

[R]ascunhos

Edição Especial: Dezembro/2016

v.3 n.2 2016

[Dossiê]:

CORPO, CULTURA E TRADIÇÃO: DIÁLOGOS
TRANSDISCIPLINARES SOBRE PERFORMANCES
CULTURAIS E ARTES DA CENA

Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas

Universidade Federal de Uberlândia | GEAC | IARTE | EDUFU

Editor Chefe

[Eduardo De Paula](#), Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Editores

[Jarbas Siqueira Ramos JSR Ramos](#), Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

[Mara Leal](#), Universidade Federal de Uberlândia

[Mario Piragibe](#), Universidade Federal de Uberlândia

[Narciso Telles](#), Universidade Federal de Uberlândia

Conselho Editorial

[Paulina Caon](#), Universidade Federal de Uberlândia

[Clara Angelica Contreras](#), Universidad Distrital Francisco José de Caldas - Colômbia / Universidade Federal de Uberlândia - Brasil

[Ana Carneiro](#), UFU

[Dirce Helena Benevides de Carvalho](#), Universidade Federal de Uberlândia

Conselho Consultivo

[Alexandra Gouvea Dumas](#), Universidade Federal do Sergipe

[Amabilis de Jesus da Silva](#), Faculdade de Artes do Paraná

[Ana Carolina Paiva](#), (SME – RJ)

[Célida Salume Mendonça](#), Universidade Federal da Bahia, Brasil

[Elisabeth Silva Lopes](#), Universidade de São Paulo, Brasil

[Gerard Samuel](#), Universidade de Cape Town, África do Sul

[Giuliano Campo](#), University of Ulster, Reino Unido

[Fernando Mencarelli](#), Universidade Federal de Minas Gerais

[Ileana Diéguez](#), Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, México

[José Mauro Barbosa](#), Universidade de Brasília

[Julia Elena Sagasetta](#), Universidad Nacional de las Artes/UNA, Argentina

[Leonel Martins Carneiro](#), Universidade de São Paulo Université Sorbonne Nouvelle, Brasil

[Luis Augusto da Veiga Pessoa Reis](#), Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

[Maria Lucia Pupo](#), Universidade de São Paulo

[Nara Keiserman](#), (UNIRIO)

[Patricia Aschieri](#), Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina

[Patrícia Caetano](#), Universidade Federal do Ceará

[Renato Ferracini](#), (LUME/UNICAMP)

[Silvia Citro](#), Universidad de Buenos Aires (UBA) y CONICET, Argentina

[Vivian Tabares](#), Casa de las Américas, Cuba

Diagramadores

[Lucas Francisco Silva](#), Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

[Maximiliano Batista](#), Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Sumário

Apresentação

Revista Rascunhos; Jarbas Siqueira Ramos

Parte I – Performances Culturais – Corpo, Cultura e Tradição

Cultura Popular: Seus Contornos, Desdobramentos e Materializações Renata de Lima Silva; José Luiz Cirqueira Falcão	7
Coexistência Cultural e Religiosa nas Congadas de Minas Gerais Jeremias Brasileiro	21
Katecô: Dança Negra Denise Zenícola	33
Método Soma: Companhia Soma e uma Proposta de Pesquisa Corporal Marina Abib; Maria Eugênia Almeida	44
O Corpo como Repertório nas Performances Culturais Jarbas Siqueira Ramos.....	53

Parte II – Performances Culturais – Diálogos Transdisciplinares

Performance e Fluxos Geradores de Criatividade na Escola Cristina Garcia Palhares Viso; Ana Elvira Wuó	65
Danças Urbanas Na Escola: Uma Experiência com a Cultura Hip Hop dentro do Colégio Estadual Júlio de Castilho, Porto Alegre – RS Gabriela Maffazzoni Chultz	76
Mundialização Da Dança: Um Processo Cultural em Movimento Andréa Moraes Soares; Mônica Fagundes Dantas	84
Galanga, Chico Rei! Uma Análise sobre a Teatralidade do Musical de João das Neves Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques; Tatiane Oliveira da Silva.....	95
A Elaboração Técnica para o Ator-Brincante no Teatro Romançal José Flávio Gonçalves da Fonseca	110
O Hibridismo Técnico-Cultural na Educação Corpórea do Artista da Cena Luiz Daniel Lerro	119
Conversando, Dançando e Recriando Estórias: Processo de Criação Colaborativo com a Terceira Idade Renata Bittencourt Meira	128

O termo “Performance Cultural” foi cunhado por Milton Singer em uma coleção de ensaios sobre a cultura da Índia e editada em 1959. Desde então, esse termo tem sido constantemente utilizado por pesquisadores do campo dos Estudos da Performance quando se propõem a estudar/observar/analisar/explorar/investigar o universo de simbologias e cosmologias de uma determinada cultura. Esse debate entre performance e cultura amplia a possibilidade de leitura do campo de estudo da performance, contribuindo significativamente para a revisão e atualização dos conceitos modernos dos estudos da performance.

As discussões sobre Performances Culturais têm ganhado destaque no cenário brasileiro, tanto como campo de atuação e pesquisa nas Universidades e Programas de Pós-Graduação, especialmente nas áreas de conhecimento em artes, educação, filosofia, antropologia, sociologia, história, linguística e psicologia, como conteúdo para o desenvolvimento de processos educativos nessas mesmas áreas, assim como elemento preponderante em diversas práticas de criação artística.

Visando fomentar a interlocução entre os campos da Performance Cultural e das Artes Cênicas, tenho realizado desde o ano de 2014, como parte do projeto docente e da pesquisa de doutorado, o projeto de extensão “*Partilha de Saberes: diálogos entre a Dança e o Congado*”, cujo objetivo é possibilitar o acesso às informações e o aprofundamento do debate acerca da cultura congadeira local nos currículos dos cursos de Dança e Teatro da Universidade Federal de Uberlândia – UFU, permitindo uma formação integral no que se refere aos estudos de temas como Cultura, Tradição, Memória, Interculturalismo, Identidade e Criação Artística. No ano de 2015, este projeto foi contemplado no Edital do Programa de Extensão Universitária (ProExt), recebendo recursos federais para a sua realização.

Em cada edição do projeto de extensão são promovidas ações como Palestras, Mesas-Redondas, Oficinas, Mini Cursos, Debates e Apresentações Artísticas. Essas atividades são divididas em três grandes eixos: 1) *Encontros de Danças Brasileiras*, onde são convidados artistas e pesquisadores que desenvolvem trabalhos na interface entre as artes cênicas e as culturas brasileiras, a fim de compartilharem suas experiências e processos de pesquisa e criação artística; 2) *Encontros de Congadeiros*, em que os congadeiros e congadeiras da cidade de Uberlândia são convidados para realizarem ações com a finalidade de compartilhar os conhecimentos peculiares dessa manifestação cultural, apresentando tanto aspectos da sua história como elementos característicos da performance congadeira (dança, música, objetos e elementos rituais); 3) *Apresentação de Espetáculos Artísticos*, em que grupos e artistas profissionais apresentam trabalhos cênicos cuja pesquisa para criação artística esteve baseada em aspectos ou manifestações da cultura brasileira



Como continuidade das ações de promoção dos debates sobre Arte e Performances Culturais na UFU, demos início, no ano de 2015, ao Grupo de Estudos e Diálogos Transdisciplinares para Artes e Performances Culturais, registrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPQ, cujo objetivo é o de desenvolver estudos e ações de referência na interface entre as Artes e as Performances Culturais, promovendo estudos prático-teóricos que busquem afirmar essa linha de estudos na Universidade de modo a garantir a sua qualidade transdisciplinar.

O presente dossiê é parte do conjunto de iniciativas que temos proposto como meio de divulgação dos saberes-fazer prático-teóricos na interface da cena e da cultura tradicional, buscando compartilhar estudos teóricos, experiências e práticas artísticas e educativas, a fim de ampliar as possibilidades de pensamentos críticos sobre as construções artísticas, pedagógicas, conceituais, históricas e políticas desse campo de conhecimento. Assim, pretende-se ampliar as discussões acerca dessa temática transversalizada, buscando garantir que a complexidade e multiplicidade de interpretações, compreensões e práticas possam ser notadamente percebidas ao longo dos trabalhos.

Esse dossiê está dividido em duas partes. Na primeira, intitulada **Performances Culturais: Corpo, Cultura e Tradição**, encontram-se artigos de pesquisadores e artistas que realizaram ações no projeto de extensão “Partilha de Saberes: diálogos entre a Dança e o Congado” e contribuíram com a construção de um debate acerca das relações entre as manifestações culturais brasileiras e o campo das performances culturais. Na segunda parte, intitulada **Performances Culturais: Diálogos Transdisciplinares**, estão artigos de pesquisadores vinculados ao Grupo de Estudos Transdisciplinares para Artes e Performances Culturais da UFU, bem como artigos de pesquisadores que submeteram as suas propostas no sistema da Revista Rascunhos, onde se encontram trabalhos que abordam temáticas relacionadas à transversalidade entre o campo das artes cênicas e das performances culturais, articulados com a área da educação.

O artigo *Cultura Popular: seus Contornos, Desdobramentos e Materializações*, de Renata de Lima Silva e José Luiz Cirqueira Falcão, que apresenta uma discussão sobre o conceito de cultura popular e suas fricções com a realidade contemporânea nos contextos da cultura urbana, da cultura de massa e da cultura acadêmica.

Em *Coexistência Cultural e Religiosa nas Congadas de Minas Gerais*, Jeremias Brasileiro faz uma discussão sobre os comportamentos simbólicos presentes no interior da manifestação da Congada na cidade de Uberlândia a partir das discussões da tradição congadeira.

Enquanto no artigo *Katecô: Danças Negras*, Denise Zenícola aborda, a partir de sua experiência

de pesquisa, a influência das danças negras na construção das danças contemporâneas; no artigo denominado *Método Soma: Companhia Soma e uma Proposta de Pesquisa Corporal*, Marina Abib Candusso e Maria Eugênia Almeida apresentam o processo de pesquisa da Companhia Soma, de São Paulo, com as danças populares brasileiras, o que culmina na elaboração de um método de trabalho de preparação física e estética de uma corporalidade para os seus espetáculos.

O artigo *O Corpo como Repertório nas Performances Culturais*, de Jarbas Siqueira Ramos, propõe uma revisão bibliográfica sobre o campo das Performances Culturais, apresentando uma discussão sobre as dimensões do corpo e do repertório nas práticas performativas.

Performances e Fluxos Geradores de Criatividade na Escola, de Cristina Garcia Palhares Viso e Ana Elvira Wuo, aborda o papel do professor de arte no processo criador em sala de aula e a promoção de fluxos criadores nos processos de construção de emoções e pensamentos junto aos alunos.

Já o artigo *Danças Urbanas na Escola: uma experiência com a cultura Hip Hop dentro do Colégio Estadual Júlio de Castilho, Porto Alegre-RS*, de Gabriela Maffazzoni Chultz aborda uma experiência de *site responsive* em danças urbanas na escola como forma de promoção da cultura Hip Hop nesse ambiente.

O artigo *Mundialização da Dança: um processo cultural em movimento*, de Andréa Moraes Soares e Mônica Fagundes Dantas, propõe um debate conceitual entre o termo world dance, utilizado na Universidade da Califórnia para o estudo de danças internacionais, e o termo “mundialização cultural” de Renato Ortiz, buscando uma discussão sobre o atravessamento que o movimento de globalização realiza nas práticas culturais, tendo como ponto de partida o campo das danças no Brasil.

Em *Galanga, Chico Rei! Uma análise sobre a teatralidade do musical de João das Neves*, Tatiana Oliveira da Silva e Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques abordam o teatro musical a partir dos conceitos de distanciamento e gestus, propostos por Bertholt Brecht, para analisar os aspectos da teatralidade na dramaturgia do espetáculo do diretor João das Neves.

No artigo *A Elaboração Técnica para o Ator-Brincante no Teatro Romançal*, José Flávio Gonçalves da Fonseca apresenta um registro do trabalho desenvolvido junto à Companhia de Teatro Oficarte e da busca de sistematização do trabalho do “ator-brincante”, que se vale das fisicidades e corporeidades presentes nos brincantes de folguedos populares, para elaboração de partituras físico-corpóreas para a cena. Já Luiz Daniel Lerro propõe no artigo intitulado *O Híbridismo Técnico-Cultural na Educação Corpórea do Artista da Cena* uma reflexão sobre as interconexões culturais



entre técnicas teatrais européias e modos de organização corporal não-europeus em processos de formação do artista da cena.

Por fim, Renata Bittencourt Meira apresenta, no artigo intitulado *Conversando, Dançando e Recriando Histórias: Processo de Criação Colaborativo com a Terceira Idade*, uma discussão sobre os procedimentos colaborativos no processo de criação de um espetáculo com idosas na cidade de Paulínia, São Paulo, considerando o contexto cultural contemporâneo.

Assim, este dossiê se coloca como um material para que artistas, professores, estudantes, pesquisadores possam tramar redes de debate e estudos transversalizados pelos campos das Artes Cênicas e da Performance Cultural, criando novas possibilidades de aprofundamentos teórico-práticos a partir das experiências aqui apresentadas, transformando os contextos de estudos nessa área, contribuindo para o desenvolvimento da produção de novas investigações nesse campo.

Jarbas Siqueira Ramos

CULTURA POPULAR: SEUS CONTORNOS, DESDOBRAMENTOS E MATERIALIZAÇÕES

POPULAR CULTURE: YOUR CONTOURS, DEPLOYMENT AND MATERIALIZATIONS

Renata de Lima Silva¹

José Luiz Cirqueira Falcão²

Resumo

O presente artigo apresenta uma discussão sobre o conceito de cultura popular, em que se propõe uma breve revisão histórica e revisita o conceito de folclore, que, no entanto, é descartado por carregar em seu legado marcas de uma concepção classista e hierarquizante dos saberes. O conceito de cultura popular é discutido então, em sua fricção com a realidade contemporânea, em seus encontros com o contexto urbana, cultura de massa e a cultura acadêmica. As experiências vividas na disciplina Fundamentos das Danças Populares Brasileiras do curso de Dança da Universidade Federal de Goiás é tomada como suporte para a construção de um entendimento sobre o conceito cultura popular na sala de aula.

Palavras-chaves: Cultura popular, Cultura popular tradicional, Cultura popular urbana.

Resumen

En este artículo se presenta una discusión del concepto de la cultura popular, se propone una breve revisión histórica y volver a visitar el concepto de folclore, que, sin embargo, se desecha presionando sus marcas heredadas de un diseño de clase y jerárquica del conocimiento. El concepto de cultura popular se discute a continuación, en su fricción con la realidad contemporánea en sus encuentros con el contexto urbano, la cultura de masas y la cultura académica. Las experiencias en la disciplina Fundamentos populares Danzas brasileñas del curso de danza de la Universidad Federa de Goiás se toma como apoyo para la construcción de una comprensión del concepto de cultura popular palpable y que se aplica a la realidad vivida.

Palabras clave: La cultura popular; La cultura popular tradicional, La cultura popular urbana.

Abstract

The present article presents a discussion of popular culture concept, in what is proposed a brief historical review and revisits the folklore concept, that is, discarded for present a desing hierarchical of knowledge. The popular culture discussed in your friction with the contemporary reality, in his meetings with the urban context, mass culture and academic culture. As lived experiences in discipline Fundamentals Popular Dances Brazilian in Dance Couse of Federation University of Goiás is a support for the construction about understanding by concept of popular culture in the class.

Key-words: Popular culture; traditional folk culture, urban popular culture.;

¹Renata de Lima Silva possui graduação em Dança, pela Universidade Estadual de Campinas (2001), mestrado em Artes (2004) e doutorado em Artes (2010), também pela Unicamp, e pós-doutorado, pelo Instituto de Artes da Unesp (2011). É professora adjunta do curso de licenciatura em Dança da Universidade Federal de Goiás. Líder do grupo de pesquisa Núcleo de Investiga- ção e Pesquisa Cênica Coletivo 22. Treinel de capoeira do Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô.

²José Luiz Cirqueira Falcão possui graduação em Educação Física, pela Universidade Católica de Brasília (1982), mestrado em Educação Física, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1994) e doutorado em Educação, pela Universidade Federal da Bahia (2004). Pós-doutorado em Educação Física pela Universidade Federal do Espírito Santo. Atualmente, é professor associado III da Universidade Federal de Goiás. Tem experiência na área de Educação Física, com ênfase em cultura, capoeira, lutas e prática pedagógica, atuando principalmente nos seguintes temas: capoeira, educação física, educação, cultura e sociedade. Mestre de capoeira do Grupo Beribazu.

INTRODUÇÃO

A motivação desse escrito é problematizar o conceito de cultura popular em sua estreita relação com a formação de estudantes de têm nas práticas corporais a base de sua formação. Para cumprir esse desafio, consideramos pertinente trazer à baila a seguinte questão propedêutica: De que lugar olhamos e falamos sobre tal assunto? A definição desse espaço simbólico é fundamental para delinear as categorias de análise que utilizaremos para abordar essa temática tão debatida no âmbito das Ciências Sociais que ora atravessa e ora é atravessada pelos conceitos de povo, nação e classe.

Falamos da sala de aula. Mas não de uma sala de aula considerada convencional, com carteiras enfileiradas e um professor a frente supostamente detentor do conhecimento. Trata-se de uma sala de aula em que é possível se sentar em roda, com os pés descalços, falar sobre nossas experiências com manifestações de cultura popular e vivenciar essas e outras experiências com o corpo todo.

A centralidade do corpo, em sua relação densa e dinâmica com símbolos, artefatos e territórios referenciados pelas culturas populares é, portanto, o eixo articulador das nossas inquietações investigativas que, por sua vez, encontram eco na perspectiva de Oliveira (2007, p. 288) para quem a “cultura se movimenta no corpo” e o “corpo é o movimento da cultura”.

A complexidade do conceito de cultura popular percebida a partir da encruzilhada, entre as manhas e malícias da capoeiragem, nos leva a evitar o terreno escorregadio das definições categorizantes e hierarquizantes. Ao invés disso, propomos uma problematização a partir de algumas experiências, considerando que quando falamos de danças e manifestações populares de maneira geral, tais experiências não se acomodam sossegadamente nos conceitos e acabam

transbordando-os, dada sua dinamicidade, complexidade e diversidade.

Ademais, enfrentamos o desafio de problematizar o conceito de cultura popular na contemporaneidade sob essa perspectiva, ainda que ela possa incorrer no risco da diluição desse conceito.

Nossa perspectiva está, também, sintonizada com a compreensão de Carvalho (2000) quando argumenta que cultura popular poderia ser identificada como um conjunto de produções e manifestações que preservam, ao menos no camposimbólico, consistentes valores das culturas tradicionais. Em outras palavras, dimensões que se constroem no convívio social a partir de semelhantes visões de mundo, mesmo que totalmente reinterpretadas e revestidas de modernas técnicas de difusão, continuam remetendo a uma memória que perdura no tempo.

Diante desse contexto, almejamos aqui inquirir sobre a maneira e em quais circunstâncias algumas práticas corporais na contemporaneidade, objetos de nossos campos investigativos, podem ser interpretadas a partir do conceito de cultura popular, aqui revisitado em termos de pluralidade (SILVA e FALCÃO, 2015).

Os saberes que constroem a noção de cultura popular como um conceito polissêmico não são facilmente encaixados numa categoria homogênea, unitária e isolada. O conceito de cultura popular é, portanto, um campo movediço e ambíguo, cuja abrangência dificulta sua tomada como objeto de conhecimento ou categoria analítica, mas nem por isso deve ser menosprezado ou abandonado, já que ele se configura como lugar cativo para se pensar a questão sociocultural no Brasil e, talvez por isso, pode contribuir para dar uma resposta mais qualificada à clássica pergunta do antropólogo Roberto DaMatta: O que faz o Brasil, Brasil? (DaMATTa, 1989).

CONSTRUINDO UM ENTENDIMENTO SOBRE O CONCEITO DE CULTURA POPULAR

Dada a polissemia do conceito e a complexidade dos fenômenos que o constroem, cultura popular, no fim das contas, pode ser uma noção de difícil apreensão. Daí nosso esforço de construir nesse artigo um entendimento sobre cultura popular a partir de uma experiência didático-pedagógica. Para isso, tomamos como referência e ponto de partida a disciplina Fundamentos das Danças Populares Brasileiras³, do curso de Dança da Universidade Federal de Goiás (UFG). Almejamos, com esse procedimento que essa análise acerca do conceito de cultura popular possa suscitar reflexões sobre a formação não apenas de bailarinos e professores de dança, mas também de licenciandos em artes e ciências humanas em geral, visto que as demandas para uma educação que contemple a diversidade e as relações étnico-raciais se ampliam.

Inicialmente, com o intuito de aproximar a(o)s estudantes de fatos e experiências de expressões das culturas populares brasileiras e antes de apresentar uma definição do conceito cultura popular, é proposta uma roda de conversa onde cada um é convidado a narrar, pinçando de sua memória, experiências que consideram como provenientes da cultura popular.

Se até o final do século XX era praticamente impossível, com a ampliação do acesso à universidade pública, temos tido a oportunidade de ouvir relatos de estudantes de origens diferenciadas, tais como quilombolas que tocam pandeiro e dançam sussa nas folias de santo, como a de São Sebastião, bem como brincantes de bumba-meu-boi do Maranhão, que saracoteiam seus corpos em festas comemorativas.

Entretanto, esse desafio inicial dirigido aos estudantes provoca, na grande maioria dos casos, uma expressão de estranhamento e os primeiros relatos evidenciam que eles/elas têm pouco ou nenhum contato com as manifestações oriundas das culturas populares. Até que em um determinado momento da roda alguém se lembra das festas juninas da escola, de uma aula ou outra de capoeira, de um trabalho que fez na escola etc., e demonstrando certa dúvida, pergunta: *Isso vale professora?*

Com o intuito de acionar a memória dos(as) estudantes e identificar o que eles/elas concebem como sendo cultura popular, propõe-se, então, que eles exponham, sem maiores restrições, tudo que eles vivenciaram e vivenciam e que consideram como algo que remete à cultura popular. Posteriormente, ao longo do curso, esse todo é destrinchado e, pedagogicamente, separado em pequenas “caixinhas”.

Após essas dinâmicas introdutórias é lançada uma pergunta do tipo: Vocês já ouviram falar de Folias de Reis? Enquanto alguns poucos espremem os lábios balançando a cabeça com ar de “pode ser”, “talvez” ou “não”, outros arregalam os olhos e se lembram de experiências vividas na infância em seus bairros, em que a lembrança do palhaço mascarado que amedrontava é rapidamente acionada.

Nesse momento, as emoções já são encontradas nas memórias e as expressões de estranhamento vão dando lugar a uma certa euforia que se acentua quanto se pergunta se ele(a)s brincavam na rua e do que brincavam.

Alguns relatam, com certo desânimo, que os pais não deixavam brincar na rua, mas a maioria, com certa empolgação, relata as traquinagens e brincadeiras vividas em tempo não muito distante.

³Disciplina obrigatória do curso de Licenciatura em Dança da UFG, ministrada, desde 2011, por Renata de Lima Silva.



Entretanto, essas memórias são, frequentemente, referenciadas como bem antigas. As que mais aparecem nos relatos são: pet, pega-pega, pique-esconde, pula carniça, mãe da rua, gude, pipa, amarelinha e brincadeiras de roda.

Assim, se chega em um primeiro elemento que é fundamental pra se entender a cultura popular no contexto da formação de estudantes de Dança: o ENCANTAMENTO. Sim, estamos falando de algo que nos mobiliza corporalmente por meio da emoção e que se eterniza na memória. Ressalta-se também o fato de todas essas memórias terem sido vividas coletivamente e aprendidas por intermédio da experiência, o que garante que elas continuem acontecendo independentemente da participação desses estudantes.

Mas professora hoje em dia as crianças não brincam mais como antigamente!... Mesmo que “antigamente” neste caso, seja algo em torno de dez a quinze anos atrás, os estudantes são capazes de ponderar que mudanças contextuais impactam sobre as práticas corporais diante do sempre crescente processo de urbanização e modernização do cotidiano. Assim, a DINAMICIDADE aparece como mais um elemento a ser considerado nesse processo de construção de um entendimento do conceito de cultura popular.

No entanto, no calor do debate, a partir de experiências diversas, é possível constatar que a experiência individual não é suficiente para promover consistência à formulação de um entendimento acerca da cultura popular. Enquanto um afirma: *As crianças de hoje em dia não brincam mais como antigamente*, outro relativiza: *que nem antigamente não, mas lá no meu bairro (ou cidade) ainda brincam na rua*. Depoimentos como esses nos remetem à confirmação de que, além do encantamento, a dinamicidade contribui para a construção de um entendimento mais consistente a respeito da cultura popular.

As brincadeiras podem receber nomes diferentes a depender do bairro ou cidade e, às vezes, recebem também alterações na estrutura, dada a importância da questão da regionalidade vinculada a essas práticas, já que não estamos falando de fenômenos massificados, produzidos pela indústria cultural. Embora atualmente a questão do brincar receba forte influência da cultura de massa, por intermédio da indústria e da mídia, que de tempos em tempos lançam brinquedos consumíveis, as BRINCADEIRAS contribuem significativamente na construção de um entendimento sobre cultura popular.

Essas discussões preliminares nos alertam que o conceito de cultura popular somente poderá ser suficientemente compreendido em termos de diversidade, não sendo possível concebê-lo como um modelo a ser seguido ou um padrão a ser imposto. Nesse sentido, somente é possível falar de cultura popular no plural. Não existe uma cultura popular, mas sim culturas populares.

DIVERSÃO, ENTRETENIMENTO E CULTURA DE MASSA

No transcorrer da disciplina em questão muitos elementos emergem para alimentar o debate sobre culturas populares, dentre eles, o conceito de cultura de massa que, invariavelmente, vem à tona, a partir das respostas às questões: *E como vocês festejam? Como são as festas que vocês frequentam e o que se dança lá?* Então, na roda de conversa, as brincadeiras de rua dão lugar ao sertanejo, ao pagode, ao arrocha, ao funk, ao hip-hop, à Beyoncé e outras divas pop endeusadas pelo público jovem.

Seria isso tudo cultura popular? Essa questão é lançada para o grupo e alguns rapidamente afirmam veementemente que não, enquanto outros relativizam: *Ah... É popular no*

sentido de todo mundo conhecer. Nesse processo de construção coletiva de entendimento de um conceito de cultura popular é preciso considerar, portanto, que a festa e o campo do lazer, de forma geral, são espaços potentes para a materialização de fenômenos da cultura popular como é o caso do carnaval com sua variedade de manifestações (Afoxé, Maracatu, Frevo, Mamulengo, Escola de Samba, Blocos Afro) e também das festas religiosas, como as dos ciclos natalino e joanino.

Se ampliarmos nosso campo de observação e análise para as festas no contexto urbano, nos depararemos com os estilos musicais citados pelos estudantes. Nesse sentido, não podemos ignorar o fato de que tais eventos também são, em alguma medida, mobilizadores de ENCONTRO e geradores de IDENTIDADE, mais dois elementos fundamentais para a definição do conceito de cultura popular, que, por sua vez, implicam no estar junto e se reconhecer estando junto.

Se levarmos ainda em conta que algumas dessas expressões de festa na cidade, tais como o pagode e o hip-hop, são capazes de articular encontros setoriais de pessoas, não só para reproduzir “hits e tiques” lançados pela mídia, mas também para criar ou recriar, chegaremos a mais um elemento que merece destaque nessa discussão sobre cultura popular - a CRIATIVIDADE, que se manifesta, por exemplo, tanto nas ruas de Recife entre frevos, caboclinhos e maracatus, como nos sambas de roda nas comunidades interioranas do Recôncavo Baiano etc.

Figurativamente, cultura popular é, portanto, uma grande caixa onde cabem muitas caixinhas. Não obstante, é preciso observar que nem sempre essas caixinhas estão isoladas e sem comunicação umas com as outras. Existe sempre um espaço entre elas, tal como já considerou Canclini (1997), sob o argumento de que já não é mais

possível separar a cultura de massa de nenhum outro tipo de produção cultural.

Nessa encruzilhada, um entendimento acerca do conceito de cultura popular nos desafia a identificar níveis de contaminação e distinção entre movimentos que são produzidos pela indústria cultural para serem vendidos como produtos geradores de riqueza para poucos e consumidos por muitos, e movimentos que, a despeito de serem veiculados pela grande mídia, reservam aspectos que os colocam num entre-lugar, ou seja, na intersecção da cultura popular urbana com a cultura tradicional, especialmente nas periferias das grandes cidades. Segundo Frúgoli Júnior (2005, p. 1) esse entre-lugar deve ser entendido “[...] simultaneamente como espacialidade, processo e conjunto polifônico de representações nativas”.

Nessa perspectiva, tanto as escolas de samba como os famosos e frequentados shows de música sertaneja de Goiânia, são manifestações da cultura popular urbana. Analisando de forma comparativa um e outro, vemos claramente que a escola de samba, apesar de carregar o fardo da audiência televisiva, da competição, do turismo e de uma produção comercial, envolve uma comunidade que afirma uma identidade (Sou Vai-vai! Sou Mangueira! Sou Portela!), marcada por histórias de vidas e memórias carregadas de encantamento, dinamicidade e criatividade. Ao passo que um show de música sertaneja, desses grandes em que se paga ingresso caro, embora seu público possa partilhar de processo identitário, não se trata de uma comunidade e sim de consumidores.

RACISMO, PRECONCEITO E RELIGIÃO

Voltando para a narrativa de como se dá o processo de construção do entendimento do conceito de cultura popular na disciplina

Fundamentos em Danças Brasileiras, do Curso de Licenciatura em Dança da UFG, é importante destacar depoimentos do tipo: *Minha mãe não deixava eu dançar quadrilha na escola porque a gente é evangélico*; ou então: *A gente frequentava determinada festa, mas depois minha mãe virou evangélica e a gente não foi mais*. Então chegamos em um ponto crucial para o debate, a relação da cultura popular com as religiosidades.

Do ponto de vista pedagógico, parece-nos fundamental que, nesse processo de formação, os estudantes ouçam discursos de colegas que foram cerceados em relação a determinados saberes e conhecimentos por restrição religiosa, já que, nos processos de disputas para angariar seguidores, determinados segmentos religiosos colaboram com a invisibilidade ou a demonização de manifestações populares supostamente vinculadas a cultos satânicos.

É evidente que esses tensionamentos impactam a formação acadêmica e isso não acontece sem conflitos. O número de evangélicos numa sala de aula do curso de Dança de 2011 a 2015 já chegou aproximadamente a 80% e nesse contexto, o desafio dos professores e estudantes é encontrar maneiras de lidar com essa realidade. Ao mesmo tempo em que deve-se evitar qualquer tipo de discriminação, professores e estudantes devem construir entendimentos de que determinadas práticas de culturas populares, apesar de carregarem marcas do catolicismo popular e das religiões afro-brasileiras, não representam formas de culto ou adoração e sim de uma vivência cultural.

Com o intuito de evitar o debate sobre dogmas religiosos, tema extremamente polêmico, abre-se um parêntese para uma situação vivida na disciplina nos primeiros anos do curso, sobre quando os tambores, repercutindo ritmos afro-

brasileiros, começaram a soar na Faculdade de Educação Física e Dança (FEFD) da UFG. Alguns estudantes do curso de Educação Física⁴ e demais frequentadores da FEFD se aproximavam da janela para espiar e frequentemente percebia-se que os estudantes dentro da sala eram visto com olhares de deboche.

Do que será que essas pessoas zombavam? Lança-se a pergunta para a turma. *Ah professora...* Depois de um tempo de silêncio alguém se encoraja e diz: *Eles deviam estar achando que parecemacumba...* E o que é macumba? Será que eles conhecem macumba? E porque algo ser parecido com macumba é motivo de chacota? De onde vem essa concepção?

Certamente essas demonstrações de preconceitos não são pontuais, nem tampouco, assistemáticas. Elas são rotineiras e resultado de um longo processo histórico marcado por um regime segregador, que tinha na escravidão dos negros, e, conseqüentemente, na negação ou deturpação de todos os seus valores culturais, as bases mestras para a consolidação de padrões de comportamentos altamente discriminatórios e segregacionistas.

Trazer para a disciplina de Fundamentos das Danças Populares Brasileiras do Curso de Dança da FEFD-UFG reflexões sobre as justificativas da escravidão, inclusive sob a perspectiva caridosa e complacente da Igreja Católica, com o argumento de que os negros escravizados não tinham alma, não eram divinos e que sua condição não humana era passível, aos olhos de Deus, de todas as atrocidades que compunham e mantinham o sistema escravocrata, permite a construção de reflexões importantes para pensar a reação dos curiosos na janelinha da sala de dança ao ouvir o som dos tambores.

4 Os cursos de Dança e Educação Física ocupam o mesmo espaço físico e a mesma unidade administrativa -Faculdade de Educação Física e Dança (FEFD).

Ora, numa perspectiva maniqueísta em que o que não é bom é mal, o que não é divino é rapidamente entendido como diabólico, se os africanos e seus descendentes escravizados não tinham alma, não eram filhos de Deus, só podiam então ser do domínio das trevas, daí a necessidade de serem mantidos em cativeiro e explorados em sua humanidade, para não se manifestarem inclusive por meio de suas crenças, cantos e danças.

Essa visão de mundo poderia ter um quê de ingenuidade, ignorância científica e falta de perspectiva relativista, algo realmente novo na história da humanidade, se não fosse o fato de essas teorias terem sido criadas, tanto no âmbito da ciência como no da religião, justamente para justificar e apoiar um sistema de produção de riquezas baseado na exploração do humano pelo humano, ou seja, por interesses econômicos e mercantilistas

Embora não tenha aparecido nos cinco anos da disciplina ministrada nenhum estudante que duvidasse da humanidade dos povos africanos e seus descendentes, é possível que muitos tenham tido pela primeira vez a oportunidade de refletir sobre preconceito e intolerância em relação às manifestações, religiosas ou não, da cultura afro-brasileira.

Nesse contexto é fundamental atentarmos para o fato que o racismo não se localiza apenas numa pessoa ou outra que decide se posicionar dessa ou de outra forma. O racismo opera em grande medida pela via epistêmica, inserida em nossos processos culturais e educacionais.

Devemos levar em consideração que o processo civilizatório africano foi praticamente devastado pelo espírito explorador e colonialista europeu que, numa investida aviltante, contribuiu para a construção, ao longo de séculos, de uma imagem sombria e desfavorável do negro-africano. Essa imagem pessimista, vinculada à pobreza e às

trevas, se incorporou às representações intelectualizadas e foram retomadas e reproduzidas por instituições de regulação ética da vida social, como foi o caso da Igreja e da Escola, no Brasil.

Segundo Sodré (1999, p. 149):

Em 1894, quando a cearense Maria de Araújo, a “Beata Mocinha” dos sertões nordestinos, foi condenada pelo Vaticano por seus fenômenos místicos (em transe, vertia sangue da boca sobre a hóstia), o argumento da Sagrada Congregação da Inquisição Universal era de que a religiosa, parceira do legendário Padre Cícero, provinha do cruzamento de duas raças desprezíveis (o negro e o índio). Por isso, tinha alma execrável.

O conceito de raça, há mais de um século, vem sendo colocado em cheque e, a despeito de um discurso generalizado do senso comum, não tem validade científica. Raça não é uma categoria analítica que nos permite distinguir um povo de outro. Existe apenas uma raça: a raça humana. Entretanto, grandes horrores já foram produzidos e enormes absurdos já foram propalados pelos defensores da teoria das raças, especialmente durante as grandes guerras mundiais.

Contraditoriamente, se não existem raças, não podemos dizer que não existe racismo!. Ele existe sim! Inclusive em dimensões planetárias e é dissimulado e competente para manter como tal e qual. Portanto, precisa ser sistematicamente combatido, inclusive pedagogicamente, na sala de aula, já que é produto de longo e complexo processo histórico, que, por sua vez, contribuiu para a internalização ostensiva de valores culturais dominantes (brancos), que, na maioria das vezes, opera de forma dissimulada e manipulada.

Assim, as(os) estudantes são estimuladas(os) a refletirem sobre o fato de que o racismo não se manifesta apenas na forma de uma violência deliberada, mas também por meio de concepções que criam limites de aproximação com

determinadas formas de conhecimento, cultura, crença e dança.

A problematização sobre o racismo se torna premente e necessária na discussão sobre cultura popular e, certamente, contribui, vivencial e operativamente, na construção de um entendimento crítico do conceito. A diversidade de manifestações atravessadas pelo conceito de cultura popular, desperta a(o)s estudantes para o acesso e usufruto de experiências que, embora possam ser vivenciadas nas proximidades, parecem extremamente distantes de suas realidades, como é o caso da congada, por exemplo.

Em cinco anos da disciplina, apenas três estudantes tinham conhecimento da existência da congada de Goiânia, uma manifestação que, apesar de conter todas as características que definem as culturas populares, arroladas ao longo do texto, é invisibilizada na cidade, a despeito de sua potência criativa e de traços de resistência cultural.

Situada no Setor Vila João Vaz, a Congada de Goiânia é constituída por um conjunto de ternos que se manifestam nas festividades em Louvor a Nossa Senhora do Rosário e a São Benedito, promovidas anualmente pela Irmandade Nossa Senhora do Rosário de Vila João Vaz.

Entende-se como terno de congada os diferentes agrupamentos de congadeiros que comumente participam das festas de congada por todo o Brasil. Estes podem se dividir entre diferentes tipos: moçambiques, congos, catopés, marinheiros, penachos, vilões, entre outros.

No caso, a congada da Vila João Vaz, Goiânia, canta com a presença de um congo, um catupé, um marinheiro e um moçambique. Essa festividade já se encontra em sua quadragésima sétima edição, aglutinando de forma expressiva jovens, crianças, adultos e idosos, que ano após ano se encontram para cantar e dançar a fé em Nossa Senhora do Rosário de um jeito absolutamente próprio,

mesclando elementos culturais de matrizes religiosas católicas e afro-brasileiras.

A congada de Vila João Vaz, tal como as congadas de Catalão (GO) e tantas congadas que acontecem no estado de Minas Gerais, é um festejo popular religioso afro-brasileiro que celebra a coroação de um reinado negro. Pode ser entendida como uma performance dramática sincrética que envolve canto, percussão de tambores, coroações, ladainhas, rezas, levantamento de mastros, roupas próprias e representação de papéis, almoços coletivos e organização comunitária.

A invisibilidade da congada na cidade de Goiânia para os estudantes da disciplina em questão arremata a discussão sobre o racismo e dá o peso e a medida entre as manifestações de cultura popular urbana e as da cultura popular tradicional.

A congada da Vila João Vaz, Goiânia, se acomodaria bem na caixinha da cultura popular tradicional, no entanto, por acontecer numa grande cidade, como todos os atravessamentos que isso pode ter, deve ficar bem próxima à caixinha da cultura popular urbana.

A rigor, a caixinha da cultura popular tradicional deveria ser a primeira a ser mencionada na discussão sobre o conceito de cultura popular, no entanto, neste escrito, ela aparece em segundo lugar, apenas pelo fato de a cultura popular urbana estar mais próxima da experiência dos estudantes, apesar de ser a caixinha da cultura popular tradicional o lugar onde podemos guardar os brinquedos, as brincadeiras de rua, e tantas outras manifestações que são abordadas nas disciplina ao longo do curso, citadas na roda de conversa, tais como o Bumba-meu-boi, a Sussa, o Frevo, o Jongo, o Cavalo Marinho e a própria Congada.

Um elemento que caracteriza de forma bastante expressiva a cultura popular tradicional é o fato de ela ser produzida por uma comunidade e destinada à essa própria comunidade. Embora a

feita possa envolver relações comerciais, o principal motivo do acontecimento é a celebração, é o desejo de estar junto para rezar, louvar ou brincar, não importando se isso acontece em separado ou ao mesmo tempo.

Por fim, uma última caixinha é apresentada aos estudantes, a do Estudo sobre Culturas Populares, que é bem a caixinha onde a disciplina de Fundamentos das Danças Populares Brasileiras e as quadrilhas de escola se encaixam. Não se trata de fazer a cultura popular em si, e sim de abordá-la como fonte de pesquisa e conhecimento. Assim, fazem os chamados “balés folclóricos” que, a partir de pesquisas em manifestações diversas, em seus contextos de origem, realizam uma projeção estética adaptando os rituais para o tempo e o espaço cênico. Algo feito por um grupo de profissionais ou pesquisadores para o público em geral.

AFINAL, CULTURA POPULAR É FOLCLORE?

Essa é sempre uma questão que surge em algum momento da disciplina Fundamentos das Danças Populares Brasileiras da FEFD-UFG. Embora essa discussão já pareça superadano debate acadêmico contemporâneo, não podemos aqui ignorar o fato de que uma concepção de folclore ainda paire em alguns redutos acadêmicos e no imaginário social. Desta forma, nossa intenção em retomar esse debate é apenas o de localizar novos pesquisadores e justificar a razão pela qual o termo folclore, em geral, não aparece em nossos discursos e produções acadêmicas.

Folclore, cultura popular, cultura tradicional são algumas expressões tomadas como similares por intelectuais do início do século XX para, de forma geral, definir um conjunto de expressões materiais ou imateriais produzidas pelo que se convencionou chamar de povo, em referência específica às camadas da população menos

favorecidas socioeconomicamente. Em outras palavras, as práticas realizadas pelo “povão”, pelo povo brasileiro “capado e sangrado” em referência à expressão de Hércion Ribeiro (1994).

No século XIX, a palavra folk-lore, formada a partir de raízes saxônicas, foi constituída a partir do termo folk (povo) e lore (saber). Trata-se de um neologismo cunhado artificialmente pelo arqueólogo Ambrose Merton - pseudônimo de William John Thoms, em 1846. Foi aceita como sintetizador de uma nova área de estudo que se interessava pelos produtos e processos culturais de camponeses e povos tradicionais. As origens do conceito de folclore não definiam, em princípio, os fatos sociais e sim o estudo desses fenômenos. Mas foi só uma questão de tempo e de contato com pesquisadores para essa palavra difícil cair paulatinamente na boca do povo, com pronúncias diversas e ser utilizada como uma noção que valorizava as brincadeiras, as festas e os rituais do povo.

No contexto internacional, o conceito de folclore foi alvo de muitas críticas e controvérsias que se intensificaram sobretudo com o debate marxista acerca da noção de povo e classe. O I Congresso Brasileiro de Folclore, realizado no Rio de Janeiro, entre 22 e 31 de agosto de 1951, entre outras questões, definiu que:

Constituem o fato folclórico as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular e pela imitação e que não sejam diretamente influenciadas pelos círculos eruditos e instituições que se dedicam ou à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humanos ou à fixação de uma orientação religiosa e filosófica (I CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, CARTA DO FOLCLORE BRASILEIRO, 1951).

Em 1995, durante o VIII Congresso Brasileiro de Folclore, a Carta do Folclore Brasileiro é refeita e atualizada, considerando a incorporação das contribuições de estudos das Ciências Humanas e das Letras, bem como a adoção de novas tecnologias

de informação e comunicação e das transformações da sociedade brasileira, tendo o termo ficado assim definido:

Folclore é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade. Ressaltamos que entendemos folclore e cultura popular como equivalentes, em sintonia com o que preconiza a UNESCO. A expressão cultura popular manter-se-á no singular, embora entendendo-se que existem tantas culturas quantos sejam os grupos que as produzem em contextos naturais e econômicos específicos (CARTA DO FOLCLORE BRASILEIRO, 1995).

Essa nova leitura da carta relativiza alguns parâmetros e amplia significativamente o conceito de folclore, sobretudo no que diz respeito a presença e influência da cultura de massa, dos fluxos migratórios, dos modos de transmissão dos saberes e da questão do anonimato (domínio público) e autoria, relativizada pela ideia de aceitação coletiva.

Apesar do valoroso esforço dos pesquisadores presentes no VIII Congresso Nacional do Folclore em adaptar esse conceito ao contexto contemporâneo, a ideia de folclore perde potência e se fragiliza. Primeiramente, por agregar ao seu legado uma perspectiva exótica que, no caso do Brasil, veio acompanhada de etnocentrismo e tendenciosidade.

Embora na Carta do Folclore Brasileiro o termo aparece como sinônimo de cultura popular, o mesmo foi depreciado e limitado a expressar algumas práticas culturais e reminiscências duráveis que ocorrem de tempos em tempos sem maiores alterações em seus conteúdos.

Nesse contexto, o conceito de cultura popular desliza e transborda o conceito de folclore, se apresentando com mais potência e é mais apropriado para expressar a dinamicidade, a

complexidade e a diversidade das manifestações culturais no contexto contemporâneo. Tal conceito, para além de abarcar e englobar fenômenos específicos, constitui-se numa perspectiva que se caracteriza por formas sempre dinâmicas de convívio, que metamorfoseiam o cotidiano, reinventem modos e coisas, criam e recriam caminhos originais para atender necessidades imediatas a partir da criação, apropriação e transmissão de saberes/fazeres de modo irreverente e descontraído, por intermédio de categorias como memória, encantamento, identidade, comunidade e criatividade.

PERCURSO HISTÓRICO DO CONCEITO DE CULTURA POPULAR

Há pelo menos três séculos, a discussão sobre cultura popular configura-se como tema permanente entre os pesquisadores sociais do Ocidente. Como uma onda, ora se eleva e angaria prestígio quando revitalizado por estudos consistentes, como os do filósofo russo Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975) sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, e os do historiador inglês Edward Palmer Thompson (1924-1993) sobre cultura popular tradicional no século XVIII, ora cai em descrédito quando se torna muito elástico para acomodar estruturas socioculturais tão complexas e dinâmicas do mundo globalizado e termina por necessitar de complementações, como fez o brasileiro Renato Ortiz (1994), no texto: “A cultura internacional-popular”.

Certeau (1995) destaca que originalmente a chamada cultura popular era um crivo dos ilustrados do final do século XVIII que, a partir de procedimentos “científicos”, tentavam, com certo entusiasmo, caracterizar e restaurar o suposto exotismo e o purismo original que fluía nos campos desde os tempos mais antigos, com pessoas

supostamente simples, felizes, cândidas, espontâneas, ingênuas e pacíficas. Para o referido autor, essa idealização do popular é validada quando se efetua sob a forma de monólogo. “Se o povo não fala, pelo menos pode cantar”. O que significa dizer que na construção desse conceito os sujeitos das culturas populares não foram reconhecidos como interlocutores e corresponsáveis pela sua edificação. E ainda, seus saberes não foram validados como forma legítima de conhecimento, já que operam a partir de outra episteme.

No Brasil a expressão cultura popular aparece com muito vigor nos anos 1960 como tradução da arte popular revolucionária quando se debatia o papel da cultura na transformação da sociedade brasileira (FÁVERO, 1983). Os escritos sobre cultura popular, educação popular e educação de base atacavam a educação oficial, corriqueira e bancária.

Ora como um movimento, ora como um instrumento de luta política em favor das classes populares, surgiu fazendo a crítica não apenas da maneira como se pensava “folclórica”, “ingênua” a cultura do povo brasileiro, mas também e principalmente os usos políticos de dominação e alienação da consciência das classes populares através de símbolos e dos aparelhos de produção e reprodução de uma “cultura brasileira”, ela mesma colonizada, depois internamente colonialista (FÁVERO, 1983, p. 8).

A afirmação da expressão cultura popular no Brasil emerge, portanto, como uma contraposição à cultura aristocrática, ou seja, ela é utilizada como arma ideológica e instrumento de promoção do ser humano. Em outras palavras, o movimento da cultura popular é o movimento para a libertação humana. É cultura com o povo e não cultura para o povo. Como disse Ferreira Gullar (1983, p. 51-52), na vigência da ditadura militar no Brasil, “a cultura popular é, em suma, a tomada de consciência da realidade brasileira. [...] é, portanto, antes de mais nada, consciência revolucionária”. Nessa

perspectiva, os instrumentos e métodos próprios de trabalho devem se estruturar e serem definidos para atender, não apenas movimentos puramente estéticos, mas a necessidade de transformação da estrutura político-econômica e conseqüentemente do sistema de poder no Brasil.

Essa perspectiva revolucionária de cultura popular que alimentou o debate sociológico dos anos 1960 e 1970 no Brasil se arrefeceu nos últimos anos para dar lugar a uma discussão mais “culturalista” e voltada para a afirmação de identidades de práticas e grupos sociais invisibilizados pela grande mídia e em situação de exploração social e econômica.

Atualmente, se por um lado, alguns intelectuais ainda insistem em acomodar e preservar a cultura popular em uma redoma de simplicidade, pureza e autenticidade, em oposição aos valores nobres e elitistas da cultura erudita, por outro lado, as evidências do cotidiano apontam que ela se regenerou, se metropolizou e dilatou-se, descartando categorias harmônicas, conciliadoras, compatibilizadoras para a análise do seu trato.

No seu movimento de desenvolvimento, o conceito de cultura popular incorporou sincretismos, conexões dinâmicas e diálogos dissonantes. Ela tem se caracterizado como policêntrica e polifônica e não se acomoda em esquemas típicos do pensamento maniqueista (o bem contra o mal, o certo contra o errado, o belo contra o feio etc.). Nesse fluxo plural de sincretismos e dissonâncias, ainda que existam forças empenhadas em homogeneizá-la, ela escamoteia elementos “originários” que muitos querem capturar. Ela, sistematicamente, se manifesta obscura, incerta, opaca, ambígua e contraditória; encaixando-se e desencaixando-se nas fronteiras identitárias, sejam elas raciais, étnicas, de classe ou de nação.

Para além das duas categorias bastante



recorrentes no debate acerca do tema - o tradicional e o moderno, parece-nos que o que mais importa nas manifestações tipificadas como culturas populares é o significado que os praticantes dão para a sua prática, demonstrado, assim, que, mais do que a defesa de uma ou outra categoria, são as densas experiências contextuais, pautadas pela oralidade, a memória, ancestralidade e ritualidade, vividas cotidianamente pelos diferentes grupos no processo de apropriação e transmissão de saberes/fazeres, que fazem a diferença.

Essas considerações estão sintonizadas com o que destaca Canclini (1997, p. 19) ao enfatizar que assim como, nos tempos hodiernos, não funciona uma oposição radical entre o tradicional e o moderno, as experiências outrora demarcadas como da alta cultura, da cultura popular ou da cultura de massa encontram-se em trânsito e, por vezes, se confundem.

O fato é que, nas diferentes sociedades, os seres humanos são feitos, fazem e refazem a cultura por intermédio de experiências significativas, compartilhadas simbólica e emocionalmente, num intenso jogo de interações, cujas referências locais e globais se intersectam no “mundo vivido”. Nesse jogo, o embate entre tradição e modernidade, entre o velho e o novo, opera na mesma lógica maniqueísta da clássica divisão entre o bem e o mal, que não dá conta da diversidade epistemológica dos saberes do mundo e de suas cosmopercepções.

Por isso, a perspectiva de análise cartesiana que simplifica, decompõe e desmonta em partes elementares os traços característicos das manifestações das culturas populares, na tentativa de encontrar homogeneidade conceitual é inconsistente, por não dar conta de compreender e explicar a pulsão da vida nas produções culturais.

Uma perspectiva contemporânea de cultura popular deve renegar, portanto, posturas essencialistas que outrora a caracterizavam e incorporar as construções e afirmações identitárias

materializadas no presente que, embora caracterizadas por descentramentos e deslocamentos (HALL, 2001), não deixam de abrir novas e outras possibilidades de afirmação em torno de interesses culturais específicos, a partir, por exemplo, da constituição de segmentos empenhados em criar, recuperar ou mesmo reconstruir suas raízes culturais, num processo de reconstituição de seu passado e de suas tradições, via práticas corporais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS


Na perspectiva de uma educação realizada a partir e através do corpo e da cultura, uma dança, um jogo ou uma brincadeira não têm seu valor por sua autenticidade, originalidade ou pureza e, sim guardam em sua gênese e performance a potência de habitar e significar o corpo de forma a torná-lo vivo. Vivo, não apenas no sentido biológico, mas de vivacidade cultural.

Essa vivacidade cultural anima o corpo empregando-lhe expressividade artística e é construída a partir de alguns elementos básicos apontados ao longo do texto: encantamento, dinamicidade, brincadeira, memória, criatividade, coletividade (encontro) e identidade.

Essa vivacidade é então a engrenagem das culturas populares em suas qualidades de cultura viva. Uma cultura viva não se consome e mata, mesmo que ela desapareça do campo dos acontecimentos fica marcada na memória.

Na qualidade de cultura viva, a cultura popular é um conjunto de práticas, com nomes próprios (jongo, maracatu, caboclinho, batuque) e atores sociais (mestres, brincantes, capitães, reis, rainhas, índias, vaqueiros) em relação orgânica com a comunidade e o contexto envolvido que, para ser plenamente compreendida, não pode ser tratada apenas como um conceito abstrato.

Como conceito, cultura popular não é algo



de definição breve, pois tem muitos desdobramentos e atravessamentos. É a cultura do povo? Quem é mesmo o povo? São os pobres? E quanto aos ricos fazendeiros que participam de cavalhadas, romarias e folias de reis? E assim o conceito de cultura popular vai adquirindo mais dinamicidade e complexidade.

No entanto, a vivacidade cultural é algo que basta olhar para ver e reconhecer. Vem sempre com música e o corpo em movimento, aglutinando um bocado ou punhado de gente, que enfrenta frio, calor, cansaço, mas persiste... Tem propósito de lá estar. Vem trazendo no corpo, nos versos ou nas mãos saberes forjados por ancestrais, que resistiram ao tempo e que não foram criados em contextos institucionais e formais de poder, como a escola, a igreja, o exército, embora esses contextos, com suas culturas próprias, possam ser palco para as manifestações da cultura popular.

Essa vivacidade definitivamente não cabe em caixinhas, pois não param quietas, todavia os conceitos como categorias abstratas que servem para organizar as ideias e pensamento sobre as coisas que nos rodeiam podem, por vezes, serem traduzidas e materializadas em imagens para serem acessadas e inteligidas, sobretudo se considerarmos os contextos formativos e pedagógicos.

A disciplina Fundamentos das Danças Populares Brasileiras da FEFD/UFG tem possibilitado um exercício de construção de um entendimento sobre o conceito popular, que transpassa sobretudo pelo corpo. Seus contornos, desdobramentos e materializações podem ser

problematizados e apreendidos por intermédio de diferentes estratégias didático-pedagógicas, e ainda que não seja possível realizar o transplante das manifestações da cultura popular para dentro de uma disciplina acadêmica, os códigos e atributos das manifestações oriundas da cultura popular podem, sim, implicar positivamente na edificação de uma outra cultura acadêmica que, por sua vez, ainda é hegemonicamente refém da cultura erudita, cujas características, em geral, privilegia a formalidade, em detrimento da encantamento, a apropriação em lugar da criatividade, a competição em lugar do encontro colaborativo, a obediência e submissão em lugar das trocas compartilhadas, o controle e a subordinação em lugar de acolhimentos.

Os conhecimentos forjados a partir desse encontro entre o acadêmico e o popular, materializados na disciplina Fundamentos das Danças Populares Brasileiras, da FEFD/UFG, é uma possibilidade de a universidade contribuir para a quebra de hierarquias entre esses dois contextos e, por conseguinte, num movimento de circularidade que marca o usufruto dos bens culturais, se aproximar do cotidiano da vida comunitária e contribuir para a ruptura de barreiras e dos “muros” institucionais que separam e segregam experiências que podem/devem promover uma formação humana ampliada, em que os sujeitos sejam capazes de usufruir de conhecimentos científicos e saberes culturais populares, num relação de reciprocidade com vistas ao atingimento da totalidade de suas capacidades.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de Francois Rabelais**. 4. ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UnB, 1999.
- CARTA DO FOLCLORE BRASILEIRO, 1995. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br/geral/folclore/carta.pdf>>. Acesso em: 08 ago 2016.
- CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CERTEAU, M. **A cultura no plural**. Trad. Enid Abreu Dobránsky. Campinas-SP: Papyrus, 1995.
- COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE (CNF). **Carta do Folclore Brasileiro**. Salvador, 1995.
- DaMATTA, R. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- FÁVERO, O. **Cultura popular e educação popular: memória dos anos 60**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- FRÚGOLI JÚNIOR, H. O urbano em questão na antropologia: interfaces com a sociologia. **Revista de Antropologia**. São Paulo. vol. 48, n.1. Jan./Jun. 2005.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- I CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, **Carta do Folclore Brasileiro**, 1951. Disponível em: <http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Carta_do_folclore.pdf> Acesso em: 08 ago. 2016.
- OLIVEIRA, E. D. **Filosofia da ancestralidade: corpo de mito na filosofia da educação brasileira**. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.
- ORTIZ, R. Uma cultura internacional-popular. In: ORTIZ, R. **Mundialização e Cultura**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 105-145.
- RIBEIRO, H. **A Identidade do Brasileiro: Capado e Sangrado**. São Paulo: Ed. Vozes, 1994.
- SILVA, R. L. e FALCÃO, J. L. C. IDENTIDADES NEGRAS EM MOVIMENTO: ENTRE PASSAGENS E ENCRUZILHADAS. **Revista Repertório Teatro e Dança**. Salvador. Ano 18, n. 24, jun. 2015.
- SODRÉ, M. **Claros e Escuros: identidade, povo e mídia no Brasil**. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 1999.
- THOMPSON. E. P. **Costumes em Comum: estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Recebido: 07/09/2016

Aprovado: 01/10/2016

Publicado: 12/12/2016

Cultural and Religious Coexistence of the Congadas in Minas Gerais

Jeremias Brasileiro¹

Resumo

Este texto tem como foco a discussão a respeito dos comportamentos simbólicos internos traduzidos por meio de representações afrobrasileiras diversas que se encontram presentes no interior da prática da Congada, refletindo dessa forma no que denominamos de coexistência cultural e religiosa em contraposição ao conceito de sincretismo. A dinâmica de sistematização teórica desta proposição tem como finalidade verificar de que forma as várias modalidades de rituais visíveis ou não perceptíveis publicamente tornam a Congada numa manifestação relevante do ponto de vista da tradição e dos vários simbolismos culturais. A metodologia de análise é por meio dos relatos orais, cantorias, audiovisuais e outros recursos imagéticos.

Palavras - Chaves: cultura, religiosidade, tradição.

Resumen

Este texto se centra en la discusión de la conducta simbólica interna traducida a través de diversas representaciones afro-brasileña que están presentes dentro de la práctica de Congada, reflejando de esta manera en lo que llamamos la convivencia cultural y religiosa en oposición al concepto de sincretismo. La dinámica de la sistematización teórica de esta propuesta tiene como objetivo comprobar cómo las diversas formas de rituales visibles o no percibidas públicamente hacen Congada una manifestación relevante del punto de vista de la tradición y diversos simbolismos culturales. El método de análisis es a través de relatos orales, canciones, audiovisuales y otros recursos pictóricos.

Palabras - clave: cultura, religión, tradición.

Abstract

This text focuses on the discussion of the internal symbolic behavior translated through various Afro-Brazilian representations that are present within the practice of Congada, reflecting that way in what we call cultural and religious coexistence as opposed to the concept of syncretism. The dynamics of theoretical systematization of this proposition aims to verify how the various forms of visible rituals or not perceived publicly make Congada a relevant manifestation of the point of view of tradition and various cultural symbolisms. The analysis method is through oral accounts, singing, audiovisual and other pictorial resources.

Key - words: culture, religion, tradition.

¹Jeremias Brasileiro. Doutorando em História sob a orientação do Professor Dr. Newton Dângelo. Programa de Pós Graduação em História. Universidade Federal de Uberlândia-2015-2019. Produtor Cultural e Consultor de projetos com temáticas etnorraciais. Email: jeremiasbrasileiro59@hotmail.com. Este debate teve sua primeira problematização na dissertação de mestrado.



1 Histórias e memórias recriadas por meio de práticas culturais afrobrasileiras

Admitir que cada povo possui a sua própria história, sua própria cultura, é o primeiro passo para a desconstrução de preconceitos que de um modo ou de outro – cultural, educacional, familiar, político, ideológico, científico – fomos ensinados a pensar de modo negativo, o que levou e ainda leva muitos a imaginar que alguns povos são inferiores e outros superiores.

A cultura congadeira subsidiada pelas cantigas, pelas rezas, coreografias, ritmos, cores, celebrações das mais diversas ordens, contam e cantam coisas também antigas, de guerras, de lutas, de batalhas, de fé. Deste modo, este fazer cultural é um exemplo fundamental para restabelecer na acepção de (BARRY, 2000, p.7) a “comunicação numa sociedade onde as relações sociais parecem todas marcadas por considerações de hierarquia, autoridade, etiquetas, deferências e reverências”. Estas práticas culturais com as suas festas, suas danças, seus cantos e mais propriamente com o ressoar de seus tambores igualmente enunciam uma mensagem que não só aquela de tristeza, de rebelião ou de fé.

Elas ainda comunicam "que os africanos e seus descendentes não se deixariam escravizar mentalmente". Os africanos celebravam a vida como sabiam fazê-lo, e nesses momentos se libertavam dos brancos e de suas maneiras de ser. Mas esta “África aqui refeita e festejada, que não se submetia culturalmente, não era, para muitos, menos ameaçadora do que a que se rebelava socialmente.” (REIS, 2001, p. 352). A gestualidade corporal impregnada de ressoar de tambores também perturbava os senhores.

Por isto, o corpo é o primeiro instrumento percussivo de um congadeiro, o que já é por si só uma interpretação cênica em um palco a céu aberto, espaço de memórias incrustadas à vida cultural dos

africanos, notadamente aqueles que para o Brasil vieram na condição de escravizados e que por meio de danças, ritmos, cantos e crenças recriaram muitas de suas vivências históricas que sofreram enormes rupturas em consequência do escravismo e das deportações involuntárias - tráfico humano - vividas por vários desses povos, e as congadas são típicas recriações desta época.

Muitos usam a terminologia Congada a partir dos estudos de Mario de Andrade (1982), que utilizava para esses e outros fins, a nomenclatura de “danças dramáticas”. Contudo, os vocábulos, congo, congadas, congado, podem ser compreendidos a partir de outras abordagens.

O termo congo suscita, revivifica – faz nascer de novo – redimensiona no presente uma memória de antepassados, uma memória cultural proveniente dos povos “bantos” oriundos de algumas regiões do antigo Reino do Congo, entre as quais situavam a província de Angola e outros reinos com seus reis e rainhas. Daí porque ao reviverem essa memória cultural, os escravizados instituem no Brasil não a concepção de reinos, mas de várias formas de “Reinados” celebrados através de embaixadas que na literatura será mais conhecida por meio de danças dramáticas ou Congadas.

Com efeito, as Congadas representam memórias de reinados africanos por meio de festejos, festas, festividades onde estão incluídas as procissões, coroações, desfiles de apresentações dos Grupos, Guardas, Bandas ou Ternos; novenas, novenários, missas campais, almoços coletivos e outras atividades ligadas ao contexto da festa e o Congado como forma de organização sociocultural cotidiana dos grupos, uma manifestação cultural e social que acontece no decorrer do ano, independente da data em que se realiza a festa da Congada.

Deste modo identifica-se igualmente em um mesmo objeto com nomenclaturas diferenciadas, modos distintos de representações. O congo como

lugares de memórias alicerçadas num passado distante, de antepassados, de ancestralidades; a congada como lugar de cultura popular por meio das manifestações festivas - numa perspectiva inicial até de enviesamento folclórico - religiosas, culturais, tradição em permanente transformação e o Congado enquanto lugar de experiências socioculturais cotidianas.²

Compreendo cotidiano como sendo experiências partilhadas ou compartilhadas por meio das relações socioculturais existentes nas distintas artes de fazer, vividas pelos congadeiros durante o decorrer do ano. Essas vivências têm a ver com produções culturais diversas entre as quais é possível destacar: oficinas de percussões, de cabelos afros, confecção de instrumentos, de indumentárias, atividades socioculturais como as congalinhas, o arroz assado da mamãe; as

macarronetes, campeonato de futebol de campo e tantos outros. É no cotidiano que se insere a socialização dos saberes, das práticas, das memórias, das tradições; locus experiencial de fé e de resistências culturais urbanas que persistem em meio a diferenciados modos de lutas, de conflitos e, sobretudo de negociações.

E é nessa interconexão de saberes e práticas culturais de viés catolicista popular, coexistindo junto a outras manifestações de originalidades africanas resultantes de recriações dos escravizados chegados ao Brasil por meio de deportações involuntárias, que se sedimentou uma coexistência cultural e religiosa afrobrasileira denominada de Congadas.

Convivência e reciprocidade por meio de elementos ritualísticos ambíguos que estão presentes nos rituais das Congadas.



BRASILEIRO, Jeremias. Espaço ritual de um grupo de Moçambique de Uberlândia. Acervo do pesquisador,

² A participação por meio de palestras, debates e discussões durante a realização do Projeto de Extensão Partilha de Saberes - Diálogos entre a Dança e o Congado (Instituto de Artes do Curso de Graduação em dança da Universidade Federal de Uberlândia, 2015) - contribuíram para o aprofundamento teórico metodológico do referido texto, bem como de um olhar mais ampliado dos termos congo, congadas e congado enquanto formas múltiplas de representações.



Cabaças, peneiras, artefatos, miçangas e diversos objetos característicos de manifestação religiosa afrobrasileira, palma de São Jorge, chifres, bastões, oratório com santo devocional, preto-velhos, compondo um cenário em que distintos elementos convivem num espaço de coexistências ritualísticas emblemáticas palpáveis, percebíveis ao pesquisador que se debruça com olhar mais acurado na interioridade dos rituais congadeiros de Minas Gerais.

O conceito de coexistência cultural e religiosa implica no fato de que os personagens envolvidos em determinada função ritualística tenham algum tipo de conhecimento recíproco sobre os processos de ritualidades. Essa coexistência pode ocorrer tanto de modo harmonioso quanto conflituoso, no caso do segundo contexto, há então a possibilidade de surgir um tensionamento religioso envolvendo as partes em conflito. Evidente que a discussão proposta é uma síntese do desdobramento de um trabalho em curso, uma vez que tais estudos implicam numa busca constante de aspectos simbólicos que são fundamentais para a continuidade da pesquisa.

Mesmo em se tratando de questões simbólicas, é possível de se constatar a forte presença de elementos da religiosidade popular coexistindo paralelamente a ritos cristãos, como por meio da seguinte oração a São Jorge da Pedra Preta – caboclo de Umbanda – realizada em plena avenida, quando o **Congadeiro (1)**³ passa o seu grande rosário por todo o corpo de um devoto que solicita a benção em público:

Eu tenho uma oração com o São Jorge da Pedra Preta que retira mesmo olho gordo, invejas, doenças no corpo também, e a gente fala então: São Jorge da Pedra Preta, livrai essa pessoa de sete inimigos, de sete capetas, de todo olho gordo, de todas as invejas, de todo olhar maligno e de todas as doenças venéreas, de toda doença que existir na terra, na água e no mar, amém. E aí se reza um pai nosso e uma ave Maria. (Reinado nosso de cada ano. Documentário. Araújos - MG).

Compreendo essa religiosidade-afro no cenário do plano místico, em consonância com a espiritualidade congadeira, podendo esta ser por meio do Candomblé, Umbanda, de benzedores (negros ou brancos) e também congadeiros, que usam raízes, ervas, folhas, água de fonte, água de rio, água de mar, malacachetas de serra, conchas de lagoas e cascas de Maria Preta (espécie de árvore); guizos de cascavel, conta de lágrimas e espada - de - São Jorge; argila cinza, argila branca, argila vermelha; cipó - de - São João, galhos de aroeira, sumo de bananeira, cabaça purunga, barba - de - milho e dente-de-alho; guias de Oxossi, de Nanã, de Oxalá e de outros Orixás; indivíduos que benze e se benze durante o itinerário da Congada, um crucifixo, uma medalha, um ramo de flor, para colocar no meio das flores que adornam as imagens dos santos devocionais.

As cantorias para desamarar trajetos e ao mesmo tempo receber dinheiro vivo com valores mínimos estabelecidos e horário determinado é outro constituinte de uma festa de Congada do Reinado do Rosário de Itapeçerica, Minas Gerais. Também chamado de “amarração”, consiste o rito numa interessante modalidade de oferta de dinheiro, que se amarra à bandeira do grupo ou se joga ao chão para ficar sob os pés do ofertante, geralmente reis e rainhas e seus familiares, profissionais liberais associados às classes sociais detentoras de melhores condições econômicas e financeiras.

Deste modo, com o dinheiro sob os pés dos reis e rainhas, o capitão do grupo possui cerca de trinta minutos para cantar e convencer o casal a liberar o dinheiro, que é recolhido por um “meirinho” – espécie de tesoureiro – enquanto o cortejo vai seguindo pelas ruas e ladeiras da cidade

3 No intuito de preservar a identidade e privacidade dos sujeitos, optamos pela utilização genérica do vocábulo Congadeiro, termo pelo qual todos se reconhecem em grande parte do estado de Minas Gerais.

às vezes até altas horas da madrugada. A capacidade de improviso é inerente aos capitães cantadores, como se percebe neste trecho musical – cantorias de amarrações – construído pelo capitão **Congadeiro (2)**:

- olha só o sinhô rei//voce deixa de teimar/eu ia levar coroa/você veio me amarrar/voce jogou jóia no chão/voce veio me amarrar. Ai todo capitão de gunga/tem de saber cumprimentar/ai se essa jóia for pra mim/ai tira o pé esquerdo do chão. Mais é deveras sinhô rei/que eu sou um capitão/quando eu pego uma jóia/reparto com meus irmãos/todo centavo que dá/é posto de coração. Quando eu era galo novo/comia milho na mão/hoje eu sou um galo velho/bato com o bico no chão. Mais o que jóia mais bonita/que de vossa mão saiu/os anjos bateram palma sinhô rei/a porta do céu abriu. Mais é deveras sinhô rei/eu não posso lhe pagar/vou pedir São Benedito/que põe outra no lugar/nos passos de sua vida/seu dinheiro há de aumentar. Olha sinhô rei eu falo/que sou preto lá de angola/onde boto minha gunga/é com deus nossa senhora. (Cantorias de amarrações. Itapeçerica-MG. Agosto de 2004).

As condições de acesso a esses repertórios musicais apresentam singularidades interessantes uma vez que não são dadas a priori e nem é uma tradição alicerçada tão somente na herança de pai para filho, tio para sobrinho ou de avô para o neto, ao contrário, é uma construção que acontece durante anos de aprendizado em grupo que às vezes possui mais de quatro capitães detentores de conhecimentos das cantorias de desamarrações, se revezando de acordo com as ritualidades necessárias. Dito isto, outro comportamento social que se revela peculiar está no modo de administração do dinheiro arrecadado nas “amarrações” que acontecem em vários momentos do ritual do Reinado do Rosário:

O dinheiro que sai do chão, ele não cai assim de graça não. O rei, a rainha ou o romeiro pisa nele, então a gente tem de cantar os mistérios tudo que sabemos para eles tirar o pé da jóia e se a gente não souber cantar para eles, eles também não tiram o pé não. Então, essas jóias depois de terminar a festa, eu reparto

com os companheiros que estão me ajudando. Antes quando não tinha isso, o reinado acabava cedo, hoje com essa jóia no chão, o reinado ficou atrasado, os reis, as rainhas, os parentes, eles seguram, eles amarram. Então, eu falo, o dinheiro do chão, a gente canta especialmente para as “coroas”, o rei e a rainha, aí os romeiros, os parentes, vem e gosta, aí eu peço licença ao rei, a rainha, para cantar para aquela outra jóia que caiu no chão. Esse é um dos fundamentos de nosso reinado, de repente muda o rei, a rainha, aí vêm os parentes, e quando a gente vê o chão tá enfeitado de flor, que é dinheiro, num é flor, é dinheiro. Aí então o capitão canta, agradece, recolhe e passa para a bolsa. (**Congadeiro 02**. In: Fundamentos do Reinado do Rosário de Itapeçerica-MG, 2004).

A questão da partilha do dinheiro que se ganha nas desamarrações é um elemento de democratização comunitária do próprio grupo cujo pressuposto é o de compartilhamento de um produto resultante de uma construção coletiva.

Por outro lado, há outras modalidades de cantorias que sinalizam para a importância dos “tamborins” na Congada, como um dos elementos tradicionais mais antigos que ainda persiste em diversas regiões de Minas Gerais e cuja presença mística é muito associada com a morte, o encantamento e o poder da palavra através das cantorias de improvisos em grupos de congos ou de moçambiques.

Tamborins que choram

A morte não prescinde de um ritual permeado apenas de tristeza, pois o que é fúnebre pode ser ao mesmo tempo um motivo de revivência que em alguns momentos rituais se evidencia por meio de cantorias de adeus a um capitão que se vai e de boas vindas a outro praticante que continua a tradição. O tamborim assume no ritual a dimensão do próprio corpo do capitão falecido ou é rememorado por meio de outra forma musical na voz de um capitão moçambiqueiro que entoia a cantoria a respeito do “tamborim que chora”:

O meu tamborim chorou/que hei de fazer? O meu tamborim chorou/que hei de fazer? Vou pedi ao preto veio/para tamborim viver/vou pedir ao preto véio/para tamborim viver/O meu tamborim chorou/que hei de

fazer? O meu tamborim chorou/que hei de fazer? Vou pedir meu preto véio/pra tomar conta de mim/vou pedir meu preto véio/pra tomar conta de mim. (Congadeiro (3). Romaria-MG. Maio, 2006).



BRASILEIRO, Jeremias. Capitão de Moçambique segura seu tamborim com inscrições de demandas durante apresentação cultural na cidade de Campo Belo, Sul de Minas Gerais. Set. 2010. Acervo do pesquisador.

A primeira estrela no plano superior do tamborim é conhecida como Estrela de Salomão, utilizada desde a Idade Média para afastar forças malignas, por isso é um pentagrama que não pode ser aberto sem o devido conhecimento. O pentagrama e as cruzes em cada uma das pontas é um ponto de preto velho que vem nas linhas de São Cipriano com cruzamento intermitente. Assim, todo ponto tem de ter o círculo para fechamento, podendo ainda ser aberto, dependendo do ritual.

A primeira estrela no plano superior do tamborim é conhecida como Estrela de Salomão, utilizada desde a Idade Média para afastar forças

malignas, por isso é um pentagrama que não pode ser aberto sem o devido conhecimento. O pentagrama e as cruzes em cada uma das pontas é um ponto de preto velho que vem nas linhas de São Cipriano com cruzamento intermitente. Assim, todo ponto tem de ter o círculo para fechamento, podendo ainda ser aberto, dependendo do ritual.

Quanto ao segundo ponto – abaixo da primeira estrela – em questão, ele é de preto velho moçambiqueiro cruzado com exu. Este velho bebe

cachaça que é seu curiadó e fuma charuto, além de conhecer folhas, raízes e sementes. No desenho do tamborim é possível observar que o ponto está aberto e incompleto, por isso, ao que tudo indica, pode ser tanto de defesa ou de demanda. Demandas são metáforas cantadas que se travestem de recados capazes de insinuar desafios, ou de exultação por se sentir vencedor de alguma luta surgida no âmbito dos rituais da Congada ou na interioridade cotidiana da mesma.

Cantorias de demandas e de memórias

Nas cantorias de improviso com intuito de costurar memórias do passado aos tempos presentes, um dos maiores versejadores é o Capitão (**Congadeiro 4**) do Moçambique de Cachoerinha – distrito de Arcos em Minas Gerais – cujas composições em formato de quadras acontecem durante os cortejos de reinados do rosário. Um dos raros capitães mineiros que ainda atua numa performance de reverenciar os reis de congo executando cantorias quase que o tempo todo sem dar as costas para os reis e rainhas; que encontra em qualquer situação um motivo para improvisação, como um caminhão boiadeiro estacionado numa rua por onde passa o préstito do reinado do rosário que lhe suscita lembranças dos tempos escravistas e a consciência de um abolicionismo que não promoveu nenhuma política reparatória para os libertos que ficaram “sem nada nas mãos”:

Eu venho de Angola/não vim passeá/que negro de Angola/tem que trabalhar /viemos de Angola/para trabalhar/viemos forçado/por sinhô e sinhá. Viemos sofrendo/na escuridão/sinhá no navio/negro no porão. Sinhá no navio/ negro no porão/veio acorrentado/ que nem criação. Veio acorrentado/que nem criação/Princesa Isabel/trouxe abolição. Fez abolição/num deu terra não/negro ficou livre/sem nada na mão. (**Congadeiro 4**. Rio Paranaíba-MG, Julho de 2006).

Essas habilidades, usos poéticos e modos de manipular as palavras são peculiares à oralidade e inerentes à cultura afrobrasileira e africana que na Congada possui várias originalidades, como da África Ocidental – Congo e Angola – notadamente, sendo que nas Américas resistiram e persistem em contraposição a uma cultura fundamentada no pensamento ocidental que privilegia o saber escriturário em detrimento da tradição oral, embora essa esteja presente no cotidiano da cultura popular praticada por uma expressiva população afrobrasileira que dá significação a seus mundos por meio da poética do falar, linguagem essa que atravessou o atlântico. De acordo com Robert Slenes,

[...] no final do século XVIII a grande maioria dos escravos que vem para o sudeste brasileiro é da África Central, mas principalmente da região de Angola, saindo de Luanda e de Benguela, mas a partir de 1810 há um grande deslocamento para o que é chamado de Congo Norte (...). Havia muitos grupos que falavam línguas muito próximas, então, isso deveria ter servido como resistência contra a escravidão (...). Em Kikongo, tem uma expressão, “nzòngo myannua”, que quer dizer, a bala da boca, ou seja, a palavra dirigida, como uma (sic), quer dizer, agressivamente. Em umbundu também tem uma expressão semelhante, ou um provérbio que diz que a palavra é como uma bala. (SLENES, Robert, 2005).

Pensar na dinâmica que as palavras assumem no contexto da cultura afrobrasileira leva à reflexão de como as pessoas que estão envolvidas nessas manifestações culturais e religiosas – nesse caso, a Congada – também fazem dessas linguagens um espaço social de lutas, demonstrando que a experiência social do sujeito que faz opção por determinada modalidade de comunicação não deve ser rotulada por questões genéricas permeadas de juízos de valor sobre o que venha a ser bom ou ruim.

Isto permite ainda compreender que esses valores culturais persistem mesmo sob uma pressão midiática, de comunicação de massa que tenta generalizar as manifestações culturais, o que revela que esses personagens também possuem os seus modos específicos de se fazer presentes no mundo, com seus valores, sentimentos e costumes.



Importante então é perceber que nem todos aderem pacificamente às variadas formas de massificações culturais, que muitos reagem a esses modelos de maneira interessante e diferente.

Assim é que as pessoas se relacionam com essas linguagens em que as práticas dos afrobrasileiros no Brasil e a prática da Congada, as cantorias, os modos que os congadeiros lidam com as improvisações de versos no sentido de expressar as suas questões, as formas de disputas, de lutas que estão vivendo em determinado momento são postas, colocadas de uma forma peculiar.

Deste modo, se pensarmos no âmbito da cultura de massa, da população brasileira, dos trabalhadores e do enorme contingente de afrobrasileiros, é possível deduzir que esses grupos - os de congados em especial - possuem à revelia da mídia, das tentativas de massificações, uma tradição renovada, mas com seus modos de cantar, de se expressar, linguagens diferenciadas, onde o poder da palavra adquire força, sentidos e modos de se comunicar muitas das vezes não acessíveis facilmente.

Neste cenário do visível e invisível podem surgir mensagens subliminares de apreço a orixás por meio de cores inseridas nas ornamentações dos mastros de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito: “nas cores se assentam as energias protetoras para dar bom andamento a uma festa para todos os congadeiros”, segundo uma das ornamentadoras dos mastros em Uberlândia (**Congadeira 5**).

Essa tênue fronteira na qual é possível atribuir uma “dupla significância” a um dos elementos sacralizados na fé cristã – há cidades em que os devotos retiram os ornamentos após descer os mastros por acreditarem que tenham sido abençoados – permite pensar nessa relativização entre religiosidade afrobrasileira e catolicismo popular, a partir do que diz Leda Martins sobre essas

ritualidades de duplas significâncias em que as “divindades iorubás [...] mantêm seus nomes próprios, atributos sagrados e fundamentos conceituais originários”. (MARTINS, 2000, P. 67) Assim, para a autora, “[nos] territórios do sagrado inseridos no Candomblé, África e Europa encontram-se, friccionam-se e se atravessam, mas não fundem ou se perdem uma na outra”. (MARTINS, 2000, loc. cit.)

Essas questões de fusões em que uma cultura se imerge numa outra produzindo assim um terceiro elemento cultural tem a ver com os conceitos de sincretismo ou hibridismo e as polêmicas que os envolvem, e que têm sido motivo de debates entre os seus defensores e aqueles contrários, entre os quais se inscrevem muitos estudiosos da religiosidade de matriz africana que não admitem a simples similaridade ou equivalência entre orixás e santos, visto que são originários de matrizes diferentes e que os orixás são mais antigos que os santos.

O meu entendimento em relação à Congada está centrado numa coexistência cultural religiosa em que podem existir situações toleráveis ou não, dependendo dos personagens que em determinado momento histórico estejam à frente das celebrações. Isto envolve comportamentos distintos em atuação num mesmo cenário de celebrações dos rituais da Congada.

Desta forma, não percebo a presença de sincretismo enquanto possibilidade de convivência em harmonia de práticas diferentes ou de hibridismo se o mesmo aponta para o encontro de duas vivências culturais diferentes na expectativa de que com o surgimento de um terceiro elemento esse mantenha características de ambas as vivências ou mais de uma e menos de outra. Zilá Bernd esclarece as complicações que podem resultar no uso inadequado desses conceitos:

Assim como o conceito de mestiçagem foi uma cilada da modernidade, pois, sob a aparência da aceitação do múltiplo, encobriu na verdade um projeto racista que previa a mistura de raças, desde que – através do branqueamento progressivo da população – acabassem predominando os valores brancos, talvez também o conceito de híbrido corresponda a mais uma utopia (da pós-modernidade), que encobriria um certo imperialismo cultural prestes a apropriar-se de elementos de culturas marginalizadas para reutilizá-las a partir dos paradigmas de aceitabilidade das culturas hegemônicas. (ZILÁ BERND, 2004, p. 100).

Portanto, ao contrário de pretender representar uma noção de alteridade, de respeito ao diverso, a hibridação poderia tornar-se “um processo de glamorização de objetos culturais originários da cultura popular ou de massas para inseri-los em outra esfera de consumo, a da cultura de elite”. (ZILÁ BERNAD, 2004, p. 100). Por isto é que opto por utilizar no contexto da Congada a categoria de coexistência cultural religiosa quando trato de situações que envolvem o uso de símbolos ou comportamentos de religiosidades afrobrasileiras junto àquelas utilizadas pelo catolicismo popular, como mastros ornamentados com papéis de seda em cores representativas de orixás ou de santos, pequenos cruzeiros, ramos de arruda nas orelhas, buquê de flores que sai de uma casa de Umbanda para ser depositado aos pés de Nossa Senhora do Rosário e outros símbolos, simpatias e atitudes de devoção.

Pensar em coexistência cultural religiosa suscita a identificação de símbolos notadamente africanos em altares católicos de Vila Rica e de que essa presença reflète a complexidade de adoção do conceito de sincretismo de modo estanque. Búzios, tartarugas, inhames e chifres que representam claramente fenômenos pertencentes à religião dos povos Iorubás – conforme estudos de Lázaro Francisco da Silva apontados por Marina de Mello e Souza – são interpretados como resistência à dominação dos colonizadores por meio destas inscrições símbolos impregnados de religiosidades e

cultura de um povo.

Assim se compreende que essas inscrições presentes nos altares não se tratam de elementos decorativos e nem portadores de significâncias duplas, portanto esses símbolos não poderiam ser simplesmente identificados como fenômenos sincréticos. (SOUZA, 2002, p. 312). Daí porque Lázaro Francisco da Silva considera tais fenômenos como produto de uma “incrustação cultural”, porque não se fundem, não se sincretizam com elementos dos rituais católicos, mantendo-se como existência própria ainda que seja nos altares cristãos, e é diante destas e de outras evidências que adoto a categoria de coexistência cultural religiosa e não de sincretismo.

Exemplifico por fim tal opção – de adotar o conceito de coexistência cultural e religiosa – a partir de outros exemplos, como o de uma capitã com seu bastão a fazer riscos semelhantes à “Estrela de Davi”, sobre o asfalto, tendo ao lado um padre a espargir incenso, antes de adentrar à Praça do Rosário e, ao mesmo tempo e no mesmo espaço simbólico, um protetor espiritual de um grupo de Moçambique que esparge com seu cachimbo essências aromáticas para ritualizar a entrada de seu grupo na procissão em homenagem a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito.

Por estas e outras ocorrências persistentes considero que não é possível manter essa manifestação imersa em um receptáculo conservado como uma relíquia do passado, reduzida a um contexto tão somente de sincretização ou de hibridização. Por este motivo, penso que os conceitos de sincretismo ou de hibridismo – do meu ponto de vista – não dão conta na atualidade de explicar a diversidade cultural e religiosa que compõem os vários tipos de rituais das Congadas de Minas Gerais, como o referido **ponto** cantado durante a festa da Congada de Uberlândia do ano de 2012:

Malei/Malei/salve o Congo de Aruanda/valeu/valeu/Congo que venceu demanda/ Lá vem Maria Conga/costurando o paletó/com agulha de arame / uma linha de cipó/ Malei/ Malei/ salve o Congo de Aruanda/Malei/Malei/Congo que venceu demanda. (**Congadeiro 6**). Festa da Congada de Uberlândia, 2012.

Neste canto há um tempo que se apresenta mítico, espiritual e material. Mítico por fazer alusão à Maria Conga – personagem cultuada em vários terreiros de Umbanda – e espiritual porque recorre à memória por meio da cultura para reconectar-se a um passado distante e trazer para a vida cultural do presente as reminiscências de religiosidades transmitidas oralmente através dos tempos.

É do mesmo modo material quando liga a contemporaneidade ao porto de Aruanda em Angola – de onde escravizados eram embarcados nos tumbeiros – navios negreiros – para trabalhar em vários lugares, principalmente nas Américas, costurando seus destinos na dureza do trabalho forçado como se estivessem cobertos por arame farpado, fazendo dessas suas agulhas de sobrevivência junto às linhas de cipós uma tática de enrodilhar as memórias e contá-las nos ritmos, nas danças, nas cantorias. Para (LOPES, 1997, p. 35), Angola com o tempo, deixou de possuir tal designação para se transformar em lugar utópico, passado, como utopia, a abranger toda a África,

pátria distante, paraíso da liberdade perdida, terra da promessa.


A cantoria em questão envolve ainda a permanência de astúcias atuais que são utilizadas como meio de inserção nos rituais da Congada e de pertencimento à Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito de Uberlândia. A disputa que se verifica a partir da letra surge na expressão “Congo que venceu *demanda*” em que um tensionamento religioso envolve duas partes em conflito.

É nesta intertextualidade que a palavra e a imagem testemunham a materialidade da coexistência cultural e religiosa nas Congadas de Minas Gerais como se verifica no depoimento do **Congadeiro (7)** junto à imagem de altar de seu grupo de Congado.

Toco também num terreiro de Umbanda, mas as pessoas não veem que a igreja, com o centro, às vezes trabalham juntos, não é porque eu toco o meu tambor em louvor, que eu deixo de louvar aqui (igreja), eu louvo sim, todas as santidades que estão na igreja, eu tenho orgulho de falar que eu toco tambor, porque o tambor é uma oração só, e aqueles que denigrem a igreja e o tambor, não são dignas de falar de Deus. Assim como a igreja fala de Deus, os nossos tambores do Omolokô, do Angola, do Jeje, do Nagô, também falam de Deus. Nós existimos, nós convivemos, com o nosso jeito de ser. (**Congadeiro 7**. Informação verbal. Depoimento gravado no dia 11/10/2015. Durante despedida dos grupos de Congado em frente da Igreja do Rosário de Uberlândia-MG).



BRASILEIRO, Jeremias. Altar de um grupo de Catupé de todos os santos em Uberlândia-MG. Acervo do pesquisador.



Esses diálogos que foram construídos, estabelecidos, ao longo da história trazem essa dinâmica que é a de se acreditar na energia das palavras, pois nem sempre as pessoas pronunciam essas palavras na sua tradução literal, às vezes elas são pronunciadas no sentido de se instituir um desejo de comunicação tanto histórica quanto mítica em que uma música, uma sonoridade é reforçada pelo modo como se pronuncia ou não

determinada palavra. Nesse aspecto, a forma como se constrói essas linguagens por meio do modo que se diz, do tom que se dá, do ritmo que se usa, é que empodera a palavra enquanto ato comunicacional permeado de significações e a religiosidade na Congada, em um intenso arco-íris no qual se sobressai as várias dinâmicas de coexistências culturais e religiosas sob o contexto da fé.

Banco de dados em audiovisuais

- a) **O Reinado Nosso de Cada Ano**. Realização: VLA Studio (2003). Direção: Rodrigo Campos. Apoio: Prefeitura Municipal de ARAÚJOS-MG. Mídia DVD – Vídeo, som, color, 20'(NTSC), Nº 129/2007. Acervo do pesquisador.
- b) **Fundamentos do Reinado do Rosário de Itapeçerica-MG**. ALVES, Waltuir; BRASILEIRO, Jeremias; GOULART, Gilson. Entrevista. 06/08/2004. Mídia DVD/Vídeo, som, color, 1.09' (NTSC), Nº 032/2004. Acervo do pesquisador.
- c) **Jongos, Calangos e folias - música negra, memória e poesia**. Direção geral de Hebe Mattos e Marta Abreu. Realização: Universidade Federal Fluminense (2005). Mídia em DVD Vídeo, som, color, 48'(NTSC), Nº 328/2008. Acervo do pesquisador.
- d) **Festa da Congada de Uberlândia**. Edição: Jeremias Brasileiro. Mídia DVD/Vídeo, som, color, 02.30seg. (NTSC), Nº 512/2012. Uberlândia-MG. Acervo do pesquisador.

Depoimentos e cantorias

- Congadeiro (1)**. Depoimento extraído do documentário - **O Reinado Nosso de Cada Ano**. Realização: VLA Studio (2003). Direção: Rodrigo Campos. Apoio: Prefeitura Municipal de ARAÚJOS-MG. Mídia DVD – Vídeo, som, color, 20'(NTSC), Nº 129/2007. Acervo do pesquisador.
- Congadeiro (2)**. Capitão de Moçambique de Itapeçerica-MG, agosto de 2004. Acervo do pesquisador.
- Congadeiro (3)**. Capitão de Moçambique da cidade de Uberlândia. Romaria-MG, maio de 2006. Acervo do Pesquisador.
- Congadeiro (4)**. **Festa do Reinado do Rosário de Rio Paranaíba-MG**, Julho de 2006. Acervo do pesquisador.
- Congadeira (5)**. Capitã de Moçambique de Uberlândia, outubro de 2009. Acervo do pesquisador.

Congadeiro (6). **Festa da Congada de Uberlândia**: Cantorias de demandas. Edição: Jeremias Brasileiro. Mídia DVD/Vídeo, som, color, 02.30seg. (NTSC), Nº 512/2012. Uberlândia-MG. Outubro de 2012. Acervo do pesquisador.

Congadeiro (7). Informação verbal. Depoimento gravado no dia 11/10/2015. Durante despedida dos grupos de Congado em frente da Igreja do Rosário de Uberlândia-MG. Acervo do pesquisador.

SLENES, Robert. Depoimento extraído do documentário: **Jongos, Calangos e folias - música negra, memória e poesia**. Universidade Federal Fluminense, 2005.

Referências

- BARRY, Boubacar. **Senegâmbia**: o desafio da história regional. Rio de Janeiro: Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2000, p. 7.
- LOPES, Nei. **Dicionário banto do Brasil**. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1997.
- MARTINS, Leda Maria. **A oralitura da memória**. In: *Brasil Afrobrasileiro*. (Org.) Maria Nazareth S. Fonseca. Belo horizonte: Autêntica, 2000.
- REIS, João José. **Batuque negro**: repressão e permissão na Bahia oitocentista. JANCSÓ, István; KANTON, Iris (Orgs). **Festa: cultura & sociabilidade na América Portuguesa**. São Paulo: Hucitec/FAPESP/ Imprensa Oficial, 2001- (coleção Estante USP - Brasil 500 anos; v.3), p.352.
- SOUZA, Marina de Mello e. **Reis negros no Brasil escravista**: história da festa de coroação de Rei Congo. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- ZILÁ BERND. **O elogio da criouldade**: o conceito de hibridação a partir dos autores francófonos do Caribe. JUNIOR, Benjamin Abdala (Org.). **Margens da cultura**: mestiçagem, hibridismo & outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004.

Recebido: 07/09/2016

Aprovado: 01/10/2016

Publicado: 12/12/2016

KATECÔ Dança Negra

KATECÔ Black Dance

Denise Mancebo Zenicola¹

Resumo

Katecô apresenta resultados iniciais de Pós Doutorado em Dança. Katecô propõe abordar e identificar influências na construção de danças, através de pesquisa delimitada e aprofundar estudo sobre as chamadas *Danças Negras*.

Palavras-chave: Corpo, Dança Contemporânea, Estudos da Performance

Resumen

Katecô presenta los resultados iniciales de Post Doctorado en la danza. Katecô propone abordar e identificar influencias en la construcción de las danzas a través de estudio definido a la llamada Danças Negras.

Palabras clave: Cuerpo, Danza Contemporánea, Estudios de Performance

Abstract

Katecô presents initial results of Post PhD in Dance. Katecô proposes to address and identify influences on building dances through defined and further study of the so-called Danças Negras.

Keywords: Body, Contemporary Dance, Performance Studies

¹Denise Mancebo Zenicola, é professora Dra. do Curso de Bacharelado em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense - UFF. É coordenadora líder do grupo de pesquisa/CNPQ Coletivo MuanesDançateatro e Performances Afro Brasileiras, pela UFF e Bailarina, Coreógrafa e Diretora. Trabalha com as possibilidades de fusões de Danças Contemporâneas com as Estéticas Afro Descendentes, no espaço cênico e desenvolve trabalhos artísticos em Dançateatro, na área da pesquisa em dança, teatro e performance. É pesquisadora do NEPAA – Núcleo de Estudos das Performances Afro Ameríndias, na UNIRIO. Coordena o projeto artístico Quando toca o Tambor. É coordenadora do GT Estudos da Performance na ABRACE (Associação Brasileira de Artes Cênicas). Dirigiu e coreografou os grupos Proposta Cia. De Dança e Cio da Dança, em Brasília. Desde 2006 dirige o Coletivo MuanesDançateatro no Rio de Janeiro. No momento em Estágio Pós Doutoral Sênior no ISCTE em Lisboa, Portugal, Bolsa CAPES. denisezenicola@gmail.com



Figura e 2 Grupo CIO da Dança - Dir. Denise Zenicola - Brasília/DF - 1995

INTRODUÇÃO

Esse artigo Katecô² e a investigação que o abriga "*Danças Negras e Grafismos Corporais*", inserem-se em extensa pesquisa de estudo de danças de origens africanas no Brasil, do qual faz parte também o Grupo de Pesquisa Coletivo MuanesDançateatro, veiculados à Universidade Federal Fluminense - UFF. A pesquisa é desenvolvidano movimento dançado, pela poética que esta dança apresenta em si e que faz do corpo o seu próprio sistema referencial e identitário de cultura brasileira. Este é portanto um artigo sobre a investigação do corpo que dança e da sua performance cultural contemporânea na cena artística. Tal campo teórico, presente e instigante

arena para reflexões sobre fusões de técnicas e práticas de dança, tem como base uma fenomenologia do corpo em sua relação com processos artísticos contemporâneos. Neste artigo, é feito um recorte específico das Danças Contemporâneas de origem Banto ou Bantu, praticadas na cena artística.

Como já sugerido, este tema envolve considerável número de categorias conceituais, o que torna sua abordagem transdisciplinar, articulando-se na interface da Dança/Teatro/Performance e, neste artigo, cogitando teóricos como: BAUMAN e CUNNINGHAM, pelos aspectos efêmeros de fluidez e movênciado movimento na dança refletidos em

² Katecô é um neologismo lexical, um fenômeno linguístico criado pela autora e, por não encontrar a palavra ideal para expressar o princípio do que representa Dança nesta pesquisa. Nasce então Katecô, novo conceito criado a partir das palavras kimbundo, kikongo e Umbundo: KATula - marcas ritualísticas, Ê - Seu - Pron. possessivo, EKÔ - Oferenda. Katecô fala então de uma dança sob a forma de doação pessoal, de um pulsar de movimento e intenção que deixa um pouco de si em marcas ritualísticas tanto no corpo de quem dança como no de quem a vê.

³ O povo Bantu constitui, na atualidade, um terço da população negra africana. Existe aproximadamente quinhentos povos bantu. Assim, não podemos falar de uma raça bantu, mas de povo Bantu. Além do semelhante linguístico, mantêm uma base de crenças, ritos e costumes similares. Bantu é o plural de muntu e bantu significa: seres humanos, povos, gente. O muntu existe quando é capaz de estabelecer a relação vertical e horizontal com todos os seres que povoam o cosmos. Entre eles o aspecto de comunalismo, manifesto no espírito de solidariedade, hospitalidade, comunhão e constitui a suprema característica da cultura Bantu. Falar dos Bantu não é necessariamente, falar da raça negra, embora na sua maioria os Bantu sejam negros. No cotidiano brasileiro esta cosmovisão Bantu está presente sobvários aspectos e faz parte do que somos marcando nosso jeito de ser brasileiro de forma indelével. Falar dos Bantu é falar dos modos de vida, sistemas de valores, que caracterizam a um grupo social que vêm de séculos atrás e chegam até nós com mais ou menos intensidade. "entre estes o grupo que mais nos aproxima é o da África ocidental, pela profunda influência que as línguas Quibundo e Quicongo exerceram na língua portuguesa que hoje se fala no Brasil" (LOPES, 1988, p.92).

sua construção identitária; GILROY, pela reconceitualização da cultura e da Dança, como consequência, a partir do sentimento de sua desterritorialização; SANZIO, nas análises geográficas da mobilidade demográfica da Diáspora; HALL, por refletir o trânsito como *lócus* de representação de vivências; FRIGERIO e CHERNOFF que ressaltam o estilo pessoal de cada performer; LOPES e AMENWUSIKA KWADZO TAY nas questões filosóficas do corpo Bantu; THOMPSON, pela análise do movimento da "*dança de muitos tambores*"; LIGIÉRO, por sua teoria do conceito de "*motrizes culturais*"; LOUPPE, pelos aspectos abordados da dança pessoal; ZENICOLA pela pesquisa da Estética "*afro brasileira carioca*" para a Dança.

O Professor colaborador deste Pós Doutorado Sênior é o Doutor Paulo Jorge Pinto Raposo da Escola de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Antropologia, Unidade de Investigação CRIA-IUL - Polo do ISCTE-IUL do Centro em Rede de Investigação em Antropologia.

MOTIVAÇÃO

São dois os eixos temáticos que motivam esta pesquisa e consequente artigo. O primeiro eixo temático é definido pela constatação do grande contingente populacional de descendência africana no Brasil. O Brasil contemporâneo é o país com maior registro de referências do continente africano 'fora' de África. Tais referências estão gravadas em seu território urbano, rural, religioso, cultural, etc... e, no caso desta pesquisa, destaco 4 aspectos relevantes:

1-A história da humanidade não registra outro evento de tamanha mobilidade e transferência demográfica forçada como na diáspora que "estima-se tenha vindo para o Brasil mais de 4 milhões de escravizados, isto

é, 1/3 do total vindo para as Américas," sendo em intenso fluxo de passagem por Portugal e Cabo Verde (SANZIO, 2014, p.8).

2- "O elevado contingente demográfico de matriz africana existente no Brasil contemporâneo declarado na atualidade - 97 milhões de pessoas, segundo o Censo de IBGE 2010, comprova ser o maior registro estatístico de ascendência africana fora do espaço da África".

3- A Dança é um determinante elemento cultural em África assim como no Brasil e o cantar, dançar e batucar constituem-se como presença cênica em seus padrões e acentos coreográficos. Sua ação determina a sua filosofia de origem e estética de ser no mundo.

4- O "Brasil Africano" conhece pouco a África e menos ainda a "África Brasileira", ainda é preciso conhecer este Brasil das danças, bem como, o que se relaciona com Portugal (SANZIO, 2014, p.8).

O segundo eixo deriva da necessidade de se escrever, pensar e estudar um pouco mais sobre uma dança, tão praticada no Brasil e pouco discorrida e escrita. A recente escrita da história das Danças Negras brasileiras, em geral, ainda continua a ser feita, via de regra, a partir de manuais, com falta de informação documental original sobre a mesma. Grande parte da escrita é pinçada de livros que tangenciam o assunto, como os que se debruçam nos rituais, músicas, festas e, via de regra, tem perspectivas históricas, antropológicas, sociológicas ou como escritas jornalísticas como as de João do Rio e algumas crônicas de Olavo Bilac. Mais ainda, pretende-se que a narrativa das Danças Negras no Brasil comece a ter por base maior reflexão de suas práticas a partir de si e saindo da escrita de documentos e manuais antigos, com

pouca credibilidade em aspectos, que desde os finais do século XVIII têm sido repetidos sem maior aprofundamento das informações veiculadas e, por vezes, sem convicção nas afirmações que se repetem, remetendo, por vezes, a história das Danças Negras no Brasil para hesitantes notas de rodapé.

Outros olhares precisam ser arquitetados, tais como: as análises de seus processos criativos, as infinitas formas de utilizar o corpo enquanto performance, o estudo de modalidades de articulação social, que certamente ampliarão em percepções sobre todo o contexto que a atividade dançada implica. À partir deste estado investigativo, foi escolhido trazer a centralidade para o campo da dança, especificamente na cena contemporânea, como objeto artístico, visando contribuir para outras leituras e compreensão de nossas danças e corpos. Por isso, seguir o fio da história e seus desdobramentos expandem nosso olhar para Danças praticadas em Angola, Cabo Verde e Danças Negras praticadas em Lisboa, como também alimentadoras das praticadas no Brasil, em recorte, no Rio de Janeiro.

Há ainda muito para se estudar nas relações artísticas entre Brasil, Angola, Cabo Verde e Portugal no que se refere à Danças Negras. Mais ainda quando esta dança insere-se em uma discussão engajada na articulação, tal um elo identitário, entre povos de origem africana instalados nas margens portuguesa e brasileira do Atlântico. Mais ainda por se tratar de Arte.

Pra que serve a Dança?

Quando me perguntam para que serve a dança? Costumo dizer que ela serve para tudo e para nada. Ela serve para tudo quando praticada no campo da Educação, em específico. Os estudos de Danças Negras praticadas no Brasil, podem contribuir para a formação artística, cultural, cidadã e crítica do alunado e assim fortalecer e descentralizar estudos nas áreas das linguagens artísticas. A dança serve para auxiliar o desenvolvimento e valorização da diversidade cultural de grupos, redes, ações e circuitos culturais vinculados às iniciativas de formação e inovação em dança, arte e cultura. As Danças Negras também servem para difundir, por um viés artístico, a Lei Federal nº 10.639/03, que torna obrigatório o



Figura 3 - Grupo Proposta Cia. de Dança - Dir. Denise Zenicola - Brasília /DF - 1991

ensino de história e cultura africana e afro-brasileira nas escolas de Ensino Fundamental e Médio. Com o objetivo de promover uma educação que reconheça e valorize a diversidade e comprometida com as origens do povo brasileiro, vai estimular discussões e ações sobre os saberes tradicionais e populares, promovendo seu reconhecimento e integração às políticas de ensino, pesquisa e extensão.

Por outro lado, também digo que a Dança serve para nada, porque ela não tem que servir; a dança é essencialmente um fim em si. A dança e nesta investigação, as Danças Negras, em recorte, são em si sentidos densos em sensações, como também camadas sensíveis de um tátil sem fim. A dança em sua forma global, segundo Louppe, "...se identifica sobretudo como que temos em nós de mais secreto, mais próximo do sensorial e emocional", apenas isso e já é muito (2012, p.36). É preciso perceber com clareza as Danças Negras como mais que um discurso de comunicação, um discurso de estudo político social, um estudo psicanalítico, um estudo literário poético, um estudo do corpo biológico, um estudo de marketing. É preciso perceber o labor do corpo para alcançar sua plenitude em estado de arte, bem como a força que esta produz ao se exercer.

Afinal, pesquisa em arte, ou melhor, em Dança começa pelo campo interno e carece de revirar certezas, se escutar com respeito e atenção, ouvir o ainda não dito mas que tá lá latente em você, se perceber, se sentir, limpar resíduos que não te servem mais, se ouvir sem censura ou lugar comum, afiar cirurgicamente suas garras, como as leões fazem antes de atacar a presa, acreditar em você e saltar. Saltar no escuro, no ar, no desconhecido, tendo quase certeza que você vai chegar em algum lugar. O que falta para chegar a esse lugar construirás no salto. Arte é para quem tem coragem, atitude e respeito consigo e quase sempre paga um

alto preço por sua escolha.

Filosofia e Corpo Bantu

Nas tradições africanas e para o Congo Angola em particular, o corpo é um microcosmo e o princípio filosófico de personalidade constitui-se por quatro elementos no plano físico e mítico. Estes quatro elementos comunicam através do corpo e da dança como invólucro, como princípio biológico, pela ancestralidade e pelo princípio social da vida. A dança deverá então operar dimensionando a existência como tal um universo na busca constante de equilíbrio: "**o corpo** (invólucro corporal); o **princípio biológico** (órgãos internos, sistemas automáticos e psicossomáticos); o **princípio de vida** e o **espírito** propriamente dito, substância imortal" (AmenwusikaKwadzoTay apud LOPES, 1988, p.126). Sabemos que as danças de origem angola apresentam algumas referências de tais índices corporais, e que estes expressam na tendência para dançar com os joelhos que oscilam lateralmente, dançar como os joelhos dobrados (fwokama) o que mantém o ponto de equilíbrio mais próximo do chão, torso ligeiramente inclinado para a frente à partir dos quadris e pélvis inclinada para cima oscilando em báscula e em evidente desenhaxe. Assim pélvis e nádegas estão autorizados a participar com maior intensidade na dança, de forma mais livre na movimentação, os pés fazendo total contato com a solo, o que Thompson chama de postura "get-down". Um corpo que dança reverenciando seus ancestrais em evidente aproximação com o solo.

Esta postura de aproximação com a terra contrasta com o corpo das danças europeias em geral, como o Ballet Europeu, Sapateado Irlandês, bem como muitas formas de danças populares, onde a coluna fica alinhada verticalmente para cima,



com os joelhos preferencialmente alongados em sua maior extensão, em uma tentativa iluminista de pouco contato dos pés com o chão em aproximação com o "céu". Já a ênfase de origem angola é de aterramento, o chão não é impuro ou evitável, ao contrário é o depositário de seus ancestrais, *locus* de afeto, respeito ao '*meu mais velho*' e memória, por isso, o samba de raiz é dançado em movimentos delicados e suaves no chão é o famoso '*chegar devagarinho*' também chamado sapateado do samba, bem diferente de dançar nas pontas dos pés, como o ressaltado em chamadas midiáticas para o Carnaval ou bater pesado com os pés no chão. Observa-se ainda que o corpo que dança em aproximações da estética congolês-angolês tem o que Thompson chama de "*dança de muitos tambores*" e significa estar inserido de complexos ritmos, em contraponto, e pode ser expresso no torso articulado do bailarino, como visto no Samba de Gafieira, nas danças Afro brasileiras contemporâneas em geral. A "*dança de muitos tambores*" significa um corpo que dança de forma policêntrica e polirrítmica: com ombros, costelas, barriga, glúteos,... Em um exemplo policêntrico, a postura "get-down" pode centralizar o movimento nos pés e pernas, enquanto a pelve (e até mesmo uma parte do corpo adicional, tal como a cabeça ou caixa torácica) pode funcionar ao mesmo tempo como uma força centrífuga. O corpo que dança de forma polirrítmica pode realizar um ritmo nos pés e mais um ou mais padrões adicionais de acento em

outra parte do corpo. Na terminologia musical, esse corpo que dança é polirrítmico / policêntrico. Esse modo de dançar africanista sugere assimetria, flexibilidade, vitalidade e a possibilidade de improvisação, mesmo no perigo do desequilíbrio. A presença dessa estética é um bloco de construção básico no modernismo, pós-modernismo, reconstrução de uma dança brasileira. A Estética africanista, então, é em grande parte um quociente viabilizador para a maioria dos gêneros de dança contemporânea praticados na atualidade, como veremos a seguir.

Dança Negra Contemporânea

As Danças Negras, ao usarem maior amplitude na movimentação do tronco, preferencialmente pés descalços⁴ em pleno contato com o solo, maior liberdade técnica e expressiva do performer e o chamado estilo pessoal⁵, imprimem marcas de especialidade que as definem e as identificam entre as demais. Tais ações estéticas vêm influenciando e apresentam pontos de aproximação com outras danças. Essa percepção evidenciou-se já em danças modernas⁶, nas que valorizam a ausência de pontos fixos no espaço⁷ e, mais recentemente, em dançarinos contemporâneos brasileiros, formados em danças negras contemporâneas como, danças de rua, contato improvisação, hip-hop, funk carioca, terapias corporais, dança moderna e pós-moderna. No Brasil, esta linhagem de Dança iniciada por

⁴ É aceito na pesquisa e história da dança universal como verdade absoluta que foi Isadora Duncan a pioneira da dança de pés descalços, a chamada dança livre. É importante observar que tal premissa desconsidera as Danças Negras e acentua o padrão greco-romano em artes, tão eurocentrado na época, com hoje ainda.

⁵ Para Chernoff (1979 apud FRIGERIO: 2005, p.13) "o estilo pessoal de cada performer é primordial. Em 'afroamerica' espera-se de um performer não apenas competência, mas também que possua um estilo único".

⁶ Entre estas chamadas Danças Modernas citamos a técnica de dança de Martha Graham que muito influenciou a dança moderna brasileira, ressaltando sua presença no início da estruturação da Dança Negra para a cena no Brasil.

⁷ "Não há pontos fixos no espaço" afirmação de Albert Einstein que Cunningham traz para sua inovadora técnica de dançar e que vai sustentar o princípio da dança desierarquizada, entendendo o espaço sobre outras possibilidades, então "não temos que nos referir a um ponto específico no espaço"... "cada ponto é igual, interessante e versátil" (CUNNINGHAM, 1991, p.38).

pioneiros como Eros Volusia, Mercedes Batista, Gilberto de Assis, Domingos Campos, Raimundo Bispo dos Santos, Marlene Silva, Carlos Moraes, entre outros desdobra-se em correntes e centros de referência que praticam e pesquisam esta presença de dança afro contemporânea, seja nas universidades como a UFRJ, UFBA, UFF, UERJ, escolas como a Escola de Dança FUNCEB, assim como em grupos de dança e artes contemporâneas como os grupos Olodum, Cia dos Comuns, Ilê Ofé, Babalakina, MuanesDançateatro, e tantos mais em fluxo contínuo.

Em Lisboa, em pesquisa apenas iniciada, revela que embora percebamos um grande contingente de africanos, principalmente de

angolanos e cabo verdianos em Lisboa, ainda é limitada a presença de sua dança, enquanto estética cultural, seja tradicional e ou contemporânea. Há uma nuvem de invisibilidade e apagamento da sua arte. No entanto, a música e a dança social africana, tem influenciado pontualmente a relação social na cidade e vem criando espaços marcantes de sociabilidade, comunalismo, convivência e troca, como nos bailes do espaço *B.leza* no Cais do Sodré, aos Domingos. Um grande contingente de portugueses e turistas de passagem na cidade comparecem para aprender de forma didática, num lugar de despojamento divertido o passo a passo, da dança da Kizomba, Semba, Tarraxa e mais, num verdadeiro *locus* de compartilhamento.



Figura 4-Ballet Tradicional Kilandukilu de Danças de Angola - Dir. Petchou - Lisboa - 2015

Mas há uma poderosa exceção neste quadro apresentado, que está na presença e forma atuante do Grupo Kilandukilu. A palavra Kilandukilu significa divertimento, brincadeira na língua nacional kimbundo e o grupo nasceu com a união de jovens amantes da arte, em especial a dança e a

música angolana, em março de 1984. O coletivo, que divide-se em três grupos atuando simultaneamente em Angola, Lisboa e Fortaleza, desenvolve pesquisa de estudos das manifestações culturais do povo angolano, dança de Angola, rituais, fúnebres e guerreiras, bem como recreativas e de salão, sem

⁸ No dia 27 de setembro no espaço *B.leza*, no Cais do Sodré estavam presentes 52 casais para aprender a iniciação da Kizomba. Em sua maioria eram portugueses e turistas em geral. A aula durou 2h30 (das 17h30 as 20h). Ao finalizar a aula o casal de professores dançou no palco sob o aplausos dos praticantes e em seguida iniciou o baile. O baile teve grande presença de angolanos que por saberem dançar não fazem a aula e chegam apenas por voltas das 20h.



esquecer a contemporânea africana. Passados 30 anos de fundação e atuando simultaneamente em três países diferentes, o Kilandukilu assinala múltipla relação identitária nesta atual realidade e “frisa uma reconceitualização da cultura a partir do sentimento de sua desterritorialização” (GILROY, 2012, p.50). É interessante observar, no Kilandukilu da equipe de Lisboa, formado por bailarinos de diversas nacionalidades além dos angolanos, o quanto se mantém algo que os sinaliza como grupo e que os mantém num calibre de pertencimento mesmo que não geográfico, mas ainda sim territorial. A constante falta de patrocínio é bem resolvida com festas e encontros sociais promovidos pelo grupo. Para arrecadar fundos para as ações do grupo são vendidos, comidas regionais de Angola, bebidas e ingressos de acesso. A festa dura praticamente todo o dia e é quando todos dançam, cantam, se encontram, novos lançamentos musicais são apresentados, informações passadas, elos sociais mantidos e renovados.

Iniciando o estudo das Danças Negras Contemporâneas

Há uma onda de criação de coreógrafos africanos, bem como de brasileiros que está formando, novos paradigmas de encontros e de abertura de portas que vem desde os anos 80. Suas danças, numa estética diaspórica, articulam formas híbridas entre corporalidades associadas aos repertórios tradicionais da cultura afrodescendente, a reinvenção constante dessas matrizes na contemporaneidade e as dimensões e engajamentos da movimentação na política negra. Esses coreógrafos manifestam um nível mais

profundo que os une em um afro contínuo de princípios estéticos imbricados, em associação direta com fios de memória contemporânea. Nos anos 1990, Stuart Hall propõe conceber a cultura negra como experiência criativa diversa, distanciada da ideia de legados expressivos perdidos. Nesse sentido, a dança é o presente e revela-se em seu trânsito aqui e agora fortalecendo um “lócus de representação de vivências”, fruto de adaptações inseridas nos espaços mistos e contraditórios da estética diaspórica (HALL, 2003, p.28). Ora, sabemos que processos e produtos estéticos são uma questão de mudanças, sendo assim, princípios e paisagens constantemente em interface com novas leituras para influenciar e serem influenciados. Fluxo constante que atualiza o tema da travessia e expressa as novas diásporas territoriais e pessoais, as Danças Negras apontam sinais de uma dança em trânsito permanente. É o retrato de uma identidade híbrida. Entende-se portanto que esta difusão cultural não é uma rua de mão única, nem mesmo uma via de mão dupla, mas um complexo viário com rotas auxiliares que se entrecruzam nos mais inesperados lugares. Neste percurso, fruição de saberes revelavam e revelam ainda performances de constante construção/reconstrução de identidades profano/religiosas e que apresentam-se, sobretudo, como práticas de comportamentos. O que se observa é que este legado tradicional, pela sua constante fluidez e movência assume inusitadas formas que serão o esteio para pensar a construção identitária (BAUMAN, 2001, p.87). As danças africanas, na diáspora, assumem novos contornos dinâmicos e descentrados, entendendo tais contornos, não como uma expressão do caótico,

9 Kilandukilu na sua equipe de Lisboa é dirigida por Petchou, um dos fundadores do grupo e conta no seu repertório com vários prêmios e homenagens, com destaque para o 1º lugar no festival provincial para trabalhadores em 1984, Luanda, 2º lugar no festival para trabalhadores em 1985, prêmio revelação, agraciado pela UNAC-SA em 1996, prêmio identidade em 1998, melhor ballet tradicional de dança africana na VII Gala Rádio Clube de Leiria/Portugal, em 1999, homenagem na gala dos 10 anos de paz realizada pela Embaixada de Angola em Portugal, em prol da divulgação da cultura angolana no exterior, entre outros.

nem do inútil, mas como resultante da ação humana direcionada a uma profunda relação de deslocamento horizontal geográfico e vertical que entra em outro tempo, o tempo circular, reatualizando o tempo do movimento na dança. No vetor criado do cruzamentos de conceitos e fundamentos, vão sendo retramados seus respectivos universos cosmogônicos nas danças encenadas no Brasil. Percebemos a convivência das interdanças, que cruzam e entrecruzam realidades, num claro sentido de interculturalização. Através da corporalidade que, longe de ser mera invenção coreográfica, é uma narrativa que repete ações já vivenciadas memorizadas, a dança cumpre seu estatuto e apresenta o homem em suas questões, em existências mais profundas e ao mesmo tempo gerais, em suas relações culturais, em suas procuras. Por isso, a afirmação que a performance do corpo que se desloca como veículo de expressão da errância, enquanto busca da alteridade, é a metáfora da vida como uma "viagem". Forças, tendências, traços, movimentos formam fios com os quais tecemos nossos novos padrões, nós conflitivos, jeito de corpos postos em campo. Inegavelmente, formas de Dança Negras, praticadas no Brasil, são fenômenos culturalmente ligados que manifestam tanto características africanas quanto europeias e brasileiras; logo uma polinização cruzada e é este 'quanto' de práticas e influências, o que nos interessa saber nesta pesquisa. Logo estudaremos as danças como fios condutores de histórias, difusores culturais como os gestos Congo/Angola, que são em seu conjunto, difusores através do mundo, "como uma verdadeira revelação (*mbonokono*) inscrita no corpo". Mais que fios de história e fios sociais são fios de si, do bailarino que dança se investigando e tocando

existencialmente, na busca manifesta das ações, lá, no canto oculto onde elas se tecem. Assim como os gestos clássicos da Índia, os *mudras*, os gestos próprios das religiões e da corte de justiça Congo levam mais longe seu reino de origem. Eles são haveres indestrutíveis porque portam seus valores (THOMPSON, 2002, p.27). Rebita, Semba, Samba, Kuduro, Lundu, Dança Afro Brasileira, Dança de Orixá, Dança Afro Contemporânea, Dança Negra, na memória social coreográfica da dança está a tarefa de vasculhar arquivos do corpo e apropriar-se de algumas 'páginas de esquecimento'. Ou seja, não é só a memória que move esta pesquisa, mas também o desprendimento de olhar para outros pontos de tensão no cotidiano de hoje, pontos antenados com a ideia da dessacralização, em direção contrária à África mítica, nostálgica ou romantizada e mais interessada no presente, em termos de ação e posicionamento político, artístico coreográfico e que procura entender o contexto em que está, ao refletir o presente. Nem só memória ou só futuro, essa pesquisa apoia-se sobre o significado da palavra akan sobre os pedaços de histórias que emergem; sobre Sankofa¹⁰. Volte-se e aprenda, a importância de se voltar ao passado. Mostrando-se, em geral, sobre o sentido da palavra sankofa, o quanto as danças revelam entre si mais afinidades do que dissonâncias. É sobre este princípio que esta pesquisa se apoia, isto é, não reviver o passado, mas usar informações e conteúdos passados para suas poses atuais. Investigara memória como ferramenta alimentadora estética coreográfica contemporânea.

Esta pesquisa encaminha-se então para perceber essas influências múltiplas em fluxos dinâmicos, bem como, o que esses cruzamentos sinalizam naturalmente para pontos

¹⁰ Sankofa é uma palavra Akan das nações africanas de Ghana e da Costa de Marfim que significa, "devemos olhar para trás e recuperar nosso passado assim podemos nos mover para frente; assim compreendemos porque e como viemos a ser quem nós somos hoje." Há duas formas de representação baseadas em um pássaro mítico que está com os pés plantados firmemente para frente e com a cabeça olhando para trás, como um certo guia para planejar o futuro.

comprometidos com estudos de recuperação, memória e contemporaneidade na Dança Negra Brasileira. Construir um cartografia com a análise performática destas danças de matrizes Congo Angola, um panorama das referências de parte do continente africano e do território afro-brasileiro, é contribuir para uma outra leitura e compreensão de nossas danças e

corpos, é assumir ressonâncias e presenças em áreas óbvias e não tão óbvias de nossa prática de dança, é um trabalho interessante, necessário e urgente precisamente pelas camadas de leitura que se abrem para além destas danças e é o principal objetivo desta pesquisa... e sempre lembrando que "a menor distância entre dois pontos é a Dança" (ZENICOLA 2014, p.61).



Figura 5 Bailarina Marisa Paulo Grupo Baratigi Lisboa

11 O conceito de Matrizes desenvolvido por Zeca Ligiéro. "O adjetivo motriz do Latim motrice de motore, que faz mover; é também substantivo, classificado como força ou coisa que produz movimento. Portanto, quando procuro definir matrizes africanas, estou me referindo não somente a uma força que provoca ação como a uma qualidade implícita do que se move e de quem se move, neste caso estou adjetivando-a. Portanto, em alguns casos, ela é o próprio substantivo e, em outras, aquilo que caracteriza uma ação individual ou coletiva e que a distingue das demais. Se por outro lado, tomarmos a palavra matriz a coisa ganha uma amplitude e uma imprecisão ainda maior, pois pode ser definida inicialmente do Latim matrice usada no passado para definir o órgão das fêmeas dos mamíferos onde se gera o feto; logo o útero; lugar onde alguma coisa se gera" (LIGIÉRO, 2011).

BIBLIOGRAFIA

- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- CUNNINGHAM, Merce. **The Dancer and the Dance: Merce Cunningham in Conversation with Jacqueline Lesschaeve**. NY: Mario Boyars Publishers, 1991.
- FRIGERIO, Alejandro. Artes negras: perspectiva afrocêntrica. In: **Estudos Afro-Asiáticos (23)**. Rio de Janeiro: CEAA, 2005.
- GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. 2.ed. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a Corpo Estudo das Performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- LOPES, Nei. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical, partido-alto, calango, chula e outras cantorias**. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.
- _____. **Bantos, Malês e identidade negra**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.
- LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro 2012.
- SANZIO, **Africabrazil Atlas Geográfico**. Mapas& Consultoria Ltda. 2014.
- STUART, Hall, Identidade Cultural e Diáspora. **Revista do Patrimônio, n.24**, 2009, p.28.
- THOMPSON, Robert Farris. **Dancing between two worlds. Kongo-Angolan Culture and America**. New York: Caribbean Cultural Center, 2002.
- ZENICOLA, Denise M. **Performance e ritual : a dança das labás no Xirê - 1. ed.** Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2014.

Recebido: 07/09/2016

Aprovado: 01/10/2016

Publicado: 12/12/2016



MÉTODO SOMA: Companhia Soma e uma Proposta de Pesquisa Corporal

SOMA METHOD: Soma`s Company and a proposal for body research

Marina Abib Candusso¹

Maria Eugenia Almeida²

Resumo

O presente artigo pretende apresentar a pesquisa corporal desenvolvida pela Companhia de Dança Soma, da cidade de São Paulo. Aborda as características do trabalho do grupo, baseado em movimentos provenientes das danças tradicionais brasileiras e demonstra a busca por uma construção cênica em dança contemporânea.

Palavras-chave: Danças Brasileiras. Dança Contemporânea. Brincante.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo presentar la investigación sobre lo cuerpo llevada a cabo por la Soma Compañía de Danza, de la ciudad de San Pablo. Describe las características del trabajo del grupo, basándose en los movimientos de las danzas tradicionales de Brasil y muestra la búsqueda de una construcción escénica en danza contemporánea.

Palabras-Clave: Danzas Brasileñas. Danza Contemporanea. Brincante.

Abstract

This present article aims to present the body research conducted by Soma's Dance Company, from the city of São Paulo. Discusses the movement characteristics from the traditional Brazilian dances and demonstrates the research for a scenic construction in contemporary dance.

Keywords: Brazilian's Dance. Contemporary Dance. Play Dance.

¹ Marina Abib Candusso é dançarina e fundadora da Companhia Soma de São Paulo. Formada em Ciências Sociais, desenvolve pesquisa contínua, por meio de referências teóricas e vivências de campo, sobre a construção de uma corporeidade contemporânea a partir de matrizes das danças tradicionais brasileiras. Com a sua companhia ganhou os prêmios ProAC de pesquisa e investigação em dança e Klauss Vianna para montagem de espetáculo. Participou dos espetáculos "Passo" e "Naturalmente - Teoria e Jogo de uma Dança Brasileira", de Antonio Nóbrega, e foi coreógrafa e dançarina no longa metragem "Brincante, O Filme" dirigido por Walter Carvalho. Faz parceria com a pedagoga Maria Amelia Pereira, com quem dá aula nos encontros de formação de educadores da Casa Redonda. Publicou o artigo O Ato de Inventar-se no livro Tubo de Ensaio do projeto homônimo no estado de Santa Catarina. Atualmente desenvolve seu trabalho de pesquisa corporal e criação cênica em projetos no Brasil, Itália e Bélgica.

² Maria Eugênia Almeida é acadêmica de História e pesquisadora das danças brasileiras. Foi conduzida pelos pais Antônio Nóbrega e Rosane Almeida a se familiarizar cedo com as danças populares brasileiras. Participou de diversos espetáculos de seu pai (Madeira que o Cupim Não Rói, Pernambuco Falando Para o Mundo, O Marco do Meio Dia, Nove de Fevereiro). Ao lado de Marina Abib fundou a companhia Soma, que atualmente desenvolve uma pesquisa em busca da criação de uma gestualidade contemporânea elaborada através das danças tradicionais brasileiras. Como professora e curadora de projetos, compõe o núcleo pedagógico do Instituto Brincante, assim como o da pós-graduação "A Arte de Ensinar Arte" do Instituto Singularidades.

INTRODUÇÃO

Durante o ano de 2008 demos início à Companhia Soma, uma companhia de dança que tem como base de seu processo de investigação e criação estudos a partir das danças brasileiras. O *Projeto Mira: Estudos de uma Pesquisa em Dança*,

uma monografia desenvolvida a partir do Programa – PAC de Pesquisa e Investigação em Dança, foi a primeira proposta de estudo e criação da Companhia. Naquele momento nosso processo foi um reconhecimento e uma expressão escrita daquilo que compreendíamos como o nosso chão, o nosso ponto de partida, a nossa principal referência:



FIG 1: Espetáculo Mira – Cia Soma (2009)
Foto: Sílvia Machado

as danças tradicionais brasileiras.

Completados sete anos de Companhia Soma, recebemos um convite para formalizar em um artigo aquilo que vínhamos pesquisando em relação ao trabalho pedagógico da dança que desenvolvemos. Exatos sete anos depois da nossa primeira aventura teórica de onde iniciamos nosso trajeto enquanto uma companhia de dança e de pesquisa.

Dizem que a nossa primeira infância termina

aos sete anos de idade. Um ciclo de construção do próprio corpo, de se compreender como um indivíduo diferente daquele que nos gerou. Em seus sete anos a Soma encerra um ciclo e dá vida à um novo momento de buscas e desafios.

Esse artigo é o relato desse primeiro ciclo e a construção de um caminho para o trabalho com a dança a partir das matrizes tradicionais brasileiras.

O MÉTODO SOMA

Como uma árvore ramificada em inúmeros galhos, somos fruto de uma “escola” que tem como principal referência as manifestações da tradição brasileira, suas danças, músicas, adereços, poesias... Nessa “escola” aprendemos sobre a necessidade de manter um olhar vivo para a tradição; não somente como espectador, mas sim como participante, ativo, percebendo como cada sujeito aprende a se reconhecer dentro de um coletivo criador.

A partir deste ponto compreendemos que para o desenvolvimento do nosso trabalho cênico e de pesquisa corporal era fundamental ter a tradição brasileira como base principal de estudo, o que significava entender essa referência em dois sentidos complementares: o da elaboração de uma base técnica para a construção e aprimoramento de uma movimentação; e o da compreensão mais profunda sobre a ideia de brincadeira sempre presente nas manifestações dessa tradição.

Em relação à “técnica”, buscamos entendê-la de acordo com algumas definições do *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*³: como o “conjunto

de processos de uma arte”, ou mesmo como “uma maneira ou a habilidade especial de executar algo” (FERREIRA, 2006). No trabalho da Companhia Soma, buscamos desenvolver a técnica como um trajeto para a construção de uma compreensão do próprio corpo e como uma possibilidade de experimentação de suas potencialidades.

Nessa busca percebemos que as danças que encontramos nas antigas festas populares brasileiras oferecem uma referência de pluralidade de passos e gestos os quais nos servem de base para a construção de uma maneira particular de se movimentar. Verticalizando nossos estudos a determinados grupos de danças (provenientes, sobretudo, da região nordeste do Brasil) nos saltou à vista e se revelou no corpo aspectos e qualidades que são mais evidentes em cada uma delas. Denominamos esses aspectos em nossa prática como *princípio corporal*.

Na tabela abaixo apresentamos algumas das danças pesquisadas e quais os princípios corporais que cada uma delas nos apresentava como mais evidentes:

Dança	Princípio Corporal
Frevo	Torção
Caboclinho	Precisão/direção
Cavalo Marinho	Agilidade
Batuque de Umbigada	Fluidez/Peso

Tabela 1: Relação entre tipo de dança e princípio corporal desenvolvido pelo Método Soma.

³ FERREIRA, Aurelio Buarque de Holanda. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

O trabalho com os passos de cada dança nos permitia o aprofundamento e aperfeiçoamento dos princípios corporais para que então pudéssemos os utilizar de diferentes formas e em diferentes contextos. Em uma via de mão dupla, também era possível trabalhar os princípios isoladamente dos

passos por meio de variados exercícios de experimentação e criação e, posteriormente, aplicá-los aos passos de cada dança, aprimorando a nossa execução em relação aos mesmos.



FIG 2: Exemplo de utilização de princípio corporal de direção/precisão no trabalho da Cia Soma

Foto: Espetáculo Mira – Cia Soma (2009) por Silvia Machado



FIG 3: Exemplo de utilização de princípio corporal de direção/precisão no trabalho da Cia Soma

Foto: Espetáculo Mira – Cia Soma (2009) por Silvia Machado



FIG 4: Exemplo de utilização de princípio corporal de direção/precisão no trabalho da Cia Soma
Foto: Espetáculo Mira – Cia Soma (2009) por Sílvia Machado



FIG 5: Exemplo de utilização de princípio corporal de direção/precisão no trabalho da Cia Soma
Foto: Espetáculo Mira – Cia Soma (2009) por Sílvia Machado

A partir do processo de desenvolvimento dos princípios corporais, criamos um procedimento de organização das referências de estudos que passava por quatro eixos: identificação e aprimoramento dos princípios corporais em relação às danças populares; desenvolvimento de

diferentes formas de trabalho com os princípios corporais; aplicação dos princípios corporais às danças populares; e criação de uma forma particular de se dançar. Essa relação pode ser observada no quadro abaixo:

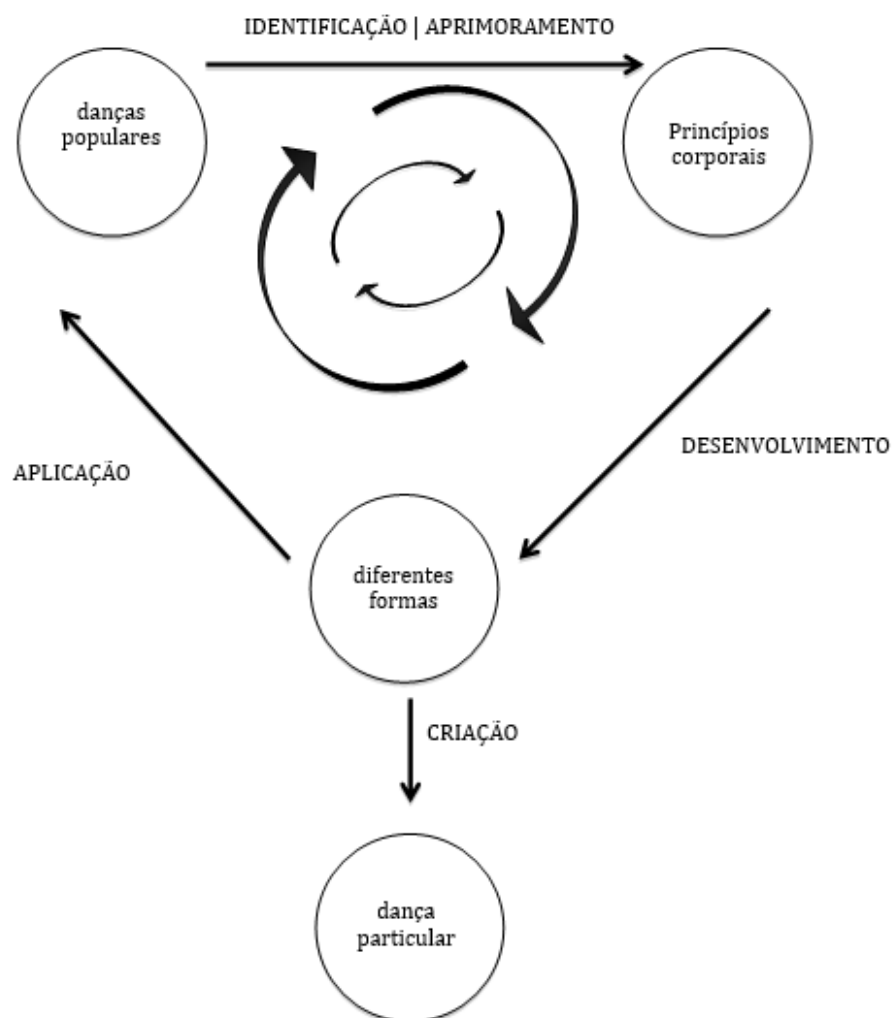


Tabela 2: Modo de organização e desenvolvimento do método soma

Na medida em que esse movimento cíclico acontece, cada esfera se desenvolve e por fim potencializa o desenvolvimento de uma dança particular. Dessa maneira os processos de pesquisa que envolvem as danças populares, seus princípios e os diferentes trabalhos a partir delas convergem e colaboram para o refinamento de algo constantemente novo, algo que está em constante processo de reformulação e recriação.

O que aqui chamamos de *brincadeira* é o modo como muitas dessas manifestações são denominadas pelos seus próprios participantes. Essa referência sempre nos encantou por simbolicamente representar uma atitude voluntária, que se finda em si mesma, e que sempre será diferente da vida cotidiana. É uma composição equilibrada de concentração e divertimento que

deixa evidente nos corpos que dançam um prazer tão profundo que, para os espectadores, a graça está mais em observar o deleite de quem brinca do que propriamente a forma de seus passos.

Assim como diversas características das formas e estruturas das danças populares nos ofereciam uma referência corporal, a *brincadeira* e a maneira com que o brincante se relaciona com o seu movimento e com o seu contexto também se tornaram uma referência de trabalho. São essas

referências tanto objetivas (de movimentos e gestos) quanto subjetivas (da particularidade no fazer, de lidar com desafios, de usar da criatividade perante a vida) que guiam as criações cênicas da Companhia Soma.

Foi justamente dessas experiências com as brincadeiras que surgiu a necessidade de compreender e organizar uma maneira de compartilhar com outras pessoas alguns caminhos que usávamos para o nosso trabalho de criação.



FIG 6: Oficina sobre o Método Soma realizado na Cidade de Uberlândia/MG no projeto Partilha de Saberes: Diálogos entre a Dança e o Congado - PROEXT/2015
Foto: Arquivo de Jarbas Siqueira Ramos - Coordenador do Projeto

Nessa perspectiva, a partir dos processos de criação cênica e das nossas tentativas em desenvolver uma rotina de trabalho para a manutenção da Companhia, acabamos por organizar os nossos procedimentos de trabalho em uma metodologia, que estamos chamando aqui de Método Soma. Este método propõe duas frentes de aprofundamento, partindo sempre do vocabulário de movimentos das danças brasileiras: a Preparação Motora e o Estado de Prontidão.

PREPARAÇÃO MOTORA

O trabalho diário com as danças tradicionais nos fez perceber o quão necessária é a compreensão da nossa estrutura corporal e o fortalecimento da mesma. Essas danças podem ser extremamente impactantes para as articulações o que faz com que seja necessário um olhar cuidadoso para a manutenção da saúde corporal.

Para dar conta dessa necessidade buscamos constantemente alguns auxílios: na fisioterapia com técnicas de trabalho postural como RPG, preparo físico com profissionais da área da educação física e com balé clássico por uma linha que prioriza a consciência corporal. Todas essas técnicas colaboram com o desenvolvimento do nosso olhar para a compreensão de maneiras de se trabalhar o alinhamento ósseo e a preparação da musculatura para o exercício da criação em dança.

A partir disso, fomos paralelamente buscamos estabelecer uma estrutura básica que nos serviria tanto como ponto de partida como também um recurso para interromper vícios de movimentos que poderiam prejudicar a saúde.

Nossa proposta de trabalho consiste em três grandes eixos:

1. A partir de exercícios simples e de fácil coordenação é desenvolvido um trabalho corporal com princípios posturais e com a aplicação de força. O cuidado com o direcionamento ósseo e a utilização da musculatura de forma equilibrada nos permite eliminar tensões desnecessárias e amenizar a sobrecarga articular.

2. A base motora que criamos para este trabalho provém das recorrências corporais observadas nas diversas danças populares. Uma vez compreendida essa base motora, percebemos que a familiarização com a movimentação se torna mais orgânica, o que permite com que, quando direcionadas aos alunos, esses se sintam mais à vontade executando um movimento que a princípio parece “estranho” para o seu corpo, oportunizando que eles possam experimentar a sua expressão a partir desse movimento.

3. A compreensão da base motora e dos movimentos das danças tradicionais passa por um processo de repetição. Repetir auxilia na compreensão da execução de novos movimentos e em uma assimilação consistente que possibilita com que o corpo tenha liberdade para usar dos passos e suas formas também como uma ferramenta para a recriação e não como uma limitante.

É exatamente esse ponto que almejamos compartilhar: a experiência de um processo criativo profundo que ultrapasse as formas dessas danças.

ESTADO DE PRONTIDÃO

O que aqui chamamos de prontidão é um estado corporal de atenção e de presença. O fato de muitas manifestações tradicionais brasileiras serem chamadas de brincadeiras parece nos dar uma pista do porque nelas encontramos a referência de um estado de prontidão.

A brincadeira acontece em um contexto de comprometimento e festividade, de seriedade e riso, de uma formalidade estrutural e ao mesmo tempo de uma novidade criativa trazida pela exibição particular de cada brincante. Essa composição equilibrada se reflete nos corpos que dançam e na maneira como cada corpo/sujeito está engajado naquilo que está fazendo. Assim, a brincadeira exige a presença por inteiro.

Buscando trabalhar com esse estado de permanente prontidão experimentamos caminhos para acionar uma modulação da energia corporal através de diferentes exercícios. Esses passeiam por criações de corpos oriundos de imagens de animais; simulações e reproduções de ações cotidianas; jogos e improvisos que levam o corpo a um saudável estado de exaustão.

É desse estado que observamos a abdicação daquilo que nos é comum e conseqüentemente o surgimento do novo. O aprofundamento destes exercícios nos possibilita tanto uma relação mais direta entre corpo e mente como o rompimento de padrões corporais e de movimentação.

A experiência de poder compartilhar as estruturas e procedimentos do Método Soma com outras pessoas, sejam elas pesquisadores das artes do corpo ou não, nos motiva a estar sempre em

busca de novas maneiras de passar por esses dois aspectos (a preparação motora e o estado de prontidão) que consideramos fundamentais no nosso trajeto de pesquisa.

Acreditamos que trabalhando juntos, esses dois aspectos dão a possibilidade de que as pessoas, através do movimento, possam entrar em contato com um material coletivo extremamente rico e fértil e a partir dele consigam expressar a sua particularidade.

Recebido: 07/09/2016

Aprovado: 01/10/2016

Publicado: 12/12/2016

THE BODY AS REPERTORY IN CULTURAL PERFORMANCES

Jarbas Siqueira Ramos¹

Resumo

As Performances Culturais continuam sendo importante tema de debate no campo dos Estudos da Performance, especialmente quando nos referimos às proposições conceituais desenvolvidas por Richard Schechner e seus parceiros na New York University. Partindo das reflexões propostas por Diana Taylor acerca da memória como elemento constituinte das performances incorporadas, proponho aqui desenvolver uma reflexão sobre o corpo como “espaço” do repertório nas performances culturais (ou performances rituais). Interessa a compreensão da performatividade como qualidade das ações do sujeito em suas práticas rituais, o que faz do corpo-espaço repertório de saberes e fazeres que se processam no próprio ato performativo.

Palavras-Chave: Performances Culturais. Corpo. Repertório. Performatividade.

Resumen

Las performances culturales siguen como importantes tema de debate en el campo de los estudios de la performance, sobre todo cuando se refiere a las propuestas conceptuales desarrollados por Richard Schechner y sus colaboradores en la Universidad de Nueva York. A partir de las reflexiones dadas por Diana Taylor acerca de la memoria como un elemento constitutivo del las performances incorporadas, propongo aquí desarrollar una reflexión sobre el cuerpo como "espacio" del repertorio de performances culturales (o rituales). Intereses la comprensión de la performatividad como la calidad de las acciones del sujeto en sus prácticas rituales, lo que hace que el conocimiento del cuerpo-espacio como repertorio y prácticas que tienen lugar en propio acto performativo.

Palabras-Clave: Performances Culturales. Cuerpo. Repertorio. Performatividad.

Abstract

Cultural Performances continue to be an important topic for discussion in the field of Performance Studies, especially when we refer to the conceptual propositions developed by Richard Schechner and the researchers at the New York University. Starting from the reflections proposed by Diana Taylor on the memory as a constituent element of incorporated performances. I proposed here to develop a reflection on the body as "space" of te repertory in cultural performances (or ritual performances). I interest understanding of performativity as the quality of the subject's actions in their ritual practices, which makes the body-space the repertoire of knowledges and acts that are processed in the performative act itself.

Cultural Performances. Body. Repertory. Performativity.

¹ Professor Assistente do Curso de Graduação em Dança da Universidade Federal de Uberlândia – UFU. Doutorando em Artes Cênicas pelo Dinter UFU/UNIRIO. Mestre em Artes Cênicas pela UFBA. Mestre em Desenvolvimento Social pela Unimontes. Graduado em Artes/Teatro pela Unimontes. Coordenador do Projeto PROEXT/2015 – Partilha de Saberes: Diálogos entre a Dança e o Congado. Membro do Grupo de Estudos Interdisciplinares em Artes e Performances Culturais - TRAPOS. Membro do Grupo de Estudos Dramaturgia do Corpospaço – Conectivo Nozes. Diretor Financeiro da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE (gestão 2015-2016).



O campo de conhecimento da performance tem se apresentado como um dos mais complexos espaços de diálogo no que se refere à produção de conhecimento, tanto em espaços oficiais (academia) quanto em espaços não-oficiais (rua, festa, terreiro/quintal, entre outros). A sua qualidade multifocal, multirreferencial e multivocalizada, aliada a sua capacidade inter-relacional e interdisciplinar, permitem a esse campo de conhecimento o seu estabelecimento como importante instrumento no estudo de práticas sócio-culturais (sincrônica e diacronicamente), tanto em sociedades ágrafas como em sociedades urbanas superdesenvolvidas.

Ainda que a terminologia “Performance” venha sendo utilizada desde o início do século XX, especialmente com trabalhos de autores da Antropologia, Sociologia e Linguística, o campo de conhecimento denominado Estudos da Performance surge somente na década de 1960 da interlocução entre as proposições de Richard Schechner no campo do teatro e de Victor Turner nos campos da Antropologia Cultural e da Antropologia da Experiência. Essa interlocução foi fundamental para que Richard Schechner consolidasse a constituição de um departamento específico sobre o campo da Performance na Universidade de Nova Yorke (Estados Unidos) com essa mesma terminologia, tornando-se uma das principais referências para pesquisadores que se lançam a estudos acerca dessas temáticas. Assim, é possível perceber que esse campo se fundamenta em um processo interdisciplinar de construção de conhecimento, sendo intermediada por diversos pensadores da Antropologia, da Sociologia, da Linguística, da Literatura, da Filosofia, da História, da Psicologia, da Música, das Artes Visuais e do Teatro, entre outros campos. Ateremo-nos nessa discussão às reflexões que envolvem a produção de

conhecimento dos Estudos da Performance e suas intermediações entre os campos do Teatro e o da Antropologia Cultural.

A inter-relação entre esses dois campos de estudos deu origem a uma nova área de atuação que passou a ser conhecida como Antropologia da Performance ou Performance Cultural². Marvin Carlson (2009) aponta que o campo da Performance Cultural refere-se aos estudos acerca das práticas performativas nos processos de interação social de uma determinada sociedade, comunidade ou grupo cultural (especialmente aquelas práticas performativas ligadas a processos de sociedades e comunidades tradicionais), que podem ser lidos como experiências culturais a partir das perspectivas da antropologia e da etnografia. Para o autor,

A função da performance dentro de uma cultura, o estabelecimento e o uso de contextos performativos particularmente designados, a relação do performer com a audiência e do repórter da performance com a performance, a geração e a operação de performances que se baseiam ou são influenciadas por culturas diferentes – todas essas preocupações culturais contribuíram de modo importante para o pensamento contemporâneo sobre o que é a performance e como ela opera. A ênfase das teorias de cultura, entretanto, enfoca prioritariamente a performance como um fenômeno etnográfico ou antropológico (CARLSON, 2009, p. 44).

O desenvolvimento conceitual do campo da Performance Cultural tem em Richard Schechner a sua principal referência. Os estudos empreendidos por esse autor na interface entre os campos do teatro, da antropologia (especialmente as referências acerca dos estudos empreendidos por Victor Turner (1974; 1982; 1987) na elaboração

² Utilizaremos no desenvolvimento desse trabalho a terminologia Performance Cultural, na mesma direção de pensamento como proposta por Marvin Carlson em seu livro *Performance: Uma Introdução Crítica* (2009).

de sua ideia sobre o “drama social”) e da sociologia (notadamente no trabalho de Ervin Goffman (1996) sobre a representação na vida cotidiana) foram fundamentais para a organização das reflexões que passaram a orientar os trabalhos desenvolvidos pelos estudiosos da performance. Conforme apresenta Marvin Carlson (2009), foi em um número especial do periódico *The Drama Review* lançado no ano de 1973 que Richard Schechner propôs um conjunto de sete áreas de atuação da performance que demonstravam claramente a inter-relação entre esses campos de estudo. As áreas foram assim delimitadas:

1. Performance na vida diária, incluindo reuniões de qualquer tipo.
2. Estruturas de esportes, rituais, jogos e comportamentos políticos públicos.
3. Análise de vários modos de comunicação (diferentes da palavra escrita) semiótica.
4. Conexões entre modelos de comportamento humano e animal com ênfase no jogo e no comportamento ritualizado.
5. Aspectos de psicoterapia que enfatizam a interação de pessoa para pessoa, a encenação e a consciência do corpo.
6. Etnografia e pré-história – tanto das culturas exóticas como das familiares.
7. Constituição de teorias unificadas de performance, que são, na verdade, teorias de comportamento.

(CARLSON, 2009, p. 22-23)

No desenvolvimento de sua concepção sobre performance, Schechner (2003) apresenta o conceito de “comportamento restaurado” como elemento constituinte e constituído das performances culturais. Schechner diz que perceber “comportamentos restaurados” nas práticas performativas refere-se a reconhecer que as ações

do presente são constituídas por comportamentos/ações que, rearranjados e modelados de modo a produzir um efeito pré-determinado, apresentam certa familiaridade que permitirá às pessoas o seu reconhecimento nos diversos espaços da vida social. Nessa perspectiva, Schechner (2003, p. 34) afirma que “[...] todo comportamento é comportamento restaurado – todo comportamento consiste em recombinações de pedaços de comportamento previamente exercido. Naturalmente, na maior parte do tempo as pessoas não se dão conta de que agem assim”. É nessa direção que entendemos, assim como suscita o autor, que compreender a performance como comportamento restaurado, significa percebê-la “nunca pela primeira, sempre pela segunda ou enésima vez” (*ibid*, p. 35).

A decodificação dos significados produzidos em um “comportamento restaurado” está intimamente associada aos conhecimentos que as pessoas possuem sobre o próprio fazer coletivo e/ou individual. Os saberes restaurados nas práticas performadas na vida social estabelecem processos no qual as pessoas envolvidas (sejam os sujeitos da ação ou os espectadores) tornam-se conscientes de suas próprias ações performativas. Nessa perspectiva, quanto maior o grau de consciência da realização do ato performativo, maior será a capacidade do sujeito se colocar em estado de performativo e maior será a densidade de sua performance. O consenso de que performances cotidianas e extraordinárias são, portanto, feitas de “comportamentos restaurados” é o mesmo que considerar e afirmar que cada performance é diferente das demais. Nessa direção, e por compreendermos que as noções de história e cultura são culturalmente específicas e que, por mais constantes que possam ser em uma determinada nação, nunca devem ser lidas como



ações ou expressões universais, entendemos que é impossível tomar um objeto de estudo sem partir do ponto de perspectiva do próprio produtor da ação, ou mesmo do observador, considerando, para tanto, os saberes particulares de cada ambiente cultural³. Reiteramos, portanto, a seguinte afirmação de Schechner (2003, p. 37):

Não podemos determinar que alguma coisa seja performance a menos que nos refiramos a circunstâncias culturais específicas. Não há nada inerente a uma situação em si mesma, que a caracterize ou a desqualifique como sendo performance. Pelo ângulo do tipo de teoria da performance que proponho, qualquer coisa é performance. Mas sob o ângulo da prática cultural, algumas coisas serão vividas como performances e outras não; e isto irá variar de uma cultura ou de um período para o outro.

Nessa perspectiva, e com a tentativa de definir as categorias, situações ou momentos da vida cotidiana e extracotidiana⁴ que poderiam vir a ser performances, Schechner (2003) apresenta oito tipos de situações em que as performances acontecem, seja de forma distinta ou, ainda, relacionadas e/ou sobrepostas, sendo elas: 1) na vida diária (cozinhando, socializando-se, apenas vivendo); 2) nas artes de um modo geral; 3) nos esportes e outros entretenimentos populares; 4) nos negócios; 5) na tecnologia; 6) no sexo; 7) nos rituais (sagrados e seculares); e 8) nas brincadeiras. Schechner (*ibid*, p. 45). Ele ainda propõe sete funções que essas categorias/situações podem assumir na prática: 1) entreter; 2) fazer alguma coisa que é bela; 3) marcar ou mudar a identidade; 4)

fazer ou estimular uma comunidade; 5) curar; 6) ensinar, persuadir ou convencer; e 7) lidar com o sagrado e com o demoníaco⁵.

A proposição que Schechner apresenta pode ser analisada como a construção de um estudo capaz de lidar com a multiplicidade de processos e intermediações culturais que se dão em práticas cotidianas e, também, extracotidianas. Sua proposta também coloca na ordem da produção do discurso a necessidade do olhar para o outro, propiciando o desenvolvimento de um campo de atuação que possa dar conta, também, das várias vozes, práticas e saberes que foram histórica e socialmente invisibilizados pelos discursos oficiais.

Nesse sentido, alguns estudos atualizados sobre o tema, como o trabalho desenvolvido por Diana Taylor (2013), chama a atenção para o fato de ainda existir uma parcela da produção acadêmica no campo dos Estudos da Performance que tende a manter e propagar um discurso que está associado a uma ordem hierarquizada e elitizada de produção de conhecimento. Como proposta de superação, a autora aponta, por exemplo, que a utilização da terminologia “performance” pode, no caso de estudos de práticas culturais performativas na América Latina, não dar conta de toda a complexidade presente na ação performada dessa população. Ela ainda fala sobre a possibilidade de se assumir outras terminologias de linguagens que possam dar conta da diversidade dos pensamentos e discursos produzidos de forma singular em cada

3 Utilizaremos no desenvolvimento desse trabalho a terminologia Performance Cultural, na mesma direção de pensamento como proposta por Marvin Carlson em seu livro *Performance: Uma Introdução Crítica* (2009).

⁴ Tratamos o termo “extracotidiano” a partir das reflexões de Eugênio Barba (2012), que o entende como práticas sociais organizadas, incomuns no dia-a-dia, que se dão em tempos e espaços especiais e que ampliam as possibilidades de leitura das relações dos sujeitos com os saberes socialmente constituídos nas diversas culturas. Para Barba, esses saberes podem estar presentes no corpo, nos atos performativo dos sujeitos.

⁵ As questões aqui tratadas por Richard Schechner não se limitam às performances culturais. Para ele, essas características podem ser encontradas em qualquer tipo de performance; em alguns casos elas aparecem concomitantemente, ou seja, mais de uma característica pode ser encontrada em uma prática performativa.

localidade, sugerindo, por exemplo, a adoção do termo *nauatle*⁶, como uma forma de construção de novos discursos para os povos mexicanos.

Diana Taylor (2013, p. 40) complementa o seu pensamento ao afirmar que:

Apesar das críticas de que 'performance' é um termo inglês e de que não há uma maneira de fazer com que se torne confortável de pronunciar em espanhol ou português, pesquisadores e profissionais estão começando a apreciar as qualidades multivocais e estratégicas do termo. Embora a palavra possa ser vista como estrangeira e intraduzível, os debates, determinações e estratégias vindos das muitas tradições de práticas incorporadas e de conhecimento corpóreo estão, nas Américas, profundamente enraizados e prontos para a luta. Contudo, a linguagem que se refere a esses conhecimentos corpóreos mantém uma ligação forte com as tradições teatrais. A performance inclui qualquer dos seguintes termos usados para substituí-la (sem se reduzir a eles): *teatralidad, espectáculo, acción, representación*.

Ainda que entendamos que a utilização de uma nova terminologia possa gerar novas maneiras de se construir posturas epistemológicas que estejam mais próximas dos “conhecimentos do sul”, sabermos que a simples troca de terminologia não garante uma efetiva mudança de comportamentos e posturas pelos pesquisadores, sendo necessário, para tanto, a construção de novos procedimentos metodológicos e epistemológicos que subvertam os procedimentos já historicamente consagrados pela academia, promovendo novas formas de atuação que respeitem as singularidades de cada prática performativa; pois entendemos,

assim como Diana Tylor (2013), que é mais importante entender o que a performance nos permite *fazer* do que o que ela *é* ou possa vir a ser.

Diana Taylor desenvolve seu trabalho a partir de uma percepção da performance como forma de manutenção e transmissão da memória. Para ela, as performances funcionam “como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina 'comportamento reiterado'” (TAYLOR, 2013, p. 27).

Propomos entender que a memória diz respeito (para além das formas e meios como se registra e recorda o passado) à capacidade de transportar para o presente os saberes e cosmologias que compõe a história de uma sociedade, comunidade, grupo de pessoas, uma única pessoa, ou mesmo o corpo. Sobre esse processo, trazemos o destaque de Peter Burke (2000) que alerta o pesquisador para a maleabilidade da memória e, por possuir essa característica, para a importância de compreender as maneiras como cada sociedade organiza sua forma de resguardar e transmitir sua memória, inclusive compreendendo os modos de utilização do esquecimento como meio de construção e formalização de sua própria consciência de mundo. Vejamos o que o autor nos diz:

Considerando-se o fato de que a memória social, como a individual, é seletiva, precisamos identificar os princípios de seleção e observar como eles variam de lugar para lugar, ou de um grupo para outro, e como mudam com o passar do tempo. As memórias são maleáveis, e é necessário compreender como são caracterizadas e, por quem, assim como os limites dessa maleabilidade (BURKE, 2000, p. 73).

⁶ Termo lingüístico dos povos habitantes do território que hoje é conhecido como México, existente anterior ao período de colonização da América Latina. Seu significado aproxima-se da ideia de performance com a compreendemos hoje.

⁷ Diana Taylor faz o seguinte apontamento: “Dizer que algo é uma performance significa fazer uma afirmação ontológica, embora localizada. O que uma sociedade considera uma performance poderia ser considerado um não evento em uma outra” (TAYLOR, 2013, p. 27).



Adotamos nesse trabalho o termo “atos de memória” como terminologia que nos permite compreender a complexidade desse tema de estudo, e considerando que essa terminologia abarca as dimensões da memória e sua maleabilidade, o que compreende todo um complexo sistema formando por lembranças, esquecimentos, apagamentos, silenciamentos, rastros e vazios, bem como a maneira pela qual cada grupo organiza os modos de seleção e transmissão de suas memórias. Ao pensar na dimensão dos “atos de memória” em práticas performativas, sugerimos a necessidade de se considerar as singularidades e particularidades que formam a maneira como o grupo observado lida com a relação entre os seus “atos de memória” e suas práticas performativas.

Ao nos referimos aos estudos de Performances Culturais, especialmente aquelas manifestações de culturas populares baseadas em práticas de tradições orais, entendemos que os “atos de memória” se constituem como um saber da experiência, constituídos pelos processos e práticas rituais que orientam a cosmologia de cada grupo e/ou sociedade e que são transmitidas no próprio “ato performativo” dos rituais. Larrosa (2014, p. 32) faz o seguinte apontamento sobre o saber de experiência:

Este é o saber da experiência: o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece. No saber da experiência não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece. E esse saber da experiência tem algumas características essenciais que o opõem, ponto por ponto, ao que entendemos como conhecimento. Se a experiência é o que nos acontece e se o saber da experiência tem a ver com a elaboração do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece, trata-se de um saber finito, ligado à existência de um

indivíduo ou de uma comunidade humana particular; ou, de um modo ainda mais explícito, trata-se de um saber que revela ao homem concreto e singular, entendido individual ou coletivamente, o sentido ou o sem-sentido de sua própria existência, de sua própria finitude. Por isso, o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingencial, pessoal.

Entendemos que o saber da experiência nesses grupos ou sociedades de tradições orais se constitui na medida em que os “atos de memória” do sujeito ou do seu grupo social consideram toda a maleabilidade de constituição dos saberes-fazer do grupo e os seus modos de preservação e manutenção dos conhecimentos, que se dão na relação ritual e performativa com o mundo. Nesse sentido, tanto a experiência do outro como a própria experiência do sujeito tornam-se fundamentais na composição dos “atos de memória” do indivíduo e do seu grupo social.

Retomando o pensamento de Diana Taylor (2013), a partir de estudos desenvolvidos sobre performances culturais nas Américas, vemos que ela pretende estudar as diferenças entre as performances baseadas em processos de escrita e aquelas que mantêm suas práticas ligadas às incorporações. Para a autora, a escrita foi historicamente utilizada como mecanismo no processo de colonização dos povos do novo continente. Ela (a escrita) esteve associada ao discurso colonizador e a forma de apreensão e registro da memória que se materializava em um “documento oficial”, tornando-se elemento preponderante para a manutenção da memória social. Já as incorporações, estavam associadas às diversas formas não ágrafas que os povos das Américas utilizavam na transmissão dos saberes ligados a suas memórias e que se localizavam especialmente no corpo dos sujeitos (memória

8 Entendemos experiência a partir das reflexões de Jorge Larrosa Bondía (2014), como algo que nos passa, que nos atravessa e que deixa impresso sentidos e conexões com o mundo.

incorporada), sendo uma forma não-oficial de manutenção e transmissão das memórias. Ainda sobre o processo de colonização das Américas, Diana Taylor (2013, p. 47) afirma que

O que mudou com a conquista não foi que a escrita deslocou a prática incorporada (precisamos apenas nos lembrar de que os jesuítas trouxeram suas próprias práticas incorporadas), mas o grau de legitimação da escrita em relação a outros sistemas epistêmicos e mnemônicos. A escrita agora assegurava que o Poder, com P maiúsculo, conforme Rama, poderia ser desenvolvido e imposto sem a opinião da grande maioria da população, os indígenas e as populações marginais do período colonial, sem acesso à escrita sistemática.

Entendemos, assim, que enquanto a escrita se estabeleceu como elemento que garantia o poder aos detentores desse mecanismo para o registro, apagamento e silenciamento da memória, gerando vazios em relação à memória coletiva e valorizando a memória individual, as incorporações foram se constituindo como modos de construção social da memória que valorizavam os sujeitos, as lembranças e os seus esquecimentos ou silenciamentos, criando outros mecanismos mais horizontais e coletivos em relação às maneiras de preservação, manutenção e transmissão de suas memórias coletivas.

Aos documentos oficiais, constituídos de materiais supostamente duradouros (como textos, cartas, edifícios, restos arqueológicos, vídeos, filmes e todas as maneiras de registro que supostamente resistem ao tempo e às mudanças), Diana Taylor chama de *arquivo*. Já aos não-oficiais, que estão relacionados às práticas de memórias incorporadas (como performances, gestos, oralidade, cantos, dança, rituais e todas as práticas que são mais efêmeras), ela intitula como

repertório. A autora faz o seguinte apontamento:

O arquivo e o repertório têm sempre sido fontes importantes de informação, sendo que cada um excede as limitações do outro em sociedades letradas e semiletradas. Além disso, eles, em geral, trabalham em conjunto. Inúmeras práticas nas sociedades mais letradas requerem tanto a dimensão arquivada quanto a incorporada – os casamentos precisam tanto da declaração performativa do “sim” quanto do contrato assinado. A legalidade de uma decisão jurídica depende da combinação do julgamento ao vivo e do resultado registrado. A performance de uma reivindicação contribui para sua legalidade (TAYLOR, 2013, p. 51).

As práticas performativas em comunidades tradicionais têm no *repertório* o seu campo de produção e transmissão de “atos de memória”, sustentados pelos saberes-fazeres da experiência de cada grupo/sociedade. Nesse sentido entendemos que o repertório permite aos pesquisadores a realização de trabalhos que estão na ordem da investigação das tradições e suas influências nas diversas formas de produção, organização e transmissão de saberes. Concordando com Diana Taylor, falar de performances incorporadas requer do pesquisador (especialmente aquele ligado aos cânones da vida acadêmica) uma necessária mudança de paradigma epistemológico e de metodologias de pesquisa. Trazer para o discurso oficial práticas até então tidas como não-oficiais é criar um deslocamento conceitual do pensamento que não deve reduzir as práticas incorporadas a descrições narrativas simplificadoras ou a roteiros literários apaixonados. A intenção deve residir em processos de escritura que garantam a possibilidade de construção de sentido por meio da experiência do outro, assumindo os conflitos e as diversas impossibilidades de tradução literal de termos,



ações, práticas rituais e saberes-fazer, bem como os silenciamentos e os modos de construção dos “atos de memória” pelo grupo/comunidade/sociedade observado, propondo que sejam pensados procedimentos apropriados para uma leitura mais aproximada da experiência cultural da coletividade e/ou do sujeito.

Pensar a performance como repertório é buscar entender como os sujeitos organizam, dentro das práticas performativas em suas culturas, os seus “atos de memória” e, também, compreender quais os mecanismos, símbolos e códigos que permitem o acesso a essas informações que, como já temos apontado, se estabelecem no corpo do “performer”. Isso orienta para um fato importante em nossa prática investigativa: as performances incorporadas acontecem “ao vivo”, no momento presentificado, no aqui e agora.

Pensar na performance como repertório é entender que a “presença” refere-se à qualidade do “estar presente” e à capacidade de se colocar para o olhar do outro na medida em que uma ação está sendo realizada (BARBA, 2012) e que, portanto, a realização performativa do repertório dar-se-á na medida em que se constrói um estado alterado de consciência dos sujeitos/performers na realização de ações e no estabelecimento da relação com suas audiências. Nessa direção, Taylor (2013, p. 50), afirma que:

A memória incorporada está “ao vivo” e excede a capacidade do arquivo de captá-la. Porém, isso não significa que a performance – como comportamento ritualizados, formalizado ou reiterativo – desaparece. As performances também replicam a si mesmas por meio de suas próprias estruturas e códigos. Isso significa que o repertório, como o arquivo, é mediado. O processo de seleção, memorização ou internalização e, finalmente, de transmissão acontece no interior de sistemas específicos de representação (e, por sua vez, auxilia a constituí-los). Formas múltiplas de atos incorporados estão presentes, embora em estado constante de “agoridade”. Eles se reconstituem – transmitindo memórias, histórias e valores comuns de um grupo/geração para outro. Os atos incorporados e performatizados geram, gravam e transmitem conhecimento.

No processo da pesquisa de performances culturais há um iminente interesse de vários investigadores no que se refere à construção da compreensão do corpo como repertório. Quando falamos de corpo, estamos nos referindo a todo o complexo orgânico que compõe o sujeito em sua totalidade, o que inclui as estruturas físicas, somáticas, psíquicas e simbólicas. Propomos aqui um entendimento do corpo como “espaço” do repertório, como lócus da construção dos “atos de memória” e dos processos performativos que

9 Abordamos a concepção de “estados alterados de consciência” assim como o professor Armindo Bião o propõe em sua concepção acerca da Etnocenologia: situações de alto nível de consciência do sujeito na realização de sua ação, seja ela cotidiana ou extracotidiana. Para maiores e melhores informações, sugiro a seguinte leitura do livro **Artes do corpo e do espetáculo**: questões de etnocenologia, de Armindo Bião

¹⁰ A tese de doutoramento que tenho desenvolvido, por exemplo, propõe a conceituação e fundamentação do termo Corpo-Encruzilhada, buscando compreender os motrizes que compõem o corpo na prática ritual e na cena, tendo como ponto de partida a observação do ritual congadeiro na cidade de Bocaiúva/MG. Para tanto, o aporte teórico é fundamentado nos pensamentos e reflexões dos seguintes campos de conhecimento: Antropologia da Performance, Etnocenologia e Antropologia Teatral, subsidiados por outros campos de conhecimento como a Sociologia, a Antropologia a Filosofia e a História.

resguardam os saberes-fazer coletivos e individuais. Falamos aqui de um corpoespaço indivisível, que ao mesmo tempo em que ocupa um espaço ele é espaço, tendo a capacidade de modificá-lo conforme se relaciona com o mundo. Esse corpoespaço se constitui como um corpoespaço-repertório na medida em que assume os atravessamentos diversos que surgem na relação performativa: “atos de memória”, relação tempo-espaço, maleabilidade e imprevisibilidade, saberes da experiência, entre outros.

O que apontamos aqui é que o repertório constitui um conjunto de saberes incorporados (dados na experiência do corpoespaço do performer) e que se estabelecem a partir dos atravessamentos no corpo do performer, sendo que este tem é dotado de um saber-fazer capaz de escolher qual desses mecanismos será mais ou menos utilizado por ele em sua prática performativa. Nessa direção, buscamos entender que, nas práticas performativas das sociedades tradicionais o corpo cumpre o papel de mediador dos códigos culturais, da memória e dos conhecimentos historicamente concebidos. É o corpo que seleciona, memoriza e organiza os saberes/fazer das manifestações tradicionais e que os transmitem performativamente. Zeca Ligiero (2011) assevera que é do conhecimento corporal, desse saber-fazer incorporado na experiência de sua cultura, que o performer aciona suas práticas performativas e que possibilitam, assim, a manutenção e continuidade das práticas culturais coletivas e/ou individuais. Destacando uma fala do autor, entendemos que:

[...] não são apenas os elementos em si, como a dança, o canto, o batuque, os materiais visuais, o enredo etc., que são a essência da tradição, mas o próprio relacionamento criado entre eles pelo *performer*, por meios da sua forma de vivenciá-las em cena; a dinâmica interativa é que é a base da performance. É o

conhecimento corporal que o performer tem da interatividade entre o cantar-dançar-batucar com a filosofia e a visão cósmica da tradição que garante a sua verdadeira continuidade. Sua eficácia depende de uma forte tradição oral, treinamento informal e um grande senso de identidade comunitária (LIGIÉRO, 2011, p. 130).

Nessa perspectiva, compreendemos que pensar o corpo como repertório é também buscar entender a maneira como, historicamente, os sujeitos vão, por meio de seus corpos, se relacionando com as práticas performativas de suas comunidades culturais e desenvolvendo estes saberes, incorporando-os por meio da experiência. Como indica Peter Burke, ainda que relativamente pouco estudados, esses aspectos e elementos que envolvem memória, tempo, espaço e corpo, constituem um arcabouço de saberes que surgem como “forças históricas por seus próprios méritos” (Burke, 2000, p.85).

Outra característica que nos interessa ao pensarmos no corpo como repertório é a sua qualidade de movência. Paul Zumthor (2010) indica que movência é a relação de movimento de atualização e variação que se dá entre o texto escrito e o corpo virtual (o autor se refere aqui à voz) no momento em que o sujeito realiza a sua performance. Ainda segundo o autor, a mensagem só pode ser capturada na movência entre a emissão do texto/voz e a sua atualização no tempo-espaço, sendo impossível percebê-la se a atenção não se encontra também em movimento.

Quando falamos de movências, entendemos tanto que o corpo do sujeito em sua prática performativa se dá em um intenso movimento de atualização e variação de sua ação performática, quanto à necessidade do observador de manter numa percepção aberta a essas atualizações, produzindo novas perspectivas tanto de ação como de recepção das imagens e elementos

que constituem de modo singular a prática performativa do grupo e/ou sujeito. A movência tem a ver, assim, com a capacidade de alternância, atualização, modificação, variação, substituição e restauração das estruturas físicas, estéticas, sensoriais e perceptivas do corpo do sujeito em performance. Propomos, então, compreender a movência como uma característica do corpo nas performances culturais, como uma forma de organização das estruturas do corpoespaço em que o repertório se constitui e se corporaliza como um saber-fazer da experiência.

Zeca Ligiéro (2011) aponta que nas performances culturais o corpo compõe um “todo” indizível e inseparável que comporta uma prática que envolve cantar-dançar-batucar, sendo que cada sujeito traz em sua performance as experiências com o seu próprio corpo e com os saberes da maneira que aprendeu em sua formação. Assim, os conhecimentos incorporados movem-se conforme o sujeito se relaciona com o próprio corpo dentro das performances culturais.

A maleabilidade do repertório, especialmente quando pensamos o corpo como repertório, conduz as práticas performativas a um processo intenso de transformação e modificação, pois as culturas (e os sujeitos) estão em constante processo de atualização, reinvenção, restauração e modificação. Diana Taylor (2013, p. 49-50), por exemplo, afirma que “Danças mudam ao longo do tempo, mesmo que gerações de dançarinos (ou mesmo dançarinos individualmente) jurem que elas permaneceram sempre iguais. Porém, mesmo que a incorporação se modifique, o significado pode muito bem permanecer o mesmo”.

Seguindo o mesmo pensamento, Zeca Ligiéro (2011) aponta que sucessivas mudanças provocadas no curso das práticas performativas, ainda que sejam mínimas, podem gerar algum questionamento pelos sujeitos mais antigos das

comunidades; contudo, se essas dinâmicas de transformações são conduzidas de forma a propor um relacionamento com o imaginário e a memória da própria comunidade, a tendência é que as modificações/transformações ocorridas no interior fortaleçam o sentimento e a consciência cultural, mantendo vivos os conhecimentos daquela comunidade.

Diante dessas questões, compreendemos e podemos afirmar que o corpo nas performances culturais tradicionais não possui repertório, mas é, em si mesmo, repertório de saberes-fazeres constituídos e constantemente reinventados nas práticas performativas dos diversos grupos e indivíduos a eles pertencentes. Nessa perspectiva, entendemos que o repertório é um saber da experiência que histórica e culturalmente foi grafado nos corpos dos sujeitos e que tem se consolidado como uma espécie de capital nos processos de manutenção e permanência dos “atos de memória” e da tradição dos diversos grupos, comunidades e sociedades.

O corpo é repertório na medida em que os saberes-fazeres constituídos na experiência cultural dos grupos e sujeitos se constituem como arquivos vivos, suscetíveis às transformações, modificações e reinvenções traçadas pela relação com o mundo e com o outro.

Entendemos, assim, que é no corpo que os saberes-fazeres se estruturam, marcam e modelam as diversas formas de organização das experiências, constantemente traduzidas em saberes. O corpoespaço atravessado pelas experiências coletivas e individuais vai dando forma aos saberes-fazeres dos grupos e sujeitos, constituindo-se como elemento preponderante no registro, manutenção e transmissão dos saberes culturais que compõem o repertório de grupos, comunidades, sociedades e sujeitos.

Ressalta-se que o corpo é repertório não

apenas em manifestações culturais tradicionais que utilizam de práticas performativas para a sua expressão. Ele também pode ser observado nas micro-ações da vida diária, ou em processos rituais cotidianos de comunidades e sujeitos. Nessas práticas e processos cotidianos, o corpo apreende e expressa um saber-fazer grafado pela singularidade dos processos de construção social em que se encontra entremeadado.

O que determina a constituição do repertório de um determinado grupo ou sujeito é o nível de envolvimento com os saberes-fazer e com os “atos de memória” cultivados pela comunidade ao qual pertencem. Quanto mais densa a relação, maior a capacidade de incorporação do repertório e de tradução deste em discurso/ação durante as práticas performativas. Dessa maneira, interessa muito mais o que é possível *fazer* com o corpo como repertório, do que necessariamente o que ele é.

Enfim, é preciso entender que ao falar do corpo como repertório nas performances culturais estamos apontando um direcionamento de olhar para a prática performativa. Dessa forma, compreendemos que as performances de incorporação, notadamente ligadas a práticas e processos rituais, devem ser o material prioritário de trabalho do pesquisador que se lança nesse campo de conhecimento. Acreditamos que o estudo de repertórios expande a maneira de compreender

a organização do conhecimento, seja ele acadêmico ou não, possibilitando a construção de novos pressupostos e paradigmas que acentuam a ecologia de saberes como uma perspectiva dos processos de descolonização do conhecimento. É nessa direção que o campo das performances culturais se coloca como uma importante área de estudos, pois tende a considerar o repertório de práticas incorporadas como um sistema complexo de referências para se conhecer e transmitir os conhecimentos de uma determinada prática ritual.

Acreditamos, também, que refletir sobre o corpo como repertório de sujeitos, grupos e sociedades tradicionais é uma tentativa de dar visibilidade aos discursos, práticas, saberes-fazer, memórias e histórias não-oficiais, função essa que o campo de conhecimento da performance tem traçado desde o início de suas atividades e que tem sido tomada por nós como uma obrigação moral ao adentrarmos nesse campo de estudos. Dessa maneira, acreditamos na necessária condução dos estudos que se lançam a essa perspectiva de não se limitar aos processos academicamente já demarcados e validados como ciência, mas de perceber as nuances e movências que nos conduzem a um denso processo de construção de saberes que são constantemente atravessados pela experiência



REFERÊNCIAS

- BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: um dicionário de antropologia teatral. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2012.
- BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho (Org.). **Artes do corpo e do espetáculo**: questões de etnocenologia. Salvador: P&A, 2007.
- BURKE, Peter. História como memória social. In: **Variedades da história cultural**. Trad. Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilizações Brasileiras, 2000.
- CARLSON, Marvin A. **Performance**: uma introdução crítica. Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Tradução de Maria Celia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1996.
- LARROSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre experiência. Trad. Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- TURNER, Victor W. **O processo ritual**: estrutura e anti-estrutura. Trad. Nancy Campi de Castro. Petrópolis/RJ: Vozes, 1974.
- _____. **From ritual to theatre**: the human seriousness of play. New York: PAJ Publications, 1982.
- _____. **The anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1987.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Recebido: 07/09/2016

Aprovado: 01/10/2016

Publicado: 12/12/2016

PERFORMANCE AND CREATIVITY FLOW GENERATORS IN SCHOOL

Cristina Garcia Palhares Viso¹

Ana Elvira Wuos²

Resumo

Ressaltar os processos criativos nas aulas de arte como acontecimentos importantes para a transformação e construção de pensamentos e emoções dos alunos, observando o papel e a formação do professor de arte e sua inserção nesse processo criador como base relevante, a partir da qual surgiram metodologias e dinâmicas de aula que intervieram na realidade da escola que foi ambiente deste estudo. O corpo em ação (performativa) elucida premissas para a observação do que denominamos "fluxo criativo" nas ações dos alunos de ensino médio na prática do professor.

Palavras-chave: Educação. Experiência. Processo de criação. Performance.

Resumen

Resaltar los procesos creativos en las aulas de arte como acontecimientos importantes para la transformación y la construcción de pensamientos y emociones de los alumnos, observando el papel y la formación del profesor de arte y su inserción en el proceso de creador de base relevante, De aula que intervieram en la realidad de la escuela que fue este estudio. O corpo em ação (performativa) elucida premissas para una observación de los nombres "flow criativo" en las acciones de los estudiantes de enseñanza media en la práctica del profesor.

Palavras-chave: Educação. Experiencia. Processo de criação. Actuación.

Abstract

The emphasize the creative processes in art classes as important events for the transformation and construction of thoughts and emotions of the students, noting the role and training of teachers of art and its role in this creative process as an important base from which emerged methodologies and class dynamics that took part in the reality of the school environment was this study. The body in action (performative) elucidates premises for the observation of what we call "creative flow" in the actions of high school students in teacher practice.

Keywords: Education. Experience. Creation process. Performance.

¹UFU – Mestre em artes. Parte da pesquisa concluída. Professora de arte (prefeitura e estado) e arteterapeuta (prefeitura)

²UFU – Docente, doutora. Parte da pesquisa concluída.

Introdução

Este artigo reflete sobre uma experiência de performance na escola ressaltando os processos criativos nas aulas de arte como acontecimentos importantes para a transformação, construção de pensamentos e emoções dos alunos. O corpo em ação (performativa) permeou uma das premissas para a observação do que se denominou “fluxo criativo”. Nesse sentido, buscou-se experiências de docência em processos criativos usando a pesquisa-ação com alunos do ensino regular, nível médio, de uma educação pública (estado). Adotou-se como procedimento técnico a observação participante, que permitiu perceber o corpo enquanto instrumento poético de “experiência em arte”. Por meio de experimentos práticos com o ensino na área de arte, pretendeu-se valorizar aulas que respeitassem as inteligências dos alunos através de um trabalho que propiciasse o autoconhecimento aliado ao processo e produto em confluência com a área da arteterapia.

O modo de analisar a ação performativa na escola parte de uma experiência da docente como arteterapeuta. Porém, entenda-se nesse artigo que o trabalho com os alunos não está relacionado a um contexto da clínica terapêutica, mas sim ao campo artístico, teatral, performativo, onde a palavra “fluxo criativo” foi utilizada como palavra reflexiva para compreender de forma conceitual o que no processo criativo desencadeava quando em ação performativa a entrega dos alunos para a prática proposta pela professora, naquele momento do recreio, com a participação coletiva e sem resistência de muitos, já que o trabalho foi realizado com adolescentes do ensino médio, e em alguns contextos e situações onde a proposição de expor o corpo em espaços públicos pode ser sinônimo de “pagar mico”.

Pensando nisso, o olhar arteterapêutico do professor para o processo, não se desvincula da arteterapia, pois é uma palavra que também pode ser percebida nas ações propositivas do professor, mas não clinicadas. Para que não se torne um termo redundante diante da problemática apresentada a que se trazer uma breve conceituação para que o leitor compreenda os pontos de aproximação com a terminologia. A arteterapia é uma área recente do conhecimento humano e pode ser definida da seguinte maneira: “[...] arteterapia é qualquer tratamento psicoterapêutico que utiliza como mediação a expressão artística (dança, teatro, música, etc.)” (PAIN, 1996, p. 9). Sendo assim, a arteterapia é um processo terapêutico cujo recurso expressivo são as linguagens artísticas em todas as suas formas de expressão. Objetiva unir os mundos internos e externos do indivíduo através de signos e símbolos.

Esse recurso aplicado à Psicopatologia originou-se quando Carl Jung passou a trabalhar com o fazer artístico, em forma de atividade criativa e integradora da personalidade: “Arte é a expressão mais pura que há para a demonstração do inconsciente de cada um. É a liberdade de expressão, é sensibilidade, é vida” (JUNG, 1920, p. 90).

Entre os objetivos da arteterapia, o principal é a ideia que ela atua como catalisador, favorecendo o processo terapêutico, de forma que o indivíduo entre em contato com conteúdos internos e muitas vezes inconscientes, normalmente barrados por algum motivo, assim expressando sentimentos e atitudes até então desconhecidos. O objetivo terapêutico da atividade artística é de tentar tirar o sujeito de seu “delírio” por meio da lei da matéria.

Com a finalidade de estimular os pacientes a criar, os arteterapeutas trabalham, de maneira neutra³, para que os pacientes se sintam mais à

3 Neutralidade do terapeuta – essa foi outra prática estudada na pesquisa uma vez que não existe neutralidade no fluxo criativo (reflexão da docente).

vontade, ou seja, não para que o paciente venha imitar o terapeuta, mas sim tirar dele algo positivo para sua personalidade criadora que é inerente ao ser humano. Nesse sentido, existe um trabalho em equipe que é dialógico. Para tanto, experiências nas aulas, com convergência no recreio, foram propostas com a inteligência emocional, promovendo respeito às diferenças, ressaltando a proposta do professor como interlocutor do processo criativo em arte em que “fluxos criativos” afetaram os sujeitos envolvidos a ponto de transformá-los através da apreciação e fruição na prática performativa.

Trazendo o assunto performance para as aulas de Arte Contemporânea, abordou-se com os alunos na escola no seu aspecto contexto e concepções que propuseram novas formas de se enxergar a arte no século XX, e que essas tessituras diferenciadas, surgem do cruzamento híbrido com outras linguagens as quais inter-relacionaram-se, dialogando e transformando um campo da arte. Assim o experimento performativo na escola foi realizado durante um semestre, com várias propostas de performar as ações dos alunos, assim para esse artigo foram escolhidas duas ações diferenciadas para exemplificar ao leitor como esse campo de atuação foi desenvolvido com o alunado, trazendo junto deste, momentos lúdicos, expressivos, de desenvolvimento pessoal, coletivo, reflexivo e crítico. As imagens, figuras de amostragem foram analisadas a partir do olhar do docente com a formação em arteterapia no que concerne o campo da expressividade, afeto e inteligência emocional dos alunos, não terapêutico,

na tentativa de aproximações desses e suas imbricações pelo prisma de um olhar para as aulas de arte

1. Performance como experiência para a individualização

Durante o período em que a arte considerada como arte tradicional esteve em vigor, percebeu-se uma preocupação com uma estética voltada para a noção de beleza enquanto qualidade aparente. Houve uma separação de linguagens expressivas que foram observadas individualmente sem contatos e sem cruzamentos. As artes visuais (artes plásticas), as artes cênicas, a música e a literatura foram colocadas pelos teóricos de forma separada para entendê-las enquanto linguagem, embora elas sempre estivessem ligadas entre si.

A partir da década de 1960 surgiram concepções que propuseram novas formas de se enxergar a arte. Algumas linguagens inter-relacionaram-se dialogando e transformando o modo que a arte era concebida até o século XIX. Uma dessas linguagens que surgem do cruzamento com outras linguagens é a performance.

A performance nasce a partir das releituras da “apropriação”, “proposição” e “intervenção” de alguns termos que surgiram na década de 1960 como: live art⁴, body art⁵ e happening⁶. Segundo Renato Cohen (2002), a performance no Brasil começou ser associada com acontecimento de vanguarda em que se percebeu um desenvolvimento da performance nas experiências de artistas visuais com finalidade cênica. Há uma hibridez da linguagem performativa que começa nas

⁴Termo para novas formas de trabalho, as quais nem sempre se ajustavam às estruturas existentes que padronizavam a expressão artística. São obras artísticas efêmeras que cobrem diversas áreas da expressão envolvendo o corpo, o espaço e o tempo.

⁵Uma manifestação das artes onde o corpo do próprio artista pode ser utilizado como suporte ou meio de expressão. Surgiu na década de 1960.

⁶Palavra que pode ser traduzida do inglês como acontecimento, é um termo criado pelo artista Allan Kaprow (1927-2006) para designar um tipo de ação artística flexível, em que a espontaneidade e o acaso são assumidos pela obra.



artes visuais e caminha para as artes cênicas: “Guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade” (COHEN, 2002, p.30).

A performance enquanto arte ganha conceito na década de 1970 com o amadurecimento de ações no contexto brasileiro. Renato Cohen define a performance como “Arte de fronteira. Teatro de imagens. Arte não-intencional. Minimalismo . Intervenção. Befe. Afinal, o que é performance? Talvez um pouco de tudo isso” (COHEN, 2002, p. 49).

A performance é uma linguagem interdisciplinar pois consegue dialogar com outras formas de expressão com finalidade de se produzir algo cênico, ou seja, algo que apresente para um determinado público. Lida com a espontaneidade.

Por outro lado, Richard Schechner (2006) argumenta que todas as ações podem ser performance. Mas da perspectiva da prática cultural, algumas ações serão julgadas performance e outras não, o que está relacionado com a cultura em que a ação está inserida e com sua finalidade. Ele também argumenta que as performances são feitas a partir de comportamentos restaurados. Comportamentos restaurados para Schechner (2006) são ações físicas, verbais ou virtuais, que não são acontecimentos inéditos e sim influenciados por outros comportamentos, por outros contextos culturais. Ao me comportar como se fosse outra pessoa, estou trazendo para minha vida comportamentos restaurados. Schechner (2006) defende a ideia de que todos fazemos mais performances do que percebemos. Argumenta que mesmo que acreditássemos que somos originais, um pouco de investigação revelaria que as unidades de nosso comportamento não foram inventadas por nós. Somos releituras das experiências de outras pessoas. Para o autor, as performances são feitas de porções desse comportamento e sua raridade está

na interatividade, que está em fluxo. Nesse sentido, a performance acontece enquanto ação, interação e relação.

Pensando a respeito desse aspecto, a ação performativa ganha uma ampla visão e alcança diversas áreas do conhecimento e se torna uma forma de pensar o real através da re(a)presentação da ação performativa. É possível re (a) apresentar tudo por meio da performance, inclusive o ambiente escolar. O ambiente escolar pragmático, estrutural e antagônico é um cenário que pode ser transformado através da ação performativa.

Schechner (2006) cita sete funções da performance: entreter, construir algo belo, formar ou modificar uma identidade, construir ou educar uma comunidade, curar, ensinar e lidar com o sagrado e o profano. Essas sete funções são utilizadas nas experiências com os alunos. Assim, a performance foi a linguagem escolhida para trabalhar a experiência no contexto escolar por alguns motivos:

- Por ser uma linguagem de experimentação, ela é libertadora. Segundo Cohen (2002), ela tem a capacidade de libertar o homem de suas amarras condicionantes, resgata a ideia de uma prática pela prática podendo trabalhar questões do dia a dia. Exige ação, intervenção, interferência do corpo e para o corpo.
- Por ser libertadora, ela pode ser transformadora. Ao se libertar das “amarras condicionantes”, o homem se transforma e transforma o outro, o olhar do outro. Taylor (2011) também vê a teatralidade de práticas que a maioria não considera práticas cênicas, mas que para ela são situações de transformação, o que leva para uma ação performativa e ela nomeia de espaços liminares.
- É uma experiência que possui

funções diversas e uma delas é a capacidade de curar e de modificar a identidade. A cura estabelecida nesta pesquisa está ligada a princípios terapêuticos de conhecimento de si mesmo. A cura está ligada ao princípio de identidade ou individuação do sujeito em Jung(2013) do governo de si em Foucault (2010).

- É uma linguagem que, ao lidar com o que Schechner (2006) chama de “comportamentos restaurados”, são interpretados de maneira modificante. Ao resgatar comportamentos ensinados, adaptados e inseridos à nossa identidade, podemos reelaborá-los, reprogramá-los, transformá-los e observá-los eliminando-os ou somando mecanismo de apoio de acordo com a visão individual do certo ou errado, voltando à ideia de experiência libertadora comentada acima.

Assim, nos princípios da individuação junguiana resgatou-se a ideia de “tornar-se um ser único” na medida em que assumimos uma consciência de nós mesmos ou, nas palavras de Jung, “quando nos tornamos o nosso próprio si mesmo” (JUNG, 2015, p. 63). Tornamo-nos nosso próprio personagem. Quando conseguimos ser autores e atores de nosso próprio “Eu”. Quando conseguimos nos libertar das prisões do inconsciente ou das formas com que as manifestações alienantes nos aprisionam. Quando conseguimos nos conhecer para conseguir ser e se dar aos outros e não para se apropriar de comportamento dos outros. Dessa forma, estaremos livres de fato. É essa característica da individuação que se buscou com esta pesquisa. E a performance auxiliou a docente a pensar a individuação aliada em aspectos do governo de si. Do mesmo modo que Foucault (2010) argumenta que o indivíduo se conhece para governar a si

mesmo, para ocupar-se consigo mesmo, para tomar consciência de si mesmo ou, em outras palavras, cuidar de si mesmo.

O cuidar de si na perspectiva desta pesquisa reitera o resgate de memórias relacionadas às percepções dos acontecimentos e experiências que geraram lembranças que, muitas vezes, sequer foram esquecidas, pois ao lidar com elas resgatamos o intra (dentro de, interiormente, próximo ao centro) em um contexto sociocultural que valoriza o inter (entre, no espaço de). A dor em uma sociedade que busca sua cura é considerada sem propósito.

Resgatar o intra é um processo metaforicamente alquímico. Existe uma relação da alquimia com a individuação em Jung (1994). Enquanto a alquimia transforma metais em ouro, a individuação permite o autoconhecimento do indivíduo:

O que torna a alquimia tão valiosa para a psicologia é o fato de suas imagens concretizarem as experiências de transformação por que passamos na Psicoterapia... (JUNG, 1994, p. 13).

O intra pode ser comparado ao ouro no processo alquímico psicoterápico. O ouro alquímico é resultado da transformação real – a individualidade humana. Essa individualidade, segundo Jung, é um processo que passa por estágios até atingir o processo de individuação. Esses estágios acontecem a partir das experiências significativas mediadas pelos fluxos criativos, que suprimem a falta, preenchem os “momentos”, surgem como possibilidades de vida e ainda possuem a dimensão que alcança o íntimo da alma. E conseguem interpretar delírios dessa alma de forma simbólica, codificando o indizível. Através das experiências artísticas surgem possibilidades de penetrar além das palavras. Além do consciente. O inconsciente é revelado, interpretado e exposto.

Analisado pelo olhar do outro. Porque o outro nos revela enquanto ser ao passo que o espelho só revela a aparência.

Assim, é possível relacionar os projetos “Ações performativas” com os alunos do Ensino Médio como propostas que conduziram a uma percepção experimentada da vida que, por sua vez, conduziu ao “intra”. Essas experiências serão apresentadas adiante.

2. Fluxos criativos na arte.

A palavra “fluxo” vem do latim fluxus: movimento de um fluido, o que faz referência a um fluir constante, ou seja, um movimento constante de um líquido. Essa ideia de movimento constante é apropriada para o que se pretendeu com a pesquisa, uma vez que desejei analisar esse processo que desencadeou a criatividade: um processo que esteve em movimento constante e se construiu constantemente nas relações da experiência artística.

Esse termo, na filosofia, é encontrado nas ideias do filósofo pré-socrático Heráclito, para o qual identifica o estado de todas as coisas que “está em fluxo”. Um eterno movimento. Segundo Japiassú (2006), Heráclito defendia a ideia de que o universo muda e se transforma infinitamente a cada instante, o que faz que a substância única do cosmo seja o poder espontâneo de mudança que se manifesta pelo movimento. Nessa ideia, o fluxo é motor de transformação e age constantemente pelo movimento.

Mas ao analisar a ideia da etimologia da palavra, é salutar entender que esse movimento não é de qualquer objeto, mas de um líquido.

Heráclito se refere à água ao exemplificar a ideia do fluxo: “Ninguém toma banho duas vezes no mesmo rio”. Por que a ideia de rio em Heráclito? O rio é um lugar por onde há eterno movimento das águas que sempre são outras, novas águas. Isto é, não existe água parada no rio. Existem águas renovadas. Águas vivas, limpas. Lugar onde tem água parada refere-se à morte.

Seguindo esse pensamento, o fluxo criativo é um termo compreendido para se referir ao processo criativo da arte que está em constante movimento. Por meio desse “fluir”, dessa mudança, o processo continua proporcionando ao indivíduo experiência de transformação nas dimensões intelectuais: racionais e emocionais

O fluxo criativo é, portanto, um processo em movimento, que desencadeia novos processos e movimentos intuitivos de criação da ideia para a prática. Respeita o corpo do afeto, as experiências e percepções, o contexto do lugar e a idade dos alunos. É um trabalho aberto a novas possibilidades e pode ser alterado constantemente. Alcança momentos de auge que Golleman (2012)⁷ chama de extrema entrega e descoberta.

Para Golleman (2012), “fluxos” é o estado da consciência emocional em seu clímax. É um estado de autoabandono o oposto de ruminação.

(...) o fluxo é um estado de autoabandono o oposto da ruminação e preocupação: em vez de perder-se em cuidados nervosos, as pessoas em fluxo se concentram tanto no que estão fazendo que perdem toda autoconsciência, deixando de lado as pequenas preocupações (GOLEMAN, 2012, p. 113).

⁷ Daniel Goleman – é ph. D. em psicologia, formado pela Universidade de Harvard. Durante 12 anos escreveu sobre psicologia e ciência do cérebro para o New York Times, sendo indicado duas vezes ao prêmio Pulitzer. Foi cofundador de um grupo colaborativo que tem como missão ajudar as escolas a implementar aulas de inteligência emocional. Também é codiretor de um grupo que recomenda práticas de desenvolvimento de habilidade de inteligência emocional e promove pesquisas rigorosas sobre a contribuição da inteligência emocional ao desempenho no ambiente de trabalho.

Assim, é permitido considerar a essência do fluxo como um estágio de alta concentração. Nessa perspectiva, o autor em questão cita as conclusões de Mihaly Csikszentmihalyi⁸ acerca da imersão obstinada nas realizações criativas de um pintor, por exemplo. A esses estados do fluxo criativo podemos fazer referência às ideias de Larrosa (2008) sobre o desejo de realidade. Sobre essa realidade vivida com toda intensidade: “desejo”, “imersão obstinada”, “completo abandono” durante o ato criativo. Deve-se observar que esse fluxo criativo se refere ao processo de estar em movimento, que é a potência do fluxo criativo.

3. A performance na escola.

Agora serão apresentadas algumas experiências de trabalho desenvolvido com os alunos do ensino médio, faixa etária de 16 a 18 anos, da Escola Estadual Professora Juvenília Ferreira dos Santos, situada no Bairro Luizote de Freitas I, no município de Uberlândia, durante os meses de fevereiro a julho de 2015.

Ao ensinar arte contemporânea aos alunos do 3º ano do ensino médio, surgiu à necessidade da prática sobre o assunto e, após a prática, fez-se mister uma reflexão sobre a prática que revelasse as emoções envolvidas no trabalho. Uma reflexão que promovesse o autoconhecimento.

Instigada pelos textos de Taylor (2011), Cohen (2002) e Schechner (2006) sobre performance, Jorge Larrosa (2008) e Walter Benjamin (1994) sobre a questão da “Experiência”, e motivada pelas experiências pessoais de releitura dos parangolés de Helio Oiticica e desmontagem feitas nas aulas de disciplinas do Mestrado

Profissional (Prof-Artes) somadas às percepções de Pedroza (1965) sobre o mesmo assunto, surgiu a ideia de propor aos alunos a criação de “ações” performativas que ocorressem durante os intervalos de recreio. Essas ações seriam uma forma de “Proposição e Intervenção” a fim de questionar e ressignificar o comportamento dos alunos durante os intervalos.

O momento do intervalo ou hora do recreio a princípio foi o espaço e momento em que pensei para propor a ideia da “intervenção e o happening⁹”, pois a intenção era que o público interagisse de alguma forma com as ações que eram performatizadas pelos alunos do 3º ano. A intenção era ver como o público reagiria diante de um acontecimento inusitado que fugia dos comportamentos rotineiros da escola.

Os alunos foram divididos em grupos e cada dois grupos apresentavam paralelamente em um mesmo recreio (intervalo) de forma simultânea. Os temas das ações foram escolhidos pelos alunos, que tiveram liberdade para tratar de assuntos variados. E podiam se expressar de forma livre, respeitando os limites impostos pela escola. Para exemplificar o trabalho foram escolhidos dois momentos de forma aleatória dos muitos outros que foram performatizados na escola durante o ano de 2015.

3.1 Ação performativa – “O que tem lá em cima?”

No dia 25 de junho de 2015, Em um dos grupos os alunos pensaram em fazer pegadinha com as pessoas. Então de forma ensaiada e organizada, eles olhavam para o céu e faziam comentário uns com os outros. A ideia era fazer com que os outros alunos que não sabiam da ação olhassem para o céu

⁴Mihaly Csikszentmihalyi - Professor de Psicologia e Gestão da Claremont Graduate University. Ele é o ex-chefe do departamento de psicologia da Universidade de Chicago e do departamento de sociologia e antropologia em Lake Forest College.

⁹Termos encontrados no livro didático dos alunos.

também. Foi interessante ver como as pessoas são conduzidas pelo comportamento das outras pessoas. Toda ação gera uma reação. E o que esse grupo estava fazendo era propor uma reação ao

público, convidando-os a participar da ação. Pensavam em um trabalho ligado ao Happening onde o público participa ativamente da ação.



Fotografia 1 – Alunos em ação performativa: "O que tem lá em cima?"

Fonte: Autoria própria. Uberlândia, junho de 2015.

O tema foi instigar a curiosidade. O grupo performou uma ação a partir da qual era irresistível não olhar também. Todos queriam ver o que o outro estava vendo.

A forma desse grupo em instigar a curiosidade das pessoas desconhecidas foi olhando para o céu e montando um a um uma ação corporal, que vislumbrava uma expressão de espanto, alegria ou novidade. Essas reações que foram vistas uma a uma, montaram determinada imagem de corpos que olharam para cima, buscando algo que era novo e inusitado. Alunos de outras séries, professores e funcionários da escola que passavam pelo grupo participavam da ação sem saber que era uma ação performativa.

A espontaneidade do acontecimento fez o trabalho lidar com o acaso e com a naturalidade das expressões das pessoas. Uma criação através da experiência dos comportamentos diante de certas situações. No relatório de reflexão sobre a prática o grupo expôs que ficou com medo de "pagar mico". Dos olhares de reprovação diante do comportamento fora dos padrões.

É importante neste momento trazer o pensamento de Jung para a argumentação: "[...] as coisas externas indicam e denunciam aquilo que o homem sofre" (JUNG, 2013, p. 25). Eu perguntei a eles: por que esse medo de pagar mico? Por que os olhares de reprovação são suficientes para não fazermos uma prática como essa? Quem comanda você?

Embora os alunos tenham gostado da experiência de "Pagar mico". Houve um momento que antecedeu a prática dessa ação. E esse momento foi paralisante para eles. Foi exatamente o medo de pagar mico. O medo da reação das pessoas. E foi sobre esse momento que após a prática, ocorreu o diálogo. É importante refletir sobre como a atual sociedade está cada vez mais preocupada com os "outros" e como isso reverbera no comportamento de cada indivíduo.

Logo, questioneei: E se esse medo tivesse paralisado vocês a ponto de não fazerem a prática? E eles responderam: "não teríamos experimentado como foi divertido".

Larrosa (2008) argumenta sobre a

importância da experiência e como o sujeito da experiência precisa estar exposto. Estar exposto significa estar pronto para o novo, para novas perspectivas. Muitas vezes estar exposto, significa parar de se preocupar com o que o outro pensa e se preocupar mais com o que vai mudar na própria forma de pensar a partir de determinada experiência. Para esse grupo o autoconhecimento foi o da exposição para novos desafios, novas oportunidades.

A outra ação aconteceu em 06 de Julho de 2015. Os alunos do 3º A apresentaram uma dança. Dispuseram de um veículo automotivo com som

meccânico dentro da escola e ligaram o som em uma intensidade forte, começaram a dançar. Isso fez com que os outros alunos viessem ver o que acontecia. Então iniciaram uma dança coreografada seguida de outra dança em que todos começam a pular feitos loucos. Os outros alunos olharam indignados para a apresentação que interferiu totalmente no movimento do recreio.

De todos os grupos, essa sala foi à única que se envolveu em um único grupo. Todos participaram. Pediram para ensaiar durante minhas aulas. Eles queriam fazer algo bem diferente.



Fotografia 2 – Alunos do 3º A em ação performativa: "Intervenção - dança muito louca"
Fonte: Autoria própria. Uberlândia, julho de 2015

Depois da experiência prática os alunos da sala refletiram sobre o trabalho de forma empolgante. Nunca haviam feito algo parecido. E essa experiência, com certeza, ficará marcada na memória de cada um.

De todas as turmas, essa foi a que mais fez comentários a respeito de sua performance e como isso trouxe uma mudança de paradigma, no que se refere a forma de ver a arte. Em um dos relatórios o aluno mencionou que a arte está ligada a vida e eles haviam experimentado um pouco dela. Foi percebido neste grupo um desejo de realidade, um desejo que vai além da experiência.

Para todas as ações os alunos escreveram suas observações através de um relatório. Neste relatório eles descrevem o quanto a experiência de uma ideia vai além da proposta. As palavras não conseguem explicar a experiência destas ações. Em um dos relatórios a aluna escreveu: "Obrigada por confiar na gente. Obrigada por nos dar liberdade na criação".

A experiência dessas ações intitulada de "ações performativas" foi muito rica. Mesmo que tenham sido experimentações de criações, foi além do esperado. Os alunos se envolveram e se empenharam por fazer algo diferente.

Após o encerramento desses primeiros trabalhos percebeu-se que essas turmas estavam mais maduras tanto no comportamento uns com os outros, quanto para entender a arte. Contatou-se argumentos e observações mais elaboradas sobre concepções artísticas fruindo da própria experiência que obtiveram. As experiências através das ações mencionadas anteriormente aconteceram a partir de um fluxo que considerou-se a partir das ações performadas e do envolvimento dos alunos como fluxos geradores de criatividade. Geradores, pois a partir dessas primeiras experiências outras aconteceram e foram compreendidas como experiências criativas pelos alunos.

Considerações

Experimentar é observar o mundo apresentado de formas diferentes: dinâmica e transformadora. Transformadora do ser que cria e do ser que aprecia. Observar o posicionamento do outro é importante para a transformação do ser, uma vez que o outro é quem nos revela. Quem enriquece nosso olhar, quem influencia nossa existência, quem significa o que fazemos. É resgatar a ideia do ritualístico ou daquilo que nos aproxima de nós mesmos, da arte afetiva, expandindo o experimento no território das emoções .

Através das percepções que perpassam pelo corpo e para o corpo fazer com que essas experiências façam sentido, cedem lugar aos fluxos criativos, como potências em processos contínuos pelos quais nenhum resultado pode ser medido, mas criado, percebido e transformado.

Resgatar a práxis como experiência do coletivo, promove sentido, desenvolve conhecimento e oportuniza individualização aos alunos, ao mesmo tempo que transforma a realidade do recreio como lugar lúdico e de apreciação/fruição no cotidiano escolar.

Pensando acerca dessas percepções na pesquisa em questão, inicialmente depara-se com

apalavra fluxo criativo como ponto de discussão para entender o campo subjetivo da Performance e suas implicações teóricas, no entanto no experimento com os alunos, encontra-se um outro termo mais próximo a práxis, o qual denominou-se fluxo gerador de criatividade, pois os registros dos acontecimentos tornaram-se materiais pedagógicos para apreciação e ensino nas aulas de artes com as novas turmas. A partir da análise desses registros, os alunos de 2016 realizaram suas práticas na escola, tanto no ensino médio quanto no ensino fundamental, pois o registro em vídeo desenvolvido nesse estudo, foi transformado em produto artístico reflexivo.

O material pelo qual denominou-se fluxo gerador de criatividade por conta de sua efemeridade, tornou-se um vínculo para novos desafios e novas ideias, observou-se que as criações atuais dos alunos que apreciam o material em vídeo estão mais ousadas e mais reflexivas. Dotadas de sentido e significados. Ações com mensagens e ações que apontam um desejo de interação coletiva.

A partir dessa pesquisa, preparar as aulas para essas turmas tornou-se também um fluxo gerador de criatividade ao docente, assim o tema arte contemporânea além de instigante, propicia liberdade, autonomia e alteridade no planejamento.

Finalizando a discussão no que conserve ao alunado, pode-se refletir que foram afetados por várias razões: experimentaram o fazer, se divertiram fazendo, refletiram sobre suas escolhas.

Perceberam ainda durante as discussões que o ser humano cria e soluciona conflitos sociais ou pessoais por meio das ações performativas, para se individualizar, pois o envolvimento com a arte nesse processo foi compreendido como território fértil para plantar e colher as questões subjetivas, temas algumas vezes esquecidos no inconsciente, mas que nesse caso, foram performados de corpo e alma pelos alunos.

Referências

COHEN, Renato. **Performance como linguagem:** Criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FOCAULT, Michel. **A Hermenêutica do Sujeito.** Tradução de Márcio Alves da Fonseca. – 3ª Ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

GOLEMAN, Daniel. **Inteligência emocional:** a teoria revolucionária que define o que é ser inteligente. Rio de Janeiro: objetiva, 2012.

JAPIASSÚ, Hilton. **Dicionário Básico de Filosofia/Hilton Japiassú e Danilo Marcondes.** – 4ª. Ed. Atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed., 2006

JUNG, Carl Gustav. **O espírito na arte e na ciência.** Tradução de Maria de Moraes Barros. 8ª Ed. Petrópolis, Vozes, 2013.

_____. **O Eu e o inconsciente.** Tradução de Dora Ferreira da Silva. 27ª Ed. Petrópolis, Vozes, 2015.

PAIN, Sara. **Teoria e Técnica de arte-terapia: a Compreensão do Sujeito/ Sara Pain e Glayds Jarreau;** trad. Rosana Severino Di Leone. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

SCHECHNER, Richard. **“O que é performance?”**, em performance studies: an introduccion, second edition. New York & London: Routledge, 2006.

Recebido: 07/09/2016

Aprovado: 01/10/2016

Publicado: 12/12/2016



DANÇAS URBANAS NA ESCOLA: uma experiência com a Cultura Hip Hop dentro do Colégio Estadual Júlio de Castilho, Porto Alegre – RS.

URBAN DANCES IN SCHOOL: an experience with the Hip Hop Culture in the Colégio Estadual Júlio de Castilho, Porto Alegre – RS.

Gabriela Maffazzoni Chultz¹

Resumo

A partir de alguns extratos de meu memorial reflexivo-crítico de criação de Mestrado Coreografando em Larga Escala: corpo social, corpo dançante, o artigo disserta sobre procedimentos de uma experiência site responsive em danças urbanas dentro do Colégio Estadual Júlio de Castilhos, Porto Alegre - RS, favorecendo a promoção da Cultura Hip Hop dentro da escola.

Palavras-chave: coreografia, dança, em larga escala, pedagógico

Resumen

Desde algunos extractos de mi memorial reflexivo-crítico de creación del Maestro Coreografiando a Gran Escala: cuerpo social, cuerpo de danzante, el artículo habla acerca de los procedimientos de una experiencia site responsive en danzas urbanas en el Colégio Estadual Júlio de Castilhos, Porto Alegre - RS, favoreciendo la promoción de la Cultura Hip Hop dentro de la escuela.

Palabras clave: a gran escala, coreografía, danza, educativo

Abstract

From some extracts from my reflective-critical memorial Master's creation Choreographing Large Scale: social body, dancing body, the article talks about procedures of a site responsive experience in urban dances in the Colégio Estadual Júlio de Castilhos, Porto Alegre - RS, favoring the promotion of Hip Hop Culture within the school.

Keywords: choreography, dance, large-scale, educational

¹ Bailarina e atriz. Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFRGS; Doutoranda; gabriela_chu@hotmail.com. Pesquisa atual em andamento. Dança. Orientação Dra. Suzane Weber da Silva.



Inserida em um contexto institucional, público e de ensino, dentro do Colégio Estadual Júlio de Castilhos², de Porto Alegre – RS, minha pesquisa de Mestrado centrou-se nas investigações do corpo como inscrição social e dançante, mobilizando a prática das danças urbanas e valores da Cultura *Hip Hop* dentro da escola. Como pesquisadora, interessa-me explicitar certos discursos do corpo através de manifestações dançantes, criadas dentro de certos nichos sociais e urbanos. Os resultados do processo em questão conduziram uma criação coreográfica em larga escala com um grupo de jovens do Ensino Médio. Busco compreender a coreografia, sobretudo, como ato político e como teorização de identidade – corporal, individual e social (FOSTER, 2011, 04) – além de compreendê-la como possível catalisador na proposta de indicar o corpo social como corpo dançante, e vice-versa. Os corpos, assim, foram observados enquanto identidade coletiva, cultural, jovem e, ainda que cambiável, que reproduz certos valores da instituição, do Colégio, reconhecido na cidade como centro de forte resistência política estudantil.

Com interesses nessas questões, e pelo fato da investigação estar sediada em um ambiente escolar, certos conceitos sociológicos a partir de Bourdieu (1994) - campo, capital e *habitus* - foram mobilizados como suportes reflexivos sobre a observação aos alunos, ao que diz respeito aos corpos e gestos, e ao campo de trabalho. A transposição de conceitos sociológicos para o âmbito da dança contemporânea é experimentada a fim de alimentar as reflexões que compreendem o corpo e suas relações sociais de poder e pertencimentos. Como referência disso, aponto autores como Sylvia Faure (2001), Helen Thomas (2003), Pierre-Emmanuel Sorignet (2004) e Suzane Weber da Silva (2010). Dessa forma, valorizar a

Cultura *Hip Hop* dentro da escola significou estimular uma forma de manifestação do capital cultural distinta, e menos privilegiada, em relação à manifestação do capital cultural dominante presente nos ensinamentos tradicionais, lembrando que “... esse capital revela as desigualdades de desempenho segundo a classe social de origem”. (VALLE, 2008, 104). A seguir, discorro sobre os procedimentos de pesquisa que me aproximaram do ambiente escolar em questão, demonstrando um interesse de análise ligado ao campo da dança, e, logo após, sugiro a Cultura *Hip Hop* como possível procedimento pedagógico.

Procedimentos de Pesquisa

Os passos da pesquisa iniciam-se pela observação ao campo, reunindo procedimentos etnográficos, como a fotografia, para se chegar à criação coreográfica e sua posterior análise e reflexão. Dediquei os primeiros momentos aos estudos de aproximação, estratégias e reconhecimento da lógica da escola, e de observação dos alunos. Se me sirvo de certos aspectos da etnografia como metodologia de pesquisa, configuro a fotoetnografia (ACHUTTI, 1997) como umas das etapas dos procedimentos de criação coreográfica, no sentido de que seus métodos e resultados podem ser observados pela forma artística e reflexiva. Assim, a composição fotográfica inspirou a composição coreográfica. Além das noções básicas da fotografia – sensibilidade do filme ou ISO, quantidade de luz (abertura do diafragma), tempo de exposição (velocidade do obturador) –, outras noções acompanharam-me nas escolhas fotográficas, e são certamente reflexos de minhas qualidades enquanto dançarina e coreógrafa deste projeto, realizando recortes, projetando focos, capturando movimentos e, por fim, organizando as imagens na

²Apelidado carinhosamente de Julinho na cidade de Porto Alegre –RS.

forma de fotonarrativa, ou poderia mesmo chamar de “fotocoreografia”³.

O desejo de propor uma criação em um espaço público, institucional, mas não de arte, levou-me a considerar o processo dessa investigação como *site-responsive* McIver (2004). Basicamente, *site-responsive* acontece quando o artista torna a investigação de um espaço como parte do processo criativo. Em meu caso, levo em consideração para a criação coreográfica particularidades, como tipo de instituição (pública, escolar), localidade (Brasil, América Latina, Rio Grande do Sul, Centro de Porto Alegre), comunidade (jovens estudantes de 15 a 18 anos, e de classe social baixa) e questões históricas (da instituição em relação à cidade). Peculiaridades arquitetônicas⁴ ainda foram levadas em conta, já que são significativas para compreender o contexto histórico e político do Colégio, além de servir como “cenário” da intervenção dançante. Para além da concepção coreográfica, as informações sobre o espaço tornam-se parte dos processos administrativos do grande grupo, das estratégias de ação, criando mecanismos relacionais adaptados a

certa linguagem jovem.

Após a aproximação ao campo de trabalho, passamos para a prática propriamente dita de colocar em ação um plano de oficinas de dança urbanas em direção e uma criação coreográfica final. Concentramos as oficinas em um evento de uma semana intensiva. O projeto ocorreu fundamentalmente dentro do Colégio e teve coordenação coletiva entre mim, Suzane Weber⁵ e Marco Rodrigues⁶. Além dos alunos, estiveram envolvidas nessas etapas uma equipe de artistas das danças urbanas, o *Grupo My House*⁷, e uma equipe técnica que realizou registros de foto e vídeo, sobretudo da apresentação final. Durante as oficinas, recolhemos alguns depoimentos sobre o processo, o que resultou em um pequeno documentário, memorial fílmico⁸ dessa experiência. Por fim, demonstrei através da escrita e de outros registros, a maneira com que os procedimentos de coleta inicial de dados contribuíram para a criação coreográfica. Da observação ao campo à criação, meu papel foi o de aproximar a dança ao cotidiano dos alunos.

³As fotografias estão presentes em meu memorial reflexivo-crítico de criação de Mestrado <http://hdl.handle.net/10183/140952>

⁴O Colégio Estadual Júlio de Castilhos está localizado em uma grande avenida no centro de Porto Alegre (Av. Bento Gonçalves), e sua arquitetura é composta por grandes janelas, vidros, que sempre permitiram ver e ser visto.

⁵Professora no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e professora adjunta no Departamento de Arte Dramática (UFRGS). Doutora em Estudos e Práticas Artísticas pela Université du Québec à Montréal (2010), Mestre em Ciências do Movimento Humano (1999) e Bacharel em Interpretação Teatral (1996) pela UFRGS.

⁶Marco Rodrigues é diretor do Grupo My House. Atua como professor, dançarino e coreógrafo na cidade de Porto Alegre e dedica-se ao estudo das danças urbanas desde 1992. Atualmente é Mestrando em Artes Cênicas pela UFRGS. Formado em Educação Física pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2005) e pós-graduado (Lato Sensu) em Dança pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação Física e Ciência do Desporto 2006, onde apresentou um método de ensino para a Dança de Rua – Uma proposta metodológica para a dança de rua (2006). Concluiu ainda o curso de Pós-Graduação Especialização em Gestão Cultural pelo SENAC/EAD.

⁷Coletivo de dança urbana atuante em Porto Alegre, ao qual participo como dançarina e produtora. Para ver mais: www.grupomyhouse.com.br. Para essa ação estavam presentes comoicineiros Marco Rodrigues, Jackson Brum, Jean Guerra e convidados do grupo, como Alúcio Gustavo e B-boy Julinho Oliveira R.C.

⁸https://www.youtube.com/watch?v=c_Lt-S-0d8o&list=PLJrZ-dRbkLSMfRO7LyWuzornpU2UZf3Eq Último acesso em: 30 de agosto de 2016.

A Cultura *Hip Hop* como Procedimento Pedagógico

A Cultura *Hip Hop* além de se difundir como um movimento global, na tentativa de transcender a qualquer tipo de preconceito racial, de gênero ou socioeconômico, é essencialmente um movimento de resistência marcada pelo empoderamento da cultura negra e urbana. Fortalecida por seus valores, é possível dizer que seus membros constroem uma filosofia, aqui transformada em pedagogia, fundamentada na música, na dança, na palavra falada, no grafismo, entre outros. Pelos guetos de Nova Iorque e, mais especificamente, no *Bronx*, berço da Cultura *Hip Hop*, as juventudes negras e latinas identificavam-se por uma maneira de vestir, de falar, por um tipo de música e maneiras de dançar (ROSE, 1994). Dentre tantas manifestações dessa cultura, aquelas ligadas às artes foram (e são) certamente seus pilares.

Em minha vivência dentro do Julinho, pude filtrar expressões da Cultura *Hip Hop* para além da dança, e identificáveis naquele espaço, perceptíveis pelo gosto musical, pela forma de vestir, de andar e, até mesmo, pela apropriação do ato de grafitar muros e paredes da escola. A escolha pela *Hip Hop Dance*, foco do trabalho, significou uma tentativa de aproximação entre os passos sociais dessa prática e os movimentos cotidianos dos alunos. Engajamos também a participação de alunos que compunham *rap*, para a nossa criação, parceria que não estava nos objetivos iniciais do projeto, mas foi uma das belas surpresas do processo. Uma ação de *graffiti* foi realizada por Jackson Brum⁹ antes da apresentação da coreografia, enquanto os meninos cantavam e os dançarinos se preparavam para entrar em cena. Operando na mesma ideia, o gesto de *scratch* – representativo dos *Djs*, para produzir o som de “arranhado”, movendo o vinil para frente e para trás – destacava-se em um momento chave da coreografia.



Projeto Coreografando em Larga Escala. Colégio Estadual Júlio de Castilhos. Porto Alegre – RS. Dezembro de 2014. Créditos (da esquerda para a direita e de cima para baixo): Cauan Feversani (fotos 1 e 2) e Gabriel Dienstmann (fotos 3 e 4).

Jackson Brum, também B-boy, desenvolve trabalhos como grafiteiro, tendo seu traço reconhecido pelos envolvidos com a Cultura *Hip Hop* no Rio Grande do Sul.



To hip, to hop (mexer os quadris e saltar): essas são as gírias de origem estadunidense que formam o conhecido nome *Hip Hop* e apontam ao mesmo tempo para uma parte do corpo e para um movimento característico, adiantando que essa é uma manifestação, sobretudo, do corpo, da dança e da música que embala os movimentos. Como pontuado, em *Coreografando em Larga Escala* apostamos em centrar a movimentação da coreografia nos chamados passos sociais, acreditando nessa estratégia para realizar um trabalho com não dançarinos profissionais. Em grande maioria, esses passos constroem-se a partir de bases motoras cotidianas – correr, saltar, pisar. Outros, com inspiração e nomenclatura lúdica, ainda homenageiam símbolos da música norte-americana, do cinema ou de desenhos animados. Tais características estão presentes em passos como *Running Man, Happy Feet, Cake Walk, Chicken, RoboCop, Jerry Lewis, Chaplin, Charlie Brown*.

Aproximando certas referências cotidianas dos movimentos dançados, formou-se uma base para improvisar e coreografar. Outra qualidade da *Hip Hop Dance* e dos passos sociais que destacamos é a incorporação de maneiras de fazer, o que abre espaço para que cada dançarino tenha a sua maneira de dançar. Na *Hip Hop Dance*, um passo como o *Running Man* possui sua técnica, mas cada indivíduo irá fazê-lo de uma maneira (engajando mais ou menos os braços, com maior ou menor amplitude de movimento de pernas). Essa pequena liberdade ocorre devido ao fato de esses passos serem extremamente sociais, praticados em festas, nos centros urbanos. Não corremos, não caminhamos todos exatamente da mesma maneira, mas existem formas que permitem a melhor performance nessas atividades. Assim funciona para muitos movimentos da *Hip Hop Dance*, que, apesar de haver uma técnica, cada dançarino

desenvolverá uma maneira de executá-los.

Em nosso projeto, dançar a mesma coreografia não significou dançar exatamente a mesma dança. O corpo que executa determinados movimentos apropria-se da técnica para mostrar o seu jeito de caminhar, correr, saltar pisar, fazendo com que exista nas danças urbanas um espaço de revelação da identidade do dançarino, que se aproximaria de uma forma autoral. A partir dessa perspectiva, iniciei a pensar em alternativas para fazer circular as hierarquias em metodologias de danças, ao que diz respeito ao mestre, professor, como modelo absoluto dos movimentos, especialmente no caso das danças urbanas.

Como comentado, para além da dança, vislumbrei a possibilidade de incluir outras manifestações da Cultura *Hip Hop* na apresentação coreográfica final, já que existia essa identificação por parte dos alunos. Afinal, ainda que meu propósito fosse coreografar, não pude deixar de ser sensível às manifestações artísticas dos alunos, parte de suas identidades. Desde minhas primeiras visitas ao Julinho mantive contato com um grupo de meninos¹⁰ que experimentavam no pátio da escola uma mistura inusitada entre violão, rima e *BeatBox*. Conversamos sobre *rap*, fotografei-os e também filmei. Depois, expliquei sobre o projeto que eu estava desenvolvendo e propus que abrissem a performance coreográfica no dia do evento, mas, para isso, deveríamos trabalhar e ensaiar. Escolheríamos umas das músicas já criadas por eles para começar e, logo em seguida, entraríamos com um *rap* novo, uma rima para a escola. E assim aconteceu. Marcamos encontros periódicos na escola e, em alguns desses momentos, de acordo com o professor responsável, ocupamos o espaço e usamos os instrumentos da aula de música para a composição.

Pedi para que ficassem livres para expressar

¹⁰ Alunos Douglas Chapon, Gabriel Cardozo, Luís Nei Rangel, Jeffrey Lopes, Jonathan Friolim e Jonas Silva Neox.



sobre as suas relações com a escola: que espaço o Julinho ocupa em suas vidas, e que espaço as suas vidas ocupam na história de 114 anos do Julinho. Assim, em alguns dias criamos o rap “Julinho Meu Lugar”, uma rima que demonstrou afetividade com o espaço escolar e revelou o colégio como uma oportunidade de sucesso para o futuro. Isso ficou evidente em umas das frases mais bonitas: quem sabe algum dia o estudo a sua estrela faz brilhar.

Rap Julinho Meu Lugar¹¹

Ah, é o Julinho mano.
Muitas histórias
Muitas vitórias
Vamo lá!

Pode crê, eu vou te contar uma história
114 anos o Julinho criando glórias
Formando cidadãos se importando com um futuro
bom
Pra todos brasileiros, meu irmão

Mas essa letra é bem pensada
Bem bolada
O Julinho toca o coração da rapaziada
É, é isso aí, vamo lá

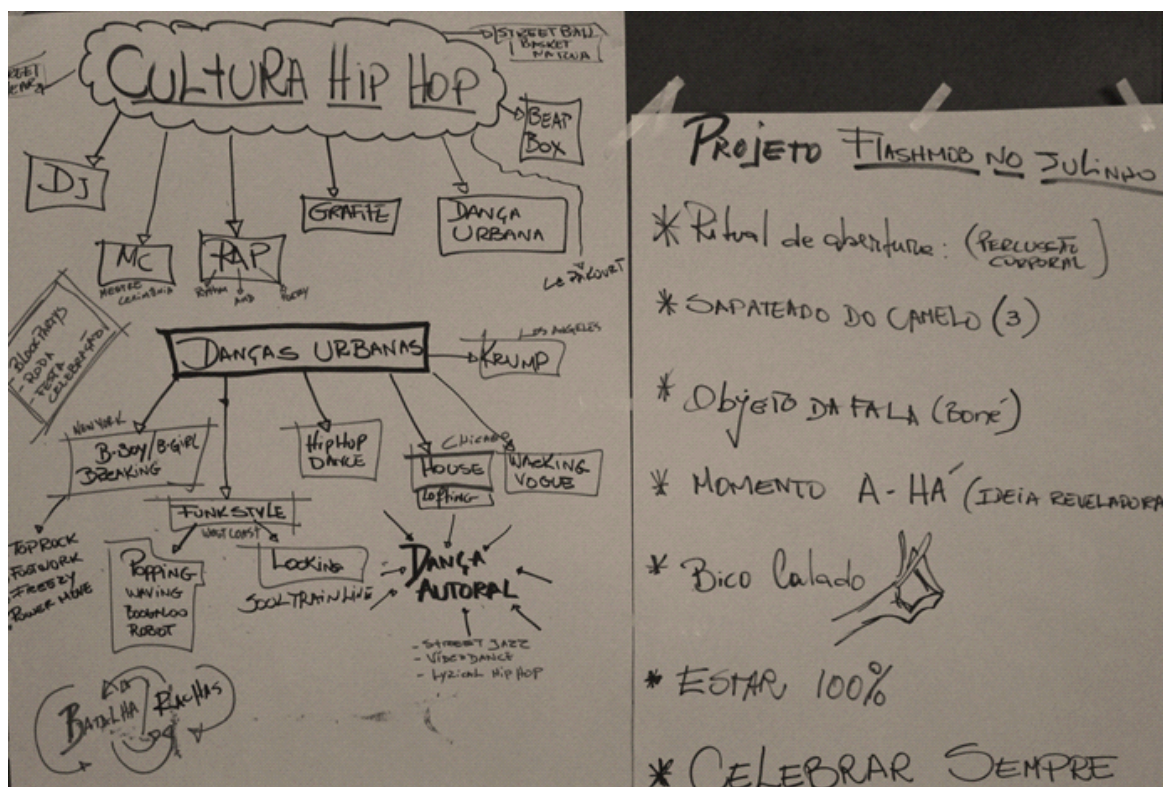
Julinho, meu lugar de paz e amor É lá que encontrei minha paz interior

114 anos formando cidadãos
Mas, claro, toda história boa tem algum vilão
Memórias positivas, memórias negativas
Sempre formando gente pro desafio da vida
Se liga, mano! Com fé e esperança vamos lá
Quem sabe algum dia o estudo a sua estrela faz
brilhar

A possível pedagogia presente na Cultura Hip Hop torna explícito o desejo de integrar os indivíduos (ao contrário de renegar os que diferem do capital cultural dominante) respeitando as realidades pessoais para se educar e fazer gostar do mundo. Essa temática é muito bem explorada nos artigos da norte-americana Martha Diaz¹² (2010, 2011, 2013), nos quais inclui a disseminação da história da Cultura Hip Hop como estímulo para jovens e adultos, sobretudo negros, desenvolverem suas próprias identidades, vozes e posições de liderança na sociedade (DIAZ, 2010). Mesmo brevemente, durante as oficinas ainda facilitamos um entendimento histórico e social das danças urbanas, contando sobre suas origens, sua influência para a Cultura Hip Hop e seu papel frente aos espaços públicos e urbanos.

¹¹ Criação colaborativa entre alunos da escola mediados por Gabriela Chultz.

¹² Martha Diaz é produtora, arquivista, curadora, empreendedora social e professora adjunta da New York University's Gallatin School. No ano de 2010, Diaz fundou o Hip-Hop Education Center, que age através da operação de uma Communiversity – na qual a comunidade e a universidade vêm em conjunto desenvolver um espaço educativo alternativo. Esse espaço utiliza a Cultura Hip Hop como ferramenta de ensino interdisciplinar, apoiando o desenvolvimento emocional, físico, criativo, cognitivo e cívico de jovens em um esforço para transformar suas vidas e comunidades. Para ver mais acesse <http://www.hiphopeducation.org/research.html>



Esquema por Marco Rodrigues. Foto Gabriela Chultz.

Através de uma breve iniciativa de promover a dança e a Cultura *Hip Hop* dentro da escola, transpareceram riquezas de ideias, posturas positivas e engajamento dos alunos nesse processo, fazendo resistência, frente à fragilidade, no sentido de precariedade, da grande estrutura dessa escola pública que é o Julinho. Acredito que reside aí parte da importância do projeto realizado: a busca por evidenciar a inteligência desses alunos, suas possibilidades de comprometimento e de perseverança frente às possíveis condições precárias sociais das famílias e do contexto escolar. Dessa forma, é propício salientar que as danças urbanas sempre fizeram parte de um fenômeno de resistência, no qual fortaleceu e trouxe visibilidade a certas minorias (negros, jovens desfavorecidos

socialmente e economicamente, gays), abraçando comunidades.

Pensando o campo da dança e formação, reflito que empenhos como este, dedicado à inserção da dança nas escolas públicas, seriam capazes de promover expectativas sobre as futuras escolhas profissionais dos jovens alunos, indicando a dança como uma possibilidade. Ao promover esse contato inicial com a dança, as escolas regulares estariam fomentando uma trajetória profissional dentro dessa área, encaminhando certos alunos a núcleos específicos, como o Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre¹³. No futuro, propostas como esta poderão significar portas de acesso às companhias municipais de dança ou, ainda, às universidades públicas de arte no Brasil.

¹³Projeto realizado pelo Centro Municipal de Dança, da Prefeitura de Porto Alegre desde 2007. A partir de 2011, conta com a parceria da Casa de Cultura Mario Quintana de Porto Alegre e da Secretaria de Estado da Cultura. Oferece a oportunidade de formação em dança durante um ano, com profissionais da área no Rio Grande do Sul, e a prática de criação artística em grupo.

Bibliografia

- ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho**. Porto Alegre: Tomo Editorial: Palmarinca, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. **Raisons pratiques**. Paris: Éditions du Seuil, 1994.
- CHULTZ, Gabriela Maffazzoni. **Coreografando em Larga Escala: corpo social, corpo dançante**. 2016. 186 folhas. Memorial reflexivo-crítico de criação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2016. <Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/140952>. Acesso em: 27/11/2016>.
- DIAZ, Martha. **Renegades: Hip-Hop Social Entrepreneurs Leading The Way For Social Change**. 2010. 94 folhas. Dissertação. Gallatin School of Individualized Study New York University. Nova Iorque, 2010. <Disponível em: https://www.academia.edu/663981/Renegades_Hip_Hop_Social_Entrepreneurs_Leading_The_Way_For_Social_Change. Acesso em: 27/11/2016>.
- _____. **Restoring HipHop's Legacy! : Through Artifacts, Preservation and Education**. 2013. <Disponível em: http://www.hiphopeducation.org/docs/RestoringHip-HopsLegacy_2014.pdf. Acesso em: 27/11/2016>.
- _____. **The World IS Yours: A Brief History of Hip Hop Education**. 2011. <Disponível em: <http://www.hiphopeducation.org/docs/H2EDSC>
- ANNARRATIVE_2011.pdf. Acesso em: 27/11/2016>.
- FAURE, Sylvia. **Corps, savoir et pouvoir**. Sociologie historique du champ chorégraphique, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2001.
- FOSTER, Susan Leigh. **Choreographing empathy: kinesthesia in performance**. New York: Routledge, 2010.
- McIVER, Gillian. **"Art/Site/Context"**, Site Specific Art. 2004. <Disponível em: <http://www.sitespecificart.org.uk/6.htm>. Acesso em: 27/11/2016>.
- ROSE, Tricia. **Black Noise: Rap music and Black Culture in Contemporary America**. Middletown: Wesleyan University Press, 1994.
- SILVA, Suzane Weber da. **"Les pratiques du danseur-créateur vis-à-vis des pratiques dominantes en danse contemporaine : trois études de cas"**. 2010. 378 folhas. Tese. Université du Québec à Montréal (UQAM). Montréal, 2010.
- SORIGNET, Pierre-Emmanuel. **Être danseuse contemporaine: une carrière corps et ame, Travail, genre et sociétés**, França, n° 12, p. 33-53, fevereiro 2004. <Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2004-2-page-33.htm>. Acesso em: 27/11/2016>. DOI: 10.3917/tgs.012.0033
- THOMAS, Helen. **The body, dance and cultural theory**. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- VALLE, I. R. **Pierre Bourdieu: a pesquisa e o pesquisador**. BIANCHETTI, L.; MEKSENAS, P. (Org.). **A trama do conhecimento: teoria, método e escrita em ciência e pesquisa**. Campinas: Papirus, 2008.

Recebido: 07/09/2016

Aprovado: 01/10/2016

Publicado: 12/12/2016

MUNDIALIZAÇÃO DA DANÇA

Um processo cultural em movimento

WORLDING DANCE

One cultural process in motion

Andréa Moraes Soares¹

Mônica Fagundes Dantas²

Resumo

Este trabalho reflete acepções para o termo world dance utilizado na Universidade da Califórnia para o estudo de danças internacionais e a aplicabilidade de suas ideias no contexto brasileiro a partir da proposição de "mundialização cultural" de Renato Ortiz (2006, 2007) na perspectiva da dança. Propõe-se que a "mundialização", aplicada à abordagem world dance, traz a possibilidade de discutir o movimento de globalização que atravessa as práticas culturais atuais permitindo questionar modelos hierárquicos consolidados no campo da dança.

Palavras-chave: hibridação, globalização na dança, world dance, pós-colonialismo, dança do ventre

Resumen

Este trabajo refleja acepciones para world dance, utilizado en la Universidad de California para estudiar danzas internacionales y aplicabilidad de sus ideas en Brasil a partir de la proposición de "mundialización cultural" de Renato Ortiz (2006, 2007). Se propone que la "mundialización" traiga la posibilidad de discutir el movimiento de globalización que atraviesa las prácticas culturales contemporáneas permitiendo cuestionar modelos jerárquicos consolidados en el campo de la danza.

Palabras clave: world dance, hibridación, danza en la globalización, postcolonialismo, danza del vientre

Abstract

We access meanings to the term world dance used at the University of California so as to study international dance and the applicability of its ideas in the Brazilian context. We consider the "cultural globalization" proposition coined by Renato Ortiz (2006, 2007) in the dance angle. Our motion is that the "worlding" applied to the world dance approach opens discussion on the globalization flow which crosses contemporary cultural practices. It raises issues on solid hierarchical models in the dance field.

Keywords: world dance, hybridization, dance globalization, postcolonialism, belly dance

¹ Andréa Moraes Soares é bailarina e coreógrafa de dança do ventre. Mestre e Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); E-mail: deadasofi@gmail.com. *Pesquisa em andamento. Área de estudo: Dança. Orientadora: Mônica Fagundes Dantas.

² Mônica Fagundes Dantas Ph.D. em Estudos e Práticas e de Artes na Universidade de Coventry - (Reino Unido). Professor Adjunto Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bailarina de dança contemporânea. E-mail: modantas67@gmail.com.



Antes dos anos 1990 e o início dos estudos em *World Dance* nas Universidades Americanas (FOSTER, 2009), estudar a arte da dança demandava conhecimentos prioritários na história da dança norte-americana e europeia em seus consagrados artistas do *ballet* clássico, da dança moderna e pós-moderna. As demais danças que não se enquadrassem nestas segmentações poderiam ser classificadas como "étnicas", "populares", "primitivas", ou seja, danças "menos cultas" e "menos artísticas" e de menor importância para os estudos acadêmicos em dança.

Este discurso imperialista é incentivado pela globalização desencadeando binarismos de poder, definindo quem pode estar dentro e quem deve estar fora do mercado. É o discurso imperial que propaga e constrói o mercado global. Sendo assim, como seria pensar a dança sob os efeitos da globalização? Seria possível pensar a dança a partir de um entre-lugar de construção de pensamento de modo a evitar a propagação deste discurso hegemônico? Quais teorias poderiam contribuir para a construção de um pensamento não hegemônico e hierarquizante para a dança? Na tentativa de encontrar respostas para esta demanda teórica apresentamos alguns conceitos que propoem a reflexão da cultura a partir de um ponto de vista liminar: um lugar entre-lugar, (BHABHA, 2010) o abismo, a fronteira.

Este lugar liminar está presente na crítica pós-colonial e em conceitos adjacentes como os desenvolvidos por Homi Bhabha (2010). Para Bhabha a perspectiva pós-colonial:

[...] surge do testemunho colonial dos países do Terceiro Mundo e dos discursos das "minorias" dentro das divisões geopolíticas de Leste e Oeste, Norte e Sul. Elas intervêm naqueles discursos ideológicos da modernidade que tentam dar uma "normalidade" hegemônica ao desenvolvimento irregular e às histórias diferenciadas de nações, raças, comunidades, povos. Elas formulam suas revisões críticas em torno de

questões de diferença cultural, autoridade social e discriminação política a fim de revelar os momentos antagônicos e ambivalentes no interior das "racionalizações" da modernidade (BHABHA, 2010, p. 239).

A crítica pós-colonial analisa as questões culturais a partir da perspectiva dos países colonizados, buscando realizar uma revisão crítica sobre as ideias de diferença cultural, autoridade social e discriminação política. Desta forma, a análise dos fatores culturais é realizada buscando a não hierarquia, rejeitando polaridades. A seguir apresentamos alguns estudos de abordagem pós-colonialista que podem contribuir para encontrar o entre-lugar no que se refere a dança.

A proposta dos estudos em *World Dance*

O termo *World Dance* foi desenvolvido na UCLA (Universidade da Califórnia), nos Estados Unidos e foi uma tentativa de aproximar os estudos acadêmicos da dança a uma abordagem não etnocêntrica, com base no pressuposto de que todas as danças são potentes artisticamente, independente de sua origem (FOSTER, 2009). No departamento de *World Arts and Cultures*, os estudos em *world dance* permitem uma abordagem das danças internacionais a partir de uma visão pós-colonialista aplicada à dança, a qual discute as classificações de étnico, popular e tradicional que já pré-estabelecem um estereótipo dessas práticas e uma predisposição a vê-las como imutáveis, presas à sua origem local.

Os estudos em *World Dance* tiveram como base os estudos em *World Music*, um conceito utilizado inicialmente por acadêmicos nos anos 1960 para celebrar e promover o estudo da diversidade musical. *World Music* teve início como um termo afável e esperançoso, acreditando que estaria abrindo espaço para o campo de estudo das músicas de culturas subjugadas. No entanto, explica

Steven Feld (2000), o termo *world music* não resolve o problema da relação colonizado-colonizador, pois diferencia *music* de *world music*, colocando assim um pré-julgamento de valor. O autor questiona o binarismo no uso do termo, como se a minoria não pudesse produzir igualmente música (FELD, 2000).

Steven Feld analisa a utilização do termo *Third World Music* (Música do Terceiro Mundo), assim como já utilizado no comércio musical dos Estados Unidos, o que ainda não aconteceu nos estudos acadêmicos. Segundo Feld, esta expressão ...

[...] alcançou um novo significado no mercado entre as diversas categorias anteriores que uniam levemente o acadêmico com a empresa comercial, ou seja, gravações com várias etiquetas que se vendiam como *primitivas, exóticas, tribais, étnicas, folclóricas, tradicionais ou internacionais*. [...] Elas eram frequentemente as representações de um mundo onde a audibilidade das influências interculturais era atenuada ou muda (FELD, 2000, p. 147-148).³

Estas gravações eram reconhecidas como autênticas, coincidindo com movimentos nacionalistas da época, desenvolvidos principalmente na Ásia, África e América Latina. (FELD, 2000). Segundo o autor, esta iniciativa poderia ter sido uma alternativa para escapar à reprodução de modelos hierárquicos de classificação de raça e etnia. No entanto, ao pensarmos na dança, esta nova nomenclatura não resolveria a questão, uma vez que as danças subjugadas muitas vezes não partem do terceiro mundo, mas de guetos ou de minorias apartadas da comunidade do qual pertencem por razões de raça,

cor e classe social. Estes fatores podem não depender somente de seu território como é o caso do *hip hop*, dança que se desenvolveu nos Estados Unidos nos bairros negros e pobres do primeiro mundo.

Assim como a *world music*, a *world dance* surgiu como um conceito um tanto ingênuo que buscou abarcar danças da alteridade não com uma curiosidade rasteira de listá-las e descrevê-las, mas permitir uma análise horizontal na medida em que o próprio artista *world dancer* teve voz para apresentar sua experiência vivida e tornar sua história protagonista e igualmente relevante para os estudos acadêmicos em dança.

O termo "World Dance" requisita um novo campo comparativo em que todas as danças são produtos de igualmente importantes, maravilhosamente diversas, equivalentemente poderosas culturas. A titulação de arte como "world" também promete o máximo de exposição à abundância do novo e do exótico (FOSTER, 2009, p. 2).⁴

Savigliano (2009) explica que o campo acadêmico da dança sofreu alterações frente à chegada dos estudos *worlding*, e isto reflete o reconhecimento pelo Ocidente das limitações de sua erudição e da relevância científica que as danças internacionais agregam. Desta forma, estes estudos emergiram do campo de estudos de performances internacionais e do estudo da alteridade na dança, (*World Dance Studies*).

Savigliano divide o campo de conhecimentos da dança como o "velho" e o "novo" campo da dança, sendo "velho" o campo de conhecimento bem estabilizado e ligado à estética dominante do Ocidente: danças norte-americanas e

³ "made new marketing sense of the diverse set of previous categories loosely conjoining academic and commercial enterprise, namely recordings variously labeled and sold as primitive, exotic, tribal, ethnic, folk, traditional or international. [...] They were frequently depictions of a world [where the audibility of intercultural influences was mixed down or muted]."

⁴ "The term "world dance" intimates a neutral comparative field wherein all dances are products of equally important, wonderfully diverse, equivalently powerful cultures. The titling of art as "world" also promises maximum exposure to a cornucopia of the new and exotic."



européias. O "velho" está próximo do que Renato Ortiz (2006) define como "senso comum", um conhecimento instituído e compartilhado por diferentes culturas. No caso da dança, o balé clássico, a dança moderna e a dança contemporânea são vistas como importantes formações corporais para bailarinos e formas elitizadas de arte. Estas danças ocupam um espaço consolidado de saberes, produções e tradições, o que Savigliano (2009) aponta como "velho" campo da dança.

Para Savigliano o "novo" é definido como o conjunto de saberes que as danças recém ingressadas ao campo trazem: conhecimento corporal, pedagógico, inspiração artística conhecimento estético e cultural. Apesar de muitas das práticas relacionadas à *world dance* serem praticadas em seu local de origem há muito tempo, a irrupção de sua prática em locais que não o de sua origem traz à tona novos conhecimentos para o "velho" campo de estudos da dança. Como estas danças desterritorializam-se e disseminam-se para o mundo, quais as negociações e apropriações que estas danças necessitam submeter-se para adentrar no mercado internacional da dança?

Desta forma, explica a autora, a entrada destes estudos não divide o campo da dança e sim adiciona novos questionamentos: aos conhecimentos adquiridos por consagrados artistas e seu legado nas danças europeias e norte-americanas, soma-se o "novo" campo da dança com estudos sobre igualmente nobres artistas internacionais e seu legado, bem como as mais variadas formas de dançar encontradas no mundo. Estas análises são realizadas a partir da perspectiva da pesquisa em arte⁵, uma vez que é desenvolvida

pelo artista praticante de *world dance*, diferente do viés antropológico ou da coreografia.

Na análise antropológica, explica Savigliano, as danças são coletadas e classificadas como "primitivas", "tradicionais", "populares", entre outras. Para a autora, a dança na perspectiva antropológica não vê o testemunho dos nativos e descreve as danças "fetichizando-as", sem levar em consideração as histórias de desigualdade do qual seus intérpretes fazem parte. Para o antropólogo, a comunidade em análise tem o seu próprio modo de vida/modo de dançar, ignorando assim a influência da globalização e da colonização e a criatividade artística de seus autores (SAVIGLIANO, 2009, p. 171).

No que se refere à coreografia, as danças internacionais adentraram o campo consolidado dos estudos em dança como inspiração para revitalizar a criação, fortalecendo a imagem de grandes coreógrafos. Em contrapartida, estes artistas consagrados não proporcionaram o devido mérito aos artistas internacionais por seu trabalho artístico.

A mesma análise pode ser feita na música, explica Steven Feld (2000): com o crescimento do interesse pela *world music* enquanto nova categoria musical, surgiu o interesse dos artistas *pop* americanos em explorarem estes artistas étnicos utilizando-os em suas músicas como colaboradores, mas sem dar-lhes o devido prestígio. Em se tratando de *World music*, mais uma vez percebe-se a questão colonizador-colonizado, binarismos que seguem subjugando o diferente, exótico, fetichizando-o como um artifício que necessita do prestígio e sabedoria do artista *pop* global para alcançar a visibilidade mundial. Da mesma forma, os estudos

⁵ Sylvie Fortin propõe que a pesquisa de prática artística tem como lócus do problema o ateliê, a sala de ensaio e demais espaços de interação artística (FORTIN, 2009). A pesquisa de prática artística pode ser realizada por um outro artista que não o realizador da obra e mesmo nesta situação, segundo Fortin, a pesquisa ainda seria em arte por se tratar do olhar de um artista sobre uma obra artística.

em *world dance* reproduzem os binarismos quando diferenciam *dance* de *world dance* pois, ainda que os artistas praticantes ingressem no campo acadêmico, eles o fazem em um campo específico destinado a eles. No entanto, sua contribuição científica e artística é inegável e consideramos esta uma etapa de avanço de uma reflexão que busca novas formas de inserir e abarcar a alteridade na dança.

Reconhecendo, porém, os limites desta teoria, refletindo sobre o uso do termo no contexto brasileiro, propomos uma análise em paralelo ao termo "mundialização cultural" de Renato Ortiz (2006) que prevê a desterritorialização de práticas culturais sob a influência da globalização.

Worlding dance/ Mundializando a dança: acepções sobre o conceito

No artigo "Worlding dance and dance out there in the world", Savigliano (2009) explica a diferença de realizar uma dança em seu local de origem (*dance out there in the world*) e a desterritorializá-la e disseminá-la para o mundo (*worlding*). Para Savigliano:

World dance é uma classificação aplicada nas recentes "descobertas" de danças e dançarinos a quem, enquanto todo este tempo fazendo sua coisa de dança pelo mundo afora, agora tem se *mundializado diferentemente* de modo a encaixar a coleção da dança sob globalização. *World dance* enquadra como recurso político e permite a nós imaginarmos uma globalidade de harmonia multicultural que transcende limites de nacionalidade, etnicidade e raça. *World dance* assim responde a um imperativo expansionista do campo da dança imerso em políticas culturais de globalização (SAVIGLIANO, 2009, p.166).⁶

Entendemos nesta afirmação a ação de desterritorialização da dança que é inserida em um novo ambiente, requisitando adaptações pedagógicas, de *performance*, figurinos e novos modelos estéticos, a fim de tornar-se mais "aceitável" ao novo público do espaço que adentra. Este é o processo *worlding*, um movimento de deixar de ser local para tornar-se mundial. Um processo que está em constante movimento: move-se à medida que "novas" danças saem de seu local de origem, desterritorializam-se e buscam adaptar-se aos diferentes locais que ingressam. Estas apropriam-se de novos fatores culturais em um fluxo disruptivo constante, sempre em movimento.

Renato Ortiz foi um dos primeiros autores brasileiros a abordar a mundialização da cultura, que para ele é o processo de desterritorializar uma prática cultural e disseminá-la para o mundo (ORTIZ, 2007). Para compreender sua acepção de mundial ele a distingue de global:

[...] creio ser interessante neste ponto distinguir entre os termos "global" e "mundial". Empregarei o primeiro quando me referir a processos econômicos e tecnológicos, mas me reservarei a ideia de mundialização ao domínio específico da cultura. A categoria "mundo" encontra-se assim articulada a duas dimensões. Ela vincula-se primeiro ao movimento de globalização das sociedades, mas significa também uma "visão de mundo", um universo simbólico específico à civilização atual. Neste sentido ele convive com outras visões de mundo, estabelecendo entre elas hierarquias, conflitos e acomodações. Por isso prefiro dizer que o inglês é uma "língua mundial". Sua transversalidade revela e exprime a globalização da vida moderna, sua mundialidade preserva os outros idiomas no interior deste espaço transglóssico (ORTIZ, 2007, p. 29).

⁶ "World dance is a classification applied to newly 'discovered' dances and dancers who, all along doing their dancing thing out there in the world, now have been worlded differently so as to fit the Dance collections under globalization. World Dance reframes difference as a political resource and allows us to imagine a globality of multicultural harmony that transcends boundaries of nationality, ethnicity, and race. World Dance thus responds to an expansionist imperative of the Dance field immersed in the cultural politics of globalization."



As "visões de mundo" de que fala Ortiz são determinantes para desencadear as apropriações a que cada dança internacional fará para adentrar em um novo local. Entende-se que a mundialização da dança sempre envolve processos de hibridação, uma vez que, ao deixar seu território de origem, a dança necessita adaptar-se aos modos pedagógicos consolidados; a um espaço de apresentação disponível ou ao gosto do público deste novo ambiente. Estas adaptações redefinem a forma, o estilo da dança e tem implicações em toda a sua estética. Mundializar a dança seria então desterritorializá-la e torná-la mundial por meio de processos de hibridação. Pode-se utilizar como exemplo a dança do ventre: hoje já não é mais possível afirmar que esta é uma dança exclusivamente árabe, ela já é uma dança mundial, praticada nos diferentes continentes, de onde se apropria de elementos para renovar-se e desenvolve suas especificidades de acordo com cada "visão de mundo" a que está submetida, ou seja, a visão que o novo ambiente tem desta prática enquanto exógena.

World dance como conceito expande o campo da dança à medida que danças antes praticadas de forma localizada no mundo, agora tomam espaço em festivais internacionais, escolas de dança e apresentações ao redor do mundo, trazendo para o campo da dança a irrupção de "novas" abordagens corporais, estéticas e culturais.

Para serem assimiladas ao campo da dança como *world dance* estas danças, segundo Savigliano, necessitam:

- ser praticadas fora de seu local de origem, desencadeando a necessidade de adaptações para tornarem-se mais semelhante com as

formas estéticas e pedagógicas a que o novo público está acostumado;

- sofrer hibridação de formas estéticas ou pedagógicas com formas de dança já estabilizadas e consolidadas no campo, tornando as apresentações e o modelo de aula dentro da expectativa/ visão de mundo do público que busca como consumidor;

- possuir exotismo, identificado como "uma virtuosa diferença, uma alteridade capaz de ser apreciada dentro dos parâmetros do campo da dança"⁷ (SAVIGLIANO, 2009, p. 167);

- ser disciplinada, sendo disciplina definida como "o atual potencial de sistematização da forma de dança e sua subsequente replicabilidade e implementação pedagógica dentro de estabilizados parâmetros do campo da dança"⁸(SAVIGLIANO, 2009, p. 167).

Estas "visões de mundo" são demandas geradas pela globalização que dita regras de conduta de padrões de apresentações, aulas e tendências que exigem da dança a ser mundializada uma adaptação ditada hierarquicamente pelo consolidado campo da dança. A mundialização da dança requer a adaptação a estes padrões pré-estabelecidos pelas danças consideradas cultas pertencentes ao grupo de países dominantes. Para tornar esta explanação concreta, apresentamos exemplos de processos de mundialização na dança do ventre ocorridos em países diferentes, analisados a partir da perspectiva histórica.

A Mundialização da Dança do Ventre nos Estados Unidos e a valorização técnica

Por meio de artigos científicos publicados nos Estados Unidos é possível conhecer o processo

⁷"Exoticism here is qualified as virtuosic difference, an otherness capable of being appreciated within the Dance field's parameters;"

⁸"the actual or potential systematization of the dance form and its ensuing replicability and pedagogical implementation within the established parameters of the Dance field."

de mundialização da dança do ventre neste país. Segundos estes estudos, o processo teve início em 1893, em Chicago em uma das feiras "Vaudeville" chamada *World's Fair* com a bailarina conhecida como "*Little Egypt*" (HELLAND, 2001). Com o sucesso de sua apresentação, *Little Egypt* passou a apresentar-se em cabarés e casas noturnas de *strip-tease*, o que fez com que a dança do ventre adquirisse uma má reputação no país, afastando-a do interesse de praticantes de dança.

Nestas feiras, também eram apresentadas nativas exóticas do Oriente captadas a partir de recente tecnologia visual para a época. Estas imagens foram disseminadas em cartões-postais e propagandas em revistas que foram inspiração para a artista de dança moderna Ruth St. Denis:

Em poses estáticas, sem movimento, e muitas vezes em diferentes níveis de desnudamento, as dançarinas retratam imagens que perpetuaram o mito do Oriente como misterioso e eterno [...]. Nos Estados Unidos, essas imagens se tornaram a base para campanhas publicitárias de pacotes de cigarros, música popular e cartazes de filmes. Em 1904, a bailarina de dança contemporânea Ruth St. Denis viu um poster da deusa Ísis em um anúncio dos cigarros "Egyptian Deities". Inspirada pela imagem da deusa, ela começou a ler sobre o Egito, e então sobre a Índia (SHAY; SELLERS-YOUNG, 2005, p. 7).⁹

A partir de então Ruth St. Denis passou a desenvolver trabalhos de inspiração orientalista¹⁰ que ajudou a torná-la muito popular nos Estados Unidos. Em "*Egypta*"(1910), sua concepção de figurinos e movimentos inspirou filmes de grandes artistas americanas como Theda Bara, Dolores Gray e Rita Hayworth, popularizando a visão de

orientalismo e exotismo sobre a dança do ventre (SHAY; SELLERS-YOUNG, 2003). A partir desta nova abordagem da dança oriental, com base na da dança moderna de Ruth St. Denis e sua visão do Oriente, muitas mulheres norte-americanas ingressaram na carreira de bailarinas de dança do ventre nos Estados Unidos (HELLAND, 2001).

Ruth St. Denis afirmava-se como norte-americana ressaltando que praticava a dança moderna, não a dança egípcia: apenas uma interpretação de seus movimentos e estética. A artista afirmava-se não como "outra" atuante de "outras danças", mas única por apresentar sua visão artística ímpar e precursora das danças orientais.

Hoje a grande maioria de profissionais de dança do ventre nos Estados Unidos é de origem norte-americana e desenvolvem o estilo *Bellydance* com ênfase em sua técnica corporal e em seus princípios estéticos, afastando-se da ênfase cultural no qual os artistas egípcios ainda promulgam em festivais e *workshops* internacionais propondo a distinção *Raks El Sharki* para as danças árabes, as quais eles legitimam (SHAY; SELLERS-YOUNG, 2005). Neste sentido, o estilo *Raks El Sharki* pode ser entendido como o estilo *dance out there in the world* de que fala a autora Marta Savigliano (2009), ou seja, a forma no qual a dança é apresentada e ensinada nos países árabes. Ainda que nestes países a dança sofra contaminações com a modernidade por meio de influências culturais na música, nos figurinos e em padrões estéticos, as adaptações devido ao meio são ínfimas em comparado com as danças que saem de seu território de origem e

⁹ "In stagnant poses, without movement, and often in varying levels of undress, the dancers portray images that perpetuated the myth of the orient as mysterious and eternal [...]. In United States, these images became the basis for advertising campaigns for cigarette packages, popular music, and film posters. In 1904, contemporary dancer Ruth St. Denis saw a poster of the goddess Isis in an ad for "Egyptian Deities" cigarettes. Inspired by the image of the goddess, she began reading about Egypt, and then India."

¹⁰ Consideramos a inspiração orientalista de acordo com o conceito de orientalismo de Edward Said segundo o qual o orientalismo é um discurso ocidental que interpreta e consolida ideias sobre o Oriente sem experiência vivida (SAID, 2007).

necessitam transformar-se para inserir-se.

Devido a técnicas somáticas, *Pilates* e a própria dança moderna, a dança do ventre norte-americana desenvolveu uma abordagem pedagógica que proporcionou às bailarinas tornarem-se referência em técnica desta modalidade para o mundo.

A partir dos estudos sobre a história da dança do ventre norte-americana estabelecemos três etapas distintas do processo ocorrido até o momento:

1- Diáspora - esta fase pode ser definida como a saída de artistas de sua terra de origem para outros lugares do mundo onde iniciam sua intervenção artística. Estes artistas tornam-se os "outros" para o "velho" campo da dança no novo ambiente em que foram inseridos. Exemplo: *Little Egypt* e sua vida artística nos Estados Unidos a partir de sua apresentação na *Worlds Fair*.

2- Legitimação por autenticidade - fase em que a busca por profissionais estrangeiros legitimava a prática. Artistas da dança eram mais valorizados se sua origem étnica fosse ligada à sua prática artística. Os artistas dividem-se em "outros" e "outros dos outros", sendo esta última categoria desprovida de reconhecimento e com menos oportunidades de aprimoramento e legitimação (SAVIGLIANO, 2009). Um exemplo foi a vida artística da bailarina La Meri (1898-1988), parceira de Ruth St. Denis em seu estúdio, que viajava para Marrocos para ter aulas de dança oriental a fim de adquirir a autêntica técnica de dança (REUYTER, 2005).

3- Legitimação técnica - É a fase atual. A legitimação não se dá mais devido a origem étnica do profissional, mas sim por sua

trajetória e habilidade técnica adquirida. Hoje, são poucos os artistas de mesma origem étnica de sua prática artística e mesmo quando há, a legitimação que define maiores oportunidades de trabalho se dá devido à técnica, e não devido a origem. Exemplo: o grupo norte-americano *Bellydance Supertars* com bailarinas de muito prestígio internacional como Jillina, que representa o estilo em muitos festivais internacionais no mundo, com exceção do Egito, onde o estilo *Raks el Sharki* predomina.

A mundialização da dança do ventre no Brasil e a valorização do enfoque cultural

Segundo Oswaldo Truzzi (2008), os sírio-libaneses ingressaram no país a partir dos anos 1890. Diferentemente das demais etnias que tiveram aporte governamental para desenvolverem atividades ligadas ao meio rural, eles vieram por conta própria e com o intuito de desenvolver atividades relacionadas ao comércio (TRUZZI, 2008). De preferência urbana, esta etnia preferiu principalmente o estado de São Paulo e mais predominantemente a capital paulista para assentar-se. Inicialmente realizaram trabalhos como mascates, depois pequenos comércios até tornarem-se grandes empresários principalmente do ramo de produtos têxteis (TRUZZI, 2008).

A música e a dança de estilo árabe em São Paulo são pioneiras no Brasil, e ainda hoje mantêm um grande circuito de produção com os maiores eventos do país; as maiores escolas do gênero; artistas de grande visibilidade internacional; o maior número de bares e restaurantes com música ao vivo e apresentações de dança realizadas regularmente.

A primeira professora de dança oriental¹¹

¹¹ Em São Paulo prefere-se utilizar o termo "dança oriental" para dar legitimidade à dança e uma visão de maior autenticidade por parte do artista que a desenvolve, por outro lado "dança do ventre" denota um gênero mais híbrido que combina influências norte-americanas e demais fusões, da mesma forma que "Raks el Sharki" e "bellydance" nos países árabes.

reconhecida em São Paulo foi Shahrazad, nome artístico de Madeleine Iskandarian, nascida na Palestina e criada na Síria. Casou-se ainda adolescente e veio com seu marido para o Brasil. Após sua separação, começou a ministrar aulas de dança para brasileiras nos anos 1980 (SHARKEY, 1998). Destas alunas, destacam-se importantes bailarinas que consagraram a dança do ventre do Brasil para o mundo, como Lulu do Brasil. Precursora de vídeos didáticos e uma das professoras mais requisitadas internacionalmente do país, Samira Samya, (descendente de libaneses) é desenvolvedora, ao lado de sua filha Shalimar Mattar, do maior evento de danças árabes nacional, -o Mercado Persa- realizado anualmente no mês de abril em São Paulo.

Lulu do Brasil¹² é brasileira e consagrou-se no país ministrando aulas no autêntico estilo oriental, premiando bailarinas com "Selo padrão de Qualidade" e viajando ao Oriente periodicamente para aprimorar-se. Em São Paulo, é proprietária da escola de dança *Shangrilá* e é a principal influência didática de Porto Alegre, que traz a artista desde o ano 2000 para ministrar cursos de aperfeiçoamento¹³.

No Brasil, a dança do ventre busca desenvolver-se mais próxima ao estilo *Raks el Sharki*, considerado o estilo clássico da dança oriental. Ainda que o público não exija das artistas uma autenticidade devido a sua origem, os conhecimentos culturais do estilo "autêntico" oriental são atributos de grande valoração e legitimação do trabalho das bailarinas e professoras de dança do ventre no país. Estes conhecimentos incluem ritmos árabes; bailarinas orientais e seu legado; músicas de estilo clássico; interpretação de acordo com o estilo da música e a letra da canção;

danças dos diferentes países árabes e sua forma tradicional de apresentação, incluindo vestimentas; músicas e movimentos adequados. Em suma, a bailarina deve ter um profundo conhecimento da cultura árabe.

Conclusões em movimento

As visões de mundo acerca da dança do ventre nos Estados Unidos e no Brasil demonstram diferentes concepções que resultaram em diferentes adaptações necessárias para que a dança e seus autores conquistassem o mercado de trabalho fora do território de origem da dança. Nos Estados Unidos, a dança ascendeu reforçando seu hibridismo com aspectos notadamente norte-americanos devido ao grande número de praticantes de origem norte-americana e a busca por ressaltar sempre sua própria cultura. Já no Brasil, reforçou-se a característica exógena, seja por meio de praticantes de origem árabe, principalmente libanesa, ou acentuando a cultura estrangeira em um culto à autenticidade. Esta breve análise permite elucidar a influência que diferentes visões de mundo/visões sobre a dança refletem no processo de mundialização/inserção em um novo território.

Ainda que as teorias pós-coloniais e os estudos em *world dance* tenham seus limites, elas possibilitaram o ingresso do "outro" nos estudos em dança. É preciso, no entanto, um desenvolvimento mais comprometido com a ética nos relacionamentos interculturais. Algumas teorias já apontam para novas abordagens neste sentido, como a teoria da vizinhança ou a proximidade parcial como ética (AHMED, 2000). Estas novas abordagens ressaltam a importância de uma comunicação guardando certa distância, na qual o

¹² Seu primeiro nome artístico foi Lulu Sabongi, após seu divórcio passou a utilizar o nome artístico de Lulu Hartenbach ou simplesmente Lulu do Brasil.

¹³ Andréa Soares foi a responsável pelos três primeiros cursos ministrados por esta bailarina nos anos 2000, 2001 e 2002 em Porto Alegre.

estrangeiro/ o diferente, não necessita tornar-se semelhante para que o Ocidente o aceite (SAVIGLIANO, 2009). Tal fato torna-se necessário nos dias de hoje, a fim de ser alcançada uma nova perspectiva para fins de mundialização na dança. Ora, não seria este o intuito das adaptações a que a dança necessita para adentrar o mercado mundial: tornar-se semelhante aos padrões hierárquicos dominantes?

O campo de estudos em dança amplia-se na medida em que a mundialização avança e novas danças adentram o circuito comercial mundial. Nós, estudantes e pesquisadores precisamos estar atentos a este processo em movimento e buscar a ética da observação/comunicação. Mesmo considerando que no campo artístico não exista espaço para justiça, como acusa Savigliano (2009), existe espaço para o fascínio do outro, o que move o

artista não nativo a desenvolver uma técnica que não a de sua origem, então que este outro seja próximo, ou como diz Homi Bhabha em sua utopia de uma cultura *internacional*¹⁴ híbrida:

[...] deveríamos lembrar que é o "inter"- o fio cortante da tradução e da negociação, o *entre-lugar* que carrega o fardo do significado da cultura.[...] E ao explorar este Terceiro Espaço, temos a possibilidade de evitar a política da polaridade e emergir como os outros de nós mesmos (BHABHA, 2010, p. 69, grifo do autor).

Nem tão longe, para não compreender ou ter uma visão imagética como acusa o Orientalismo de Edward Said (2007), nem tão próximo que modifique a ponto de torná-lo semelhante como a globalização atua, mas vizinhos, para que possamos aprender com as danças do mundo novas formas de mover e de sermos movidos pela dança.

¹⁴ Grifo do autor. Com o itálico, Bhabha demarca a liminaridade presente nas relações de "inter" e nacional dentro do conceito de internacional.

Bibliografia

AHMED, Sara. **Strange encounters**: Embodied others in post-coloniality. Psychology Press, 2000.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Ed. UFMG, 2010.

FELD, Steven. A sweet lullaby for world music. **Public culture**, v. 12, n. 1, p. 145-171, 2000.

FOSTER, Susan. **Worlding dance**: studies in international performance. Basingstoke; New York: Palgrave MacMillan, 2009.

HELLAND: Shawna. The belly dance: ancient ritual to cabaret performance. In: DILS, Ann; ALBRIGHT, Ann. **Moving History/ Dancing Cultures**: A Dance History Reader. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 2001.

ORTIZ, Renato. **Mundialização**: saberes e crenças. São Paulo: Brasiliense. 2006.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense. 2007.

RUYTER, Nancy Lee. La Meri and Middle Eastern Dance. **Belly Dance**: Orientalism, Transnationalism,

and Harem Fantasy, v. 6, p. 207, 2005.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Editora Companhia das Letras, 2007.

SAVIGLIANO, Marta E. Worlding Dance and dance out there in the world. In: FOSTER, Susan. **Worlding dance**: studies in international performance. Basingstoke; New York: Palgrave MacMillan, 2009.

SHAY, Anthony; SELLERS-YOUNG, Barbara. **Belly Dance**: orientalism, transnationalism & harem fantasy. Costa Mesa, CA: Mazda Publishers, 2005.

SHAY, Anthony; SELLERS-YOUNG, Barbara. Belly Dance: orientalism, transnationalism and self-exoticism. In: **Dance Research Journal**, v. 35, n.1, p. 13-37, Summer 2003.

SHARKEY, Shahrazad Shahid. **Resgatando a Feminilidade**: Expressão e Consciência Corporal pela Dança do Ventre. São Paulo. Scortecci Editora, 2002.

TRUZZI, Oswaldo. **Patrícios**: sírios e libaneses em São Paulo. Editora Unesp, 2008.

Recebido: 07/09/2016

Aprovado: 01/10/2016

Publicado: 12/12/2016



GALANGA, CHICO REI!

Uma análise sobre a teatralidade do musical de João das Neves

GALANGA, CHICO REI!

An analysis about the theatricality of the João das Neves's musical

Tatiane Oliveira da Silva¹

Maria do P. Socorro Calixto Marques²

Resumo

Este artigo tem como propósito investigar o teatro musical de base afrodescendente desenvolvido pelo diretor João das Neves. Para essa pesquisa, a peça escolhida entre outras do diretor foi Galanga, Chico Rei!, texto de Paulo Cesar Pinheiro³. O espetáculo teatral versa sobre a questão do negro e a relação entre as suas tradições e a construção do congado mineiro. Além disso, trabalharemos com alguns conceitos de análise e estruturas propostas por Bertholt Brecht, como distanciamento e gestus (1967).

Palavras-chave: congada, negro, mito, música, tradição.

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo investigar el teatro musical de base afrodescendiente desarrollado por el director João das Neves. Para esta investigación, la pieza elegida, dentre otras del director, fue Galanga, Chico Rei!, un texto Paulo César Pinheiro. El espectáculo trata de la cuestión del negro y la relación entre sus tradiciones y la construcción del Congado en el estado de Minas Gerais. Además, vamos a trabajar con algunos conceptos de análisis y estructuras propuestas por Bertolt Brecht, tales como el efecto de distanciamiento y gestus (1967).

Palabras clave: congada, negro, mito, musica, tradición.

Abstract

The present paper investigated the musical theatre of afro descendent foundations developed by the director João das Neves. For this research we chose, among other plays from the director, the spectacle entitled Galanga, Chico Rei!, written by Paulo Cesar Pinheiro. This play deals with black people's issues and the relationship between their traditions and the development of the Congado in the state of Minas Gerais. Moreover, we will work with certain concepts of analysis and structures observed in the work of Berthold Brecht, like the 'distancing effect' and gestus (1967).

Keywords: condaga, black people, myth, music, tradition.

¹ Licenciada em Teatro pela Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: tatioliveira.teatro@gmail.com. Orientadora: Maria do P. Socorro Calixto Marques. Pesquisa iniciada em 2014. Pibic/UFU/Fapemig.

² Professora do Curso de Teatro e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: mcalixtomarques@uol.com.br.

³ Compositor e Poeta Brasileiro.

Iniciamos a pesquisa do recente espetáculo musical *Galanga, Chico Rei!*, dirigido por João das Neves, na cidade de Belo Horizonte-MG, com dois movimentos: por um lado realizando leituras que possibilitassem compreender mais sobre o teatro musical no Brasil; por outro, reinterpretando o espetáculo assistido *in locu*, revendo-o no vídeo e somando a outros processos de interpretação sobre a direção deste diretor, foco de pesquisa de uma das autoras deste artigo.⁴

Uma dos estudos sobre o teatro musical que apresenta um caminho sobre seu surgimento e desenvolvimento é o publicado por Neyde Veneziano (2010, p. 1), a qual considera o gênero mais expressivo do teatro Brasileiro. Somado a esse ponto de vista, destacamos o texto de Fernando Marques (1998, p.74-89) que, para além da importância do gênero, aponta para a sua interdição e segregação na trajetória do teatro nacional. Seguindo a exposição de Veneziano (op.cit.) este foi um gênero interrompido e retomado diversas vezes em função da censura, por se tratar, na maioria dos casos, de um teatro de viés político no período delimitado em seu

texto, qual seja: de 1964 a 1983 (pulando alguns anos dos quais não se tem registro).

Ao longo de sua trajetória, este gênero teatral foi sofrendo mutações, devido não só à censura, mas também às exigências de público que, cada vez mais, pedia musicais semelhantes aos produzidos na Broadway e que já tinham se apresentado no Brasil entre os anos de 1950 e 1960 (que se mantém até hoje). No entanto, em passos concomitantes e nesse mesmo período, há, na história do teatro brasileiro, produções de destaque nacional e que foram relevantes na época em que foram produzidas, como, por exemplo, *O show opinião*, que contou com a contribuição direta de João das Neves quando integrava o coletivo do Opinião, grupo que foi fundado exatamente com a produção desse show como forma de resistência ao golpe militar de 1964, no Brasil. No Show, a música servia para narrar e criticar situações como a questão da migração de pessoas do norte para o sul em busca de uma vida melhor, além e principalmente de buscar e valorizar valores artísticos nacionais de outras regiões do país. Abaixo, registramos algumas imagens do show Opinião:



Figura 01- Cena do Show Opinião (1964). Imagem central: Em cena: João do Vale, Zé Ketí e Maria Bethânia. Fonte: João das Neves
Imagens laterais: Maria Bethânia e Oduvaldo Vianna (Vianinha) assistindo ao Show. Fonte: imagens do Vídeo.⁵

⁴ Maria do Socorro Calixto Marques pesquisa a produção de João das Neves desde que o diretor morou em Rio Branco-Acre. Na UFU, deu prosseguimento a investigações mais recentes junto a pesquisadores de iniciação científica que integram seu grupo de trabalho como análise do texto A história do bozinho estrela, realizada por Laíza Coelho (Pibic: 2011 a 2013); e Mural Mulher, por Breno Maia (Pibic: 2010;2011).

⁵ Disponível em: < <https://www.facebook.com/Templo.Cultural.Delfos/videos/1199394670096946/>>. Data do acesso:

Outra produção importante foi *Arena Conta Zumbi* que, sob o olhar de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, valia-se do samba, da bossa nova e da capoeira, para levar ao palco a realidade vivida pelos negros refugiados em Quilombos (Marques, 1998, p.79), constituindo um exemplo daquilo que o autor chamou de *musical total*. Como não temos material para investigar como a dança capoeira foi trabalhada no musical, não podemos aferir sobre partituras corporais, mas podemos antever que a linguagem corporal como signo de cena espetacular já se embrionava em manifestações artísticas que uniam tanto o teatro como a dança, em especial a de roda e rua. Essa percepção pode ser colhida na assertiva de Fernando Marques que, quando da publicação de seu artigo, diz-nos que, à época da criação e apresentação de tais musicais, havia uma latente necessidade de levar ao palco o que eles chamavam de *jeito brasileiro* de ser e de fazer teatro, movimento que levou muitos pesquisadores a buscar um teatro nacional que viesse a construir uma identidade de autores brasileiros.

Ambos, *Arena Conta Zumbi* e *O Show Opinião*, contaram com a participação de João das Neves na época em que foram montados e no primeiro já é possível ver os traços das futuras construções cênicas do diretor, como a preferência pela inclusão de elementos da cultura local, como o samba, o congado e a música de raiz afrodescendente; e sujeitos como o negro e o índio⁶, personagens essenciais em suas produções não só quanto questão estética, mas também política.

Além da breve informação acerca do

teatro musical no Brasil, buscamos também saber mais a respeito do TEN – Teatro Experimental do Negro - e seu papel fundamental no que se refere à inserção do negro nos palcos, uma vez que esse viés também está em *Galanga Chico Rei* e *A missa dos Quilombos*⁷, trabalhos de direção assinadas por João das Neves. Além de levar a temática negra para o centro das representações, o TEN cuidou dos aspectos da vida dos negros envolvidos em seu trabalho, tal como alfabetização e projetos de conscientização e combate ao racismo.

O TEM foi criado em 1944, no Rio de Janeiro por Abdias Nascimento, numa época em que atores negros eram praticamente proibidos de interpretar grandes personagens, restando-lhes apenas papéis menores, como criados ou outros do gênero o que, até hoje, perdura e retrata a nossa herança escravagista. Sendo assim, os atores brancos pintavam a pele de preto para interpretá-los, como se fazia, inclusive, no século XIX.

Os motivos que levaram Abdias Nascimento a criar o TEN, muito se assemelham com os que sustentam alguns espetáculos de temática negra até hoje. Entidades como o Tambor Mineiro⁸ existem enquanto lugar para a prática e pesquisa da linguagem afro, mas também acabam por se firmar como forma de resistência, evidenciando a presença do negro e suas manifestações na arte e na vida como um todo.

O enredo e a espetacularização do mito de Galanga

Trazemos aqui a narrativa do mito juntamente com a análise cênica nascida da observação do espetáculo ao vivo e,

⁶Com a publicação recente de *O teatro de João das Neves: Opinião na Amazônia* (2016), de Maria do Socorro Calixto Marques, o leitor interessado poderá buscar mais informações sobre a inclusão do índio na dramaturgia desse autor.

⁷- Não encontramos material sobre *A Missa do Quilombo*, encenada no Rio de Janeiro, no ano de 1988. Possivelmente, com a doação do arquivo João das Neves e do *Opinião* à UFMG, será possível fazer novas pesquisas.

⁸Criado por Maurício Tizumba, o Espaço Cultural Tambor Mineiro é um centro de referência da cultura afro-mineira que agrega atividades de música, teatro, dança e afins situado na cidade de Belo Horizonte.



posteriormente, em mídia. A sequência dos fatos aqui exposta foi extraída diretamente da peça gravada em vídeo, uma vez que analisamos o mito conforme relatado no espetáculo. Galanga nasceu na África, era descendente dos Aluquene e possuía sangue real. Após a morte de seu líder, Mombemba Muzinga, os missionários portugueses já presentes na África sob o véu da catequização dos negros pagãos, quiseram coroar um rei que fosse negro, mas que não fosse apegado às tradições dos africanos, pois sendo assim, seria mais facilmente conduzido pelo discurso cristão, o que facilitaria o acesso de colonizadores às riquezas da terra e principalmente à escravização dos negros. Assim foi eleito Nhenguengá, uma das autoridades locais da capital Quibungo⁹. O povo, logicamente, não o aceitou e logo se deu início a uma grande revolta no Congo, processo que viria a matar milhares de pessoas. Os habitantes da aldeia de Burá, também elegeram outro rei que, como o outro, não tinha sangue real, mas era apegado às suas tradições. Com a ajuda de Galanga, um grande guerreiro, o rei Nizun Giatan, coroado pela aldeia de Burá, conseguiu vencer a batalha e veio a se tornar o rei verdadeiro. No entanto, no dia de seu casamento, Nizun Giatan foi traído e morreu com um tiro na testa, assim Galanga foi coroado rei em seu lugar.

Certamente, não estamos averiguando a veracidade do mito histórico, até porque, sendo mito heróico, simboliza a existência humana naquilo que ela tem de mais ativo e profundo, pelo menos é o que diz Sara Lopes (Apud Spironelli, 2007, p.51), quando analise a relação do mito divino com o heróico na tragédia grega. Existem dúvidas a respeito da real existência de Galanga e sua relação com a criação da congada, mas ao colocar em cena

dados empíricos sobre a vida de Galanga, o musical escrito por Paulo César Pinheiro, ganha *status* de ficção. E seguindo o movimento da abordagem ficcional, trazemos aqui o que Ryngaert (1996) nos diz a respeito da fábula latina e de como ela é compreendida:

A fábula latina é uma narrativa mítica ou inventada. Podemos conceber uma fábula que existe antes da peça de teatro, como um material que o poeta se apossou para construir sua obra. Nesse caso, a fábula faz parte de uma espécie de reservatório de histórias inventadas, inscritas na memória coletiva. [...] A inventividade dos poetas dramáticos manifesta-se na recriação do material fabular. (RYNGAERT, 1996, p. 54).

Assim como nas palavras de Ryngaert, Paulo César Pinheiro se utilizou de um mito já presente no reservatório da oralidade mineira para construir a dramaturgia do espetáculo. No entanto, a história de Galanga é mais conhecida nos arredores de Ouro Preto, enquanto territórios mais distantes desconhecem, ou pouco sabem, sobre Galanga. Sendo assim, o texto ainda que de forma indireta, também acaba por levar a história ao público que a desconhece enquanto possível elemento formador da história do nosso país. Ainda sobre a veracidade do mito de Galanga, inserimos novamente um argumento de Sara Lopes (*apud* Apud Spironelli, 2007, p.50) que explica a tentativa humana de conhecer, mesmo que pela imaginação, os esconderijos do que não se pode explicar de outra maneira: o mistério da existência. E esse espetáculo ao qual focamos a análise, passa por esse mistério: Galanga existiu ou não? Para nosso estudo não interessa a veracidade do mito, uma vez que estamos lidando com uma criação cênica.

Ao longo da pesquisa sobre o espetáculo encontramos entrevistas realizadas com alguns

⁹ Os nomes aqui citados foram retirados também na narração da peça. Alguns foram encontrados em relatos históricos, outros não. Seguimos a narração do texto de Paulo César Pinheiro narrado no espetáculo.

membros do elenco¹⁰ e vimos que uma das justificativas do espetáculo é a de contar a história do herói negro e que por muitos anos foi omitida. Encontramos em suas palavras a crença na veracidade da existência da personagem e de sua saga de nobreza e superação das dificuldades impostas pela escravidão.

No espetáculo dirigido por João das Neves, as cenas representadas nascem da narração do contador que conta um acontecimento vivido por Chico Rei, e os atores encenam a ação narrada seguindo o ritmo vocal e corporal solicitado pela dança, movimento que desenha o espaço vivido pelos negros ao qual a narração se refere (a história de Galanga), além de desenhar a partitura corpóreo/musical em quase todas as cenas cena, aspecto presente na dramaturgia espetacular de João das Neves que, embora se baseie em um texto escrito previamente, assina uma nova dramaturgia cênica, posto que, como nos diz Barba (2012, p.67), quando apresenta a noção de dramaturgia, o espetáculo apresenta o entrelaçamento de várias ações, construindo uma síntese de muitas 'vistas' (sic), mostrando as várias faces, inclusive a mais obscura. A direção de musical da cantora mineira Titane, vem corroborar com os vários olhares das ações do espetáculo.

A construção do texto espetacular oscila entre a narração e a representação, desse modo, os pontos chaves da ficção se encontram na união da voz narradora com a interpretação dos fatos narrados, utilizando-se também da música e da dança como elementos fundamentais da

dramaturgia espetacular. Desse modo, optamos por focar em algumas cenas que se destacam não só devido a essa junção, mas que também contemplam de forma satisfatória outros aspectos analisados.

A narração de história, elemento chave da encenação, tem como centro a figura do *griot*, o grande sábio, o velho contador de histórias (Alexandre, 2012, p.4), na qual Maurício Tizumba¹¹ é o ator principal. Percebe-se aí, um desafio assumido pelo diretor e que é desenvolvido a contento, pois apesar de focar quase todas as ações em um só ator, o espetáculo não se perde nos ritmos das cenas e no dinamismo que esse tipo de montagem necessita. Observa-se, na voz do ator, uma musicalidade muito trabalhada, cuidado com as entonações e pausas utilizadas durante o exercício, inclusive, com a voz falada. Além disso, o trabalho corporal é visível, não só nos momentos de danças, mas também no que se refere a sua presença, mesmo que silenciosa, quando observa a efetivação das ações por ele narradas. É possível entrever que Tizumba possui domínio sobre o material textual que é dado com propriedade em uma fala coloquial e repleta de *cacos* do próprio ator, dando organicidade e proporcionando ao público um caráter mais convidativo e intimista. Bárbara Heliodora (2011) em uma de suas críticas sobre o espetáculo diz que a narrativa que já tem o tom do contador de histórias, é amparada por outras vozes que falam da popularidade e admiração do povo pelo escravo-rei, e provoca a apresentação de cantos e danças que compõem o seu culto.

¹⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=39TKsixp2Qc>> <<https://www.youtube.com/watch?v=YnfQ5Q8W4xw>> <<https://www.youtube.com/watch?v=KtC6zH-t6rY>> <https://www.youtube.com/watch?v=9ctsB_cUWwY>. Data do acesso: 14/02/2014. Atores: Maurício Tizumba, Alysson Salvador, Bia Nogueira, Denilson Tourinho, Evandro Passos, Everton Coroné, Felipe Gomes, Kátia Aracelle, Lucas Costa, Maira Baldaia, Rodrigo Jerônimo e Wellison Pimenta.

Tizumba além de ator é também músico, cantor e compositor, sendo premiado por muitos de seus trabalhos em todos esses quesitos. É conhecido por seu trabalho de manutenção e valorização da cultura afro-brasileira.



Já no início do espetáculo há a representação da chegada de um terno de moçambique ao quartel – sede do terno – da rainha Ginga, representada por Katia Aracelle¹². No final do corredor, composto pelos congadeiros do terno de guarda, ela está devida e altivamente sentada em seu trono. Ainda nessa cena, há uma demonstração da poliritimia, presença de dois ou mais ritmos tocados simultaneamente, sem que um se deixe contaminar pelo outro. Pai Grande - capitão do terno de moçambique – é recebido pela soberana rainha e canta versos para ela. Neste movimento já encontramos um elemento da cultura que inspira a composição cênica, a qual, como muitos outros que vêm em seguida, são recriados pelo diretor, posto que o canto de versos é característica presente nos rituais de recepção congadeiros, com a diferença que na prática do ritual, os mesmos são improvisados.

Pai grande começa a contar a história de Chico Rei, criador do congado, a pedido da rainha. O início da narrativa é dado e logo em seguida se inicia uma música em que o ator oscila entre o capitão moçambiqueiro e a personagem Galanga. Nesse momento, os outros atores fazem uma roda e Tizumba fica no centro, cantando e dançando, construindo uma imagem semelhante à de uma entidade espiritual, como a do preto velho encontrado em tradições religiosas, a exemplo do candomblé. À medida que ele canta, é possível ver as inúmeras facetas desse personagem e a grande capacidade do ator de se tornar vários personagens no palco.

Dando continuidade à história contada, Galanga foi um rei muito justo e bondoso para com os seus, conseguindo fazer com que a paz reinasse entre as várias tribos existentes. Mas foi

justamente em um momento de vulnerabilidade, em que a maioria de seus homens saiu para guerrear com uma tribo inimiga, que suas terras foram invadidas e todos os negros que ali estavam foram dominados pelos portugueses mercenários, que aproveitaram das circunstâncias para capturá-los e escravizá-los.

O espetáculo é construído com quebras bruscas de determinada ação para voltar à narração e vice-versa. Esse é um ponto bastante encontrado nos trabalhos desenvolvidos por João das Neves que, por sua vez, encontramos também em Bertold Brecht (1967) essa prática enquanto método de atuação. Segundo Brecht, esse procedimento auxilia no processo de afastamento do espectador da cena representada, situação que, além de distanciar, pode levar o público à reflexão e conscientização do que acontece. Esse movimento, conhecido como distanciamento, é importante para a construção da peça que trabalha com os elementos vistos nos festejos do congado e a religiosidade sincrética, pois diminui a imersão da plateia na magia que envolve o fato nevrálgico do espetáculo que é a história de Chico Rei.

Na cena que se segue, há um esboço que antecipa a invasão da tribo quando Galanga e sua corte são capturados e há então um adiantamento, até uma previsão, do que viria a acontecer posteriormente. Esse elemento da antecipação é bastante utilizado na encenação como um todo. Essa cena procura construir uma guerra e sua execução, com uma atriz cantando *a capella* em meio a corpos esticados no chão e gritos ressoando no ar, ela se dá de forma poética e potencialmente estética. Seria uma cena simultânea e concatenada com a cena posterior. Por falar em simultaneidade e concatenação, mais

¹² Atriz e capitã de Congo da guarda de congo de Nossa Senhora do Rosário da cidade de Oliveira.

uma vez retomamos Eugênio Barba (2012, pp.66-67), desta feita quando especifica que, na dramaturgia cênica, esses dois aspectos são duas dimensões da trama, são dois pólos que, através de sua tensão e de sua dialética, terminam o espetáculo e sua vida: o trabalho das ações, melhor dizendo, a dramaturgia a qual ele se

refere: a do espetáculo.

Voltando à peça e a cena posterior a que falamos acima: Pai Grande distribui gungas¹¹ para todos os atores e, assim que termina a narração da cena que acaba de ser representada, os atores se reorganizam e se juntam para formar a cena do navio negreiro.



Figura 02 – Cena que sugere o movimento de um navio Nегreiro. Imagem retirada de filmagem em DVD.

Nesta cena, a iluminação com cores azuis apresenta caráter fundamental enquanto linguagem cênica e no que se diz à construção da embarcação, que é feita pelo corpo de atores. As luzes, advindas do chão, desenharam a escuridão do espaço e imagens de rebaixamento, situação a qual os negros eram submetidos. Em um espaço dividido com mais de duzentas pessoas, os porões dos navios negreiros eram os lugares onde eles viviam, dormiam, comiam e faziam as suas necessidades. O azul (signo proporcionado pela iluminação) traz consigo também analogias como sentimentos de frieza e medo. Os atores ficam encurvados, em fileiras e com um andar

compassado, como uma marcha. Marcha essa que, com um ritmo musical arrastado traz consigo o peso dos corpos dos negros que ficavam naquelas condições, visto que eles eram acorrentados e puxados, levando um a carregar o seu próprio peso e o peso do outro. A sonoridade dessa encenação é feita com as batidas do tambor, o som emitido pelas gungas e os inúmeros gemidos e gritos ressoam durante o cantar do coro e a narração de Tizumba que, como ator e narrador também faz parte da embarcação. Os atores são e estão, ao mesmo tempo, na embarcação, como também na observação da narrativa. De fato, o espetáculo persuade o

¹³ Instrumento percussivo que consiste em um chocalho amarrado aos tornozelos.

espectador, como nós, e o coloca em momentos de suspensão na fruição estética.

O processo de narração e participação do ator durante a cena também são características fortes do teatro épico desenvolvido por Bertold Brecht (1992, p.169-236), o qual se utiliza de elementos como a música e seus efeitos, como o do *gestus*, e do distanciamento, permitindo que, em determinadas vezes, o ator se desvincule do personagem e fale como ele mesmo. Segundo um dos apontamentos de Brecht, é preciso que o público se distancie daquilo que é apresentado para caminhar à reflexão, visto que seu teatro era, em grande parte, político. Mas como vimos, em nenhum momento, a emoção do espectador é colocada em detrimento da imagem racional. Esse equilíbrio é consequência da direção de João das Neves, o qual, como sempre leva consigo artistas que comungam e unem as linguagens necessárias ao conjunto da composição cênica, haja vista a presença de Titane, Paulo César Pinheiro e Rodrigo Cohen¹⁴ como seus colaboradores neste espetáculo.

Galanga e sua corte foram encaminhados para o Brasil em um navio negreiro, onde foram batizados pelos padres e marcados com ferro quente. As mulheres recebiam o nome de *Maria* e os homens de *Francisco*. Durante o percurso sua esposa, e sua filha foram jogadas ao mar juntamente com dezenas de outros escravos, a fim de reduzir o peso da embarcação durante uma tempestade.

A cena construída pela linguagem corporal dos atores que sugere o navio negreiro é então interrompida e transformada bruscamente, a partir da pergunta de um congadeiro, que se distancia da atmosfera espacial criada para a imagem do navio, questiona-se enquanto ouvinte da história. Nesse momento, a iluminação logo se

altera, desconstruindo a imagem da embarcação e a postura de todos os atores volta ao ambiente da narração no terreiro da rainha. Nessa fase, não há mais a presença da majestade, uma vez que a atriz se descaracterizou para fazer parte das representações anteriores.

A narração apresenta mais um fato da saga de Galanga: assim que seu povo chegou a Pernambuco, Galanga e quase todos os seus foram comprados por um major minerador de Vila Rica de Ouro Preto e foi trabalhar em uma mina chamada *Encardideira*. A notícia de sua chegada logo se espalhou entre os outros negros cativos e criou um grande reboliço na região.

Nessa passagem, mais uma vez o efeito do distanciamento é retomado, pois os outros atores, então ouvintes e que estavam no chão enquanto Pai Grande falava, começam a se levantar e a falar como se fossem donos de escravos. Em seguida vem a grande revelação, pois o narrador da história diz que também se chama Galanga e que é, como ele mesmo diz, “tatarata tataraneto” de Chico, descendente direto dos Aluquene. Trata-se de um momento sensível e igualmente reflexivo, pois o personagem diz entender das dores dos antepassados escravizados. No entanto, mais uma vez a cena é interrompida e com uma veia cômica, pois um dos congadeiros ouvintes diz que essa última fala nada mais é do que uma mentira de Pai Grande, cena que coloca em dúvida a veracidade do mito. O mesmo ri e aquele que, antes era um momento dramático, parte bruscamente para a comicidade.

Mais uma música se inicia, com ritmo e melodia alegres e harmoniosos. A letra nos fala da vinda do protagonista ao Brasil em um navio negreiro e de sua ascensão. Os versos dizem “*Em porão de navio negreiro... eu saí da África...*”. Uma roda se abre e os atores começam a cantar e

¹⁴Figurinista do espetáculo.

dançar.

Segundo a história narrada, Galanga se submeteu a dois anos de cativeiro na mina e muito trabalho pesado até ser promovido a feitor. Apesar do posto que passou a ocupar, segundo a narração, Chico não se permitiu dar continuidade à forma com que os escravos eram comumente punidos e agia de forma diferente.

Como sua esposa e filha foram jogadas ao mar ainda no Navio Negreiro, nosso protagonista se casa novamente, com uma bela jovem chamada Dominga, filha de um sacristão e membro da irmandade. Assim que a atriz começa a colocar os

adereços, um altar e uma bandeira de Iemanjá aparecem ao fundo. Uma canção de melodia doce e harmoniosa precede a entrada da futura rainha que usa, nos pés, gungas feitas de guizos. A dança efetuada nesta cena traz elementos da que é feita para o orixá Oxum, onde a futura rainha efetua movimentos com leveza e certa sensualidade, típicas da entidade a que se faz referência. Encontra-se aí o sincretismo religioso, elemento central da congada, onde encontramos caminhando lado a lado o catolicismo e as outras religiões de base africana como o candomblé e a umbanda.



Figura 03 - No meio: Katia Aracelle. Atriz e capitã de Congo da guarda de Congo de Nossa Senhora do Rosário da cidade de Oliveira trazendo a personagem ' Dominga', uma das esposas de Galanga. Imagem retirada de filmagem em DVD.

A partir do vislumbre dessa cena, apresentamos mais uma abordagem, levando-se em consideração a inclusão do realismo grotesco. Eduardo Pañuela (Peñuela, 2006, p.243-257) que encontrei o respaldo para tal aprofundamento, visto que o conceito de realismo grotesco de Bakhtin, do qual ele nos fala, propõe exatamente uma visão sobre uma nova perspectiva dos fatos:

[...] a palavra é uma encruzilhada de superfícies textuais sobre a qual se instala um dialogismo em que interferem diversas escritas: as do destinatário, da personagem e dos contextos atuais ou anteriores ao construto semiótico tomado como referência. Nesse cruzamento entram em jogo, portanto, três dimensões fundamentais: as do sujeito, as do receptor e a construída pelo conjunto de textos exteriores em cujo âmbito o diálogo se desenvolve. (Peñuela, 2006, p.244).

Sabemos que nosso olhar muitas vezes é condicionado e que nossas interpretações têm como referência aquilo que já nos é conhecido. Dessa forma, Peñuela (2006) aponta para aquilo que vai além do discurso, além do esperado pelo leitor. Em contrapartida àquilo que é nosso – espectadores – há as inúmeras outras possibilidades nas quais autores e diretores podem se apoiar para fundamentar suas escolhas cênicas. Peñuela (2006) também diz que “[...] abordar metodologicamente a questão da ressonância das linguagens não verbais que se imbrincam em discursos, nos quais relatos, gestos, fragmentos da corporalidade e objetos, por exemplo, se ajustam para formar uma obra.” (Peñuela, 2006, p.245). E vai além ao dizer “e digo isso porque se o leitor se orienta pelo significado das palavras e sua atenção não se fixa, por exemplo, na linguagem dos gestos, as ambivalências do texto em questão se desmancham [...]”. (Peñuela, 2006, p.246).

As considerações acima, encaminham-nos e iluminam mais uma cena: Enquanto trabalhava, Chico guardava pequenos pedaços de ouro/ ouro em pó em seu cabelo, que ele deixou que crescesse desenfreadamente. As riquezas que ele recolhia eram guardadas em uma caixa que ficava enterrada aos pés de uma árvore bem em frente à casa grande. Com isso ele conseguiu dinheiro para se libertar. O momento da narração do segredo de Chico é dado por Maurício Tizumba com uma riqueza de gestos e detalhes.

Mas isso não quer dizer que sua alforria se deu de forma fácil. O major possuía muito ciúme por suas posses e era conhecido por não vender seus escravos. O mesmo aconteceu com Galanga, por isso foi necessária a intervenção de um padre para que Chico pudesse reivindicar os seus direitos. E pós a sua libertação Galanga começou a trabalhar em outra mina, repetindo o mesmo

processo quanto a guardar o ouro, pois pretendia juntar mais dinheiro para comprar a liberdade de seu filho e os outros.

Dada à narração, inicia-se uma música em que se diz “*Tem ouro, tem ouro, tem ouro lá!*”. Além do ouro, a música também fala da prática congadeira moçambiqueira e, enquanto cantam, Tizumba e mais dois outros atores ficam no centro do palco recebendo cumprimentos, tal qual os mestres congadeiros ou o próprio reizado da congada.

Esta é a cena que, carinhosamente, chamamos de “*Catar Piolho*”. Neste episódio os atores brincam com a ação de catar o ouro na cabeça do personagem de Galanga, que é revezado entre os atores. No entanto, a movimentação também remete ao ato de catar piolho. A cena é esteticamente potente e pende para o cômico, mas ainda no campo das instigações e estimuladas pelo texto de Peñuela (2006, p.246), percebemos que seu significado vai além. Há nesse momento um jogo entre a natural realeza de Chico e ao mesmo tempo a abordagem de uma situação cotidiana que viviam não somente os escravos, mas também toda a população do Brasil Colônia. Essa situação aponta para um tipo de realismo que enaltece e destroniza o protagonista, colocando-o em pé de igualdade com os que chegaram à colônia Brasileira do século XVIII.

Como conhecedor do mercado do ouro e devido a sua soberania já na África, o personagem utilizou-se daquilo que sabia a seu favor e, como é dito posteriormente, veio a tornar-se um monarca negro em uma época em que isso era praticamente impossível.

Como a mina do major, de quem Chico continuou amigo, veio a secar, o velho tentou vendê-la a Galanga que aceitou comprá-la, pois sabia que para além da superfície ainda existia

muito ouro. Após a compra da mina, Chico conseguiu dinheiro suficiente para comprar um a um dos seus, até os que estavam em outras cidades.

Chico ganhou prestígio entre os padres e os governantes da época, construindo inclusive inúmeras igrejas, incluindo a primeira Igreja de Nossa Senhora do Rosário, onde se realizou a primeira festa de congado do Brasil. Dessa maneira, atribui-se à Galanga a criação da congada ou, pelo menos, a criação da primeira igreja onde a festa se iniciou. Muitos são os outros mitos de criação da manifestação e, a esse respeito, muitas dúvidas ainda permanecem sem resposta e nem de longe, queremos discuti-las.

O espetáculo teatral *Galanga, Chico Rei!*¹² apresenta elementos da congada – justamente por contar um de seus possíveis mitos criadores – da região aos arredores de Belo Horizonte. Nesse sentido, o trabalho com pessoas que estão de fato inseridas nesse universo é um dos principais aspectos da montagem, uma vez que parte dos atores são congadeiros e praticantes de diferentes manifestações de cunho afrodescendente. A relação com o espaço recriado apresenta-se com intimidade para eles, embora esteja em outro contexto, o artístico. Desse modo, a relação que se estabelece entre diretor, atores e praticantes das tradições cria um solo fértil para a transposição do espaço real vivido para o ficcional.

Para construir esse ambiente, há ainda, como recurso cenográfico, o uso das bandeiras dos santos negros – São Benedito, Santa Efigênia e Divino Espírito Santo, à direita; Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora das Mercês e Nossa Senhora Aparecida, à esquerda; ao fundo, um altar com santos, rosários e velas (Alexandre, 2012, p.4) – além da inclusão de músicas dos

ternos de congado e moçambique para abertura e fechamento do espetáculo, processo que apontando inclusive a relação existente entre os ternos e os reis e rainhas do congado.

É possível observar a reconstrução cênica da prática congadeira, uma vez que ela vai se transformando em um texto espetacular, ou seja, ficção, a exemplo da adaptação de algumas músicas em que é utilizado o trabalho com o sistema de vozes em canções que normalmente são cantadas sem essa preocupação. Titane, em entrevista, relatou¹⁶ que o aspecto vocal foi um ponto bastante focado no trabalho com os atores, embora muitos deles já fossem congadeiros e/ou músicos.

Em seguida à cena em que Galanga compra a mina o cenário é reorganizado ao fundo, quase sem que o espectador perceba e os tambores são colocados em suportes e passam a representar a mina. Desse modo os atores começam a bater nos instrumentos e nos próprios suportes onde eles estão depositados, emitindo sons de marteladas e machadadas das minas. A narração não é interrompida e para isso há momentos em que as batidas silenciam e apenas os gestos preenchem aquilo que é dito. Percebemos aí não só a utilização do recurso musical, também a ressignificação espacial em combinação com os efeitos de distanciamento e do *gestus* brechtianos.

As batidas aos poucos vão cessando e mais uma música se inicia. Ao fundo, três atores carregam tambores como se fossem sacos de ouro e os colocam em um canto e começam a dançar. As gungas em seus pés seguem o ritmo da música e contribuem com a sonoridade. A letra fala do trabalho na mina e de sua importância – no caso, para Chico e os seus – e a dança efetuada pelos

¹⁵ A leitura desse espetáculo nasce de nossa presença em uma das apresentações que aconteceu no espaço Tambor Mineiro, em Belo Horizonte, em Janeiro de 2013.

¹⁶ Entrevista concedida às autoras em janeiro de 2013.



três atores no centro do palco é assistida pelo restante do elenco que canta de pé ao fundo. Trata-se de um momento onde o negro trabalhador é exaltado.

A sala onde o espetáculo aconteceu possuía um espaço de dimensões medianas e o público se localizava em duas arquibancadas. O cenário do espetáculo é repleto de instrumentos – marimbas, acordeão, violão, cavaquinho, pandeiro, chocalhos gungas e caixas – e tudo está muito suscetível a releituras dos objetos, de modo que este espaço se transforma facilmente em quartel do terno, em tribo africana, em navio negreiro, em mina de ouro, entre outros. Cenário, provavelmente concebido por João das Neves, e auxiliado pelo cenotécnico Humberto Jr. e equipe. Além dos instrumentos, conta com as bandeira dos santos que, juntos, desenham uma construção cênica auxiliada pelo recurso da iluminação. Durante a contação, há sempre um foco iluminando¹⁷ a figura de Pai Grande. As caixas também são muitas vezes o alvo dos refletores de chão que além de criarem sombras, deixam passar a luz por entre elas.

O figurino, de Rodrigo Cohen, prima também pela beleza estética – segundo palavras do próprio Maurício Tizumba¹⁸ – talvez a escolha da cor branca tenha se dado não só pelo fato de o algodão ser a matéria prima dos escravos, mas também pelo efeito proporcionado, já que se trata de uma cor que recebe bem as diferentes tonalidades da luz que ilumina o espetáculo e, quando em sua ausência, traz à cena um tom de limpeza e claridade. Os modelos são variados, diferentes em cada personagem, mas a sua modelagem é inspirada nas roupas masculinas de escravos, com calças e camisas soltas, com amarrações.

Outro aspecto importante nesse tipo de trabalho é que os atores cantavam, dançavam e tocavam instrumentos num palco sem o uso de microfones ou caixas de som. Segundo Titane (2013), a ausência de microfones se deve ao fato de que, sem eles, o som se propaga de maneira mais natural no espaço, permitindo ao espectador uma percepção sonora mais orgânica e diferente daquela com o uso de amplificadores, que condicionam e modificam essa recepção.

João das Neves traz em seu espetáculo uma difícil questão que é, há muito, discutida. É a da construção cênica através de uma prática religiosa e que faz parte de nossa cultura popular. Há em torno disso, questionamentos a respeito da reconstrução desses espaços cenicamente e, até onde esse ambiente pode ser reconstruído sem perder a sua verdade, mas ainda sim, sem levar o ritual em si para o palco.

A montagem de “Galanga” traz muito da congada e de manifestações religiosas afrodescendentes e cabe aqui a reflexão que Marcos Antônio Alexandre (2010, p.2) que, em um de seus artigos, nos faz pensar no limiar entre a arte e o ritual e onde esse limite é desconstruído:

Um dos elementos principais que integra as propostas espetaculares negras é o rito, sendo a religião uma das formas de manifestações ritualísticas que, desde sempre, esteve presente na integração da cultura brasileira e se constituiu como um dos meios do negro valorizar a sua cultura através dos rituais sagrados e profanos. (ALEXANDRE, 2010, p.2).

A inquietação trazida por Marcos Alexandre vai mais além, pois questiona qual a configuração do artista que executa o rito no palco, pensando no profissional desse tipo de trabalho enquanto ator/performer/atuante. Sobre esse questionamento, a associação entre o que Marcos Alexandre traz e a atuação de Maurício Tizumba se faz quase automaticamente.

¹⁷ Iluminação: Paulo César Medeiros

¹⁸ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=39TKsixp2Qc>>. Data do acesso: 14/02/2014

Conhecendo a prática do artista, ao vê-lo em cena, torna-se difícil estabelecer uma distinção clara entre os critérios citados acima. Tizumba e os outros atores encontram-se exatamente nessa linha tênue citado pelo autor.

O espetáculo se finaliza como começou: com a festa do congado e a saída dos ternos do espaço teatral, caminhando em direção à rua. Há, juntamente a esse processo de finalização, a sensação de retorno ao quartel de congado. Esse movimento cíclico alimenta a imagem de que o

narrador e os espectadores não saíram do lugar.

Por fim, podemos dizer que o espetáculo tem antes de tudo uma intenção, uma razão de ser que vai para além do estético ou da mera produção. A parceria de artistas de sucesso como João das Neves, Paulo César Pinheiro, Titane, Maurício Tizumba e todos os outros envolvidos na produção do espetáculo consegue satisfazer, de maneira agradável, o que se propõe a realizar através de um trabalho sensível, coletivo e reflexivo.

de
Paulo
César
Pinheiro

GALANGA
CHICO
REI

direção
João das Neves
direção musical
Titane

com
Maurício Tizumba
&
Alysson Salvador, Bia Nogueira, Denilson Tourinho,
Evandro Passos, Everton Coroné, Felipe Gomes,
Kátia Aracelle, Lucas Costa, Maira Baldaia,
Rodrigo Jerônimo e Wellison Pimenta

39ª Campanha de Popularização
do Teatro e Dança - BH/MG

04 a 27 de janeiro | 2013
sexta e sábado às 20h | domingo às 19h

Tambor Mineiro (Rua Ituiutaba, 339 - Prado)

ingresso: R\$ 12,00 (inteira) R\$ 6,00 (meia)

duração: 90 min

LEI Nº 12.322/2010
LIVRE PARA TODOS OS PÚBLICOS

Figura 4: Material de divulgação do espetáculo. Fonte: imagem retirada da internet.¹⁹

¹⁹ Disponível em: <http://www.agendabh.com.br/eventos_detalhes.php?CodEve=10303>. Data do acesso: 29/11/2016

Bibliografia

ALEXANDRE, Marcos Antonio. **Galanga, Chico Rei : encruzilhadas do rito, memória e religiosidade.** In: VII Congresso da ABRACE, 2012, Porto Alegre. Tempos de Memória: Vestígios, Ressonâncias e Mutações. Porto Alegre: ABRACE, 2012. p. 1-6.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. **Aspectos dos rituais religiosos no teatro negro brasileiro contemporâneo.** In: V Congresso da ABRACE, 2010, São Paulo. Memória Abrace Digital, 2010. p. 1-5.

BADER, Wolfgang. **Brecht no Brasil.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. P. 241-248.

BARBA, Eugênio. **Dramaturgia: o trabalho das ações.** In: BARBA, Eugênio & SAVARESE (ORG.). **A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral.** São Paulo: Realizações Editora, Livraria e Distribuidora, 2012.

BRECHT, Bertold. **Teatro Dialético.** Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1967. BORNHEIM, Gerd. **A estética do teatro.** Rio de Janeiro, Graal, 1992. P.236-169.

MARQUES, Fernando. **Do golpe à abertura: teatro musical e expressão política, uma introdução.** Brasília: Revista Humanidades. N. 044. Brasília: UNB. Segundo semestre de 1998.

MARQUES, Maria do P. Socorro Calixto. **Práticas de um encenador: João das Neves em algumas colocações cênicas.** In: Gomes, Andre Luis & Maciel, Diógenes (orgs.) **Penso Teatro: Dramaturgia, crítica e encenação.** Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

PEÑUELA CAÑIZAL, E. **Realismo Grotesco.** In: Beth Brait. (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave.** 1ª

ed. São Paulo: Editora Contexto: 2006, v. 1, p. 243-257.

RUBIM, Mirna. **Teatro Musical Contemporâneo no Brasil: sonho, realidade e formação profissional.** Niteroi: Revista Poesis, nº16, UFF, 2010, p. 09-11.

SPIRONELLI, Stela Garcia. **A Imersão na História da Arte um paralelo entre o passado e o presente.** Dissertação apresentada ao Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte. São Paulo, 2007.

VENEZIANO, Neyde. **Teatro Musical: da tradição ao contemporâneo.** Niteroi: Revista Poesis, nº16, UFF, 2010, p. 09-11.

Sites:

<https://www.youtube.com/watch?v=39TKsixp2Qc>.

Data do acesso: 14/02/2014

<https://www.youtube.com/watch?v=YnfQ5Q8W4xw>. Data do acesso: 14/02/2014

<https://www.youtube.com/watch?v=KtC6zH-t6rY>. Data do acesso: 14/02/2014

https://www.youtube.com/watch?v=9ctsB_cUWwY. Data do acesso: 14/02/2014.

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=conceitos_biografia&cd_verbete=617. Data do acesso: 20/01/14

Entrevistas:

TITANE. **Depoimento.** Entrevista concedida às autoras em janeiro de 2013.

Mídia Digital:

DVD com filmagem caseira da peça cedida por um dos atores do elenco. Belo Horizonte: 2013.

Recebido: 07/09/2016

Aprovado: 01/10/2016

Publicado: 12/12/2016

TECHNICAL ELABORATION FOR ATOR-BRINCANTE ON ROMAÇAL THEATRE

José Flávio Gonçalves da Fonseca¹

Resumo

O seguinte artigo apresenta o registro do trabalho desenvolvido ao longo de 26 anos pela OFICARTE, companhia de teatro do estado do Ceará, Brasil, através do projeto de pesquisa intitulado Teatro Romançal que busca uma sistematização para a construção técnica daquilo que chamamos de “Ator-Brincante” - esse ator-músico-dançarino que se vale das fisicidades e corporeidades presentes nos brincantes e folguedos populares a fim de desenvolver uma partitura físico-corpórea baseada em elementos extraídos das diversas manifestações populares tradicionais.

Palavras-chave: Cultura popular, partitura, treinamento de ator

Resumen

El siguiente artículo presenta el registro del trabajo desarrollado durante 26 años por la OFICARTE, compañía de teatro del estado de Ceará, Brasil, a través del proyecto de investigación titulado Teatro Romançal que busca una sistematización para la construcción técnica de lo que llamamos de Ator-Brincante - este actor-músico-danzador que usa la fisicidad y corporalidad presente en los brincantes e juergas populares con el fin de desarrollar una partitura física-corpórea basada en elementos extraídos de diversas manifestaciones tradicionales.

Palabras clave: Cultura popular, partitura, entrenamiento del actor

Abstract

The following article presents the record of the work developed over 26 years by OFICARTE, theatre company of the state of Ceará, Brazil through of the reaserch project called Romançal Theatre that seeks a systematization for construction technique that we call “Ator-brincante” (playing actor) – this actor-musician-dancer who uses physicality and corporality present in popular players and whoopee to develop a physical-corporeal partiture based in elements extracted from tradicional popular manifestations.

Keywords: Popular culture, partiture, actor training

¹ Ator e pesquisador da OFICARTE Teatro e Cia. onde participa do Núcleo de Pesquisa, Estudos e Experimentações Cênicas – NUPEC no qual desenvolve com os demais artistas da companhia o projeto de pesquisa intitulado “Teatro Romançal”. Graduado em Teatro e Mestre em Artes pela Universidade Federal do Ceará. Doutorando em Artes pela Universidade Federal do Pará; Professor Efetivo do Curso de Teatro da Universidade Federal do Amapá. E-mail: flavio.g.f@gmail.com.



Grotowski foi um dos primeiros encenadores a propor formas de justificar suas “divagações filosóficas” através da pesquisa de meios práticos e objetivos para se atingir modos de presença potentes no corpo do ator em cena. Foi também através da busca de um método de trabalho que Grotowski percebeu que:

Não se pode ensinar métodos pré-fabricados. Não se deve tentar descobrir como representar um papel particular, como emitir a voz, como falar ou andar. Isto tudo são clichês, e não se deve perder tempo com eles. Não procurem métodos pré-fabricados para cada ocasião, porque isso só conduzirá a estereótipos. Aprendam por vocês mesmos suas limitações pessoais, seus obstáculos e a maneira de superá-los. (GROTOWSKI, 1987, p. 186)

Influenciado por Grotowski, Barba também busca formas pessoais de representação.

Desta forma, assim como Grotowski, Barba faz com que cada ator busque, dentro de si, material físico e orgânico para seu trabalho. Como consequência natural dessa “busca interna”, cada ator acaba encontrando uma maneira particular, única e verdadeira de expressão artística, uma Técnica pessoal de representação. (FERRACINI, 2003. p. 83)

Dessa maneira percorrendo as ideias e pensamentos acima citados, fui refletindo acerca da busca pessoal que cada ator ou grupo deve seguir. Pois, talvez mais interessante que seguir “métodos pré-fabricados” como dizia Grotowski, é tentar alicerçar uma prática pessoal de treinamento ou representação/interpretação. Não é negar os

métodos (se é que eles existem na sua total originalidade), mas sim ir percebendo suas singularidades, suas coincidências e adequá-los dentro de cada realidade. Assim, desde o ano 2000, através do meu ingresso no Núcleo de Pesquisa, Estudo e Experimentação Cênica – NUPEC dentro da OFICARTE Teatro e Cia.², pude abrir minha mente para reflexões profundas do meu fazer e fui aos poucos tentando trilhar um caminho “particular” de treinamento. Como Grotowski diz, não se trata de uma tentativa de elaborar um método, mas acima de tudo a busca pela maneira pessoal de se atingir os objetivos do meu fazer teatral.

Dessa forma, desde 2001, com a criação do Projeto Brincantes de Teatro, a OFICARTE aprofundou-se cada vez mais na pesquisa das manifestações populares tradicionais que já havia sido iniciado por Frank Lourenço em 1995 na busca por um teatro que dialogasse mais diretamente com o povo. Partindo da pesquisa de um “Teatro Popular Antropocênico³”, Frank envereda pela busca de uma linguagem teatral baseada na presença cênica do ator. Estudou a fisionomia e o gestual do mamulengo, transposto para o corpo do ator, além dos tipos e figuras populares.

Posteriormente o estudo da corporeidade e fisicidade⁴ presente nos brincantes conduziu para a experimentação de uma elaboração técnica, além do surgimento da conceituação do termo “Teatro Romançal”.

O teatro romançal não busca apenas se apropriar da estrutura narrativa dos tipos e personagens dos

² Companhia de Artes Cênicas fundada em 1990 com sede na cidade de Russas-Ce. Gestora do Ponto de Cultura Brincantes de Teatro, do Centro Cultural Galpão das Artes e da Banda K-Zumbar.

³ Título do projeto de pesquisa coordenado por Frank Lourenço que posteriormente se desdobrou no Projeto Teatro Romançal.

⁴ Por corporeidade podemos entender a transformação de estados potenciais energéticos do ator em estados de tensão muscular, que antecedem a ação física no espaço, mas que, ao mesmo tempo, não são estados virtuais e sim estados potenciais. A corporeidade já existe como estado de vibração energético, como espaço entre a ideia e a materialização. Já a fisicidade é o que transporta a corporeidade para o universo da ação, localizando-a no tempo e no espaço. As duas caminham juntas, se interinfluenciando, dando estado e forma ao corpo expandido. (MOTA apud COLLA, p 29)

romances, mas se embriagar na fonte inesgotável de um "teatro" que é plural e metalingüístico. O teatro romançal pretende ser um teatro que transite pelo sagrado e pelo profano pelo grotesco e pelo o sublime. Um teatro de transfiguração e representação do real, que seja natural sem ser naturalista, que seja lúdico e espetacular. Que seja alegre mesmo quando tratar de temas trágicos, assim como fazem as escolas de samba carnavalescas. (LOURENÇO, 2009, pág. 01)

Assim, dentro disso comecei a refletir sobre a necessidade de uma sistematização de uma técnica que fosse própria, uma técnica de ator pertinente a este Teatro Romançal que estamos aos poucos estruturando dentro do Núcleo de Pesquisa, Estudo e Experimentação Cênica - NUPEC, no qual se desenvolve as pesquisas dentro da OFICARTE durante seus 26 anos de existência.

Acredito que quando se está em um núcleo como o NUPEC, deve-se permitir refletir sobre o fazer e aprender a ouvir, experimentar e acima de tudo permitir-se propor. Portanto, proponho uma sistematização para a construção de uma técnica (técnica pessoal de representação) para o Ator-brincante. Quando penso em Ator-brincante remeto-me a uma apropriação, no bom sentido do termo, das fisicidades e corporeidades presentes nos brincantes e folguedos populares. Sendo assim esse ator-músico-dançarinodeverá possuir uma partitura físico-corpórea baseada em elementos extraídos das diversas manifestações populares tradicionais.

O trabalho desenvolvido tem como objetivo, propor uma "apropriação" das danças e ou representações tradicionais, tendo como enfoque não a sua mera reprodução, mas sim, a identificação dos princípios recorrentes nas diferentes manifestações, a exemplo da Antropologia Teatral⁵, bem como a obtenção de elementos que farão parte da partitura físico-corpórea do ator-brincante. Diferentes formas de se pôr em pé (bases), formas

de caminhar, movimentação de pernas e braços, diferentes máscaras, além de matrizes corpóreas obtidas através da "apropriação" das corporeidades dos brincantes populares.

Em meio aos diversos pressupostos fui elaborando o seguinte esquema de treinamento que deveria ser seguido pelos atores no Núcleo de Pesquisa, Estudos e Experimentação Cênicas:

1) Compreensão e despertar do "Fogo Brincante": Algo muito mais complexo do que uma simples "presença do ator" ou mesmo do que a pura vontade e entrega. É mais que uma energia condensada, pois trata-se de uma energia potencializada e potencializadora, um combustível, fonte geradora de calor que permite o ator-brincante rasgar seu corpo e fazer brotar dos músculos um corpo totalmente novo e apto a remoldar-se. A compreensão do fogo brincante e o seu despertar possibilita chegar-se ao que venho chamando de "Estado-Autopirofágico", que em termos metafóricos estabelece a relação de queimar-se na sua própria fogueira, mergulhar nas chamas do fogo brincante. Não acredito que este seja o estado natural de representação, porque de natural o Ator-brincante não tem nada, no sentido de que se trata de uma técnica "artificial" e "estilizada", porém, sem negar a total espontaneidade de representação que este estado permite. A energia que contagia o espectador e prende sua atenção a este momento espetacular, onde o brincante se entrega ao fazer e se liberta de suas "vestes" queimando-as na sua própria fogueira, acesa pelo seu próprio fogo. Essas "vestes" - tabus, preconceitos, estereótipos, clichés, "cotidianismos" - são completamente carbonizados nestas labaredas e como produto desta combustão

⁵Disciplina obrigatória do curso de Licenciatura em Dança da UFG, ministrada, desde 2011, por Renata de Lima Silva.



surgem novas vestes que agora não são mais o Ator no seu estado frio (normal), mas sim um estado espetacular, onde ele entra em um processo de "autopirofagia", queimando o "velho eterno" e fazendo renascer das cinzas incandescentes o "novo momentâneo".

2) Treinamento baseado nos princípios recorrentes nas diferentes manifestações populares tradicionais. Trata-se, utilizando os termos da Antropologia Teatral, de um treinamento pré-expressivo e é nada mais do que o alicerçar da técnica do Ator-Brincante. Um treinamento técnico que serve com ligame entre o fogo brincante e terceira etapa dessa proposta de trabalho.

3) "Apropriação" das diferentes corporeidades existentes nos folguedos populares a fim de se estabelecer uma partitura de matrizes corpóreas oriundas de uma codificação. O processo deve dar-se principalmente por meio de Mimeses Corpórea⁶. Essa codificação permitirá ao ator brincante improvisar com suas matrizes diferentes situações sem preocupar-se com a linguagem do espetáculo, já que estamos falando de uma técnica de representação e não de concepções de espetáculos.

Acredito que é a partir disso que se é possível perceber a grande diferença entre o Brincante Popular e o Ator-brincante. Não penso de maneira

alguma em reproduzir tal e qual os brincantes populares, isso fica para os para-folclóricos, penso apenas na utilização dos riquíssimos elementos existentes nessas manifestações a serviço do trabalho de ator. Penso numa elaboração técnica para atores e não na simples imitação e reprodução de danças dramáticas.

DESCOBERTA DO FOGO BRINCANTE

O processo de descoberta do Fogo Brincante que proponho parte da construção de uma energia potencializadora que agirá dentro do corpo do Ator-Brincante. É um processo mais deflagrador do que de construção, já que todos temos este fogo dissolvido nos músculos, porém latente e apagado. Esse processo acima de tudo busca acender o Fogo latente dos nossos músculos.

A princípio o trabalho pode assemelhar-se ao treinamento energético proposto pelo LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais⁷, ou mesmo ao de exaustão física desenvolvido por Grotowski, porém apresenta particularidades que são de grande importância e que permite traçar um processo energético potencializador próprio.

Há muito tempo percebi o grande estímulo que a música é capaz de fazer nos nossos corpos. Isso foi percebido ainda bem antes por Frank Lourenço, sendo que o mesmo propunha um processo denominado de "Dança Orgânica".

Foi através da Dança Orgânica que encontrei o caminho para acender o Fogo Brincante. A música,

⁶ A Mímesis Corpórea é um meio particular do LUME para a apreensão de matrizes (ações físicas vocais orgânicas). Seu estudo é tão complexo e pormenorizado que se transformou em linha de estudo independente dentro do Núcleo. (In <http://www.grupomoitara.com.br>)

⁷ Idealizado por Luís Otávio Burnier e fundado por ele junto do ator Carlos Simioni e da musicista Denise Garcia, o LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, é reconhecido como um dos mais importantes centros de pesquisa teatral do Brasil e do mundo. Como núcleo artístico e pedagógico vinculado à Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), trabalha na elaboração de novas possibilidades expressivas corpóreas e vocais de atuação, redimensionando o teatro enquanto ofício e poética.

com sua percussão que atinge diretamente o batimento cardíaco e as vozes dos mestres que ecoa corpo adentro, permite deixar o corpo ser conduzido pelo som, pelo ritmo e com isso desenvolver uma dança única e “pessoal”, capaz de diferenciar-se de qualquer outra porque é orgânica. É a partir daí que o corpo começa a experimentar um processo de “queima”, como se uma fogueira estivesse sendo acesa internamente e as chamas saíssem braço, perna, olho, ouvido, nariz, boca e poros afora.

Abaixo, apresento alguns relatos feitos por alguns Atores-pesquisadores do NUPEC após um trabalho de descoberta do Fogo Brincante:

A figura que eu tive foi de um artista cuspidando fogo, parecia que saía fogo pela minha boca, um fogo brincante.

Eu não tinha mais corpo, era apenas uma massa de energia, quente, vibratória.

... um corpo que vibra, um corpo que grita, um corpo que queima...

Meu corpo pedia e ainda pede pra continuar. Quanto mais “cansado” eu estava, mais meu corpo pedia pra continuar.

Quando estou conduzindo este processo, costumo criar a imagem de uma fogueira a ser acesa. Dessa forma, acostumei-me com alguns termos como Combustível, Fagulha, Eminência Autopirofágica e Estado Autopirofágico. Quando falo em combustível, trata-se do estímulo capaz de acender no corpo uma pequena fagulha que irá tornar-se maior e acender o fogo no corpo inteiro causando uma autopirofagia. Sendo assim a música é o principal combustível para acender o fogo brincante, a música adentra nossos ouvidos e percorre o corpo, em qualquer pessoa que seja. Existe um ponto no corpo que o fogo se manifesta primeiro. É aquele “comichão” nos pés que se costuma ter ao ouvir uma música, ou então aquela vontade de mexer o quadril, ou mesmo a cabeça que

começa a movimentar-se seguindo o ritmo, toda essa manifestação inicial e pontual chamo de Fagulha, porque é lá que o fogo brincante é aceso. Quando o Fogo toma conta do corpo do ator-brincante tem-se acesso o estado autopirofágico, que é a manifestação total do fogo brincante. As paradas durante o processo são muito importantes. Sempre lembrando que após o fogo aceso, apagá-lo é muito difícil. Tem-se que criar a imagem de que mesmo estático o fogo continua a queimar dentro do corpo, e aí uso outra imagem, agora do carvão em brasa aparentemente estática, mas que emana altos níveis de energia. Assim alterno entre a dança orgânica intensa e as paradas em que entra em cena as brasas incandescentes queimando internamente.

O trabalho com o Fogo Brincante deve ser constante, e nunca abandonado pelo ator-brincante, pois se trata do alicerce de sua técnica. É a alma, por assim dizer, do trabalho técnico no Teatro Romançal.

TREINAMENTO TÉCNICO COM ELEMENTOS DAS DANÇAS E REPRESENTAÇÕES TRADICIONAIS

Uma vez descoberto o Fogo, o ator-brincante poderá partir para a segunda etapa na sistematização que aqui proponho. Trata-se de um treinamento baseado nos princípios comuns das danças e representações tradicionais como: colocação dos pés, as bases, formas de caminhar, utilização da cintura e do quadril, nádegas, colocação da coluna vertebral, tronco, seios (peito), cintura alta, ombros, colocação e desenho dos braços, colocação das mãos, cabeça, máscaras (faciais), boca, língua e olhos.

Esse treinamento técnico baseado nos princípios das danças e representações populares deve ser feito paralelo ao trabalho de descoberta do Fogo brincante, pois ambos servirão como ponte para um processo mais avançado no qual o ator-



brincante, que consegue acessar o estado autopirotóxico facilmente, vai construindo um arsenal técnico capaz de potencializar um trabalho de construção de uma partitura de corporeidades. O que sem um trabalho técnico é impossível.

Esse processo permitirá descobrir dentro de nossa própria cultura as bases para uma elaboração técnica para o teatro nosso, não sendo mais preciso buscar em outras culturas esses elementos (não tirando a importância das outras técnicas, principalmente no que diz respeito a técnicas orientais).

Portanto, ao invés de trabalharmos com koshi, Jô Ha Kyu, Kung fu⁸, todos termos orientais, poderemos descobrir dentro de nossa própria cultura formas similares bem próximas de nossa realidade.

Tem-se que ter, porém, um cuidado todo especial nesse aspecto. A investigação, a pesquisa e principalmente a experimentação deve ser o guia nesse processo. Não podemos nos deixar levar apenas por imagens vagas, tudo deve ser comprovado em corpo e sem “achismos”.

Vejamos um exemplo a seguir:

Querendo trabalhar a questão das bases, pode-se buscar algo que trabalhe os mesmos elementos da base do “samurai”. A primeira coisa que vem à cabeça é a busca por algo, dentro da cultura popular, similar a um guerreiro ou que possua postura correspondente: a imagem de um Vaqueiro ou um caboclo de lança. A investigação será responsável pela comprovação de similaridade das bases, ou seja, se as duas posturas trabalham as mesmas coisas. Este é um processo de investigação profundo, um mergulho de cabeça dentro deste universo da cultura popular tradicional. Talvez o reencontro com o que já é nosso, mas que esteve sufocado visto o grande processo de aculturação

que vivemos nos dias de hoje.

Luis Otávio Burnier no seu livro “A Arte de Ator: Da técnica a Representação” fala o seguinte:

Meu objetivo principal era realizar um estudo aprofundado sobre a arte de ator, seus componentes, sua realização, sua técnica. Também pensava em estudar a cultura brasileira, corporeidades do brasileiro, como as encontradas em manifestações espetaculares populares de bumba-meu-boi, folia de reis, maracatu, congada, batuque de Minas, capoeira, candomblé, umbanda, entre outras. (BURNIER, 2001, pág. 13)

É essa busca, dentro da cultura brasileira, das diferentes corporeidades que me motiva, afim de buscar a elaboração de uma partitura pessoal de cada Ator-brincante. Talvez o termo *figural*, (forma como os brincantes populares chamam o seu conjunto de “*figuras*” - partitura de “*tipos*”, como acontecia na *commediadell'art*, por exemplo), seja mais indicado. Ou seja, busco acima de tudo a elaboração de um *figural* pessoal de corporeidades oriundas deste universo da cultura popular tradicional brasileira.

Ainda dentro desse processo, vejo a necessidade de um treinamento paralelo, que condicione o corpo do ator, e o prepare. Através de reflexões e pela minha experiência pessoal, a utilização da capoeira, tendo-a como a arte marcial brasileira, é um ótimo caminho. Ela possibilita trabalhar o corpo do ator a nível aeróbico, desenvolve um bom nível de flexibilidade além de uma noção de ritmo, agilidade, visão ampliada, precisão, força, respiração e movimentos acrobáticos.

Deve-se também lançar mão de um treinamento em que esteja presente o trabalho musical, seja o canto, a percussão ou mesmo instrumentos melódicos. Permitindo assim que aos

⁸Termos citados por Eugênio Barba no seu Livro “A Canoa de Papel” que servem para designar algumas das formas como os orientais chamam a “energia”. .

poucos vá se edificando a figura de um ator-dançarino-cantor por nós denominado Ator-Brincante.

Assim, feito esse trabalho técnico com os elementos das danças e representações tradicionais, uma vez tendo o Fogo Brincante aceso, é possível partir para a terceira etapa desta proposta de sistematização: A “apropriação” das corporeidades das diferentes manifestações para montar uma partitura (figural) de matrizes afim de serem utilizados em qualquer que seja a situação de cena. Trata-se de um processo de codificação de um teatro brasileiro, autêntico e totalmente nosso.

ELABORAÇÃO DO FIGURAL (PARTITURA) DE MATRIZES ORIUNDO DOS ELEMENTOS, TIPOS E FIGURAS DAS DANÇAS E REPRESENTAÇÕES TRADICIONAIS

Acredito que está na mimesis corpórea o caminho para uma “apropriação” das diferentes corporeidades existentes na cultural popular tradicional afim da construção de um arsenal de matrizes corpóreas (um Figural) para que o Ator-brincante possa utilizar nas mais diferentes situações.

Renato Ferracini, no seu livro “A Arte de não interpretar como poesia corpórea do ator”, fala os seguintes aspectos sobre a Mimesis Corpórea:

...A busca de uma organicidade e de uma vida a partir de ações coletadas externamente, pela **imitação** de ações físicas e vocais de pessoas encontradas no cotidiano. Além de pessoas, ela também permite a imitação física de ações estancadas como fotos e quadros, que podem ser posteriormente, ligadas organicamente, transformando-se em matrizes complexas...

...O Lume, portanto, fala em mimesis corpórea ou mimésis de corporeidades, numa tentativa de se distanciar da palavra imitação, sabendo que ambas significam o mesmo em nível linguístico. Na verdade, uma definição mais precisa seria algo como

“equivalências orgânicas de observações cotidianas”, pois busca imitar não somente os aspectos físicos, mas também os orgânicos, encontrando equivalência para esses últimos... (FERRACINI, 2003, pág 187)

Assim, através da imitação das corporeidades existentes no universo da cultura popular tradicional é possível criar uma codificação de matrizes oriundas dos tipos e figuras. E assim, o Ator brincante que compreende e acessa o Fogo brincante, que domina os aspectos técnicos das danças e representações tradicionais, aos poucos vai criando uma partitura em que ele pode tomar mão, a serviço da cena, sempre que necessário. Assim, defendendo um esquema de trabalho com mimesis similar ao desenvolvido pelo Lume Teatro, o qual se dá da seguinte forma:

1. OBSERVAÇÃO do tipo ou figura e posterior;
2. IMITAÇÃO E MEMORIZAÇÃO das ações físicas e/ou vocais;
3. CODIFICAÇÃO por repetição e finalmente a;
4. TEATRALIZAÇÃO dessas ações e sua aplicação na cena

Esse arsenal permite ao ator-brincante improvisar com suas matrizes completas, utilizando apenas algumas ações físicas separadas ou com a junção de ações físicas de matrizes diferentes. Assim, seria possível a utilização simultaneamente, por exemplo, de uma base específica, com o tronco oriundo de outra figura e a colocação da máscara (facial) de outra e ainda com a matriz vocal de outra.

Em resumo, a sistematização da construção técnica do Ator-brincante que por ventura proponho baseia-se em despertar o fogo brincante, combustível para a vivacidade e presença do ator, treinamento baseado nos elementos técnicos das diferentes danças e representações tradicionais e “apropriação” de corporeidades das figuras das diferentes manifestações tradicionais através da

imitação de sua organicidade para uma posterior elaboração de uma partitura de matrizes corpóreas que poderá ser colocado a serviço da cena sempre que necessário.

CONCLUSÃO

Queria que estivesse claro que minha busca não é por um método pré-fabricado, pelo contrário, tenho apenas o anseio de propor um modo particular de trabalhar meu fazer teatral. A partir do pensamento de Grotowski, considero que cada um deve buscar em si a sua maneira os modos de

treinamento físico-corpóreo para o seu trabalho de ator. Não é negar o que é popularmente chamado de “os métodos ou teorias de interpretação”, mas pelo contrário, dialogar com os princípios neles existentes e confrontar, comparar, dialogar e encontrar nossos próprios princípios. A investigação no campo do treinamento do ator está pautada na partilha do conhecimento.

Então, é cada vez mais necessário um trabalho de experimentação, de criação pessoal e principalmente de comunhão de ideias e singularidades. É a partir do confronto de pensamentos que se tem os resultados práticos.

Bibliografia

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator: dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo, Editora Hucitec, Editora da Unicamp, 1995.

BARBA, Eugênio. **A Canoa de Papel**. São Paulo, Ed. Hucitec, 1994.

BONFITO, Matteo. **O ator compositor**. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2002.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Unicamp, 2001.

FERRACINI, Renato. **A Arte de Interpretar como Poesia Corpórea do Ator**. Campinas-São Paulo, Ed. da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado S.A., 2003.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro, Ed. Civ. Brasileira S.A, 1987.

LOURENÇO, Frank. **Manifesto do Teatro Romançal**. Russas, OFICARTE Teatro & Cia. 2009.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Arte do Ator**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1987.

_____. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 1998.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Construção da Personagem**. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira S. A., 1986.

_____. **A Criação de um Papel**. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira S. A., 1984.

_____. **A Preparação do Ator**. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira S. A., 1986.

Recebido: 07/09/2016

Aprovado: 01/10/2016

Publicado: 12/12/2016

O hibridismo técnico-cultural na educação corpórea do artista da cena

The technical and cultural hybridity in bodily education artist scene

LERRO, Luiz Daniel¹

Resumo

Este artigo tem como objetivo fomentar reflexões sobre as interconexões culturais, as “migrações” e os “contágios” entre técnicas teatrais europeias e modus operandi extra-europeus no âmbito da formação do artista da cena. Buscar-se-á demonstrar, mediante um breve panorama histórico, a importância dos encontros entre culturas para o aprimoramento dos princípios técnico-expressivos, bem como para as investigações de um corpo-memória que está além de uma determinada cultura.

Palavras-Chave: Pedagogia Teatral; Transculturalidade; Performances; Jerzy Grotowski; Corpo Réptil.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo fomentar reflexiones sobre las interconexiones culturales, las “migraciones” y los “contagios” entre técnicas teatrales europeas y modus operandi extra-europeos en el ámbito de la formación del artista de la escena. Se buscará demostrar, mediante un breve panorama histórico, la importancia de los encuentros entre culturas para el perfeccionamiento de los principios técnicos-expresivos bien como para las investigaciones de un cuerpo-memoria que está más allá de una determinada cultura.

Palabras clave: Pedagogía Teatral; Transculturalidad; Performances ;Jerzy Grotowski; Cuerpo Reptil.

Abstract

This article aims to promote reflections about the cultural interconnections, the "migration" and "contagions" between European theatrical techniques and non-European modus operandi in the training of the artist scene. It also intended to demonstrate by a brief historical overview, the importance of meetings between cultures for the improvement of significant technical principles as well as for the investigation of a body-memory that is forward of a particular culture.

Keywords: Theatrical pedagogy ; Transculturality ; Performances; Jerzy Grotowski ; Reptile body.

¹ Professor Adjunto do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Rondônia. Coordenador local do Programa de Mobilidade Estudantil/UNIR. Doutor em Estudos Teatrais pela Universidade de Bolonha em regime de Co-tutela com a Universidade Federal da Bahia (UFBA). Líder do PAKY'OP – Laboratório de Pesquisa em Teatro e Transculturalidade: práxis, reflexões e poéticas contemporâneas.

Isto é antropofagismo: não engolir vorazmente o outro, não faltar-se de pratos exóticos, não absorver, como um cego, proteínas *multi-kulti*; [...] mas selecionar, com precisão, partes corporais para serem desmembradas, cozidas e finalmente ingeridas. [...] O paladar não é imóvel, ao contrário guia, escolhe, rejeita, julga, cospe e se delicia. (Massimo Canevacci, 2004) [n.t.]

Se considerarmos as perspectivas transnacionais do século XX e a “identidade das diásporas” como fatores determinantes das produções culturais ocidentais contemporâneas² e, se assumirmos os *encontros pedagógicos*³ tal qual “produto” cultural, talvez seja legítimo adotar o termo híbrido, para identificar as pesquisas teatrais desenvolvidas por grupos-laboratórios, no âmbito da educação físico-corpórea do artista da cena, principalmente aquelas empreendidas a partir da segunda metade do século XX.

Apesar de reconhecer que o *boom* das metodologias híbridas se dará, sobretudo, a partir da promoção, em série, de *encontros pedagógicos* organizados pela *Scuola degli Attori*⁴, a partir dos anos Oitenta, não se pode deixar de reafirmar que o uso desses métodos, organizados a partir da “seleção de pedaços, de coisas-pessoas-signos que vem de fora”, foi um “artifício” praticado pelos mestres-pedagogos, já nas primeiras décadas do século XX.

Os fragmentos técnico-corporais provenientes de outras culturas se adequavam aos estudos de uma corporeidade outra, distante daquela realística que repetia a *imagem visual* do corpo humano nos palcos. O interesse dos inquietos

homens de teatro era, dentre outros, investigar a formação do artista da cena para que este fosse capaz de obter o domínio técnico, necessário ao processo de organização de gestualidades e de um corpo não convencionais. Dentre esses homens de teatro destacamos, V. E. Meierhold que, nas primeiras décadas do século XX, buscou explorar procedimentos cênicos servindo-se de elementos técnico-expressivos da *Commedia dell'Arte*.

Para “construir” esse *corpo artificial*, veículo das gestualidades não padronizadas, tornava-se imprescindível que o artista da cena soubesse articular novos conceitos e práticas. E, nesse sentido, os procedimentos técnico-expressivos da *Commedia dell'Arte* se configuravam, naqueles *encontros pedagógicos* fomentados por Meierhold, tal qual

[...] um meio, [...] da qual se podem apreender diversos elementos cênicos, tornando-se, para o ator, um modelo de composição da improvisação. O novo ator deveria encontrar a emoção teatral como na tradição da comédia improvisada: ancorado na ausência de motivação psicológica e nas características conhecidas da personagem. Sua expressão se constituiria por meio da arte do gesto, das poses, da coordenação do movimento do seu corpo no espaço onde se origina a ação. (SANTOS, 2009, p.119) [grifo nosso]

O corpo do artista da cena, atravessado pelas interconexões culturais, é um corpo que migra e recebe “contágios” técnico-culturais de *modus operandi*⁵ europeus e extraeuropeus. É o corpo do

²Conforme corrobora o sociólogo britânico Paul Gilroy, em seu livro “O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência”. (GILROY, 2003, pp. 52-53)

³O termo encontro pedagógico faz referência às investigações teatrais empreendidas, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, por diretores/encenadores/pedagogos de teatro. (CRUCIANI, 2006)

⁴Franco Ruffini utiliza esse termo para indicar a International School of Theatre Anthropology. In: “La scuola degli attori. Rapporti dalla prima sessione dell'ISTA – International School of Theatre Anthropology (Bonn 1-31 ottobre 1980).” Firenze-Milano: La Casa Usher, 1981.

⁵Modus operandi é uma expressão em latim que significa, literalmente, “modo de operação”. A maneira organizada de trabalhar e/ou agir que o sujeito adota.

rigor técnico. Corpo das contradições musculares. Mas tenhamos atenção. Esse *novo* corpo, dos cruzamentos, preconizado pelos diretores/encenadores/pedagogos contemporâneos, não é simplesmente (ou pelo menos não deveria) ser o resultado de um acúmulo de gestualidades estrangeiras.

Nessa perspectiva dos “contágios” técnico-culturais emerge as investigações teatrais empreendidas pelo diretor-pedagogo polonês Jerzy Grotowski (1933-1999) que, a partir dos anos sessenta, iniciou uma criteriosa pesquisa sobre a bioarquitetura do homem criativo, com o objetivo de compreender de que modo forças psíquicas atávicas poderiam condicionar as ações cotidianas do sujeito contemporâneo.

Todavia, aquele que desconhece o rigor científico de Grotowski e sua ininterrupta pesquisa em busca de um corpo outro, arcaico, distinto daquele cotidiano poderia ao ler o clássico “Em busca de um teatro pobre”, publicado nos anos setenta, interpretar, equivocadamente, a declaração do diretor polonês, quando este discorre sobre as técnicas que influenciaram o seu processo de formação e, de conseguinte, dos integrantes do Teatro Laboratório.

Segundo Grotowski (1970, p.22), os procedimentos técnicos do teatro oriental, em específico a Ópera de Pequim, o Kathakali e o teatro No, juntamente com outros métodos europeus, a exemplos dos exercícios rítmicos de Dullin, dos estudos de François Delsarte e da biomecânica de Meierhold, serviram de base para a organização dos percursos pedagógicos do *Teatr Laboratorium*. E é justamente neste ponto que um leitor iniciante poderia equivocar-se, pois apesar de citar diversos procedimentos técnico-expressivos estrangeiros,

Grotowski não buscava uma espécie de síntese das técnicas europeias e extraeuropeias. O corpo híbrido que o *Teatr Laboratorium* almejava não era projetado por um *mixer* de signos corpóreos, mas, ao contrário, era um corpo atravessado por culturas.

Diante dessas perspectivas, perguntamos: quais culturas cruzam um corpo híbrido e contemporâneo? Que tipo e/ou tipos de migrações e contágios culturais foram eleitos pelos diretores/encenadores/pedagogos? Indiscutivelmente o continente asiático. Sobretudo o Japão, a Índia e a Indonésia exerceram considerável influência e fascinou os homens de teatro do século XX. Os diretores russos Meierhold (1874-1940), Vakhtangov (1883-1992) e o escritor/dramaturgo francês Antonin Artaud (1896-1948) – que se deslumbrou ao fruir, pela primeira vez, em 1931, na ocasião da Exposição Colonial em Paris, a apresentação de uma companhia de teatro de Bali⁸ – são alguns dos exemplos mais citados, quando se discorre sobre as influências da cultura asiática nas pesquisas teatrais.

No entanto, pouco se fala sobre a experiência “pitoresca” do diretor/pedagogo Konstantin Stanislavski (1863-1938), com uma família de acrobatas japoneses, em 1884, quando na ocasião o círculo Alekseev decide montar a opereta Mikado. Em seu livro “Minha vida na arte” Stanislavski discorre sobre a experiência com a corporeidade japonesa e de que modo os participantes do círculo Alekseev se serviram das gestualidades da cultura nipônica para “construir” um corpo outro, artificial. Naquele encontro intercultural, relata o diretor russo, os japoneses

[...] nos ensinaram todos os seus costumes: o andar, a postura, as reverências, as danças, os gestos com o leque e como manejá-lo. Isto é um bom exercício para o

⁸Importante destacar que Antonin Artaud dedica um capítulo em seu livro “O Teatro e seu duplo”, “Sobre o Teatro de Bali”, especificamente para analisar este teatro composto por “gestos metafísicos” que “[...] desnorteia nossas concepções ocidentais de teatro [...]”. (ARTAUD, 1999, p.55-73)

corpo. [...] As mulheres passavam dias inteiros com as pernas enfaixadas nos joelhos: o leque tornou-se um objeto indispensável e habitual para as mãos. [...]

Tínhamos aulas de dança japonesa, e as mulheres aprendiam todas as maneiras sedutoras das gueixas. Sabíamos dar voltas sobre saltos altos, mostrando ora o perfil direito, ora o esquerdo, cair no chão, dobrados como ginastas, correr a passos curtos de forma cadenciada, saltar, caminhar a passos miúdos de forma coquete. [...] Aprendemos a fazer malabarismo com o leque, a passá-lo por sobre os ombros, entre as pernas e, mais importante, assimilamos sem exceção todas as poses japonesas com o leque e delas compusemos toda uma escala de gestos por números, fixada em toda a partitura como notas em músicas. [...] (STANISLAVSKI, 1989, p.117-118) [grifo nosso]

Portanto, muito antes que os “famintos” atores-alunos ocidentais pudessem participar das primeiras sessões-encontros da *International School of Theatre Anthropology* (ISTA) nos anos 80, homens de teatro, como Stanislavski, Meierhold, Vakhtangov e Artaud, já haviam estabelecido encontros com outras culturas, outros *modus operandi* e, souberam “servir-se” e acolher princípios e técnicas “estranhas” em suas pesquisas teatrais. O encontro com o outro, as interconexões culturais, as “migrações” e os “contágios” entre técnicas teatrais europeias e extraeuropeias são fatores quase que “obrigatórios”, uma espécie de critério para as investigações teatrais do século XX. As gestualidades, atitudes e posturas corporais, como aquelas do Samurai, das figuras da *Commedia dell'Arte*, da acrobática, por exemplo, são como “moedinhas” de troca na organização de um

training corporal voltado ao processo criativo do artista da cena. Pode-se dizer que o teatro do século XX se transforma em um lugar de encontro com a diversidade, lugar de trocas e “in-formação” entre culturas. Encontro que constrói e é “construído” ao mesmo tempo. Aliança entre culturas. Mestres, técnicas e pensamentos em conexão cultural múltipla à procura de uma unidade psicobiológica que está no homem, independentemente da sua cultura de proveniência.

No entanto, ao assumir *o encontro com o outro* como uma espécie de critério, não podemos somente reconhecer a influência da cultura asiática nas investigações teatrais. Vale também destacar e legitimar, inclusive em grau igualitário ou até maior, dependendo da prática estudada, as conexões estabelecidas com a matriz africana e suas técnicas corporais extremamente codificadas, presentes nas danças, nos cânticos e nos *esquemas* corporais oriundos de contextos tradicionais e ritualísticos.

O encontro com a “linguagem” gestual do corpo africano – estruturada em códigos de comportamentos disciplinados e precisos – revela, no entanto, outros matizes. Diversamente daqueles asiáticos. Mais complexos, poderíamos dizer. Mas, por quê? E de qual, ou quais, complexidades estamos falando?

Em 1973, na sede do grupo Odin Theatre, na Dinamarca, o sociólogo e estudioso do fenômeno dos Candomblés em Salvador, Roger Bastide, profere, pela primeira vez, em âmbito teatral, a palestra: “Disciplina e espontaneidade nos transe afro-americanos”⁷. Comunicação que objetivou ressaltar e discutir as relações, e se existiam relações, entre o teatro e os cultos de possessão⁸ de

⁷BASTIDE, Roger. “Sogno, trance e follia”. Jaca Book, Milano, 1976, pp.111-118

⁸ Apesar de ter consciência que o vocábulo possessão, amplamente utilizado pelos antropólogos, sociólogos, psicólogos, etc., é um termo que carrega em si grandes polêmicas e preconceitos; mantenho o termo tal qual proposto pelo sociólogo Roger Bastide. Sobre o fenômeno da possessão nos candomblés envio ao texto: “Transe e possessão no candomblé da Bahia”, In: “Lessé Orixá. Nos pés do santo”, Vivaldo da Costa Lima, 2010, p.257-270.

matriz africana. Na ocasião, haja vista o interesse, e porque não dizer a curiosidade, dos homens do teatro pelos fenômenos da possessão, Bastide buscou elucidar, aos estudiosos ocidentais, a diferença entre o transe selvagem⁹ e a possessão ritualística organizada.

Na análise sobre o fenômeno da possessão Roger Bastide identificará elementos fundamentais para que a possessão sirva, de forma adequada, à comunidade (BASTIDE, 1976, p.112); bem como citará outros componentes, de caráter especificamente educativo, indispensáveis ao ato da incorporação, que permitirão ao *Babalorixá* manipular a capacidade do neófito para entrar em transe e organizar a linguagem corpóreo-vocal do seu filho e/ou da sua filha de santo.

É, portanto, mediante o processo educativo, repleto de regras, que o estado selvagem do transe será equilibrado; melhor dizendo, pode-se dizer que ele será organizado sob o ponto de vista muscular. O corpo da possessão, contrário àquilo que projeta o senso comum, é um veículo *apurado* capaz de executar a “linguagem” corporal articulada e expressiva dos seres que serão incorporados pelos sacerdotes. Trata-se de uma “gramática” muscular e vocal que, necessariamente, o neófito deverá aprender, para ser capaz de incorporar outro corpo e, ao mesmo tempo, ser eficaz durante o ato ritualístico. É somente através da disciplina, conclui Roger Bastide, introduzida no processo educativo corpóreo-vocal, que o neófito será espontâneo durante a execução das *performances* ritualísticas.

Disciplina e espontaneidade são dois elementos fundamentais para a eficácia do ato ritualístico nas culturas afro americanas. Dois símbolos – *coniunctio oppositorum* do *ato total* – introduzidos nas pesquisas de alguns diretores-pedagogos interessados nas investigações

experimentais sobre os processos educativos do artista da cena. De fato, pode-se estabelecer uma analogia entre o *ator-santo* grotowskiano, aquele que mediante a disciplina e a espontaneidade oferecerá o seu corpo em “sacrifício”, e o filho e/ou filha de santo, aquele que *devotará* seu corpo para incorporar (dar corpo) aos mitos, danças e cantos vibracionais (os *Orikis*).

Aqui começam as complexidades desse encontro com a “linguagem” gestual do corpo africano. As técnicas provenientes da matriz e *derivados* da tradição não serão apenas usadas como um novo léxico gestual, mas também tal qual um “instrumento” que permitiria aos artistas da cena entrar em contato com um tipo de energia “esquecida”, ou poderíamos dizer de uma memória corporal atávica, diretamente em conexão com o corpo arcaico, ou “réptil”. E é sobre esses fatores “obscuros” presentes na matriz cultural africana que Jerzy Grotowski se interessou nos últimos anos de sua vida, em específico a respeito da energia primária diretamente ligada ao corpo arcaico do homem. Para tanto, viajou por diversos países que ainda mantinham, em pleno século XX, vestígios dessa corporeidade proveniente da matriz africana. Talvez, dessa experiência, Grotowski iniciou alguns questionamentos, como o que segue:

[...] como tudo estaria ligado à energia primária, como mediante diversas técnicas tradicionais poderíamos ter acesso a um corpo arcaico do homem.

[...] Existe nos Caribes, especialmente no Haiti, um tipo de dança que se chama *yanvalou* que é usada, por exemplo, no momento da *aparição* [incorporação] de um *mystère*, de uma divindade [...]. Tudo é muito simples, e existe uma ligação com o 'corpo réptil'. Não existe nada de estranho [...]. Temos dois passos precisos, um tempo-ritmo,

⁹ O transe selvagem é um dos critérios – existem outros: a doença, o sonho, um objeto não comum – da vontade dos orixás “montarem” os médiuns. (BASTIDE, 1976, p.112)

as ondas do corpo e não somente aquelas da coluna vertebral. (GROTOWSKI, 2007, p.71-72) [n.t.]

Em sua conferência, “*Tu es le fils de quelqu'un*”, proferida em 1985, em Florença (Itália), Grotowski corroborou que a memória corporal reptiliana estaria diretamente relacionada com os primórdios da raça humana. Portanto, segundo o diretor-pedagogo existiria um conhecimento técnico corporal que estaria diretamente em relação com o surgimento da espécie humana. Esse conhecimento estaria em conexão com o “nosso aspecto réptil”, ao nosso mais antigo cérebro, ou seja, o cérebro réptil. Para Grotowski, este cérebro seria a fonte de acesso a um tipo de energia primária mediante a qual o *Performer* teria a possibilidade de entrar em comunhão com o seu princípio: a sua “natureza original”. E, essa energia primária, do corpo réptil, poderia ser identificada, segundo Jerzy Grotowski, em diversas técnicas tradicionais das populações do deserto do Kalahari, no Vodou dos Yorubas e em certas técnicas praticadas na Índia e nos *derivados* da tradição.

Os passos, o tempo-ritmo e as ondas do corpo, presentes na dança haitiana *Yanvalou*, juntamente com os cantos rituais da tradição afro-caribenha, foram selecionados por Grotowski, pois ele acreditava que esses elementos técnico-expressivos serviriam tal qual uma “via” moto-vocal, permitindo aos artistas da cena investigar o corpo reptiliano conectado a memória ancestral do indivíduo.

Os enunciados de Grotowski vão, portanto, ao encontro dos pressupostos teóricos divulgados pelo físico e neurólogo norte americano Paul D. MacLean (1913-2007), que nos anos sessenta preconizou o cérebro trino composto por “[...] três elaboradores biológicos, cada qual com uma específica forma de subjetividade, sua própria

inteligência, o seu sentido de tempo e espaço, bem como suas funções mnemônicas e motoras” [n.t.] (MACLEAN, 1984, p.7). O corpo reptiliano, diretamente conexo ao *archipallium brain*, ou cérebro réptil, seria, portanto, uma estrutura biológica estabelecida geneticamente, em conexão com as memórias e aprendizados ancestrais da nossa espécie. Não por acaso Grotowski afirmará que, além de permitir o acesso à memória ancestral, o corpo réptil facilitaria o *Performer* estar presente na ação, isto é ser orgânico. (GROTOWSKI, 2007, p.74)

Assim sendo, a matriz africana serviria como uma “ponte” que facilitaria o sujeito acessar sua memória arcaica. O artista da cena não usaria a técnica somente para adquirir uma corporeidade outra, exótica, mas, ao contrário para “escavar” estratos mais profundos de sua bioarquitetura. Os gestos, as atitudes e as ações moto-vocais presentes na matriz africana e seus *derivados* facilitariam, também, no estudo de forças psíquicas presentes no corpo humano.

Nesse contexto, o artista da cena se “transformaria” em uma espécie de *arqueólogo-do-corpo-humano* capaz de “[...] retirar o estrato moderno, das práticas contemporâneas, e escavar bem no fundo, para recuperar e praticar outros estratos que contemplam performances mais arcaicas, mais autênticas [...]” (DEGLER, 2005, p.280).

Isso nos leva a corroborar com a ideia de que a matriz africana, quando introduzida em determinados âmbitos teatrais, foi (e ainda é) usada para promover uma intensa investigação sobre a bioarquitetura do homem. O objetivo, nesse caso, não é compreender *como* executar uma determinada técnica, mas, ao contrário, pesquisar de que *modo* as forças psíquicas arcaicas presentes no sujeito poderiam (ou podem) condicionar as ações cotidianas e influenciar as performances do

sujeito contemporâneo. Para tanto, os procedimentos técnico-expressivos presentes nas danças tradicionais de matriz africana serviriam de “isca” capaz de atrair informações e ações, de um passado, que “dormem” na estrutura biopsíquica do sujeito.

Os elementos técnico-expressivos (o ritmo, o canto e as danças) serviriam a Grotowski, o *teacher of Performer*, como uma “via” moto-vocal capaz de guiar o sujeito-que-investiga durante o seu processo, facilitando-lhe o acesso às suas memórias implícitas¹⁰ “depositadas” em seu “elaborador biológico” mais arcaico. O ritmo, o canto e as danças seriam, portanto, eficazes no processo de educação do artista da cena, pois esses elementos técnico-expressivos teriam segundo Scott-Billmann (2011, p.94), o poder de (re) ativar (“estimular”) os estratos mais profundos do homem. De consequência, esses elementos auxiliariam o sujeito acessar os estratos mais profundos da sua bioarquitetura.

Todavia, dentre os elementos técnico-expressivos o ritmo seria o fator principal no processo de resgate de comportamentos “inscritos” na memória corporal arcaica do sujeito. Essa distinção, corroborada pela antropóloga Scott-Billmann (2011, p.52), se justificaria, pois o ritmo favorece o “despertar” dos comportamentos (rítmicos) geneticamente inscritos no corpo humano. Além de que, o fator ritmo, com “todas as suas flutuações” (juntamente com o fator tempo) facilitariam o corpo-voz (re) lembrar estados, atitudes e gestualidades inerentes a memória atávica. Assim, o tempo-ritmo das danças e dos cantos tradicionais da matriz africana e seus *derivados* estimulariam o sujeito a usar outro modo de conhecimento (não necessariamente verbal), diretamente conexo às próprias memórias e aprendizados ancestrais, “inscritos” em seu próprio

corpo.

Mediante posições, gestos, atitudes e determinados modos de se movimentar, isto é, assumindo algumas formas corporais que não estão conectadas à mente discursiva, declarativa episódico/semântica, o sujeito entraria em contato com o próprio corpo “esquecido”, ou melhor: o seu corpo réptil. Nesse sentido, o tempo-ritmo das pulsações corporais e dos sons vibracionais revelaria ao sujeito e àqueles que o observa, algo “escondido” dentro de si mesmo. Manifestaria os impulsos que estão “enraizados” profundamente “dentro” do corpo do sujeito.

A matriz africana, através de seus elementos técnico-expressivos, seria eficaz, sobretudo, porque facilitaria o sujeito reconhecer seu corpo tal qual um “suporte” de memórias e informações. Em outras palavras, é como se os elementos desse *modus operandi* extra-europeu permitissem ao sujeito recuperar a memória que está em seu corpo. De fato, (e não por acaso) na cultura dos Yorubas o corpo paralisado é o corpo do esquecimento incapaz de irradiar sons, ritmos, pulsações necessárias à narrativa rítmica das práticas corporais. Metaforizando, poderíamos dizer que nessa “via” educativa, que promove o resgate das memórias arcaicas, o sujeito deveria sacrificar-se com o intuito de retirar o seu corpo daquele estado de paralisia, do esquecimento, transformando-o em um corpo “instrumento” capaz de “recuperar” as ações físico-vocais necessárias ao processo de resgate de algo, localizado nos estratos profundos da sua arquitetura biopsíquica.

Se de um lado, os elementos técnico-expressivos da matriz africana favorecem (ou podem favorecer) o resgate das memórias moto-vocais ancestrais, “depositadas” no corpo, do outro lado esses elementos também induzem (ou podem



induzir) o cérebro do sujeito a produzir um novo mapa explícito de seu corpo no cérebro¹¹. Portanto, as ações e atitudes corporais usadas nas danças tradicionais, bem como o modo específico de locomoção do corpo no espaço-tempo, poderiam estimular o cérebro do sujeito a compor outra imagem do corpo. Esta atividade seria possível porque o cérebro humano, em interação com o corpo, teria a capacidade de criar espontaneamente mapas explícitos que compõem o corpo (DAMASIO, 2012, p.119). Em poucas palavras, corpo-cérebro conectados em um único organismo.

De fato, segundo o neurocientista António Damásio, a mente do sujeito não aprende somente com as informações externas através de seu cérebro “[...] mas é também verdade que o cérebro pode ser informado somente pelo corpo” (DAMASIO, 2012, p.122). Para Damásio, esta íntima relação do corpo com o cérebro seria essencial não somente na organização de um “mapeamento do corpo”, mas também fundamental para a compreensão dos “[...] fenômenos espontâneos, tais quais: os sentimentos do corpo, as emoções e os sentimentos das emoções.” (DAMASIO, 2012, p.122)

Corpo e cérebro estão conectados em uma incessante coreografia interativa. Os pensamentos no cérebro podem induzir estados emocionais executados posteriormente no corpo, enquanto este último [o corpo] pode modificar a paisagem cerebral e, portanto, o substrato dos pensamentos. Os estados cerebrais, que

correspondem a certos estados mentais, induzem determinados estados corporais; esses são mapeados no cérebro e incorporados nos estados mentais [...] (DAMASIO, 2012, p.127) [n.t.]

Nesse sentido, os elementos da matriz africana e seus *derivados* podem ir além de uma nova modalidade, ou um novo *training* voltado à formação do artista da cena; tão somente quando admitidos tal qual uma “via” educacional capaz de estimular o *sujeito-pesquisador* em um processo de investigação do seu *corpo em ação*, isto é, a arquitetura tridimensional do organismo humano que experimenta sensações e ações no processo perceptivo.

Assim sendo, concluímos que o corpo não deve (ou pelo menos não deveria) ser educado como um organismo-massa, organismo dos músculos. Ao contrário, é necessário admitir o corpo como uma espécie de amálgama de memórias corporais, composta por diversas partes, sendo cada uma delas ligadas a uma força primordial. Isso nos levaria, inevitavelmente, a compreender que ações, gestos e atitudes tradicionais da matriz africana e seus *derivados* serviriam não exclusivamente como uma espécie de *training* físico, uma sequência de passos e de coreografia, mas sim, como uma modalidade para **recordar, recuperar e compreender** determinadas memórias-motrices de um corpo arcaico que existe no homem.

¹¹ Informações complementares sobre o modo com o qual “[...] os cérebros complexos, como os dos seres humanos criam espontaneamente mapas explícitos, com maior ou menor precisão, das estruturas que compõem o corpo [...]” [n.t.] (DAMASIO, 2012, p.119), e sobre os aspectos das conexões corpo-cérebro. Consultar “Il corpo nella mente”, in DAMASIO, Antonio. “Il sé viene alla mente. La costruzione del cervello cosciente.” Milano, Editori Adelphi, 2012.

Bibliografia

- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BASTIDE, Roger. **Sogno, trance e follia**. Milano: Edizioni Jaca Book, 1976.
- CANEVACCI, Massimo. **Sincretismi. Esplorazioni diasporiche sulle ibridazioni culturali**. Milano: Costlan editori, 2004.
- CARNEIRO, Edison. **Candomblés da Bahia**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.
- CRUCIANI, Fabrizio. **Registi e pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento**. Editoria & Spettacolo, Roma, 2006.
- DAMASIO, Antonio R. **Il sé viene alla mente. La costruzione del cervello cosciente**. Milano: Edizioni Adelphi, 2012
- DEGLER, Janusz (org.). **Essere un uomo totale, autori polacchi su Grotowski: l'ultimo decennio**. Pisa: Titivillus, 2005.
- GILROY, Paul. **The Black atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza**. Roma: Meltemi editore, 2003.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Per un teatro povero**. Roma: Bulzoni Editore, 1970.
- _____. **Tu est fils de quelqu'un**. ATTISANI, Antonio; BIAGINI, Mario (org.). *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*. Roma: Bulzoni editore, 2007.
- _____. **Performer**. ATTISANI, Antonio; BIAGINI, Mario (org.). *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*. Roma: Bulzoni editore, 2007.
- _____. **Holiday e Teatro delle Fonti**. Firenze: La Casa Usher, 2006.
- _____. **Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo**. ATTISANI, Antonio; BIAGINI, Mario (org.). *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*. Roma: Bulzoni editore, 2007.
- LIMA, Vivaldo da Costa. **Lessé Orixá, nos pés do santo**. Salvador: Corrupio, 2010.
- LODY, Raul. **O povo do santo: religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MACLEAN, Paul D. **Evoluzione del cervello e comportamento umano : studi sul cervello trino**. Torino: Einaudi, 1984.
- RIBEIRO, Ronilda Yakemi. **Alma africana no Brasil. Os iorubas**. São Paulo: Editora Oduduwa, 1996.
- RISERIO, Antonio. **Oriki Orixá**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- RUFFINI, Franco (org.). **La scuola degli attori. Rapporti dalla prima sessione dell'ISTA – International School of Theatre Anthropology (Bonn 1-31 ottobre 1980)**. Firenze-Milano: La Casa Usher, 1981.
- SANTOS, Maria Thais Lima. **Na Cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V. E. Meierhold: 1911 a 1916**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- SCHOTT-BILLMANN, France. **Quando la danza guarisce**. Milano: Franco Angeli, 2011.
- SIEGEL, Daniel J. **La mente relazionale: Neurobiologia dell'esperienza interpersonale**. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2001
- SPARTA, Francisco. **A dança dos Orixás**. São Paulo: Editora Heder, 1970
- STANISLAVSKI, Konstantin. **Minha vida na arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

Recebido: 07/09/2016

Aprovado: 01/10/2016

Publicado: 12/12/2016

CONVERSANDO, DANÇANDO E RECRIANDO HISTÓRIAS

Processo de Criação Colaborativo com a Terceira Idade

TALKING DANCING AND RECRIATING STORIES

Collaborative Creation Process with old-edged

Renata Bittencourt Meira¹

Resumo

Descrição de uma montagem teatral realizada de modo colaborativo com um grupo de idosas na cidade de Paulínia. São apresentadas as estratégias utilizadas para a realização de uma montagem teatral original e significativa. O texto mostra a constituição do grupo, o levantamento do material cênico e os temas abordados no espetáculo. A arte é concebida como proponente de um estado de criação e o fazer artístico se dá na complexidade do campo cultural contemporâneo.

Palavras-chave: artes populares, bricolagem, curso de teatro, montagem, performances culturais

Resumen

Descripción de una producción teatral realizada en colaboración por un grupo de personas de edad en la ciudad de Paulínia. Se presentan las estrategias utilizadas para llevar a cabo una producción de teatro original y significativo. El texto muestra la constitución del grupo, el material escénico levantado, y los temas tratados en el espectáculo. El arte se concibe como un proponente de un estado de la creación artística y en la creación es dada la complejidad del ámbito de la cultura contemporánea.

Palabras clave: artes populares, bricolaje, curso de teatro, montaje, performances culturales

Abstract

Description of a theatrical spectacle held in a collaborative way with a group of elderly women in the city of Paulínia, in São Paulo. The strategies used to perform an original and significant theatrical spectacle are presented. The text shows the constitution of the group, the survey of the scenic material and the themes addressed in the show. Art is conceived as a proponent of a state of creation and the artistic making takes place in the complexity of the contemporary cultural field.

Key-Words: Popular arts, Bricolage, Course of theater, Spetacle, Cultural performances

¹ Docente, Brincante, Diretora, Pesquisadora. Universidade Federal de Uberlândia; professora; renatameira@ufu.br.

Expressar cenicamente emoções de vidas já longas é reviver estas emoções e , desta maneira, procuramos mostrar uma perspectiva idosa da vida.²

O estudo de processos de criação para realização de montagens teatrais na interação intercultural é um importante campo de conhecimento para as artes contemporâneas. Para conhecer e entender a multiplicidade de expressões e procedimentos de criação em teatro, na fricção das diferenças culturais, é preciso saber sobre cada um destes processos que constituem esta multiplicidade. Este trabalho foca a descrição de uma montagem teatral realizada de modo colaborativo com um grupo de idosas numa instituição municipal e gratuita de Arte e Cultura no município de Paulínia. O texto aborda o contexto em que o trabalho foi realizado, as atividades de constituição e conhecimento do grupo, a montagem da peça e a circulação do trabalho dinâmico e continuamente atualizado, por dois anos.

Conversando, dançando, cantando e contando histórias um grupo de vinte e cinco idosas, com idade entre 51 a 87 anos, criaram e apresentaram diversas vezes o espetáculo *Todo Brasileiro tem uma História Escondida*. Esta montagem foi desenvolvida em oficinas de teatro, coordenadas por Renata Meira³ no Centro de Integração das Artes – CIARTE - da Prefeitura Municipal de Paulínia, Estado de São Paulo, no qual são oferecidas aulas de artes gratuitas para diversas faixas etárias. Esta descrição parte do ponto de vista da coordenação do trabalho. As oficinas aconteciam semanalmente, com duas horas de duração, foi um processo dinâmico desenvolvido em dois anos, em 1999 e 2000. O poder público municipal, naquela

gestão⁴, investia recursos na qualidade de vida da população. Alfabetização, esporte, dança e teatro eram atividades oferecidas para os idosos, que também participavam com interesse de eventos como a Semana do Idoso de Paulínia ou o Dia dos Pais. Estas atividades regulares e estes eventos formavam uma rede de encontros e relações. As pessoas que participaram do processo, portanto, já se conheciam de outras atividades.

Vinte e cinco idosas, todas mulheres, iniciaram o trabalho. As integrantes do grupo tinham diferente escolaridade, vinham de diferentes classes sociais e origens diversas, a maioria passou parte da vida na zona rural. A maioria das integrantes do grupo havia participado anteriormente da montagem de *Morte e Vida Severina* com outro diretor/professor. Uma experiência teatral realizada a partir do texto. Um texto longo e difícil. Grande parte das idosas eram analfabetas e o processo foi dolorido, várias desistiram. A proposta do diretor\professor exigiu a memorização de cada palavra do texto. Esta experiência com o texto como pilar central do trabalho era a referência de teatro naquele contexto, muito diferente da proposta que iríamos desenvolver. A montagem do texto de João Cabral de Melo Neto estava centrada no texto dramático e contou com uma direção centralizadora. Havia um sentimento conflituoso acerca desta experiência. Por um lado o orgulho de realizar uma tarefa difícil. Apresentar o texto *Morte e Vida Severina* na íntegra é um desafio até para profissionais de teatro. Para estas idosas, a realização e a apresentação do trabalho foi bastante significativa. A montagem apresentou o texto na íntegra. As atrizes que chegaram ao fim da montagem e apresentaram a peça se sentiram vencedoras. Ao mesmo tempo,

² Renata Meira: Texto do folder do trabalho elaborado por e compartilhado com todas.

³ Renata Meira foi contratada como professora de Teatro no CIARTE e trabalhou com grupos infantis, juvenis, adultos e idosos de 1998 a 2000.

⁴ Prefeito Adélio Vedovello - 01\01\1997 a 31\12\2000.

outro sentimento diferente da vitória estabeleceu uma emoção conflitante em cada participante dos processos. A memória de um processo doloroso, no qual os limites de cada uma foram abordados com sofrimento, estava presente nos depoimentos das atrizes. Foi grande o esforço para conseguir realizar uma peça de teatro nos padrões propostos. A experiência e as referências cênicas das integrantes do grupo foram pouco valorizadas. Neste contexto, foi dado início à uma outra prática com o objetivo de estimular o estado criativo por meio de um processo diferente de montagem teatral. Muitas vezes fui questionada: “Quando vamos fazer teatro?”.

A primeira meta foi conhecer e, ao mesmo tempo, constituir o grupo. A proposta de montagem deveria ser encontrada nas relações de grupo. A encenação estava por ser criada, deveria apresentar movimentos e histórias significativas nos quais o grupo tivesse intimidade suficiente para mantê-la viva, dinâmica. Os primeiros passos do trabalho foram os passos do cacuriá e do caroço, danças populares do Maranhão⁵, simples e com o ritmo animado. A cada encontro dançávamos e conversávamos sobre a vida de cada uma. As canções selecionadas se referiam à vida simples do homem rural. Cortá capim, rancá batata, baná o fogo, embalar neném, estimulavam as lembranças de um passado rural, povoado de causos e lendas, das plantações de café e de arroz com os filhos pequenos, do fogão à lenha, das tocas de tatu, do pai ou marido alcoólatra, das noites escuras nas quais surgiam lobisomens.

Nestas conversas Maria Antônia, alagoana, lembrou-se do Jaraguá, um grande bicho de pano que corria atrás das crianças. Resolvemos confeccionar um Jaraguá para participarmos da *VIII Semana do Idoso de Paulínia - SEMI – Idoso cidadão: conquistando novos passos*. Assim, além de dançar,

cantar e contar histórias, passamos a costurar, moldar e pintar nosso Jaraguá, que ficou com 12 metros de comprimento. Junto com ele fizemos uma Maricota, corpo de balaio e cabeça de papel, para desfilar na SEMI. Foi uma alegria e um sucesso, o grupo ganhava intimidade e expressões próprias.

O universo evocado pelas cantigas e danças compartilhadas, criou um substrato cultural e direcionou as conversas e os desejos. “Se na dança o corpo é proeminente, se o movimento é o pensamento do corpo e se a cultura é também o nome que se dá aos contornos do agir do corpo, temos então, na dança, um importante veículo discursivo por meio do qual opera uma epistemologia” (SILVA: 2012, p. 2). A epistemologia em que mergulhamos valorizou a experiência compartilhada da dança, numa prática em que cada um faz do seu jeito, mas todos fazem juntos. A brincadeira e a participação de todas passaram a ser constantes nos encontros. A descontração e a improvisação foi se instaurando e todas fomos nos sentindo em casa.

Contaçõ de história, bonecos gigantes, música de viola, histórias de encantamentos, histórias da vida na roça e as festas de religiosidade popular foram as principais fontes expressivas do processo. Aos poucos o envolvimento com estas atividades aquietou a ansiedade por fazer o teatro como havia sido feito anteriormente. A prática questionava o padrão do que era reconhecido como Teatro. Esta transformação foi importante, pois o conhecimento cênico acumulado no decorrer da vida de cada uma pode ser desvelado. A perspectiva cênica criada pela ludicidade e por referências culturais significativas substituiu uma perspectiva padronizada. A noção de Teatro foi sendo expandida sem teorizações, a partir da realização de propostas

⁵São práticas de “dançar, cantar e batucar” (FU-KIAU, Bunseki apud LIGIERO, Ligiero:2011), tocadas e dançadas por mulheres Caixeiros do Divino Espírito Santo no estado do Maranhão. Cantar-danças-batucar é um continuum das performances de motrizes africanas, de acordo com o filósofo congolês unseki Fu-Kiau.



cênicas que emergiram do encontro e da troca entre as pessoas envolvidas.

O primeiro trabalho cênico do grupo foi, então, a construção coletiva de dois bonecos gigantes inspirados no Jaraguá, proposto por Maria Antônia de Alagoas, e uma Maricota do interior de São Paulo, sugerida pela coordenação do grupo. O corpo da Maricota foi feito com uma cesta utilizada pelo pessoal da jardinagem da prefeitura, para coletar folhas. A cesta dava o formato arredondado do corpo de Maricota que tinha braços de tecido e um cabeção de papel marchê. O corpo da Jaraguá foi feito com um grande corte de chita, estruturado com doze bambolês, fazendo um bicho de doze metros de comprimento. A cabeça do Jaraguá, também feita de papel marchê, era articulada, uma grande mandíbula permitia que o bicho abrisse e fechasse a boca. Jaraguá e Maricota desfilaram no cortejo do dia do Idoso da cidade de Paulina. Enquanto o grupo se envolvia em costurar, moldar, pintar e estruturar os bonecos para participar do desfile na cidade de Paulina, era estimulado a contar histórias de vida e histórias da vida. Eram compartilhadas também histórias, histórias, piadas, danças e músicas. Passagens biográficas eram contadas com detalhes. O imaginário mágico do universo rural surgia em várias histórias. As relações de família que surgiam nos depoimentos apontavam um lugar submisso da mulher e mostravam a educação controladora que viveram. Também ficou evidente que o casamento era o destino de todas estas mulheres, na perspectiva familiar.

Os bonecos ganharam forma e o grupo passou a dançar junto cacuriás e caroços. A memória dos atuantes, a dança e a relação de grupo ganharam significado naqueles encontros. Às proposições da professora\diretora foram enriquecidas com proposições vindas da experiência e da imaginação dos integrantes do

grupo. O processo de criação foi estimulado por atividades criadas a partir deste universo cultural e social que se apresentava. Este primeiro trabalho resultou na participação dos idosos com os bonecos nas ruas de Paulínia, e resultou também num grupo. Um grupo que dançava e cantava. Um grupo no qual histórias de vida e histórias imaginárias foram compartilhadas. Um grupo composto apenas por mulheres. A grande maioria nascida na roça. Todas com história de alcoolismo na família, havia marido, pai ou filhos alcoolatras.

O material cênico estava sendo levantado. Danças, relações interpessoais, situações de conflito, personagens mágicos, músicas entre outros materiais passaram a ser articulados cenicamente e a constituir a matéria a ser trabalhada em estado criativo. Este estado em que o atuante participa criativamente, foi evocado das práticas culturais envolvidas: as histórias e histórias, as músicas e as figuras, bem como o dançar, cantar, batucar das caixeiros. O estado criativo é uma realidade da cultura popular. Os brincantes, foliões e dançadores, por exemplo, rememoram e recriam as performances culturais. Nestas performances, há uma estrutura cênica que é permeada de alterações, variações, adaptações e improvisos. O contexto no qual o espetáculo acontece, como acontecimentos de rua e o público, influencia cada apresentação. A bricolagem realizada na atualização de tradições (LEVI STRAUS: 1989), com suas variações e adaptações (BURKE: 1989), é uma prática em estado de criação.

Artistas brasileiros de vanguarda, dentre os quais destaca-se Hélio Oiticica, também desenvolveram a arte como proponente deste estado de criação (FAVARETO, 1992). A trajetória de Oiticica, mostra que seu fazer artístico se tornou mais um gerador do estado de criação do que realizador de obras para apreciação. Além de fazer arte, Oiticica refletiu e escreveu sobre sua arte e fez

do fazer artístico uma ideologia, uma escolha de vida. Nas palavras de Oiticica a arte torna-se “um espaço estético de vivências descondicionantes”, permissiva, provoca sensações ambíguas e mobiliza emoções e pensamentos. Tecendo cultura popular com vanguarda brasileira foi desenvolvido o teatro com os idosos em Paulínia, valorizando a vida criativa, concebendo o mundo de maneira múltipla e edificando a aceitação da diversidade. Um pressuposto importante é a perspectiva da arte como um fazer que estimula um estado criativo.

O teatro com idosos traz especificidades que merecem uma atenção criativa para que cada ator possa dar o máximo de si, mesmo em condições adversas de saúde e humor. Faltas, desistências e novos adeptos são circunstâncias que se repetiam. A preocupação com a saúde ocupava muito o tempo dos idosos. Frequentemente a família tem a tutela financeira, a guarda legal por incapacidade ou ainda depende do trabalho, formal ou informal, do próprio idoso. As famílias muitas vezes depende do dinheiro da aposentadoria e da ajuda dos idosos para olhar os filhos, cozinhar ou arrumar a casa. Poucas vezes essas atividades têm o reconhecimento adequado e a auto estima do idoso é muitas vezes baixa. Convivemos com tratamentos, viagens, doença de parente, demandas familiares, entrada e saída de membros durante o processo de criação, ensaio e mesmo na seqüência das apresentações. A estrutura da montagem permitia estas ausências e novas participações. Entendemos e consideramos que a composição do grupo variava.

A criação coletiva acompanhou a concepção de arte como motivadora de um estado de criação e seguiu o processo de criação popular na elaboração da montagem. Hélio Oiticica e Peter Burke ofereceram um solo firme por onde caminhamos com o teatro popular e criativo dos idosos de Paulínia. As formas e processos de composição da cultura popular apresentados por Peter Burke foram

analisados na 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* (MEIRA, 1997). Naquele trabalho tal análise contribuiu para ao entendimento do fandango e apontaram propostas objetivas para a leitura cênica realizada no processo de pesquisa. Burke analisa as manifestações populares da Europa no início da Idade Moderna, entre 1500 e 1800, propondo a existência de um repertório de formas e convenções da cultura popular e a existência de uma estrutura de composição organizacional. A análise de Burke acerca do processo de criação popular deu a base para a realização de processos de criação cênica, tanto o desenvolvido no trabalho de mestrado citado acima, quanto o desenvolvido com as idosas. Podemos sintetizar o processo utilizado, considerando a análise da criação popular, como uma estrutura fixa que oferece a base para improvisações, variações, repetições, redundâncias e um repertório recorrente, revivido por cada sujeito com características expressivas individuais. Neste trabalho a história composta num processo de criação coletiva formava a estrutura fixa que era a base de improvisações, variações, repetições e novas criações.

O processo de criação do espetáculo *Todo o Brasileiro tem uma História Escondida*, criação coletiva, partiu de conversas sobre a história de vida dos idosos e da prática da dança brasileira. Este processo se baseou no entendimento da criação popular como uma maneira de absorver a dinâmica do grupo, incluindo novas histórias e personagens na medida em que as apresentações apontavam novos caminhos e que os integrantes do grupo traziam novas propostas, lembranças, idéias, movimentos, vontades e coragens. A memória foi um campo de onde colhemos fragmentos de vida e da alegoria que preenche os pensamentos e a visão



de mundo. A dança fazia o corpo entrar em movimento junto com a memória, dançando o plantar, o colher, o cortar capim, a formiga, o banar o fogo, entre outros temas que fazem parte da vida das idosas do grupo. Das lembranças vieram as situações dramáticas que constituem a montagem. A família em casa, o pai fumando cigarro de palha e a mãe fazendo crochê. O namoro proibido nas festas dos mutirões, a cozinha com o fogão a lenha e os tachos, as plantações com as sementes e o arado, os bailes e outras situações vieram da memória, nas conversas de mãos ocupadas com os bonecos e de corpos cansados da dança divertida do cacuriá e do carço. Os dramas familiares com seus bebês raptados pelo lobisomem. As garrafadas, a defumação e as benzedeadas também se fizeram presentes. Duas benzedeadas, uma de preto e outra de branco, se desafiavam em seus poderes. Maura lembrou-se de um verso para espantar lobisomem que entrou em cena:

Cruz encontra, cruz em monta
Que o demônio não me encontra
Nem de noite, nem de dia
E nem em pin de meio dia (anotação de aula)

Junto com os versos de poder mágico, surgiam também situações cômicas. O texto ia sendo criado e o roteiro ia sendo escrito. Seguíamos o roteiro de acordo com as criações, estabelecíamos a cada ensaio uma estrutura fixa. Entretanto, cada intérprete tinha a liberdade para recriar, adicionar, repetir, enfim, variar como no processo de criação popular (BURKE: 1989). Da cultura popular veio também a relação com o público. Algumas falas, como a de Sá Catarina a benzedeadas de branco, interpretada por Maria Antônia, eram dirigidas diretamente para a platéia:

Boa tarde querido público, hoje vou ensinar uma garrafada que eu aprendi com a minha bizavó, cura qualquer doença, acaba com qualquer mal, levanta qualquer defunto. Preste atenção para não esquecer nenhum ingrediente: perna de pulga viúva, cabo de carrapato capado, chifre de vaca mocha... (Anotações de Aula)

Na época da congada de Uberlândia⁶, em novembro, foi apresentado um registro das festas mineiras. Assistimos ao vídeo com os diferentes ternos de Congada: Moçambique, Congo, Marinheiros e Catupés. As imagens do vídeo acordavam novas imagens da memória. Enquanto isso também dançávamos o Congo, olhando as danças de Uberlândia, ouvindo e pulsando com as músicas do Congo de Goiabeira no Espírito Santo. Não havia a intenção de reproduzir ou mesmo representar alguma performance cultural. Por isto as imagens podiam ser de local diferente das músicas. Os fragmentos da performance, como música, passos, desenhos coreográficos, eram apresentados ao grupo como estímulos para criação cênica. O Congado existe em muitas partes do Brasil. As imagens de Uberlândia e a música do Espírito Santo sacaram da memória de Manuelina “a Congada” de Morungaba, uma cidade perto de Paulínia, onde ela nasceu. Incluímos no roteiro a Congada da maneira como Manuelina nos ensinou.

Durante um dos ensaios em que fizemos a Congada, Dona Carmem, a integrante mais velha do grupo com 96 anos declarados, 15 filhos, 54 netos e 17 bisnetos, postou-se no papel de Rainha do Congo. Sem dizer nada a ninguém assumiu atitudes diferentes da proposta do grupo. Depois, em conversa, soubemos que foi como uma revelação, brotou da memória de Dona Carmem o Congado do qual seu pai era capitão e ela assumiu a postura e os

⁶O processo aconteceu em Paulínia, mas a coordenadora do processo morava em Uberlândia, viajava semanalmente para trabalhar com os cinco grupos de teatro no CIARTE.

movimentos de Rainha. Assim o nosso Teatro ganhava corpo. Cenas significativas surgiam, incluindo no roteiro promessas, receitas de comida, brigas de casal por causa da cachaça durante o baile do mutirão e até exorcismo. O baile era um acontecimento recorrente nas histórias de cada uma. Definimos que faríamos uma cena de baile. Para esta cena do baile Aninha trouxe seu violão e além de tocar o Forró da Farinhada, “tava na peneira, eu tava peneirando”, apresentou algumas composições próprias que incluímos no enredo da história. Então, nosso baile foi feito com música ao vivo.

A estrutura geral do espetáculo utilizou as danças do Cacuriá, Caroco, Congado e Forró, como uma espécie de coro. Eram passagens de cenas, ilustrando ou dinamizando situações dramáticas, as danças compunham a história. O coro das danças era simples para os novos participantes. Com esta estrutura podíamos aceitar novos integrantes, os quais participavam imediatamente das apresentações compondo primeiro o coro e depois interferindo na história encontrando seu espaço, criando sua cena. O baile ofereceu oportunidade de agregação de pessoas e personagens. Com Aninha ao violão e o coro com as peneiras, compusemos a primeira versão do baile, no qual os pares entravam um a um, até que o casal principal, do namoro proibido, iniciava seu diálogo. Maria Antonia, a alagoana, logo criou um bêbado, “porque não existe baile sem bêbado”. Quando Roberta entrou no grupo, o espetáculo já estava bem estruturado e Maria Antônia convidou Roberta para ser a mulher do bêbado, na qual batia e abandonava por causa da cachaça. Depois de alguns meses entrou no grupo Seu Antônio, esposo de Miriam, que fez o amigo do bêbado. A cena do bêbado foi enriquecida com situações cômicas, todas criadas pelos integrantes

do grupo. Miriam era costureira e fez uma cueca vermelha de bolinhas brancas para Seu Antônio, na briga entre os bêbados a calça caía e o “amigo do bêbado” saía de cena de cueca de bolinhas. Roberta, a mulher do bêbado, inverteu a lógica da violência ao peidar para os tapas que recebia do marido. Nesta dinâmica o espetáculo se mostrou receptivo, mobilizando emoções e pensamentos, proporcionando a oportunidade de criação. Os novos integrantes eram bem recebidos, acolhidos no próprio espetáculo, a vida criativa era vivenciada com prazer e a diversidade era entendida como riqueza.

A coexistência de universos distintos é uma condição contemporânea incorporada ao processo de criação deste espetáculo. Foi evidenciada através de ações simbólicas e elementos estéticos. Situações do passado, do presente e do imaginário de cada integrante do grupo fizeram parte do processo de criação e do espetáculo apresentado. O urbano e o rural, a memória e a imaginação, o passado e o presente são distintos universos que compuseram o espetáculo. O Congado do grupo se fez da somatória de manifestações de regiões diversas, no caso, Minas Gerais, Espírito Santo e São Paulo. A peneira da farinhada, dançada no baile, era a mesma de peneirar o café. A liberdade de criação permeou o fazer teatral. A dança popular estimulou a memória que trouxe histórias apresentadas e recriadas pelos próprios atores protagonistas da vida real. A bricolagem e o hibridismo fizeram parte da metodologia. O limite de cada idoso foi respeitado, a criatividade e a disposição em estar junto em cena foram valorizadas. O grupo se constituiu de sujeitos, de indivíduos que se viam num mesmo espelho que refletia tantas histórias diferentes.

REFERÊNCIAS

ANOTAÇÕES DE AULA. MEIRA, Renata. Anotações dos encontros: planejamento e relatório das atividades. Paulínia: Relatório das Oficinas dia a dia. 2003.

BURKE, P. **Cultura Popular na Idade Moderna.** SP: Companhia das Letras, 1989.

CARDOSO, H. D. de F. **O gesto, o canto e o riso: história viva na memória.** SP: ECA/USP: tese de doutorado, 1990.

FAVARETTO, C. **A invenção de Hélio Oiticica.** SP: Edusp, 1992.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Pensamento Selvagem (o).** Papirus Editora, 1989.

LIGIÈRO, Zeca. Cantar, dançar, batucar. **Corpo a**

corpo: estudos das performances brasileiras, p. 131-155.

MEIRA, R. B. **O Ciclo das Festas: uma leitura cênica da dança do fandango e das festas populares de Cananéia, litoral sul do Estado de São Paulo.** Campinas, SP: UNICAMP, dissertação de mestrado, 1997.

ORTIZ, R. **A consciência fragmentada.** RJ: Paz e Terra, 1980.

SHELLING, V. **A presença do povo na cultura brasileira: ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire.** Campinas, SP: EDUNICAMP, 1990.

SILVA, Renata de Lima. **A potência artística do corpo na capoeira Angola.** ILINX-Revista do LUME, v. 2, n. 1, 2012.

Recebido: 07/09/2016

Aprovado: 01/10/2016

Publicado: 12/12/2016