora desaba, recompõe-se e permite-se dançar. Nessa ocasião elucidou-se que o corpo no estado de dureza, de segurar, é das quebradeiras de coco, mas há também que se dar passagem para um outro lado, de desabar, de não sobrar nada. E quem dá o equilíbrio entre esses dois estados, que permite a soltura

do corpo e o fluxo de movimentos é como um encantado no corpo. Tal síntese é Daia, que, com o passar do tempo, passou a se chamar Daialá.

Sob a orientação de levarmos registros sonoros que coubessem às nossas paisagens, levei novamente ao dojo os cantos e tambores do terecô, o que permitiu imergir ainda mais nos conteúdos dessa mulher, Daialá.

Outro exercício passado por Graziela foi o de “montar a casa” daquele corpo que habita o dojo, e também fez com que mais conteúdos de Daialá fossem elaborados. A princípio, a “casa” foi percebida e trazida pelo corpo por meio das imagens e sensações e depois foi se materializando por intermédio de objetos. A casa de Daialá é de barro, chão de terra, e possui apenas um cômodo, que é onde ela faz terecô. Em cada uma das paredes, há uma janela, e a única porta é coberta por um pano colorido. Há um altar sobre uma pequena mesa, esse também assemelha-se bastante aos altares encontrados em pesquisa de campo. Apesar de percorrer outras paisagens, esse é o lugar de Daialá, é onde ela acende velas para os encantados e baila com eles no corpo, em que cura menino e espanta quem não é bem-vindo. Mas Daialá ainda não é a personagem incorporada, não se sabe ainda a que veio.

Ela possui um corpo franzino mas que tem muita força e, apesar de não ser má, mas seu corpo vibra o que é ruim e o manda para outros lugares. Ela carrega as dores e sofrimentos das outras mulheres em si, isso porque ela tem o poder de transformá-los em potência para si. Ela consegue estar em todo lugar, dentro, fora e junto de todas as mulheres. Diz que seu tempo é outro, da magia e do feitiço, e, por isso, corre séculos na mata de terecô para estar no tempo de hoje também.

## 6. CONCLUSÃO

Ao propor a experimentação da confluência de coabitares em meu corpo, busquei ampliar as variedades de campo de pesquisa, de forma que esses somaram um montante de conteúdo não somente no que diz respeito à confluência dos coabitares, mas principalmente em meu processo como intérprete no BPI, e trazendo dados das manifestações e nichos sociais pesquisados.

O questionamento que em um primeiro momento impulsionou a pesquisa, foi em relação à personagem incorporada em meu processo anterior no BPI, nomeada Jura, e a forma como seus conteúdos interagiriam ou não, com os que seriam apreendidos em novas pesquisas de campo do eixo *Co-habitar com a Fonte*. A *incorporação da personagem* que se deu ao fim de 2007, e teve seu produto cênico elaborado e apresentado a partir de 2008, sendo que desde então, “A Flor do Café” foi apresentado 17 vezes em seis eventos diferentes, onde seis dessas apresentações aconteceram concomitante às novas pesquisas de campo do eixo *Co-habitar com a Fonte*.

O produto cênico elaborado no método BPI possui, suas particularidades, uma delas é a forma de se preparar para uma apresentação pública, tanto do ponto de vista corporal e técnico, quanto na produção em si.

Quando ocorre um grande intervalo sem apresentações, em que o intérprete deixa de ensaiar seu produto cênico, a retomada deste envolve alguns procedimentos que vão além do treinamento físico e técnico do intérprete, trata-se de realizar, novamente, um mergulho nas paisagens, sensações, emoções e movimentos daquela personagem. Para tanto, é necessário entrega por parte do bailarino para este momento, onde o *circuito interno (Técnica dos Sentidos do BPI)* da personagem deverá ser exercitado. Aqui, a atuação da orientadora também é vital e intermitente, ela está presente nos ensaios dirigindo e aperfeiçoando as cenas, ajudando o intérprete a trazer para o corpo a personagem com toda sua força.

No BPI, Graziela enfatiza para o intérprete a importância de estar aberto aos novos dados que poderão surgir ao colocar-se novamente em laboratório da personagem, com o intuito de retomar o espetáculo. O seu *circuito interno* deve se atualizar com o fim de tornar os conteúdos vivos no corpo, uma vez que se cristalizados, perde-se o conteúdo mais rico do trabalho, tornando-o apenas uma repetição de movimentos sem sentidos e intenções pouco definidas, deixando de comunicar algo para seu espectador.

Para todas as apresentações do espetáculo “A Flor do Café” foi realizado este trabalho de retomada da personagem e atualização de seus conteúdos com abertura para a possibilidade de alguma alteração no roteiro.

As duas idas ao campo do Jalapão foram seguidas de apresentações de “A Flor do Café” (na I Mostra de Teatro e Dança de Cunha e no I Simpósio Internacional de Imagem Corporal & I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal), e o procedimento adotado foi realizar os laboratórios da personagem Jura, os ensaios de “A Flor do Café”, e trabalhar os conteúdos do campo paralelamente em laboratórios dirigidos do eixo *Co-habitar com a Fonte*. Em nenhum momento houve a tentativa de acoplar os conteúdos dos campos distintos ou fazê-los interagir entre si, de forma que todas as possibilidades de interação ou não permanecessem abertas.

Com a direção de Graziela, foi possível trabalhar as duas questões presentes em meu corpo naquele momento: a de Jura e a do novo campo, sem que uma interferisse na outra de forma não orgânica, pois os espaços para cada um destes momentos foram delimitados previamente, ainda que suas “barreiras” permanecessem permeáveis.

Pauto somente a apresentação realizada logo após a primeira ida ao campo com as artesãs do Capim Dourado, onde a personagem Jura apresentou algumas características novas mas que permaneceram apenas neste episódio. Jura esteve com uma voz mais aguda que o comum, seu tônus estava mais baixo que o usual (sempre alto), ela estava mais feminina e ria, sentia água em suas mãos e seu corpo.

No período em que estive realizando apresentações concomitantes ao coabitar no Jalapão, não surgiram novos conteúdos que poderiam ser frutos de uma possível interação com o campo das artesãs do capim dourado, em Jura.

As apresentações que ocorreram após a primeira ida ao campo das mulheres quebradeiras de coco babaçu, em que houve grande repercussão no corpo, também não foram afetadas por esses novos conteúdos. Aqui, a retomada do roteiro também ocorreu paralelamente aos laboratórios do *Co-habitar* e foram ambos dirigidos por Graziela que, com o conhecimento profundo sobre meu processo anterior e atual, conduziu o trabalho no sentido de dar vazão ao que era essencial em cada um dos espaços (laboratórios do *Co-habitar* e laboratórios da personagem para apresentação cênica).

Na preparação para as últimas apresentações, ocorridas no último semestre de 2011, foi possível ainda explorar mais a fundo os sentidos de Jura, renovando-os e tornando conhecidas outras porções de sua história, sem que conteúdos do campo das

mulheres quebradeiras de coco contaminassem o de Jura, tratava-se de etapas diferentes.

Ao fim deste percurso, é possível dizer, sobre o meu desenvolvimento como intérprete baseado nas apresentações de “A Flor do Café”, que há um desenvolvimento do corpo do intérprete ao longo do tempo. Ele é pautado na experiência das apresentações, no aprofundamento dos conteúdos da personagem e principalmente em relação ao seu processo que o faz alcançar um outro nível de expressividade. Ao longo destes anos, estive em contato com diversas comunidades, trabalhei em meu corpo todos os conteúdos apreendidos na troca com aquelas mulheres, flexibilizando e exercitando a técnica dos sentidos no contato com conteúdos diversos.

No BPI, ao contrário do que é trabalhado em alguns métodos de criação, não se lida com uma profusão de elementos e conteúdos que se remontam como forma de gerar material criativo. A personagem é fruto do intérprete em um determinado momento do *coabitar com a fonte*, e, por isso, a forma como ele sofre a incorporação não deixa margem para uma permeabilidade a qualquer conteúdo que o corpo tenha tido contato. No BPI, há uma seletividade de conteúdos que dizem respeito ao eixo interno do intérprete, ou seja, ao cerne de determinadas questões.

A direção no BPI atua sempre no sentido de prover a elaboração e integração dos conteúdos que provêm do corpo do intérprete, e não há preocupação quanto ao volume deles, e sim na qualidade de corpo que emergirá do processo. Não se busca levar para a cena uma profusão de dados, mas aquilo que é o cerne do processo do intérprete. O que se reafirma nesta pesquisa quando a diretora conduziu-me para o *coabitar* em um novo campo de pesquisa ao ter a percepção de que o campo realizado com as artesãs do capim dourado não repercutiu em meu corpo. Nesse ponto da pesquisa com as artesãs do Jalapão, os conteúdos apreendidos poderiam ser elaborados de forma a se chegar a um produto artístico, mas seguindo os procedimentos do BPI, priorizou-se o desenvolvimento mais íntegro da intérprete.

Há de se pautar que a pesquisa com as mulheres do Jalapão não foi simplesmente descartada, ela fez parte da construção de todo o percurso. Desapegar-me desse campo abriu a possibilidades e permitiu que novos conteúdos emergissem no corpo, essenciais para dar passagem ao campo das mulheres quebradeiras de coco.

*Coabitar* com as mulheres do coco marcou uma nova fase da pesquisa. Emergiram diversos corpos, e diante de suas características é possível ver certa evolução em relação

a Jura, que vivia como bicho, no meio do mato, e tinha dificuldades de assumir sua feminilidade. A natureza de cada um dos campos de pesquisa influenciou bastante nas diferenças entre Jura e os novos corpos. Enquanto as mulheres do café escondiam seus corpos, com roupas sobrepostas e bonés, sobrando pouco espaço para a feminilidade, as quebradeiras de coco têm esse aspecto mais exacerbado. Elas não tentam esconder que são mulheres, os shorts curtos, grandes decotes, sutiãs à mostra, ou a ausência deles, passaram a ideia de um corpo que se assume feminino e do jeito que é. Assim, ir de um extremo ao outro na confluência dos *coabitares* dinamizou os conteúdos do corpo e o obrigou a se diversificar e trabalhar a gradação de tónus.

Um dojo realizado após o retorno da segunda ida ao campo das quebradeiras de coco, com a direção de Graziela, possibilitou chegamos à analogia do trabalho corporal no BPI com o da retirada da castanha do coco-babaçu. Graziela orientou-me delimitar no espaço do dojo três faixas: a primeira seria o espaço da quebração de coco, a segunda caberia o sofrimento da mulher, e o terceiro seria o espaço dos encantados, do terecô, onde há a liberação do corpo.

Iniciamos o laboratório na primeira faixa, com o registro sonoro das mulheres quebrando coco. O corpo adquiriu um tonus muscular alto o suficiente para impedir meus movimentos, a sensação era de ter o corpo amarrado por dentro: os músculos, tendões e articulações. Sentia uma fúria contida, algo tão forte que devia ser segurado, pois o corpo não daria conta daquela força liberada. Graziela orientou-me para soltar esta força aos poucos, de forma que pudesse ter a percepção do que estava saindo do meu corpo. Houve dificuldade em deixar o corpo ir liberando a musculatura, pois tinha receio do conteúdo emocional que poderia vir à tona, de me deparar com algo que não queria entrar em contato (ressalta-se que no BPI todo o conteúdo que emerge no corpo é devidamente amparado, o intérprete entrará em contato apenas com aquilo que está pronto para elaborar). Neste momento, passei a ocupar a segunda faixa, e aquele estado de dureza, de segurar, foi dando passagem para um “desabar”, do corpo que perde as forças e que se sente impotente, derrotado. Aqui se fizeram presentes as paisagens, sensações e emoções presentes descritos anteriormente (pg. 109), da mulher que sente o ventre vazio e machucada. Com a condução de Graziela, não deixei que este segundo estado se transformasse em uma entrega ao vazio, mas uma passagem para um terceiro estado, onde se revela o que ocorre quando não se sobra mais nada, quando o corpo desaba: se torna o corpo que baia terecô, investido das potencialidades do encantado.

Passei a ocupar então as três faixas delimitadas no dojo e o corpo estava atuando com os conteúdos de vitalidade que imergiram do campo.

Desta forma, foi possível, neste momento, ter a analogia da quebração de coco com o processo no BPI através do que ocorreu de forma bastante clara em meu corpo. A casca, dura e grossa do coco babaçu, precisa ser estudada para que o ponto a ser quebrado e aberto revele as castanhas sem estragá-las (ou machucá-las, no palavrado das quebradeiras), o processo de retirada não é simples e envolve precisão dos atos; o bruto é trabalhado com uma sutileza afiada à lamina do machado. O terecô complementa a experiência com os corpos provindos das quebradeiras de coco, propondo um contraponto a essa dureza quando, ao toque do tambor, investindo-se de toda a sua potencialidade trabalhada na quebra do coco, o corpo permite-se dançar com fluidez, dinamizando suas formas em relação ao ritmo, aos planos do espaço e aos seus sentidos. O mesmo processo ocorre no BPI quando, na minuciosa transição do corpo bruto ao sutil, em um trabalho de se “retirar a castanha”, o corpo atinge suas camadas mais profundas, o que lhe permite alcançar seu cerne.

Os conteúdos desenvolvidos corporalmente em laboratórios dirigidos ressoaram no sentido da “retirada da castanha”, dando fluidez ao processo. Adentrar em outras camadas de meu corpo ampliou minhas percepções como intérprete, nos laboratórios criativos e apresentações públicas, e como pesquisadora, durante as pesquisas de campo.

A confluência dos coabitares não é linear e depende, sobretudo, dos momentos e tempos do processo, e o quanto aberto o intérprete está para vivenciar outros corpos em si. Ainda que este dado seja algo evidente do método BPI, foi preciso vivenciar no corpo as diferentes fases descritas ao longo desta dissertação para que apreendesse de fato essa dinamicidade corporal e emocional que cabe ao intérprete quando se propõe a seguir pelo método BPI.



## 7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGRAS, M. **O Duplo e a Metamorfose**: A Identidade Mítica nas comunidades Nagô. 2ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

FERRETTI, M. **Desceu na Guma**: o caboclo do tambor-de-mina no processo de mudança de um terreiro de São Luís – A Casa Fanti-Ashanti. São Luís: Sioge, 1993.

FERRETI, M. Terecô, a linha de Codó. In: PRANDI, R. (org.) **Encantaria Brasileira**: O Livro dos Mestres, Caboclos e Encantados. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

FIGUEIREDO, N. & SILVA, A. V. **Festas de Santos e Encantados**. Belém: Academia Paraense de Letras, 1972.

MELCHERT, A.C.L. **O desate criativo**: estruturação da personagem a partir do método BPI (Bailarino- Pesquisador-Intérprete). 2007. 158p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

NAGAI, A. M. **O Dojo do BPI**: lugar onde se desbrava um caminho, 2008, 123p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

PAVIS, P. **A análise dos Espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PRANDI, R.; SHAPANAN F. Entre Caboclos e Encantados – Mudanças recentes em cultos de caboclo na perspectiva de um cefe de terreiro. In: PRANDI, R. (org.) **Encantaria Brasileira**: O Livro dos Mestres, Caboclos e Encantados. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

PRANDI, R.; SOUZA, P. R. Encantaria de Mina em São Paulo. In: PRANDI, R. (org.) **Encantaria Brasileira**: O Livro dos Mestres, Caboclos e Encantados. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

PRANDI, R.; VALLADO, A.; SOUZA, A.R. Candomblé de Caboclo em São Paulo. In: PRANDI, R. (org.) **Encantaria Brasileira: O Livro dos Mestres, Caboclos e Encantados**. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

RODRIGUES, G. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete: Processos de Formação**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. (Reedição 2005).

RODRIGUES, G. As Ferramentas do BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete). In: **Anais do I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal** (ISBN: 9788599688120). UNICAMP. Campinas, SP. 2010 <http://www.fef.unicamp.br/hotsites/imagemcorporal2010/cd/anais/trabalhos/portugues/Area3/IC3-28.pdf>

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. 171p. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

TEIXEIRA, P.C. **O Santo que dança: uma vivência corporal a partir do eixo co-habitar com a fonte do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI)**. 2007. 195p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

TURTELLI, L.S. **O espetáculo cênico no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI): um estudo a partir da criação e apresentações do espetáculo de dança Valsa do Desassossego**. 2009, 309p. Tese de Doutorado, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

