



Corpo cênico, um meio de estudo de si mesmo, do outro e da sociedade

RENATA BITTENCOURT MEIRA

Professora do curso de Teatro do Departamento de Música e Artes Cênicas da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia. Doutora pela Faculdade de Educação, Mestre em Artes e Bacharel em Dança pela UNICAMP. Criou e coordena o grupo *Baiadô: pesquisa e prática da dança brasileira*; projeto de extensão do Laboratório de Ações Corporais DEMAC/FAFCS/UFU. Endereço eletrônico: renatameira@demac.ufu.br.

■ RESUMO

Este artigo é uma reflexão sobre a dança contemporânea por meio de uma análise da relação entre a prática artística e a dança popular. O corpo cênico é comum ao teatro e à dança e criador de movimentos significativos. Quatro experiências de criação em artes cênicas desenvolvidas como pesquisas acadêmicas norteiam o fazer artístico e a reflexão sobre esse fazer. Nessa práxis o corpo sensível percebe o mundo e dialoga com ele. Do diálogo destacam-se as culturas populares como campo de pesquisa. O processo de criação das culturas populares é analisado e percebido como uma possibilidade de criação para as artes cênicas. Uma contextualização histórica de aproximação da dança cênica com a cultura popular aponta questões temáticas, somáticas e estéticas. Com isso localiza na arte contemporânea o fazer pesquisado. Aponta a criação de um mundo experimental como caminho de revitalização da dança por meio da prática artística, conforme o processo de criação popular, e da instauração do estado de criação como a nova objetividade da arte, conforme as proposições de Hélio Oiticica. É uma das respostas possíveis para a construção de um pensar acadêmico que dê conta da diversidade e da sustentabilidade. Colabora na construção de uma academia em diálogo com a sociedade, permeável e criativa.

■ PALAVRAS-CHAVE

dança brasileira, processo de criação, cultura popular.

■ ABSTRACT

This article is a reflection on contemporary dance through the analysis of the relationship between the artistic practice and Popular Dance. The Scenic Body is an intersection between Theatre and Dance and is the creator of significant movements. Four experiences on the Performing Arts developed within the academic setting conduct the artistic making and the reflection on its making. In this praxis the sensitive body perceives the world and establishes a dialogue with it. As a result of this dialogue the Popular Culture as a field of research is emphasized. The process of creation used by popular cultures is analysed and considered as a potential method for the process of creation on the Performing Arts. The historical context that approximates Dance and Popular Culture leads to the reflection on important issues: thematic, somatic and aesthetic. As a result, the researched creations are found in the Contemporary Art and an experiential world is created as a means of revitalization of Dance through the artistic practice, based on the Popular Culture's creation processes and through the implementation of the "state of creation as the new objectivity of Art", as in Helio Oiticica's view. This is one possible answer to the construction of an academic thinking that considers diversity and sustainability in its productions, contributing to the dialoghe between the academic world and the creative and permeable society.

■ KEYWORDS

Brazilian Dance, process of creation, popular culture.

As artes cênicas têm um campo de investigação sobre criação no qual o corpo é o agente. Campo comum ao teatro e à dança é pensado aqui enquanto práxis, como uma experiência em constante diálogo com a reflexão. Os conceitos abordados precisam ser vividos, são idéias experienciadas em processos de criação que têm o corpo como base da criação de formas e sentidos. Os desafios da construção de um corpo sensível que cria e percebe movimentos significativos instigam os pesquisadores artistas. Neste trabalho, o corpo cênico é considerado parte do processo de criação que tem por base as culturas populares.

O processo de criação das culturas populares é analisado por Peter Burke na Europa entre 1500 e 1800, aproximadamente, e discorre sobre dança, música, sermões, contos e teatro. Trata-se de um vasto território e um grande período de tempo, o que lhe permitiu somar informações suficientes para concluir como seria o processo de composição da cultura popular no início da idade moderna. A descrição do processo de criação em cultura popular, apresentado por Burke, é aqui acompanhada de exemplos da cultura popular atual, mostrando as semelhanças encontradas em pesquisa de campo no litoral sul do Estado de São Paulo (MEIRA, 1997).

São estudadas pesquisas e as práticas de dança popular, desenvolvidas na Universidade Estadual de Campinas e na Universidade Federal de Uberlândia que seguem o processo de criação popular indicado por Burke, entretanto apresentam características distintas do universo abraçado pelo autor. O repertório pesquisado diz respeito a manifestações específicas das danças brasileiras, como o fandango caçara, as danças do nordeste brasileiro – caroço, cacuriá, baralho, ciranda, coco, boi –, o jongo do sudeste, o congado do centro oeste, em especial do Sertão da Farinha Podre¹, e a umbanda, grande síntese da cultura brasileira. São danças populares contempo-

¹ Sertão da Farinha Podre é uma denominação genérica que abrange a região do Triângulo Mineiro, onde o Congado é muito forte, inclusive na cidade de Uberlândia.

râneas que apresentam especificidades em diferentes localidades do Brasil.

A vivência em campo é um mergulho num universo que se pretende desvendar. Nesse mergulho, abrem-se os sentidos e a atenção para o conhecimento da vida tradicional em diversas regiões pesquisadas e de suas expressões artísticas. A experiência é o princípio para entender o mundo. Segundo Kant, é pela “experiência que temos a idéia de ser” (KANT apud PONTY, 1990, p.49). Contudo, a experiência em campo se dá através de um determinado ponto de vista: a abordagem é individual, por maior que seja a neutralidade pretendida. Merleau Ponty (1990, p.47) afirma que “esse sujeito que assume um ponto de vista é meu corpo, como campo perceptivo e prático”. A arte se confunde com a vida e, na pesquisa de campo, a vida se impõe ao mostrar-se em pedacinhos.

A experiência sensível da pesquisa de campo percebe o contexto cultural de modo fragmentado. Nesse sentido, recolher fragmentos é colecionar impressões. Nas pesquisas de campo, as imagens e sons são impressos, literalmente, em fitas magnéticas, filmes fotossensíveis e arquivos digitais, enquanto os movimentos e as formas de falar são impressas na memória corporal e intelectual. “O que importa é que recuperamos nossos sentidos. Devemos aprender a ver mais, ouvir mais, sentir mais”, afirma Susan Sontag (1987, p.22-23), indicando o caminho dos sentidos na arte contemporânea, ao dizer não à interpretação das artes. E assim é feito em campo e em cena, imagens, sons, movimentos e palavras são fragmentos do universo pesquisado, são as impressões transformando-se em impulsos criativos.

A pesquisa de campo estimula processos criativos em montagens cênicas e orienta uma possibilidade de relação entre arte popular e arte contemporânea. Tendo origens distintas no Brasil, a dança popular e arte da dança vêm estabelecendo relações diversas. A dança brasileira e as tradições populares dialogam e aproximam-se e este movimento de aproximação se faz de diferentes maneiras no decorrer do tempo. Conhecer essas maneiras é uma forma de contextualizar o

fazer artístico pesquisado. Para esta reflexão traçamos uma breve análise histórica, usando como norte o itinerário pela dança do Brasil apresentado por Cássia Navas (1994, pp. 32 a 50).

A Universidade Federal de Uberlândia sedia no curso de Teatro o grupo Baiadô: pesquisa e pratica das danças brasileiras. A prática do grupo Baiadô contribui para a dança contemporânea ao investigar a criação e a prática da dança a partir do processo de criação e de ensino e aprendizagem das culturas populares². Essa pesquisa articula a perspectiva da nova objetividade da arte, proposta por Hélio Oiticica (FAVARETTO, 1992) com as reflexões sobre a socialização da arte de Garcia Canclini (1984). Este amálgama alimenta práticas artísticas e acadêmicas que frutificam em processos de montagem cênica e em celebrações de dança, nas quais por vezes, não há distinção entre artista acadêmico, artista popular e público.

■ 76

Movimentos Significativos

O corpo do qual se fala é o corpo sensível que percebe o mundo e dialoga com ele. É o corpo humano, universal e comum a todos. É o corpo sujeito, afetivo e dinâmico, capaz de expressar uma visão de mundo específica. É também o corpo inserido numa determinada cultura que viabiliza o diálogo e o cultivo da identidade de grupo. O trabalho corporal trafega entre essas três perspectivas. O corpo percebe o mundo, como ensinou a vida, a dança e Merleau Ponty (1990). Por meio dele compreendem-se e recriam-se as diferentes leituras de mundo. O corpo é um meio de estudo de si mesmo, do outro e da sociedade.

O objetivo é ampliar a capacidade expressiva e a presença cênica do intérprete, contribuir para as pesquisas sobre

² Para aprofundamento sobre o Grupo Baiadô, consultar **Baila bonito baiadô: educação, danças e culturas populares em Uberlândia, Minas Gerais**. Tese defendida por Renata Bittencourt Meira no Programa de Pós Graduação em Educação da Faculdade de Educação da UNICAMP, 2007.

processos de criação nas artes cênicas e estabelecer diálogo com os aspectos cênicos imbricados nas culturas populares. Considerando que, na arte popular, as diferentes expressões encontram-se amalgamadas, os estudos dos movimentos articulam-se com estudos da voz, de músicas, de percussão, de objetos cênicos, de construção de narrativas e de celebrações.

Para dar conta da complexidade da abordagem proposta lança-se mão de diferentes estratégias e pressupostos teóricos. O corpo universal é entendido por meio da educação somática, destacando a eutonia (ALEXANDER, 1983), e de preceitos das técnicas orientais, em especial o Tai Chi Chuan (HUANG, 1979 e SEVERINO, 1986). Ainda neste âmbito as análises de movimento de Rudolf von Laban orientam o olhar para o movimento, a antropologia teatral indica princípios comuns a diferentes expressões, chamados por Eugênio Barba de “bons conselhos”. A sensopercepção de Patrícia Stokoe e a técnica de Klauss Vianna (VIANNA, 1989 e MILLER, 2005) organizam a experimentação e a reflexão sobre movimentos criativos. Os aspectos culturais do corpo são trabalhados por meio da criação a partir de pesquisa de campo sobre culturas populares. Conceitos da antropologia são emprestados para dar conta de questões fundamentais como alteridade e distanciamento na relativização da visão de mundo (DA MATTA, 1987). O processo de criação popular é analisado por Peter Burke (1989). A pesquisa de campo alimenta processos de criação que têm as culturas populares como base, contando com a contribuição de Graziela Rodrigues (1997) como diretriz para o entendimento do corpo popular percebido em campo e vivenciado em práticas de criação.

Essa investigação é resultado de um trajeto acadêmico e artístico que articula o trabalho docente³, a pesquisa sobre processos criativos a partir das culturas populares e as ações e relações extensionistas. A pesquisa é resultado de proces-

³ Disciplinas: consciência corporal; expressão corporal; danças brasileiras; teatro de repertório; folclore, teatro e cultura popular.

sos de criação com base em pesquisa de campo sobre culturas populares, destaca-se quatro experiências artístico-acadêmicas distintas, nas quais a autora deste artigo participou desenvolvendo funções diferenciadas, são elas, *Bailarinas de Terreiro*, *Ciclo das Festas*, *Explicações Desnecessárias* e *Grupo Baiadô*.

Bailarinas de Terreiro é um espetáculo dirigido por Graziela Rodrigues criado em 1990. Experiência resultante da trajetória artística da diretora o trabalho se organizou no universo acadêmico. Trabalho de Conclusão de curso, foi o primeiro processo criativo de uma série de montagens que sistematizou a experiência da diretora numa metodologia de criação em dança a partir da pesquisa de campo e da abordagem simbólica do movimento. Em 1997, Graziela Rodrigues publica seu livro nominando a metodologia desenvolvida: *Bailarino-Pesquisador-/Intérprete: processo de criação*, em 2003 defende tese de doutorado *O Método BPI (bailarino-pesquisador-intérprete) e o Desenvolvimento da Imagem Corporal*, instituindo formal e academicamente nas artes cênicas o método BPI. Três bailarinas, Renata Meira, Rosana Batistella e Grácia Navarro, foram co-criadoras do espetáculo que trouxe ao palco o universo da Umbanda no contexto urbano dos moradores de rua.

Ciclo das Festas foi um evento composto por dois espetáculos criados para um teatro e um museu, no qual uma bailarina/pesquisadora/intérprete dividiu o palco com treze pescadores de Cananéia, cidade localizada no litoral sul do Estado de São Paulo. A dança do Fandango, a Reiada, a Romaria do Divino Espírito Santo e o cotidiano caiçara foram recriados cenicamente numa composição que lançou mão de multi meios, aqui entendidos como vídeos apresentados em duas televisões e fotografias ampliadas em papel, projetadas em telão e tiradas em cena com uma Polaroid. Esse evento é parte integrante da dissertação de mestrado *O Ciclo das Festas: Uma leitura cênica da dança do Fandango e das festas populares de Cananéia, litoral sul do Estado de São Paulo*, defendida em 1997 por Renata Meira no Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Estadual de Campinas, sob orientação

da Prof^a Dr^a Regina Pollo Muller. Essa dissertação apresenta o processo de criação popular como uma metodologia possível para as artes cênicas.

Explicações Desnecessárias foi uma montagem cênica desenvolvida em disciplina optativa do curso de Artes Cênicas da UFU, ministrada por Renata Meira, criada a partir de pesquisa de campo no universo dos catadores de lixo. No contexto cultural uberlandense, este universo tem relação íntima com o Congado, o que permitiu a inclusão de elementos simbólicos e expressivos desta cultura popular no espetáculo. No processo de montagem, a pesquisa de campo e a vivência pessoal de cada atuante foram integradas por meio de laboratórios de criação que tinham na corporeidade e na poética de Manoel de Barros a força motriz. O resultado foi um espetáculo poético e lúdico, no qual as culturas de origem dos atores emergiram tecidas numa narrativa fantástica criada coletivamente. Causos de cobras gigantes escutadas no quintal da casa da avó se uniram a histórias de tios desbravadores do sertão que povoavam o imaginário de personagens que viviam do e no lixo urbano.

Baiadô, pesquisa e prática das danças brasileiras é uma prática em grupo, coordenada pela Prof^a Dr^a Renata Bittencourt Meira, que subsidia práticas de pesquisa, ensino e extensão tendo como referência as culturas populares. Congo, Moçambique, coco, jongo, ciranda, caroço e cacuriá fazem parte do repertório atual do grupo que elabora suas atividades de acordo com as especificidades do evento, compondo seu próprio discurso, recriando significados e formas. Dialogando com o processo de criação popular o grupo Baiadô faz arte mantendo as diferenças individuais, encarando limites e destacando expressões ímpares. Os versos, os movimentos utilizados e os adereços de cena são fruto do diálogo com a tradição popular, de encontros com outros artistas e da criação de integrantes do grupo. As criações artísticas do grupo são resultados do diálogo com as danças populares tradicionais e da prática de dançar, cantar e tocar em grupo. Tramando movimentos e sons, as danças do Baiadô são ao mesmo tempo

celebração coletiva e espetáculo cênico. Como resultado de pesquisa destaca-se a tese de doutorado da coordenadora do grupo, denominada *Baila bonito baiadô: educação, danças e culturas populares em Uberlândia, Minas Gerais*, defendida na faculdade de Educação da UNICAMP em fevereiro de 2007.

Nessas experiências com grupos e campos de pesquisa diferentes, três trabalhos simultâneos são desenvolvidos: a preparação corporal por meio de um treinamento físico, a pesquisa de campo e a prática criativa dos movimentos pesquisados. Assim, o corpo torna-se ágil e maleável ao mesmo tempo em que são apreendidos os movimentos das culturas populares e criados outros a partir da perspectiva individual de cada intérprete. Dessa maneira, conquista-se intimidade para acrescentar ao repertório tradicional as variações pessoais, uma vez que não há um modo correto de dançar nas culturas populares. Há um padrão coletivo que determina as especificidades que caracterizam as danças populares, expressas de modo individual em cada dançador.

A base da estrutura corporal é a relação do corpo com a terra. Para ficar-se em pé, os pés se apoiam no chão, enquanto o corpo alinhado resiste à gravidade. É o que mostra Klauss Viana (1990, p.78) quando diz que “à medida que vou sentindo o solo, empurrando o chão, abro espaço para minhas projeções internas, individuais, à medida que se expandem, me obrigam uma projeção para o exterior”. Sendo assim, é o apoio do corpo empurrando o chão que conquista a verticalidade. Nas palavras do autor, “só quando descubro a gravidade, o chão, abre-se espaço para que o movimento crie raízes, seja mais profundo, como uma planta que só cresce a partir do contato íntimo com o solo”.

Os pés se entregam ao chão, como se o corpo continuasse para dentro da terra, como raízes. No contexto cultural, as raízes denotam identidades e fundamentos encontrados nas tradições. No corpo, as raízes estão nos pés. Com a imagem de ter raízes, de deixá-las crescer, as articulações ósseas dos pés se abrem, ampliando a capacidade de apoio. Entretanto, as raízes não plantam o corpo chão, são dinâmicas, como a

cultura popular. O enraizamento é composto por micromovimentos do apoio dos pés, um apoio vivo e dinâmico, que forma a base para que o corpo seja edificado com agilidade e firmeza. Rodrigues (1997, p. 43) desenvolve a idéia das raízes nos pés dentro do que chama de “Anatomia Simbólica” e esclarece: “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 de alinhamento é de que a estrutura possui raízes”.

O alinhamento do corpo é construído sobre uma base, ao mesmo tempo, firme e dinâmica. A sensação que surge da construção dessa estrutura “enraizada” é a da consciência do eu e da condição humana, proporcionando uma integridade que faz sentir a pequenez e a grandeza de viver.

O corpo em alinhamento forma o eixo vertical, é o corpo que liga céu e terra. Rodrigues (1997, p. 44) aponta, em sua “Anatomia Simbólica”, que “a estrutura absorve o simbolismo do mastro votivo, enunciada pelo estandarte que representa os santos de devoção. A parte inferior do mastro liga-se à terra e a parte superior interliga-se com o céu”. Esse eixo também é dinâmico: um pulso dinamiza o eixo vertical trazendo vida para a estrutura que brota do chão. Uma vez construída essa estrutura, os movimentos transitam entre as perspectivas individual, regional e universal.

O circuito de energia que sobe por trás da coluna e desce pela frente, é a manutenção dinâmica da ligação terra e céu. É citado por Rodrigues (1997, p.50) em sua “Anatomia Simbólica” e faz parte das técnicas de Tai-Chi-Chuan (SEVERINO, 1986, P.43). Pierre Wiel (1992, P. 96) desenha a dinâmica ondulante que percorre o corpo humano e faz a analogia com uma serpente, “a serpente *uraeus* que representaria a maior força do universo: a energia”.

O movimento encontrado em campo é trazido, então, para essa estrutura que possui raízes dinâmicas e uma serpente de energia que circula na região da coluna em movimentos ondu-

latórios. São imagens que apóiam o trabalho técnico que lança mão de outras imagens e metáforas. O objetivo é ampliar a capacidade expressiva e a presença cênica do intérprete e, ao mesmo tempo, conhecer os movimentos das culturas populares.

Um corpo sensível que cria e percebe movimentos significativos é cultivado em campos experimentais e reconhecido no tecido cultural contextual. Além do corpo o processo de criação é objeto de pesquisa, ação e reflexão. Criação em arte, criação popular, criação de leituras de mundo e de relações do universo acadêmico com outras formas de ser e estar. As culturas populares apresentam processos de criação e formas de corporeidade

Processo de Criação da Cultura Popular

Burke (1989, p. 38) inicia a análise das estruturas da cultura popular referindo-se ao processo de transmissão. O cotidiano das sociedades pré-industriais, com suas atividades artesanais, envolvia cada indivíduo na transmissão e preservação dos valores culturais recebidos de gerações anteriores e passados para seus descendentes. Todavia, alguns homens e mulheres se destacavam com suas práticas culturais – eram os curandeiros, ferreiros, menes-tréis e atores entre outros. A transmissão se apresenta em duas instâncias, a cotidiana e passiva, regida pelas atitudes e hábitos do dia a dia, e a dos “portadores ativos” das tradições culturais, que são os artistas populares.

“Criança, criança mesmo, era um anjo. Então as mulheres mais velhas tinham vontade de fazer dançar as crianças, e eu também era criança, ensinar as crianças... ensinar eles... Então dancei com a minha primeira dama, tá com quarenta e oito anos, a primeira dama que eu dancei, me ensinaram. Ensinaram a dançar batido, fandango valsado, eu aprendi com eles, os mais velhos...nos tempos dos mais velhos, as mulheres mais velhas, que tinha. Então eu peguei a dança

com eles.” (MEIRA, 1997, p. 37)⁴

Uma vez definidas as instâncias cotidiana e ativa na transmissão da cultura popular, Burke (1989, p.132) destaca o “cenário”, onde se apresentavam as tradições. Afirma que o contexto físico em que aconteciam os eventos influenciava no resultado das manifestações expressivas. Aconteciam dentro das casas, na igreja, nas estalagens e tavernas, e a forma do evento se apresentava diferente, adaptado a cada um destes ambientes. Nesse universo expressivo, em que o cenário social emoldura situações cotidianas de perpetuação cultural e recebe artistas populares, as tradições são atualizadas por meio da contribuição individual de cada portador, seja ele ativo ou passivo.

Diz o ditado que “quem conta um ponto aumenta um ponto” e Burke mostra como. A cultura popular era assimilada e propagada pela transmissão oral. Quando uma frase não era compreendida, podiam ser tomadas duas atitudes: repetia-se a frase como foi ouvida, mesmo tendo perdido o significado, ou criava-se uma frase nova para substituí-la. A contribuição pessoal não era valorizada, a autoria era comumente negada pelos artistas. A tradição era anterior aos seus portadores, portanto, cada um aprendia com os mais velhos e os artistas não eram livres para “inventar o que quisessem”. Por esquecimento, despreocupação, hábito ou mesmo por vontade, entretanto, faziam “suas variações pessoais dentro de uma estrutura tradicional” (BURKE, 1989, 138).

Pudemos perceber em pesquisa de campo⁵ que os músicos de Cananéia “seguem à risca” os apontamentos de Burke, recriando as composições tradicionais e suas próprias composições a cada vez que cantam suas modas. Um verso que diz *levanto bem cedo*, na repetição da música executada pelo

⁴ Entrevista de João Romão, pescador de Cananéia, litoral sul do Estado de São Paulo, concedida para a autora em 1996, em sua casa. Consta no vídeo “De Festa em Festa, olhadelas no universo caiçara”, parte integrante da dissertação de mestrado “O Ciclo das Festas”.

⁵ Pesquisa de mestrado em Artes na UNICAMP, 1994-1997.

próprio compositor, transforma-se em *acordo bem cedo* ou *me levanto cedo*, mostrando que a forma fixa não é valorizada.

Na dança, observa-se, nos diferentes indivíduos, variações de um mesmo movimento. É possível definir o passo básico que caracteriza cada dança, entretanto, ao observar cada dançador percebe-se que a execução deste passo tem características pessoais. Burke (1989, p. 138) esclarece que as contribuições individuais vão sendo somadas ao repertório tradicional por meio das repetições e da transmissão oral que acolhe as variações e inovações pessoais. Entende-se que a cultura tradicional popular é dinâmica, contendo ao mesmo tempo uma estrutura rígida que se mantém no tempo e inúmeras variações das contribuições individuais. Na dança brasileira, Graziela Rodrigues (1997) também faz uma reflexão sobre a relação entre o coletivo tradicional e a forma com a qual o indivíduo o interpreta e transforma. Segundo a autora, “a linguagem coletiva é uma matriz que se mantém viva devido às peculiaridades dos significados que cada pessoa imprime ao movimento”. Cada dançador atua criativamente, tornando rica e variada a dança popular. Essa condição criativa permite, como técnica de composição popular, as adaptações, variações, combinações, simultaneidade, repetição, redundância e improvisos. O estado criativo do músico e do dançador refaz as articulações que estruturam o repertório a cada vez que se canta e dança-se.

Burke (1989, p.138) indica, ainda, a existência de um repertório limitado de formas tradicionais que se repetiu e se multiplicou em incontáveis variações. Os diferentes gêneros, em outras palavras, as diferentes formas de expressão como dança, conto, canção, paródia, entre outros, eram compostos por elementos preexistentes, parte do repertório tradicional. Esses elementos mais ou menos prontos eram articulados em temas e variações. É interessante notar os versos de fandangos abaixo descritos, recolhidos em campo por Meira (1997, p. 40). Ao lado versos semelhantes com ligeiras variações são comuns em brincadeiras e cantigas infantis em outras regiões do Brasil.

Cidade de Cananéia
Cidade de Cananéia
Eu vou mandar ladrilhar
Eu vou mandar ladrilhar
Ai meu bem,
só por isso eu conheço a Turia
A minha Turia dobrada

Com pedrinhas de brilhante
Com pedrinhas de brilhante
Para meu bem passear
Para meu bem passear
Ai meu bem,
só por isso eu conheço a Turia
A minha Turia dobrada

***Se essa rua, se essa
rua fosse minha***

Eu mandava, eu mandava
ladrilhar
Com pedrinhas,
com pedrinhas, de brilhante
Para meu, para o meu amor
passar

85 ■

Há um paradoxo a partir desses procedimentos de aprendizado, transmissão e atualização da tradição oral: a mesma melodia era diferente, pois o cantor tinha a liberdade e o hábito das variações, enquanto diversas melodias eram iguais, pois continham a mesma frase ou motivo recorrente. Percebemos que na prática da dança brasileira, o aprendizado de uma determinada dança encaminha o entendimento e o aprendizado de outras danças.

O processo de composição popular consiste em diferentes combinações das formas e motivos que compõem o repertório popular. Existem combinações prontas, recorrentes como o próprio repertório, denominadas “esquemas”. Exemplos de esquema são os versos de despedida, cantados no final da dança ou da canção. Assim, cantadores e tocadores entendem que a dança está no fim, normalmente são cantados diversos versos de despedida antes de efetivar o fim da canção. Em Cananéia encontramos duas despedidas que se completam, a primeira estrofe é “uma despedida á toa, para dois não vale nada”, e a segunda é a despedida “pra acabar com esta moda”. A despedida é parte de um esquema presente em várias manifestações populares, muitas danças e músicas brasilei-

ras usam “dar a despedida”. Com este esquema usado como elemento de auxílio o violeiro, por exemplo, indica que está cansado, assim outro violeiro já se prepara para dar continuidade ao forró. Abaixo, um verso de despedida criado com o mesmo elemento de auxílio por Vivian Parreira do grupo Baiadô.

*Vamos dar por despedida
Que eu não posso mais cantar
Vai vir outro violeiro
Pra deixar no meu lugar*

*Eu vou dar por despedida
Agora sim é verdade
Vou partir meu coração
Para ver a humanidade*

*Eu vou dar a despedida
Pra você que me escudou
Celebrando com a alegria*

■ 86

Com o Baiadô dançou

Outro esquema, vinculado ao improviso, também reconhecido como elemento de auxílio, é o verso recorrente. São versos que encaminham o improviso. Na experiência artística de improvisar versos, é notável como o uso de versos recorrentes possibilita que o repentista elabore seu próximo verso enquanto canta. O verso conhecido liberta o pensamento. Por exemplo, os versos recolhidos em Cananéia “eu aqui e meu camarada / meu camarada e mais eu”, desencadeiam diferentes estrofes:

*Eu aqui e meu camarada
Meu camarada e mais eu
Nós podemos morar juntos
Cada qual come do seu
Eu aqui e meu camarada
Tamo bem aparelhado
De viola e de rabeca
De pandeiro do outro lado
Meu camarada e mais eu*

*Eu aqui e meu camarada
Essa noite não demora
Quanto mais de madrugada
Eu aqui e meu camarada
Quando nós dois se ajuntamo
Fazemos chorar a pedra
E depois também choramos*

A situação de improviso se apresentava constante, em maior ou menor grau, dependendo da pessoa e do gênero do evento realizado, conforme analisa Burke (1989, p. 168). Para tanto, elementos de auxílio eram utilizados nas criações repentistas dos artistas populares. Frases estereotipadas, versos ou motivos conhecidos eram usados como forma de ganhar tempo, permitindo uma pausa na seqüência criativa. As repetições e a redundância também dariam “um alívio da pressão da criação contínua”. Assim, o artista popular seguiu, transmitindo suas tradições, ao mesmo tempo em que somava suas contribuições individuais.

“(…) na cultura popular, a variação individual, tal como a variação regional, deve ser vista basicamente em termos de seleção e combinação”. O emprego de fórmulas e motivos recorrentes na composição permite a assimilação de novas histórias, canções ou movimentos ao repertório tradicional. Assim, a atualização é absorvida, os acontecimentos recentes são “percebidos em termos do velho” (BURKE, 1989, p.170).

As danças criadas a partir da cultura popular, nos experimentos desta pesquisa usam a estrutura de composição popular analisada por Burke de acordo com o cenário e ocasião. O autor, entretanto, reconhece que “todas as obras de arte podem ser analisadas em termos de repetição, lugares comuns, motivos, esquemas e variações”, não apenas a cultura popular (BURKE, 1989, p. 171). Fórmulas e esquemas estão presentes ns artes de muitas épocas e lugares. A tradição oral, contudo, mantém restrita a tentativa de modificação das estru-

turas formais da arte. Ao contrário da fixação através da escrita que possibilita diminuir o uso de fórmulas, ampliar as histórias e criar personagens mais individualizados, por exemplo. A grande diferença entre as artes popular e erudita, nos termos do autor, é que a última não se prende necessariamente a regras pré-estabelecidas. “A inovação consciente se tornou mais fácil, não mais refreada pelas técnicas de composição oral.”

Entendendo e operando a partir das regras de composição das culturas populares, a arte deixa de ser obra de um único artista. As variações individuais somam-se na cena coletiva, e cada participante faz uso de sua capacidade de criar, mantendo o fazer comum e imprimindo sua marca pessoal. Esta proposta de criação em dança a partir de festas e danças populares pode ser compreendida por meio das proposições artísticas de Hélio Oiticica, em especial de sua concepção de arte como motivadora de um estado de criação. Para Oiticica (FAVARETTO, 1992, p.67) e para o nosso dançar atual, a ética não se distingue da estética e a arte não tem como função única a criação de objetos para apreciação, e sim a motivação de um estado de criação. Cada dançador cria sua própria dança e faz seu verso, dessa maneira cada pessoa do público pode ser dançador, é só querer. Esse deslocamento da arte transforma o espaço estético em espaço de vivências descondicionantes, o espectador de destinatário torna-se protagonista “descobridor e continuador de propostas”. A arte passa a ser um exercício imaginativo que, ao compartilhar com o público a experiência da criação, busca desalienar o indivíduo e torná-lo atuante no seu comportamento ético-social.

A arte popular carrega o sentido geral de arte pura conceituado por Oiticica (FAVARETTO, 1992, p.154), em que forma, conteúdo e vida dos artistas se confundem na “atitude criativa”. Sem preocupação de produzir uma obra, o artista popular transita entre o cotidiano, a representação e a simbolização. O “mundo experimental” proposto na nova objetividade é vivenciado, na dimensão da tradição, pelo artista popular. Quer dizer, na vida tradicional existe a prática imaginativa, estruturada pela forma de composição popular, em que dife-

rentes formas de expressão – música, dança, teatro e artes visuais – se articulam em improvisos, adaptações, variações, repetições e redundâncias.

Vou, então, à procura do contemporâneo e encontro o Baiadô. Termo que se refere a quem baila, corruptela de bailador, aquele que baila. Um grupo que lança mão da pesquisa de campo para criar danças coletivas de celebração e convivência. Os fragmentos expressivos da arte popular recolhidos em campo e os elementos emocionais formalizados com o corpo, encontrados no cotidiano e no contexto sócio político cultural de cada baiadô são considerados e articulados com o repertório recorrente das manifestações pesquisadas. Valorizando o estado criativo e as múltiplas formas de expressão, encontra-se na dança e na música popular, novos caminhos para a prática artística.

89 ■

Pesquisa de campo – movimentos e fragmentos

A percepção de um objeto em sua unidade, na visão de Ponty (1990, p.47), “é a somatória de uma série indefinida de perspectivas, cada uma das quais lhe diz respeito e nenhuma o esgota (...), o lado não visto se anuncia a mim como o visível de alhures, ao mesmo tempo presente e apenas iminente”. Nas visitas a campo fragmentos sensíveis das danças e outras situações cênicas são colhidos das festas e do cotidiano. Fragmentos sensíveis são pequenas amostras do que os olhos vêem, os ouvidos escutam, a memória lembra e o corpo percebe ao dançar e ao conviver com a comunidade.

Fragmentos sensíveis recolhidos em campo são reformulados, reorganizados e apresentados em leituras cênicas do universo pesquisado. A experiência sensorial acompanha todo o processo do trabalho. Não há o objetivo de explicar ou interpretar o universo tradicional, as ações são de entrar nele e de apreender dele os fragmentos que formam a base da montagem cênica resultante desse processo de bricolagem. Uma vez que as impressões se organizam em expressões abre-se a oportunidade de diálogo.

Fragmentos temporais de permanência em campo, visão fragmentada de uma cultura diferente e a natureza fragmentária da cultura popular são as características das relações desenvolvidas. Através das relações pessoais e da convivência com a comunidade são colecionadas informações, reações e histórias de cada um, compondo em mosaicos o coletivo formado pelas personalidades individuais. Criando um campo experimental análogo ao tradicional, com repertório próprio, esquemas e atuantes criativos mais ou menos ativos.

Os fragmentos recolhidos são um conjunto de perspectivas únicas. Apreender todo o universo de uma comunidade ou grupo cultural é inferir-lhe conhecimentos externos e artificiais. É preciso dizer, diz Merleau Ponty (1990, p.56),

que nossas idéias, por mais limitadas que sejam num dado momento, exprimem sempre nosso contato com o ser e com a cultura e são suscetíveis de verdade desde de que a mantenhemos abertas ao âmbito da natureza e da cultura que devem expressar.(...) O que é dado é um caminho, uma experiência que esclarece a si própria, que se retifica e prossegue o diálogo consigo mesma e com o outro.

Portanto, consciente de ocupar uns poucos pontos de vista — somatória das perspectivas individuais do grupo que está em cena — atrevidamente, apresento em cada montagem “meus” fragmentos, compondo uma simultaneidade de perspectivas, para que o espectador reconstrua, através de “seus” fragmentos, o universo tradicional das comunidades pesquisadas.

Os movimentos, que constituem a linguagem corporal pesquisada, estão associados a imagens e sensações vivenciadas em campo durante a coleta de fragmentos, são, portanto, movimentos significativos. Essas imagens formadas tanto pela memória das visitas a campo quanto pelo material captado em vídeo e fotografias são impressas no corpo e transformaram-se pelo movimento. Os fragmentos sonoros estimularam as impressões e apontaram relações entre as imagens.

Com o exercício de observar, repetir, praticar, transformar e fixar, foi definido o repertório expressivo, originário dos fragmentos recolhidos em campo e suas variações, diferentes a cada grupo de criação e diferente a cada campo pesquisado.

Dança brasileira: percurso histórico

Nas décadas de trinta e quarenta do século XX, surge no cenário da dança a bailarina Eros Volússia que, influenciada pelas “coisas do Brasil”, cria uma dança cênica brasileira. A obra criada como iniciativa pontual no cenário da dança é precursora de um movimento de aproximação da dança cênica com as culturas populares que inicia na década de cinquenta.

Eros (BAPTISTELLA, 1991) iniciou seus estudos de dança pelos caminhos do balé clássico ainda pequena, na Escola do Teatro Municipal do Rio de Janeiro com Maria Olenewa. Viviu num subúrbio do Rio de Janeiro e seu cotidiano era imerso na cultura popular, na qual a dança, música, espiritualidade e cotidiano não se separam. Capoeira e umbanda faziam parte de seu dia a dia. Desta convivência entre técnica desenvolvida no balé com o universo popular, Eros Volússia criou uma dança brasileira que foi reconhecida internacionalmente por sua qualidade e originalidade. Nas palavras de Eros:

“para a realização da dança brasileira eu tinha comigo dois coeficientes poderosos: o sangue e a convivência com os miseráveis. Não fosse o meio humilde, em que nasci e me desenvolvi, entre as capoeiragens cotidianas do Morro da Mangueira e os batucajés nostálgicos de Cascadura, jamais poderiam meus membros fixar em seus movimentos o múltiplo, o sucessivo e imprevisto da coreografia de nosso povo” (BAPTISTELLA, 1991, p12).

Dançava, nas décadas de trinta e quarenta tipos femininos característicos regionais, personagens do folclore brasileiro, umbanda, candomblé e outras manifestações populares,

procurando um “bailado brasileiro”. Os nomes de algumas de suas coreografias dão indícios da dança criada por Eros: Macumba, Sertaneja, Lundu, Dança Selvagem, Dança Guerreira, Candomblé, No Terreiro de Umbanda. Com sua esmerada técnica clássica tinha reconhecido seu talento e divulgou suas coreografias “exóticas” numa carreira internacional. Os registros existentes de suas danças são descrições que não revelam seus movimentos. E como seu trabalho não constituiu seguidores, Eros dança sozinha no tempo⁶.

Cássia Navas apresenta uma análise histórica acerca da dança moderna e contemporânea do Brasil no *Itinerário por la danza escénica de América Latina* (ACEVEDO e BLANCO, 1994). A autora inicia a análise da dança brasileira na década de cinqüenta com o Ballet do IV Centenário que foi fundado para as comemorações dos 400 anos da cidade de São Paulo. Seu único coreógrafo, o húngaro Aurélio Millos, reunia grandes nomes das artes brasileiras para compor temas brasileiros. Heitor Vila Lobos, Clovis Graciano, Oswald de Andrade, Francisco Mignone e Héctor Prazeres são nomes presentes no trabalho desta companhia. No contexto de desenvolvimento brasileiro da década de 50 e com colaboradores modernistas o Ballet do IV Centenário apresentou espetáculos como *A Cangaceira*, *O Uirapuru* e *Fantasia Brasileira*, ao lado de outras propostas menos brasileiras como *Bolero* e *Petruchka*, todos em 1954. Diferente da proposta de Eros Volússia, o Ballet do IV Centenário focava o Brasil em seus temas e propostas estéticas, sem, no entanto, desenvolver uma relação orgânica com as tradições. Os movimentos se mantinham dentro da linguagem do balé clássico.

Na mesma década de cinqüenta, enquanto o Ballet do IV Centenário de São Paulo produzia espetáculos com temática brasileira, em Minas Gerais, o bailarino Klaus Vianna inovava na técnica do balé clássico. Klaus não buscava uma identidade

⁶ O curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Brasília mantém o Laboratório Eros Volússia.

de nacional, não vivia entre portadores de tradição, nem propunha temáticas que divulgassem ou valorizassem o país. Klaus Vianna renovou a dança no Brasil, os próprios corpos que dançam, indicando caminhos novos que foram seguidos por inúmeros bailarinos, e considerados por outros tantos coreógrafos. Seu trabalho propunha a revisitação do balé clássico ao mesmo tempo em que modernizava a dança, principalmente no que concerne ao treinamento corporal. A trajetória deste transformador de corpos foi longa e perpassou décadas. Iniciada em Minas Gerais, desenvolveu-se na Bahia, no Rio de Janeiro e também em São Paulo, com uma abrangência e profundidade raras na dança brasileira⁷.

Voltando ao itinerário traçado por Navas, na segunda metade da década de setenta e na primeira metade da década de oitenta, destaca-se o Ballet Stagium não apenas por seu “nível técnico internacional”, mas principalmente pela intenção de discutir nas danças que criavam aspectos da realidade brasileira, por meio da mescla da técnica clássica com uma expressão mais teatral e com a escolha de músicas e temas brasileiros nas suas composições coreográficas. Assim o Ballet Stagium conquista a modernidade, desenvolve características de heterogeneidade e estranheza propondo um nacionalismo de resgate. Realizando espetáculos sistematicamente, o Ballet Stagium foi uma das companhias responsáveis por popularizar a dança, ampliando seu público por meio de apresentações em diferentes lugares do país, “exibindo-se em teatros, praças, ginásios, bairros, barcos, escolas de samba e aldeias indígenas” (NAVAS, 1994, p.38). O sucesso deveu-se ao êxito de sua originalidade, no desejo de

“fazer uma dança brasileira, diferenciada da Dança Clássica

⁷ Klaus Vianna escreveu um único livro *A dança*, publicado pela Siciliano em 1990. Seu trabalho tem sido objeto de estudo de diversos pesquisadores, e ainda é tema de dissertações e teses sobre as artes do corpo. No Rio de Janeiro, sua companheira de vida e dança, Angel Vianna, coordena a Faculdade Angel Vianna, na qual desenvolve pesquisa e ensino da dança dando continuidade às propostas que desenvolveu junto com Klaus e seu filho Henner Vianna.

‘importada’. O que buscavam, sem dúvida, eram novas formas de estruturar a coreografia para expressar suas idéias, comprometidas com a realidade brasileira” (NAVAS, 1994, p.40).

A busca de uma identidade nacional de cultura na longa trajetória do Ballet Stagium perdeu sua força no final da década de oitenta quando a idéia de um Brasil unívoco e único dá lugar a muitas brasilidades. O final da década de oitenta não apresenta claramente uma preocupação por definir uma dança brasileira no contexto contemporâneo de comunicações rápidas e de revisão dos conceitos de identidades e fronteiras nacionais, regionais e mundiais.

No final da década de oitenta e início da década de noventa, segundo Navas (1994, p.42) “começam a aparecer alguns coreógrafos preocupados em investigar ‘coisas do Brasil’”. Estas pesquisas estabelecem o encontro das tendências temáticas das “coisas do Brasil” e da proposta de renovação do corpo que dança com um foco novo de criação, investigação e estética na dança brasileira. As composições cênicas se pautaram em pesquisas sobre as danças tradicionais populares. Estas pesquisas foram além das “aproximações, amálgamas ou condensações do balé clássico com uma gestualidade do país”. Ultrapassaram a reprodução da estrutura da dança pesquisada. “Através da pesquisa, a intenção era construir uma grafia própria. (...) o foco de atenção estava na transformação de seus corpos para uma nova dança”. Dentre estes coreógrafos está Mariana Muniz, com destaque para seu espetáculo *Paidiá* pautado no maracatu pernambucano; Antônio Nóbrega com *Figural* no qual dançava as danças nordestinas e Graziela Rodrigues com o espetáculo *Bailarinas de Terreiro*. Estes espetáculos são, segundo Navas, manifestações da tendência de ruptura com parâmetros estéticos da dança moderna.

Este o raciocínio histórico de aproximação da dança cênica com a cultura popular aponta questões temáticas, somáticas e estéticas. Vale destacar que o espetáculo *Bailarinas de Terreiro*, citado como parte da produção em dança que propôs rup-

turas de parâmetros estéticos da dança, buscando um corpo brasileiro, desenvolveu-se no Departamento de Artes Corporais da Universidade Estadual de Campinas. É interessante pensar, portanto, que o diálogo entre as culturas populares e a produção artística é ampliado com a pesquisa acadêmica.

Novas perspectivas para a dança brasileira

A dança moderna trouxe os temas, as músicas, as imagens ligadas à brasilidade. A dança contemporânea renovou os corpos que dançam ao conviver com as manifestações populares e ao se deixar transformar nessa convivência. Na pesquisa desenvolvida atualmente temas, músicas, imagens, corpos fazem parte de uma dança que amplia as possibilidades de criação e aproxima arte e vida, desmaterializa a obra ao mesmo tempo em que estetifica o cotidiano. O foco é a motivação de um estado de criação, compartilhado pelo ator/dançarino, pelo pesquisador, pelo portador de tradição e pelo público. A ruptura se dá aí com a própria objetividade da arte, não mais com padrões estéticos.

Os processos de composição da cultura popular, apresentados por Peter Burke (1989), contribuem para o entendimento das manifestações populares tradicionais, apontam propostas objetivas para a prática da dança brasileira e oferecem uma metodologia de criação em arte que orienta uma dança propositora do estado de criação.

As artes cênicas possibilitam uma leitura de mundo individual e ao mesmo tempo coletiva. A corporeidade como base de trabalho e percepção do outro cria um campo de diálogo mais livre das convenções acadêmicas que reproduzem estruturas de poder e valores. A procura de novos caminhos para a construção da sociedade passa pela convivência entre as diferenças e pela relação visceral entre prática e teoria.

Estudos culturais, estudos do corpo e das artes populares se articulam em ações cênicas de criação, diálogo e educação. Fronteiras e alteridades se apresentam como início de caminhos desafiadores orientados por utopias estéticas, poéti-

cas e éticas. O corpo é a casa, o ponto de onde parte toda a ação e reflexão. É a base que busca novas lógicas, outras estruturas e linguagens necessárias à criação de entendimentos entre culturas e leituras de mundo diferenciadas. É uma das respostas possíveis para a construção de um pensar acadêmico que dê conta da diversidade e da sustentabilidade. Uma academia em diálogo com a sociedade, permeável e criativa.

Referências

ALEXANDER, Gerda. **Eutonia: Um Caminho para a Percepção Corporal**. S. P., Martins Fontes, 1983.

BATISTELLA, Rosana. **Eros Volússia – pioneira em Dança Brasileira**. UNICAMP, Departamento de Artes Corporais, monografia da disciplina Estética e História da Arte, manuscrito, 1991.

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DA MATTA, Roberto. **Relativizando**. R. J., Rocco, 1987.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: EDUSP, 1992.

GARCIA-CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas**. São Paulo: EDUSP, 1998.

GARCIA CANCLINI, Nestor. **A Socialização da Arte: teoria e prática na América Latina**. São Paulo: Cultrix, 1984.

HUANG, Ai Chung-liang. **Expansão e Recolhimento: a essência do t'ai chi**. São Paulo: Summus, 1979.

LABAN, R. **Domínio do Movimento**. S. P., Summus, 1971.

LYOTARD, J. F. **O pós-moderno explicado às crianças**. Lisboa: Don Quixote, 1987.

MEIRA, Renata Bittencourt. **O Ciclo das Festas: uma leitura cênica da dança do fandango e das festas populares de Cananéia, litoral sul do Estado de São Paulo**. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós Graduação em Artes da UNICAMP, 1997.

MEIRA, Renata Bittencourt. **Baila bonito baiadô: educação, danças e culturas populares em Uberlândia, Minas Gerais**. Tese defendida no Programa de Pós Graduação em Educação da Faculdade de Educação da UNICAMP, 2007.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo: abordagem da sistematização da técnica Klaus Vianna**. Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós Gradu-

ação em Artes da UNICAMP, 2005.

NAVAS, Cássia. "Danza Nacional em Brasil: aspectos de lo moderno y de lo contemporáneo". In ACEVEDO, J. e BLANCO, M. (coord.) **Itinerário por la danza escénica de América Latina**. Caracas, Direccion General Sectorial de Danza de Consejo Nacional de la Cultura/CONAC, 1994.

NAVAS, Cássia e DIAS, Linneu. **Dança Moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

ORTIZ, R. **A Consciência Fragmentada**. R. J., Paz e Terra, 1980.

PONTY, M. **O Primado da Percepção e suas Conseqüências Filosóficas**. Campinas, Papirus, 1990.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

_____. **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 nesse método**. Tese defendida no Programa de Pós Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP, 2003.

SEVERINO, R. H. **Tai Chi Chuan**. S. P., s/ed., 1986.

SONTAG, S. **Contra a Interpretação**. Porto Alegre, L&M, 1987.

VIANNA, K. e CARVALHO, M. A. de. **A Dança**. S. P., Siciliano, 1990.

WIEL, Pierre. **O corpo fala**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1992.