

# Benza Quebranto: o “Jogo da Construção Poética” e o saber popular do benzimento

## Benza Quebranto: the “Play of the Poetics Construction” and the popular knowledge of benzimento

*Bianca Bazzo Rodrigues*<sup>1</sup>

*Lara Rodrigues Machado*<sup>2</sup>

## Resumo

Apresentamos nesse artigo o processo criativo do trabalho artístico “Benza Quebrando” fruto da pesquisa de campo realizada com benzedeadas e benzedores do estado do Rio Grande do Norte, respaldada pela proposta metodológica de Lara Rodrigues Machado, intitulada “O Jogo da Construção Poética”. Essa proposta toma como eixo de partida os aspectos do “jogo das relações” encontradas durante a pesquisa de campo e os laboratórios de criação como ignições poéticas e dinâmicas de movimento para a composição cênica. A vivência com essa proposta metodológica e com o saber popular do benzimento possibilitou ao intérprete impulsionar as discussões sobre os saberes populares e as criações cênicas na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Dança; jogo; ritual; cultura popular.

## Abstract

We present in this article the creative process of the artwork “Benza Quebrando” result of field research with ‘benzedeadas’ and ‘benzedores’ the state of Rio Grande do Norte, backed the methodological proposition by Lara Rodrigues Machado entitled “The play of the poetic construction.” This proposition takes as its starting shaft aspects of the “play of relations” found during the field research and the creation of laboratories as poetic ignitions and motion dynamics to the scenic composition. The experience with this methodological proposition with the popular knowledge of ‘benzimento’ enabled to the artist stimulated the discussions about the popular knowledge and the scenic creations in the contemporaneity.

**Keywords:** Dance; Play; ritual; popular culture.

ISSN: 1414.5731  
E-ISSN: 2358.6958

---

<sup>1</sup> Mestra em Artes Cênicas pela UFRN. Professora do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Sergipe (UFS). [bibs\\_bazzo@yahoo.com.br](mailto:bibs_bazzo@yahoo.com.br)

<sup>2</sup> Doutora em Artes do Corpo pela UNICAMP. Professora do Departamento de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). [laramachado@ig.com.br](mailto:laramachado@ig.com.br)

O universo da cultura brasileira, inspirador aos pesquisadores na busca de conhecimento e investigação para as artes da cena, apresenta um caldo de enriquecimento de signos, poéticas, mitos e dinâmicas de movimento que revelam ao intérprete não só modelos coreográficos, estudo das figuras performáticas desses espaços, mas, sobretudo, apresentam corpos inseridos dentro de um universo cultural que englobam o modo de vida, os saberes, os fazeres, as crenças dessas diferentes comunidades. O que amplia as possibilidades de atuação do intérprete para dimensões muito mais complexas em seus processos compositivos, se consideradas essas particularidades.

Nos espaços tradicionais da cultura popular brasileira encontramos um universo simbólico que perpassa as discussões de um contexto social/cultural para adentrar num contexto simbólico-sagrado, onde os saberes e fazeres desses espaços revelam particularidades em suas próprias configurações espaço-temporais, que podem tornar-se material peculiar para as atuações artísticas.

Apresentamos nesse artigo o trabalho de criação "Benza Quebranto", fruto da pesquisa de campo realizada com benzedeadas e benzedores do estado do Rio Grande do Norte, como parte integrante da pesquisa de mestrado desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte no ano de 2011.

O contato da intérprete com a proposta metodológica de Lara Rodrigues Machado se iniciou no ano de 2006 durante o período da graduação em dança na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Essas vivências vieram de disciplinas desse curso, projetos de extensão e Trabalho de Graduação Integrado (TGI) em 2008. Que se seguiram nos estudos de pós-graduação, nos projetos de pesquisa e extensão e, sobretudo no processo prático-criativo da dissertação de mestrado, culminando no trabalho artístico "Benza Quebranto".

Inicialmente esse trabalho artístico se configurou com três intérpretes que adentraram nas pesquisas, e que juntas experienciaram a proposta metodológica aqui descrita, desenvolvendo as relações e jogos corporais como parte das etapas da proposta. O trabalho, nessa configuração, foi apresentado ao público em geral no ano de 2012 em temporada de um ano na cidade de Natal e na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia em Salvador - BA.

No ano de 2013 e 2014 o trabalho artístico segue suas apresentações em temporada na Casa do Marquês na cidade de Piracicaba - SP, e no Festival Viva Dança na cidade de Salvador – BA, com o formato de um solo. A intérprete, nessa configuração, mantém as relações e jogos com as memórias, com as vivências de campo, com as relações que se criaram entre as intérpretes reveladas pela estruturação de uma personagem que benze, conta, canta e reza essas lembranças. É a partir dessa configuração que propomos apresentar nesse artigo os processos dessa pesquisa, delineando dentro da escrita, os caminhos que percorreram a criação do "Benza Quebranto".

O trabalho artístico permitiu ressignificar as atuações cênicas da intérprete, lançando questões contemporâneas sobre o diálogo com outros campos dos saberes, principalmente o saber popular. Numa troca e complementaridade que configurou num processo criativo na área das artes cênicas num diálogo significativo com os

saberes populares, os saberes artísticos e as atuações na contemporaneidade.

### **“O Jogo da Construção Poética” – a proposta metodológica**

“O Jogo da Construção Poética”, proposta de trabalho artístico-pedagógica, há cerca de trinta anos desenvolve estudos artísticos que abarcam temas sobre danças de matriz africano-brasileiras, com foco primordialmente na capoeira e nas pesquisas de campo junto a diferentes comunidades afro-brasileiras. No decorrer dos últimos quinze anos, essa proposta resultou em inúmeras trajetórias artísticas em diferentes tempos e espaços, vivenciadas por diferentes intérpretes. Esse trabalho artístico que identifica o mito como fator fundamental na inspiração criativa dos intérpretes, propõe a prática corporal a partir do improviso, das criações e descobertas de movimentos que surgem em processos de diálogos corporais na relação entre os intérpretes e o campo de pesquisa.

O “jogo” da capoeira proposto e desenvolvido em sala de aula, transforma-se em pequenas células de movimento, é estudado, discutido, reelaborado, transformado em cenas, e finalmente, torna-se responsável pelo entrelaçar das relações entre os corpos dos intérpretes e os conteúdos da temática escolhida para a criação cênica. O eixo dos trabalhos cênicos desenvolvidos por meio dessa proposta artístico-pedagógica é a ancestralidade, o ritual, o mito, a tradição das culturas, com um diálogo interdisciplinar no mundo atual.

Na proposta metodológica do “Jogo da Construção Poética”, o “jogo” é tomado como a relação entre o corpo do intérprete e outro estímulo qualquer, ou seja, um jogo feito entre duas pessoas, ou entre uma pessoa e determinado elemento cênico, um corpo e uma imagem etc. Para Huizinga,

[...] o jogo baseia-se na manipulação de certas imagens, numa certa “imaginação” da realidade (ou seja, a transformação desta em imagens); nossa preocupação será, então, captar o valor e o significado dessas imagens e dessa “imaginação”. Observamos a ação destas no próprio jogo, procurando assim compreendê-lo como fator cultural da vida (Huizinga, 2007, p.7).

Silva (2004) complementa esta ideia, esclarecendo que o “imaginar” faz parte do jogo da capoeira ao falar do treinamento individualizado do capoeirista: “[...] um outro que pode ser inclusive imaginário, imaginado, virtual” (Huizinga, 2004, p.66-67).

O processo criativo inicia-se com a experimentação do “jogo” em improvisos feita pelos intérpretes. Para isso, adota-se um caminho de descobertas por meio de práticas conhecidas no universo artístico da dança e do teatro, compondo um conjunto de três etapas diferenciadas: laboratórios dirigidos, exercícios de improvisação e composição cênica. Essas etapas de trabalho são complementares e interdependentes, e estão voltadas ao tema escolhido que normalmente não é a própria capoeira. As etapas estão embasadas na matriz do “jogo da capoeira”, ou seja, na movimentação da ginga, na descoberta individual do próprio gingado, no jeito que o corpo encontra de se comunicar com seu entorno, em meio das relações entre os corpos, entre seu corpo e suas memórias, e ou entre o corpo e seus elementos cênicos ou

estímulos sonoros.

No primeiro momento o intérprete convive com o desconhecido, um conjunto de registros emocionais vindos de sua própria memória afetiva e da vivência no campo de pesquisa. Por meio de variados estímulos propostos pelo grupo em sala de aula, os movimentos corporais surgem em laboratórios dirigidos de movimento e trazem dados a serem estudados. Para os intérpretes, este representa o momento de pesquisarem a si mesmos. Somente após os movimentos serem explorados de inúmeras formas em exercícios de improvisação é que poderão ser organizados em composições cênicas.

Mesmo quando o intérprete chega à etapa da composição final do espetáculo não deve deixá-la congelar, mas sim, manter sempre viva o trabalho elaborado. Para isso, deve efetuar novos exercícios de improvisação que venham a enriquecer as composições já elaboradas, realizar alguns laboratórios por curto período de tempo e até mesmo retornar ao campo de pesquisa se necessário.

Os corpos dos intérpretes dialogam durante os “jogos”, que nada mais são do que uma movimentação corporal de perguntas e respostas providas dos estímulos diversos e das diferentes instâncias do processo. Esses corpos aproximam-se e afastam-se uns dos outros, em um diálogo que parte da movimentação da ginga da capoeira, matriz do jogo. Esse processo vai se desenvolvendo até que o jogo transformar-se em diferentes ações entre os intérpretes. Inicialmente, a ginga propõe um reconhecimento dos corpos que, em muitos momentos, assemelha-se a certa relação de luta. O corpo se desdobra em partes e se recompõe o tempo todo. Esse corpo mantém-se atento e, ao mesmo tempo, descontraído; é capaz de mover-se por todo o espaço, em diferentes direções e níveis, virando de cabeça para baixo, recuando, avançando, torcendo-se, procurando espaços vazios para se moldar, perdendo e recuperando seu eixo por meio da movimentação da ginga e de seus desdobramentos.

Assim como na capoeira, o dançarino aguça os próprios sentidos mediante a busca e o estudo de seus movimentos, que nascem de estímulos diversos. Como afirma Silva,

[...] os sentidos dos movimentos, ou graus de mobilidade, são determinados por estímulos, que podem ser internos, do próprio capoeirista, ou externos, fornecidos pelo ambiente, e às vezes ambos, interno e externo. O capoeirista se expressa em respostas a esses estímulos (Silva, 2004, p.166).

Pode-se dizer, então, que esse “jogo da construção poética” leva a depreender sentidos por meio da liberdade de criar. A partir desses sentidos – que são trabalhados em função da poética e constituem “verdades” para cada um dos corpos envolvidos –, constroem-se possíveis relações cênicas entre os intérpretes. O fato de o intérprete, nesse processo específico, sentir-se na liberdade de vivenciar relações diversas e criar cenas a partir das vivências por meio do “jogo”, traz à sensação de “dançar jogando” e/ou “jogar dançando”.

## **Laboratórios dirigidos: “jogo como liberdade”**

Durante o processo criativo, as experiências aparecem no imaginário de cada um e são provenientes de imagens de lugares diversos, como o campo de pesquisa. Essas imagens aparecem e desaparecem a todo instante, provocando reações diversas em cada um e dinamizam o processo de criação cênica. A partir dessas imagens, os intérpretes são orientados a jogar capoeira uns com os outros e permitir que esses jogos evoluam.

Os movimentos básicos da capoeira (Silva, 2004), como a ginga, os golpes, as defesas ou negativas, entre outros, passam a ser realizados pelos corpos de forma livre, sem a preocupação com a técnica e os detalhes do movimento, em consonância com a proposta de Huizinga, que considera que a primeira característica fundamental do jogo é “o fato de ser livre, de ser ele próprio liberdade” (Huizinga, 2007, p.11). Apenas mantem-se a intenção de determinados movimentos, que ressurgem com nova aparência, sugerindo nova estética e novos sentidos.

O que normalmente não é costume para o capoeirista passa a ser explorado com liberdade absoluta no momento dos laboratórios, como deitar no chão, dar as costas ao oponente, fechar os olhos, entre outras ações. Os capoeiristas dentro da roda, por exemplo, jamais vão se arrastar pelo chão com a barriga ou com as costas; já nos de laboratórios isto ocorre. Eles também não vão se abraçar enquanto jogam apenas ao final de cada diálogo ou jogo. No laboratório não só aparecem inúmeros abraços como, também, ações de fazer carinho na pele do outro ou na própria pele, de cheirar, esfregar etc.

Durante esta etapa, é solicitado que se traga para a sala de aula elementos do cotidiano de cada intérprete, a fim de desenvolver atividades práticas. Além desses estímulos, faz-se uma seleção das músicas que os levam a recordar o universo da capoeira e/ou do campo de pesquisa. Tocadas ao fundo dos exercícios de laboratórios, as músicas servem como mais um estímulo para o processo criativo. Com o tempo, cada intérprete é orientado a decodificar o que elas significavam e o que provocavam em seu corpo.

É necessário que o corpo de cada intérprete seja reconhecido, em primeiro lugar, por ele mesmo, para depois este intérprete poder adequar-se à proposta de trabalho.

Cada intérprete explora o espaço, os elementos cênicos e os estímulos musicais produzidos por instrumentos de percussão por meio do próprio corpo, mantendo os olhos fechados, pois esta é uma maneira eficiente de entrar em contato consigo mesmo e dar diferentes interpretações àquilo que está sendo vivido. Os corpos respondem aos estímulos diversos e, desta forma, os movimentos corporais surgem harmonicamente, utilizando as diferentes partes do corpo.

Nos laboratórios dirigidos propõe-se: 1) buscar imagens – como, por exemplo, corpos e paisagens observados durante a pesquisa de campo, na vivência com a capoeira e em outras referências; 2) reconhecer e identificar sensações individuais; 3) descobrir e criar relações com o próprio corpo, com o corpo do outro, com os elementos cênicos e com outros estímulos, como os sonoros; 4) armazenar internamente um aglomerado de emoções e sensações ainda em processo de estudo; 5)

identificar vontades e desejos ao experimentar a relação com o outro, com elementos cênicos e com o próprio corpo.

No decorrer dos laboratórios, a cena surge em cada um dos corpos e integra o indivíduo à sua realidade, possibilitando, então, sua relação com o outro. Essa dança que nasce no corpo de cada intérprete – que, por sua vez, é orientado pelo professor –, vem ao encontro do universo das demais investigações individuais e do grupo. Como bem pontua Santos:

A dança integra o físico, o psíquico e o emocional. Pode ser considerada não só como um estímulo da imaginação, mas como um constante desafio para o intelecto e um cultivo do senso de apreciação. Tudo isso nos leva a perceber a dança como um elemento integrador e integrante do processo educacional. No que tange à sociedade, a dança tem tido o poder de reforçar a importância do corpo como instrumento e símbolo do poder. Tem também revigorado um conjunto de valores e crenças (Santos, 2002, p.25).

### **Improvisação: “jogo como ordem”**

Em relação ao jogo da capoeira, assim como ao “Jogo da Construção Poética”, aqui discutido, as regras às quais o autor se refere estão na consciência de cada intérprete ao entrarem em relação com o outro. Não são regras preestabelecidas e tampouco esses jogos contam com a presença de um juiz. De acordo com Huizinga,

[...] o jogo cria ordem e é ordem, introduz na confusão da vida e na imperfeição do mundo uma perfeição temporária e limitada, exige uma ordem suprema e absoluta: a menor desobediência a esta “estraga o jogo”, privando-o de seu caráter próprio e de todo e qualquer valor (Huizinga, 2007, p. 13).

No momento da improvisação o intérprete realiza um reconhecimento do espaço a ser trabalhado e transformado a partir das imagens que brotaram durante os laboratórios e que continuam aparecendo em diferentes e surpreendentes momentos do processo. Ressalta-se que esse espaço a ser construído é, também, imaginário, e será minuciosamente elaborado pelo intérprete a fim de que possa aproximá-lo do campo de pesquisa e ou de outras paisagens imaginárias. Em alguns trabalhos, por exemplo, tornou-se necessário realizar partes do processo como os laboratórios em chão de terra batida, em espaços a céu aberto, entre outros. Cada trabalho vai se aproximando das necessidades para a construção desse espaço onde o corpo explora as sensações e descobre um cenário.

A improvisação utiliza a linguagem conhecida pelo corpo de cada intérprete. Os movimentos aparecem desde os laboratórios, porém, nesse momento, começam a ser o foco de atenção, de forma que cada movimento é repetido e experimentado muitas vezes até ser escolhido e selecionado por cada um. Assim, no momento da improvisação ocorre um afunilamento dos conteúdos que vêm dos laboratórios. Os intérpretes selecionam alguns pontos a serem explorados dentro de um aspecto específico, por exemplo: se dois corpos descobrem em laboratório uma relação de conflito entre eles, na improvisação esses corpos vão experimentar, de todas as maneiras possíveis, o que seria esse conflito – o que ele envolve, que movimentos,

que ritmos, que elementos cênicos e outros. Desenvolvem-se, então, exercícios direcionados para comunicar o conflito entre os dois intérpretes e afloram as inúmeras possibilidades nesse universo “guerreiro”.

Nesse momento, muitos desejos a serem realizados ficam de lado, pois é impossível abarcar todas as descobertas e inquietudes dos intérpretes envolvidos no processo. Por ser a capoeira uma atividade que engloba várias artes, como dançar, cantar, tocar, lutar, compor etc., essa representa a etapa mais difícil do processo: abrir mão de certos conteúdos que emergem da fase inicial dos laboratórios de movimento.

### **Composição coreográfica: “jogo como beleza”**

No momento da construção das cenas, são resgatados movimentos e/ou sequências de movimentos criados durante os exercícios de improvisação, os sentidos dessa movimentação para cada um dos intérpretes, as relações descobertas ou criadas entre eles e, também, entre eles e os vários estímulos propostos desde os laboratórios, além de todo o apoio do material coletado em pesquisa de campo utilizado para dar um “chão” a esse trabalho artístico – “chão” no sentido de base forte, de raiz e até mesmo de sagrado: entregar-se de corpo inteiro ao chão.

Nesta etapa, constrói-se o roteiro definitivo do espetáculo, finalizando seus conteúdos para um único cenário composto de elementos cênicos e outros estímulos então trabalhados. Na verdade, a composição cênica acontece em todos os seus aspectos desde o início do processo; tudo é experimentado, vivido, e reflete-se sobre o sentido de todas as experiências durante o decorrer do processo. Muitas vezes o cenário e os elementos cênicos transformam-se, simbolicamente, no corpo dos intérpretes e até no próprio movimento. Isso acontece porque o processo artístico se dá de forma integrada: nada aqui é acessório para a “dança” e, nesse cenário construído pelos intérpretes, tudo e todos “dançam jogando e jogam dançando”.

As montagens coreográficas das cenas só se tornam claras com a sucessiva repetição dos movimentos criados espontaneamente entre os corpos, podendo, então, ser selecionadas e lapidadas pelo grupo. Como assinala Santos:

[...] na dança os movimentos são usados dentro das possibilidades de ação do corpo humano, além de gestos, inclinações, extensões, torções e giros. Essas atividades são combinadas com a locomoção: andar, correr, pular, cair (sem falar das posições estáticas). Dentro dessa visão ampla do gênero, os estilos mostram as diferentes possibilidades de comunicação que distinguem uns dos outros. Esse discurso resulta, portanto, das combinações dos elementos do movimento, espaço, peso, tempo e fluência, juntamente com as ações mecânicas do corpo, que se curva, que se prolonga e que se torce (Santos, 2002, p.83).

O momento da composição coreográfica representa um jogo no qual a repetição espontânea dos movimentos dita quais serão aqueles mais significativos para cada corpo e para cada relação criada entre os corpos. Para Huizinga (2007), a repetição de movimentos representa também uma característica fundamental do jogo:

Uma de suas qualidades fundamentais reside na capacidade de repetição, que não se aplica apenas ao jogo em geral, mas também à sua estrutura interna. Em quase



todas as formas mais elevadas de jogo, os elementos de repetição constituem como que o fio e a tessitura do objeto (Huizinga, 2007, p.13).

A movimentação que surge e é lapidada por cada intérprete pertence a ele como símbolo de sua história corporal, e jamais é imitada por outro corpo. Alguns movimentos de dança tornam-se comuns ao grupo por trazerem sentido para todos e são, então, elaborados por cada intérprete, que encontra sua individualidade na realização das coreografias de grupo. Todo este trabalho de lapidação do material é realizado tendo em vista a busca do belo:

A vivacidade e a graça estão originalmente ligadas às formas mais primitivas do jogo. É neste que a beleza do corpo humano em movimento atinge seu apogeu. Em suas formas mais complexas o jogo está saturado de ritmo e de harmonia, que são os mais nobres dons de percepção estética de que o homem dispõe. São muitos, e bem íntimos, os laços que unem o jogo e a beleza (Huizinga, 2007, p.10).

Além disso, a dança elaborada tem o intuito de estar viva; desta forma, os trabalhos sempre se apresentam com originalidade, surpreendendo, muitas vezes, o próprio intérprete, que irá reviver em cena inúmeras vezes sua criação artística, quase sempre de forma diferente.

## **A pesquisa de campo**

Como parte da proposta metodológica do "Jogo da Construção Poética", a pesquisa e vivência in loco com o campo popular escolhido, no caso, os saberes populares da benzeção, possibilitaram uma reestruturação corporal que englobou desde: o como se colocar em campo, o como iniciar uma conversa com os mestres e as pessoas dessa comunidade, o quanto se pode prosseguir na pesquisa e o momento que não se deve mais ir além, respeitando os contextos e limites do outro. Nesse momento, o "jogo das relações" já se estabelecia na pesquisa de campo, ganhando estrutura e fundamento ao tornar-se evidente nas diferentes estratégias e dinâmicas que o próprio contexto pesquisado apresentava.

No contato com o universo cultural das benzedeadas e benzedores, ocorreu um "estranhamento" interior no pesquisador que o levou a modificar o olhar antes existente sobre si mesmo. Pois, "de fato, presos a uma única cultura, somos não apenas cegos à dos outros, mas míopes quando se trata da nossa" (Laplantine, 1988, p. 21). Esse estranhamento para as discussões da pesquisa permitiram desbloquear algumas imagens já sobrepostas pela nossa própria cultura. Adentrar num campo que aparentemente difere do seu contexto cotidiano e possibilitar ao outro, em muitos momentos, direcionar o andamento da pesquisa, apresentou uma reestruturação de posições. Principalmente quando se revela a importância desses territórios na configuração da nossa sociedade, apresentando possibilidade de reconfigurar padrões científicos e hierarquias compositivas no contexto artístico.

Em certo momento da pesquisa de campo, acontece uma imersão tão profunda que perdemos, de momento, nossos referenciais, é o que Laplantine (1988) chama

de “perda de nossa identidade”, “de viver de carne e osso” a cultura que pesquisamos. Esse momento, inicialmente assustador, é o mais significativo para o pesquisador-intérprete, pois acontece a potencialização daquilo que ele vive que será, posteriormente, expressado nos laboratórios dirigidos e na composição artística.

O benzimento é uma prática ainda hoje atuante em território brasileiro, porém percebe-se a diminuição desse saber popular e o desconhecimento da população sobre esse ritual, principalmente as crianças e os mais jovens. Em meio a uma contemporaneidade de diversidade e processos de transmissão do conhecimento, cada vez mais midiática, algumas expressões dos saberes popular vêm encontrando um terreno de embate para continuarem atuantes.

Os sujeitos que praticam os benzimentos são chamadas(os) de benzedeadas, benzedores, rezadeiras, curandeiros, identificadas(os) como pessoas que através de suas rezas, orações, gestualidades, crenças propiciam o alívio de doenças físicas/espirituais que acometem o doente.

Em suas práticas utilizam objetos simbólicos como a tesoura, o terço, o prato com óleo, as folhas de ramos de plantas medicinais que atuam como receptores dos males que acometem o doente, e ajudam a fortalecer esse ritual, acompanhadas das rezas, das orações, das jaculatórias<sup>3</sup>, induzindo ao paciente a experienciar um imaginário popular e suas representações simbólicas, como exemplo, o “milagre” da cura.

Nos estudos de Brandão (1980), dentro das religiões populares, o milagre é rotineiro, advindos da fé entre as divindades e os fiéis. O milagre é a retomada da ordem natural das coisas que foi quebrada pela provação dos santos ou da invasão das forças do mal. Portanto, o milagre é um acontecimento necessário, acessível, rotineiro e reordenador nas religiões populares.

A prática do benzimento é um saber repassado de geração a geração, porém em alguns casos presenciados durante a pesquisa, a benzedeadora aprendeu a benzer por graça divina e/ou mesmo pela curiosidade aguçada. Em outros, pela necessidade quando da dificuldade de acesso médico em algumas regiões do país. Observamos assim, uma prática popular que investe de sentido ao atuar em meio a uma sociedade que muito sofreu com as desigualdades sociais.

Os territórios dos saberes popular possuem uma relação diferenciada com o tempo e o espaço. Estamos falando de um universo que comporta no tempo presente, a reatualização constante das memórias do passado, da reza que foi ensinada de geração a geração, e que hoje se mescla com as conotações e rompimentos no decorrer da transmissão da oralidade. Percebe-se nesse espaço a possibilidade de trocas do jogo ritual que adquirir outras atmosferas e percepções físico-sensitivas, materiais preciosos nas etapas compositivas da proposta metodológica, que são provocadas e despertadas durante os laboratórios dirigidos, e apresentam materiais de experimentação de relações cênicas, sensitivas e de movimento que permitem apre-

---

<sup>3</sup> Jaculatórias - orações curtas, simplificadas, reduzidas, fervorosas e suplicantes, mesclando com as orações católicas e a linguagem popular de cada região. Na passagem do ensinamento elas vão se fragmentando, perdendo

alguns elementos e ganhando novos. Ver mais em O que é benzeção, de Elda de Oliveira Rizzo, 1985.

sentar novos padrões coreográficos para a composição do trabalho artístico.

Transitar por essas fronteiras possibilitou viver as diferentes relações de jogos que se estabeleceram. Escutar as rezas e orações das benzedeadas e benzedores, sentir suas histórias que permeiam um imaginário e o universo da cura, da dor, do sofrimento, permitiram um jogo corporal de trocas entre a intérprete e suas próprias histórias, imersas em uma infância constante de visitas a esses territórios para curar quebranto e mau-olhado. Nas próprias memórias familiares, das tias e tios e de sua avó benzedora que benziam as dores das estripulias infantis. O jogo representou um jogo de possibilidades, onde as trocas entre o corpo da intérprete e as inúmeras benzeduras suscitaram respostas corporais para a dança durante o processo criativo.

Durante as conversas nas idas a campo, realizadas nas cidades de Tibau do Sul, Parnamirim, Vera Cruz e João Câmara foi possível despertar os imaginários individuais. As rezas, as orações, os cantos, as dores que se dissipavam do corpo foram sendo revisitadas nas conversas com as benzedeadas e benzedores e reelaboradas na cena, configurando, como exemplo, em conversas que a personagem ia dividindo com o público.

A crença de cada uma, como cada benzedor aprendeu a benzer, tornaram-se materiais preciosos para as próximas etapas da proposta metodológica, revelando ações e movimentos para a cena que englobaram esses contextos populares e serviram como material de estruturação dessa personagem que benze com sua dança.

Maria da Conceição Almeida, em seu livro "Complexidade, saberes científicos, saberes da tradição", propõe a busca de uma visão periférica ante as formas e padrões que nosso sistema político-educacional vem nos formando. Almeida (2010) evidencia os intelectuais da tradição, e que a exclusão dos conhecimentos dessas culturas "fora da rede" compromete uma democracia cognitiva e subjuga a diversidade de saberes que emergem nas margens do conhecimento científico. Para a autora:

Ao lado do conhecimento científico, as populações rurais e tradicionais, ao longo de suas histórias, têm desenvolvido e sistematizado saberes diversos que lhes permitem responder a problemas de ordem material e utilitária tanto quanto têm construído um rico corpus da compreensão simbólica e mítica dos fenômenos do mundo (Almeida, 2010, p. 48).

Nesse sentido, a autora propõe a necessidade de relações mais interligadas entre os diferentes espaços, frequentemente distanciados, em que a ciência permita que outros conhecimentos sejam experimentados ou mesmo (re)conhecidos. Foi com essas questões que a pesquisa se desenvolveu e buscou suscitar discussões a partir das atuações artísticas.

### **"O Jogo da Construção Poética": laboratórios, improvisação e composição coreográfica do "Benza Quebranto".**

No decorrer desse processo artístico-pedagógico, as relações e jogos advindos das proposições da capoeira foram sendo dinamizadas conforme as práticas corporais e diálogos entre os intérpretes e o objeto de estudo escolhido para a pesquisa de campo

Inicialmente, com a participação de três intérpretes no processo de criação, foram vividas e criadas as relações entre as histórias das personagens que se estruturaram, entre as memórias da vivência em campo e as dinâmicas de jogos corporais. Mesmo na atual configuração individual do trabalho artístico essas relações se mantêm, respaldadas pela estruturação da personagem que benze e revivi na dança esses jogos de possibilidades. Como salientado na proposta metodológica, cada corpo carrega a sua dança e suas relações internalizadas, podendo ser ativadas cada vez que seu corpo revive a história de sua personagem em cena.

Quando uma benzedeira, de uma forma peculiar, se esquivava das perguntas da pesquisadora-intérprete sobre um determinado ponto, sobre o porquê daquela reza, o porquê daquele ritual; essa esquiva, proveniente também do jogo da capoeira, se apresentou como ação de movimento na dança para o “Benza Quebranto”. A intérprete se esquivava do espaço, se esquivava dos quebrantos trazidos pelo público, se esquivava das próprias limitações criativas.

A fase mais expressiva, para a “construção poética” e como ignição para as respostas corporais, nasceu quando da dificuldade de transpassar o limite das imagens vivenciadas para o corpo. Por mais que as imagens parecessem estar vivas e tão próximas daquele espaço compositivo (e não mais no campo de pesquisa), ainda se mantinha um corpo sensível das experiências. Era preciso um corpo sentido das experimentações agora cênicas, um corpo potencializado para a cena. Inicialmente, as gestualidades, as dinâmicas de movimento eram muito interiorizadas, até possuindo uma qualidade de movimento muito perto da dor, do sofrimento, como resposta às histórias escutadas, os ambientes visitados.

A etapa da proposta dos laboratórios dirigidos se mostrou ponto fundamental para a composição, direcionando as ações da intérprete nas preciosidades que nasciam e das relações que começavam a se estabelecer, já que nessa fase fechar os olhos foi uma das indicações para se conectar com o imaginário da pesquisa.

Dessa forma, um movimento genuíno de acariciar a região do plexo solar, como resposta da dor e das mazelas físicas e emocionais observada nos corpos em campo de pesquisa, transformou-se em dança. Perguntas eram lançadas, como o porquê desse toque, o porquê dessa dor, o que se queria dizer com ela, o que se queria exprimir corporalmente. Começaram a surgir ações mais direcionadas e movimentos que foram expandidos e, em outros momentos, retraídos para as repetições e delimitações cênicas. Cada movimento, já na composição coreográfica, possuía sua propriedade.

Nas idas a campo presenciamos, em muitos casos, benzedeadas e benzedores acenderem velas para o santo em oração com o propósito de curar o enfermo. Na composição cênica, o ambiente repleto de velas, surgiu como que da necessidade de trazer à tona as lembranças de tantas e tantas velas acesas na ação contundente da crença e da energia sagrada que oferecia ao espaço, quase sempre presenciadas nos pequenos quatinhos das casas dessas mulheres e homens que rezam para curar, um ambiente acolhedor e cheio de mistérios. Em cena, cada chama acesa representa uma oração sussurrada em movimentos minuciosos numa dança de benzeção quase sempre dedicada a alguém em particular, às vezes dedicada a pessoas no imaginário

do intérprete, outras vezes dedicada a pessoas do próprio público.

As relações começaram a se estabelecer também com os elementos cênicos, principalmente os ramos, as velas, os santos e o estandarte, surgindo respostas de jogos corporais que tinham como ação o desafio. A ação do desafiar percorreu desde desafiar a própria doença, as promessas que se lançava para algum santo, como as próprias estruturações cênicas, desafiando as possibilidades artísticas de apresentar poeticamente esses territórios na dança de benzeção dessa personagem.

As gestualidades observadas em campo ganharam tonicidade poética ao serem experimentadas durante os laboratórios dirigidos e nas improvisações de diferentes maneiras. Assistir o "Benza Quebranto" é presenciar um corpo narrativo de diferentes histórias, que permite a cada um se identificar com um gesto, um movimento, um olhar. Um gesto de cruz no espaço se transformou em diferentes ações de curar, limpar, proteger, benzer, agradecer.

As relações que se estabeleceram durante as diferentes etapas do processo foram responsáveis pela criação de uma personagem cujo corpo dança histórias contadas sob marcas físicas e emocionais inspirado nos corpos das benzedeadas e dos benzedores que apresentavam movimentos específicos preenchidos de conteúdo e repletos de vida, demonstrados por variações de tonicidades de voz e corpo empregados em cada oração para a cura de diferentes doenças.

Podemos descrever também cenas construídas por ações de ataque e defesa, que nasceram da experimentação do jogo da capoeira, e se transformaram poeticamente no corpo da intérprete como uma defesa e ataque contra as energias ruins, os males que povoam as superstições, crenças e orações desse universo popular. Essas dinâmicas dançadas repercutiram ainda, em ações de limpar o espaço e cuidar do corpo, numa movimentação exagerada do quadril desenhando com as saias no espaço cênico um círculo de proteção.

Nessa pesquisa, os corpos, as identidades, as histórias de cada um dinamizaram essa dança por meio de relações desenvolvidas no decorrer do processo, que repercutiram genuinamente em cada intérprete, na pronúncia de uma dança pensada, feita, pesquisada, debatida e resistente em território brasileiro.

Foi possível viver o *corpo-oração*, do corpo que benze e que permanece atento para enxergar a doença que o acomete o doente. "Um *corpo-oração* porque imerso na rede simbólica da cura, da doença, da enfermidade, tão perto da morte, e tão perto da vida" (Rodrigues, 2013, p.64). O *corpo-oração* do jogo das forças rituais, dos aspectos tangíveis e intangíveis.

Nos espaços tradicionais há um respeito pelas memórias ancestrais, há uma tradição que se recria diante as adversidades e mudanças da atualidade, há um universo simbólico dentro desses terrenos que integram suas crenças, religiosidades, modos de enxergar o mundo que se não fossem valorizados durante essa troca e jogo corporal, o trabalho cênico poderia correr o risco de apenas agregar alguns gestos, objetos, aspectos do espaço pesquisado, sem a preocupação de compreendê-los como espaços de histórias e identidades.



*Cena do trabalho artístico Benza Quebranto. Foto: Silvia Rodrigues.*

Nos espaços tradicionais há um respeito pelas memórias ancestrais, há uma tradição que se recria diante as adversidades e mudanças da atualidade, há um universo simbólico dentro desses terrenos que integram suas crenças, religiosidades, modos de enxergar o mundo que se não fossem valorizados durante essa troca e jogo corporal, o trabalho cênico poderia correr o risco de apenas agregar alguns gestos, objetos, aspectos do espaço pesquisado, sem a preocupação de compreendê-los como espaços de histórias e identidades.

Fazer parte dos rituais do jogo e dos rituais da benzeção nos jogos poéticos incitaram discussões e abriram a roda para um jogo corporal que olhou para essas preciosidades nas atuações criativas e cênicas, e convidou também para a roda as tensões, as complexidades, as misturas, as trocas, os embates, as defesas, os ataques, os mistérios que fazem parte desses contextos. Culminando num trabalho artístico fruto do jogo das relações corporais, culturais, artísticas e dos encontros humanos.

Durante os processos dos jogos, em que foi permitido ao corpo experimentar movimentos e relações que outrora não seriam possíveis dentro dos espaços sagrados, tornaram respostas cênicas com propriedade, mesmo que a princípio diferente de seu ambiente originário. Como exemplo, o gesto da benzeadeira de fazer uma cruz na cabeça do doente, como meio de “fechar” o corpo ante as adversidades e forças opressoras, nas experimentações cênicas foi possível ampliar essa ação, mas sem descaracterizá-la de seu contexto.

O estudo das diferentes possibilidades de se realizar esse movimento repercutiram em diferentes tonalidades, proporções e texturas. Desde movimentos minúsculos que mal se percebia o movimento, remetendo ao momento que as benzeadeiras se recolhem para seus próprios diálogos e mistérios, até a uma ampliação do movimento em que o gestual de se fazer a cruz percorria todo o corpo, todo o espaço cênico.



*Cena do trabalho artístico Benza Quebranto. Foto: Paulo Heise*

No trabalho artístico "Benza Quebranto", nasceu uma personagem que carregou todas as memórias vivenciadas e vozes escutadas e sentidas durante a pesquisa. Que olhou para cada particularidade e abriu a roda do jogo para as diferentes possibilidades que um trabalho com os saberes populares pode apresentar. Uma personagem da reza, do quebranto, do cheiro de vela que transitou pelos diferentes territórios e que hoje, carrega no corpo todas essas vivências.

## **Conclusão**

No decorrer do processo do trabalho artístico embasado na proposta metodológica do "Jogo da Construção Poética", percebe-se no amadurecimento dos intérpretes, um corpo que inicia seu processo demonstrando certa fragilidade e aos poucos vai se enraizando, ganhando forças, sustentação, encontrando maneiras diversas de lidar com a recuperação do eixo e com a organização de toda a estrutura corporal. Como uma massa de modelar é possível perceber esses corpos sendo lapidados e desenhando no espaço cênico, com sua movimentação, caminhos imaginários. Corpos dançantes que em movimento nos levam para outro espaço, um espaço mágico, fora do cotidiano. Carrega-nos para o universo da pesquisa de campo ou ainda para mais distante, o espaço que se torna sagrado no momento da comunicação, um espaço coletivo, imaginário e universal.

A projeção de movimentos é responsável por criar laços entre as pessoas. Esse movimento quando projetado "toca" o corpo do outro. "Toca" o próprio corpo do intérprete que se sente contemplado e responde a si mesmo num jogo de perguntas e respostas. O jogo estimula as trocas, vindas de situações muitas vezes inusitadas como as trocas feitas entre o intérprete e o público, entre os intérpretes, entre eles e suas memórias corporais e ainda entre eles e seus elementos cênicos e estímulos sonoros- visuais que vêm carregados de símbolos e signos.

Cria-se uma autonomia corporal. Cada intérprete vivencia a formação de uma personagem que carregará por tempo indeterminado. É possível acionar a memória corporal e resgatar esse trabalho em momentos diferentes da vida desse intérprete, em situações diferenciadas e tempos diversos. Da mesma forma essa personagem construída pelo pesquisador-intérprete lhe proporciona a chance de relacionamento com outros intérpretes em trabalhos artísticos diferentes em espaços diversos em diferentes tempos. A preciosidade dessa construção artística está em parte nessa liberdade de relacionar-se com o mundo, com o universo das pesquisas artísticas e com pessoas e propostas distintas.

O trabalho artístico construído ao longo do desenvolvimento de processos no “Jogo da Construção Poética” vem demonstrado a possibilidade de investigação em contínuo processo de descobertas e aprofundamento de temas específicos e principalmente de um aprofundamento da pesquisa do corpo de cada um. Uma pesquisa desenvolvida pelo pesquisador-interpretador sobre si mesmo em comunhão com sua dança, com sua história, com sua ancestralidade. Hoje as personagens se encontram e constroem cenas diferentes de acordo com as relações traçadas naquele contexto, já livres e desvinculadas de certa arrumação ou estruturação do espetáculo artístico de dança. As vivências buscam o olhar para o indivíduo, para o corpo de cada pessoa que se envolve no processo artístico e se disponibiliza ao jogo, as trocas de experiências, as investigações e as danças que surgem desses encontros diversos. O corpo amadurece e torna-se mais flexível, mais acessível, mais tranquilo, equilibrado, simples e disponível a comunicação.

Dessa forma, o contato entre esse corpo íntegro com as diferentes respostas do jogo das relações, encontra propriedade e possibilidade para discutir os conhecimentos populares, os saberes da tradição do universo pesquisado, as diferentes benzeduras, as singularidades de cada benzedora e benzedor, as diversas formas do benzimento tornar presente uma cura através das rezas, gestos e crenças. Permite ainda abarcar por meio da arte as diferentes vozes atuantes dos diversos contextos sociais e culturais em território brasileiro.

A experiência vivida durante o processo criativo do “Benza Quebranto” proporcionou um despertar para os estudos do corpo nas ações e rituais do benzimento ao ancorar um saber, um fazer, um corpo discutido e revelado nos diferentes jogos criativos. Abrem-se então caminhos para essas expressões, incentivando cada vez mais os artistas na busca de espaços que contemplam na contemporaneidade as memórias e tradição do passado que fazem parte de alguma forma de nosso dia a dia.

## Referências

ALMEIDA, Maria da Conceição. Complexidade, saberes científicos, saberes da tradição. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2010.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Os Deuses do Povo: um estudo sobre a religião popular. São Paulo: Brasiliense, 1980.



HUIZINGA, Johan. Homo ludens: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LAPLANTINE, François. Aprender Antropologia. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MACHADO, Lara Rodrigues. O Jogo da Construção Poética: processo criativo em dança. 2007. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

OLIVEIRA, Elda Rizzo de. O que é benzeção. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RODRIGUES, Bianca Bazzo. Crenças e quebras de um corpo que dança: poéticas do benzimento na criação cênica. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Departamento de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

SANTOS, Inacyra Falcão. Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança arte-educação. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SILVA, Eusébio Lobo da. O corpo na capoeira. 2004. Tese de Livre Docência. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Os Deuses do Povo: um estudo sobre a religião popular. São Paulo: Brasiliense, 1980.

Recebido em: 30/04/2015

Aprovado em: 02/07/2015