

MARIA DE LURDES BARROS DA PAIXÃO

**RE-ELABORAÇÕES ESTÉTICAS DA DANÇA NEGRA
BRASILEIRA NA CONTEMPORANEIDADE: ANÁLISE DAS
DIFERENÇAS E SIMILITUDES NA CONCEPÇÃO COREOGRÁFICA
DO BALÉ FOLCLÓRICO DA BAHIA E DO GRUPO GRIAL DE
DANÇA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP para obtenção do Título de Doutor em Artes

Orientadora: Prof^a Dr^a Inacyra Falcão dos Santos

CAMPINAS
2009

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

Paixão, Maria de Lurdes Barros da.

P167r

Re-elaborações estéticas da dança negra brasileira na contemporaneidade: análise das diferenças e similitudes na concepção coreográfica do Balé Folclórico da Bahia e do Grupo Grial de Dança. / Maria de Lurdes Barros da Paixão. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof^a Dr^a Inaicyra Falcão dos Santos

Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes

1. Dança negra. 2. Memória. 3. Tradição. 4. Contemporaneidade. 5. Re-elaborações etno-ética-estética-coreográfica e dramática. I. Santos, Inaicyra Falcão dos. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "Aesthetic re-elaboration of the black Brazilian dance in the contemporaneity: analysis of the differences and similarities in the choreographic creations of the Folkloric Ballet of Bahia and the Grial Group of Dance."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Black Dance; Memory; Tradition; Contemporaneity; Re-elaborations Etno-Ethics-Aesthetics-choreographic and playwright.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Inaicyra Falcão dos Santos.

Prof^a. Dr^a. Cássia Navas Alves.

Prof. Dr. Admilson Santos.

Prof^a. Dr^a. Amélia Vitória de Souza Conrado.

Prof^a. Dr^a. Sayonara Sousa Pereira.

Prof^a. Dr^a. Carmen Lúcia Soares.

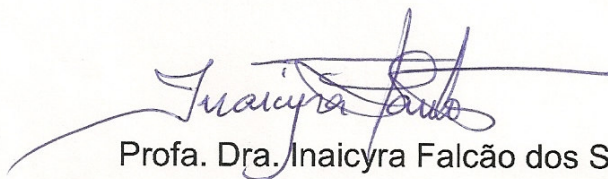
Prof^a. Dr^a. Eliene Benício Amâncio Costa.

Data da Defesa: 27-02-2009

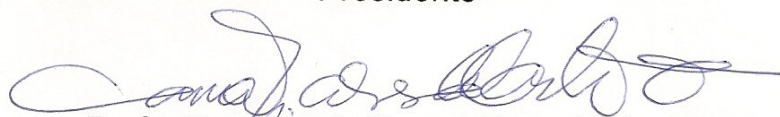
Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Maria de Lourdes Barros da Paixão - RA 000136 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



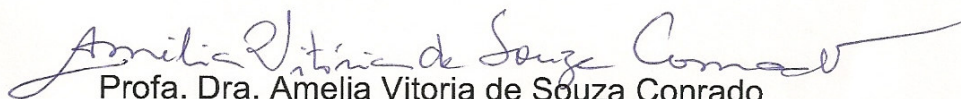
Profa. Dra. Inaicyra Falcão dos Santos
Presidente



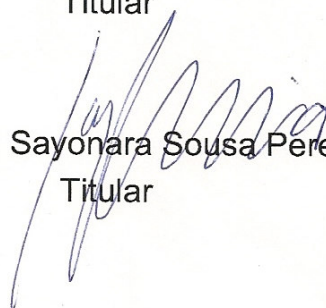
Profa. Dra. Cássia Navas Alves de Castro
Titular



Prof. Dr. Admilson Santos
Titular



Profa. Dra. Amelia Vitoria de Souza Conrado
Titular



Profa. Dra. Sayonara Sousa Pereira
Titular

A minha mãe Edith Wandega e ao meu pai Xisto (*in
memoriam*) que sempre acreditaram, apoiaram e me deram
forças para seguir em busca de meus próprios caminhos;

A minha família do Ayê e do Órum.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus e a Jesus por estarem sempre ao meu lado iluminando os meus caminhos.

À minha mãe Edith e ao meu pai Xisto, in memoriam, que me criaram e educaram e, mesmo estando no Orún continuam a enviar bênçãos amorosas que me sustentam e ajudam a trilhar caminhos e vencer desafios no Ayê.

A Elza e a Mário, in memoriam, pais biológicos que me deram a oportunidade de nascimento no Ayê.

Aos meus irmãos Bebeco, João e Lourival pelo reencontro amoroso que me levou a escrever esta tese numa atmosfera afetiva e familiar.

A minha orientadora Prof^a Dr^a Inacyra Falcão dos Santos, uma referência na cultura afro-brasileira e um exemplo de respeito à diversidade e pluralidade das diferentes Marias à singularidade de Maria de Lurdes Paixão.

A Dilma, pelo seu incentivo, generosidade e por acreditar em mim sempre, tornando possível o sonho do LAPEACEN e a possibilidade de bordar danças no bastidor do Redendê.

A Walson Botelho e Maria Paula Costa Rego, diretores artísticos do BFBA e do Grial, por tornarem possível meu sonho de pesquisar as matrizes africanas em suas companhias de dança.

A Banca Examinadora deste trabalho, membros titulares e suplentes que carinhosamente aceitaram fazer parte deste ritual de passagem.

As meninas dançarinas- intérpretes-criadoras do projeto Redendê: Ava, Jaíra, Quênia e Bia.

A ClôCazé, amiga, irmã e companheira, amorosa e solidária de tantos caminhos e desafios, por sua generosidade e apoio incondicional.

A Maria Lúcia Franco Maltez por ter sido a primeira pessoa a despertar em mim o amor pelas artes corporais.

A Meire Góes que sempre acreditou em mim, na minha capacidade de superação das dificuldades e na minha vitória na arte da vida.

A Virgínia Namur por sua amizade e apoio nos momentos mais desafiantes do curso.

A Ana Flávia Cazé pelo incansável e criativo trabalho com os vídeos.

A Adriana Oliveira e Janiére Calasans pelos ‘milhões’ de computadores em rede que construíram os signos, símbolos, histórias de companheirismo....

A Katita e a Rita por me levarem sempre a sorrir e me arrancarem quase a ‘força’ de casa para espairecer nos momentos decisivos da elaboração desta tese.

Ao Olavo da Portfolium, por seu carinho e atenção e por me apresentar a Raimundo Laranjeira.

Ao Raimundo Laranjeira pela disponibilidade, atenção e criatividade na arte final do projeto Redendê.

A Joelma pelas bolsas que transportam danças em forma de texto e textos que representam danças.

A Jô por seu carinho, afeto, preocupação e cuidados com todos da casa e com a Mell, um suporte indispensável para realização e conclusão desta tese.

A amiga e terapeuta Regina Melo pelos cuidados competentes e carinhosos com as diferentes dimensões da minha corporeidade.

Aos atenciosos funcionários da Comissão de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP.

A Universidade Estadual de Santa Cruz por ter me proporcionado realizar o Doutorado.

Ao Grupo Interdisciplinar de Pesquisa “Rituais e Linguagens: A Elaboração Estética” - GIP-CNPQ-UNICAMP.

À Sociedade Científica de Estudos da Arte – CESA- São Paulo-SP.

No bastidor da criação:
o processo de criar e recriar, fazer e refazer...
fios de renda que bordam histórias,
fios de dança que preservam memórias,
Memórias de corpo,
Memórias de pele,
Memórias de cheiros,
Memórias de ...,
Memórias ancestrais que tecem o bordado da criação etno-ética-estética-coreográfica e
dramatúrgica baseada na dança tradicional popular de origem afro-brasileira – uma
proposta para a Dança Negra Contemporânea.

LuPaixão

RESUMO

Esta tese descreve a análise da Dança Negra elaborada e ressignificada em dois diferentes contextos sócio-histórico-cultural brasileiro. Para isto realiza-se uma análise das diferenças e similitudes nas re-elaborações etno-ética-estética-coreográfica e dramatúrgica do Balé Folclórico da Bahia/Salvador/BA e do Grupo Grial de Dança/Recife/PE a partir dos elementos presentes nos signos, símbolos, mitos e danças de origem afro-brasileira. As questões levantadas apontam que estas danças podem ser fontes de produção artística e criação coreográfica concebendo uma proposição dramatúrgica para a Dança Negra Contemporânea Brasileira. Transpondo fronteiras geográficas e culturais, a tese descreve as possibilidades de pesquisa e criação artística a partir da temática afro-brasileira baseada nas relações tecidas entre corpo, memória, tradição e contemporaneidade. A metodologia utilizada será a análise fenomenológica orientada na proposta da etnóloga Juana Elbein dos Santos. O referencial teórico traz autores como Bastide (1983), Kerkhove (1997), Munanga (1999), Santos I. (2006), Santos J. (1996), Silva e Calaça (2006), Suassuna (1977, 2004) e Verger (1997) para ratificar as idéias apresentadas. A análise videográfica e a utilização dos princípios da dança africana são os elementos norteadores do processo de investigação das criações coreográficas do Balé Folclórico da Bahia e do Grupo Grial de Dança. Estas estratégias possibilitam apontar caminhos que explicam como estas companhias de dança lidam com a estética e os conceitos de arte africana no âmbito da Dança Negra Brasileira Contemporânea Brasileira. Propõe-se uma dramaturgia para a Dança Negra Contemporânea, baseada em princípios etno-ético-estético-coreográfico referenciada na pluralidade das danças tradicionais populares de origem afro-brasileira.

Palavras-Chave: Dança Negra, Memória, Tradição, Contemporaneidade, Re-elaborações Etno-Ética-Estética-Dramatúrgica-Coreográfica

ABSTRACT

This thesis describing the analysis of the Black Dance elaborated and re-signified in two different Brazilian social-historic-cultural contexts. For this one, accomplishes an analysis of the differences and similarities in the re-elaborations ethno-ethics-aesthetic-choreographic and dramaturge of the Folkloric Ballet of Bahia/Salvador/BA and the Grial Group of Dance/Recife/PE from the elements present in the signs, symbols, myths and dances of Afro-Brazilian origin. The raised questions point that these dances can be sources of artistic production and choreographic creation conceiving a dramaturge proposal for Black Brazilian Contemporaneous Dance. Transposing geographic and cultural boundaries, the thesis describes the possibilities of research and artistic creation from the Afro-Brazilian thematic based on the relations between body, memory, tradition and contemporaneousness. The methodology is guided in the proposal of the phenomenology analysis by Juana Elbein dos Santos. The theoretical references bring authors as Bastide (1983), Kerkhove (1997)), Munanga (1999), Santos I. (2006), Santos J. (1996), Silva and Calaça (2006), Suassuna (1977, 2004) and Verger (1997) to ratify the presented ideas. The video graphic analysis and the application of the African Dance principles are the guided elements of the process of investigation of the choreographic creations of the Folkloric Ballet of Bahia and the Grial Group of Dance. These strategies to enable to point ways that explain as these dance companies deal with the aesthetic and the African Art concepts in the scope of Black Brazilian Contemporaneous Dance. To propose a dramaturgy for the Black Brazilian Contemporaneous Dance based on the ethno-ethics-Aesthetic-choreographic principles referenced in the plurality of the popular traditional dances of the Afro-Brazilian origin.

Keywords: Black Dance, Memory, Tradition, Contemporaneousness, Ethno-Ethics-Aesthetic-Choreographic and Dramaturge Re-elaborations

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
-----------------	----

CAPÍTULO I

BALÉ FOLCLÓRICO DA BAHIA E GRUPO GRIAL DE DANÇA: DANÇANDO HISTÓRIAS QUE TECEM MEMÓRIAS.....	19
---	----

CAPÍTULO II

BFBA E GRUPO GRIAL DE DANÇA: TECENDO CAMINHOS PARA A ANÁLISE DAS RE-ELABORAÇÕES ESTÉTICAS DA MATRIZ AFRO-BRASILEIRA NAS COMPOSIÇÕES COREOGRÁFICAS.....	44
--	----

2.1. Categorias de análise das re-elaborações estéticas da matriz afro-brasileira no BFBA e no Grupo Grial de Dança.....	47
--	----

2.1.1. Análise vídeográfica dos espetáculos.....	47
--	----

2.1.2. Análise dos sete princípios básicos presentes na dança africana de acordo com Asante apud Martins (1998).....	47
--	----

2.1.2.1. Polirritmia.....	52
---------------------------	----

2.1.2.2. Forma cíclica e circular.....	53
--	----

2.1.2.3. Policentrismo.....	53
-----------------------------	----

2.1.2.4. Dimensionalidade.....	54
--------------------------------	----

2.1.2.5. Imitação e harmonia.....	54
-----------------------------------	----

2.1.2.6. Sentido holístico.....	54
---------------------------------	----

2.1.2.7. Repetição.....	55
-------------------------	----

CAPÍTULO III

ANÁLISE DAS RE-ELABORAÇÕES ESTÉTICAS DA MATRIZ AFRO-BRASILEIRA NAS CRIAÇÕES COREOGRÁFICAS DO BALÉ FOLCLÓRICO DA BAHIA.....	59
--	----

3.1. Análise vídeográfica: primeira categoria de análise.....	59
3.1.1. Bahia de Todas as Cores – (1988)	59
3.1.1.1. Ritual de Purificação.....	60
3.1.1.2. Pantheon dos Orixás.....	60
3.1.1.3. Puxada de Rede.....	64
3.1.1.4. Dança de Xangô.....	66
3.1.1.5. Maculelê.....	67
3.1.1.6. Capoeira e Samba de Roda.....	68
3.1.1.7. Dança de Origem.....	71
 3.1.2. Corte de Oxalá – (1996).....	 72
3.1.2.1. Cerimônia do Padê.....	72
3.1.2.2. Iniciação de layô.....	75
3.1.2.3. Pantheon dos Orixás.....	75
3.1.2.4. Maculelê.....	76
3.1.2.5. Samba de Roda e Capoeira.....	76
3.1.2.6. <i>Afixirê</i> – a Dança da Alegria.....	77
 3.1.3. Rapsódia Nordestina (2000)	 78
3.1.3.1. Boi-Bumbá.....	78
3.1.3.2. Xaxado.....	80
3.1.3.3. Ginga.....	82
3.1.3.4. Maracatu.....	83
3.1.3.5. Berimbau.....	85
3.1.3.6. Capoeira, Samba de Roda e <i>Afixirê</i>	86
 3.2. Aplicação dos sete princípios etno–ético–estético– coreográficos presentes nas danças de origem afro-brasileira: segunda categoria de análise.....	 86
3.2.1. Polirritmia.....	86

3.2.2. Forma cíclica e circular.....	88
3.2.3. Policentrismo.....	88
3.2.4. Dimensionalidade.....	89
3.2.5. Imitação e harmonia.....	89
3.2.6. Sentido holístico.....	90
3.2.7. Repetição.....	90

3.3. 2008 – 20 anos de Balé Folclórico da Bahia - Revendo a Corte de Oxalá.....	91
--	-----------

CAPÍTULO IV

ANÁLISE DAS RE-ELABORAÇÕES ESTÉTICAS DA MATRIZ AFRO-BRASILEIRA NAS CRIAÇÕES COREOGRÁFICAS DO GRUPO GRIAL DE DANÇA.....	93
---	-----------

4.1. Análise vídeográfica: primeira categoria de análise.....	93
--	-----------

4.1.1. “A Demanda do Graal Dançado” (1997)	93
4.1.2. “O Auto do Estudante que se vendeu ao Diabo” (1999).....	95
4.1.3. “As visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto” (2000).....	97
4.1.4. “Uma mulher vestida de Sol – Romeu e Julieta” (2000).....	97
4.1.5. Folheto V – Hemisfério Sol (2002).....	100
4.1.6. “A Parte que nos Cabe” – uma trilogia.....	101
4.1.6.1. “Brincadeira de Mulato” (2005).....	102
4.1.6.2. “Ilha Brasil Vertigem” (2006).....	105
4.1.6.3. “Onça Castanha / Castanha sua Cor” (2007-2008).....	107

4.2. Aplicação dos sete princípios etno-ético-estético- coreográficos presentes nas danças de origem afro-brasileira: segunda categoria de análise.....	108
--	------------

4.2.1. Polirritmia.....	109
4.2.2. Forma cíclica e circular.....	110

4.2.3. Policentrismo.....	110
4.2.4. Dimensionalidade.....	111
4.2.5. Imitação e harmonia.....	111
4.2.6. Sentido holístico.....	112
4.2.7. Repetição.....	112

CAPÍTULO V

A Poética das Criações do BFBA e do Grupo Grial: Análise Dramatúrgica-Coreográfica.....	114
---	-----

5.1. Análise dramatúrgica-coreográfica dos espetáculos do BFBA.....	119
--	------------

5.1.1. “Bahia de todas as Cores”, “Corte de Oxalá” e “Rapsódia Nordestina”.

5.2. Análise dramatúrgica-coreográfica dos Espetáculos do Grial.....	127
---	------------

5.2.1. “A Demanda do Graal Dançado”; “O Auto do Estudante que se Vendeu ao Diabo”; “As Visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto”; “Uma Mulher Vestida de Sol- Romeu e Julieta”; “Folheto V- Hemisfério Sol”; A Parte que nos Cabe - trilogia: “Brincadeira de Mulato”, “Ilha Brasil Vertigem”, e o solo “Castanha sua Cor”;

CONSIDERAÇÕES FINAIS – DANÇA NEGRA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA: UMA PROPOSTA ETNO-ETICA-ESTÉTICA-COREOGRÁFICA E DRAMATÚRGICA.....	140
---	------------

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	150
--	------------

GLOSSÁRIO.....	157
-----------------------	------------

INTRODUÇÃO

A cultura brasileira formada pela herança ancestral de matrizes ameríndias, africanas e européias contribui para que o indivíduo brasileiro tenha um jeito próprio de expressar e lidar com a sua corporeidade, em especial nas suas manifestações artísticas. Aqui se misturaram sangue, suor, símbolos e mitos de etnias diversas. Contudo, essa singularidade da cultura brasileira, ainda hoje tem sido relegada em funções de diferentes fatores a que convém destacar.

Em primeira análise, há fatores internos nos quais a hegemonia da cultura de matriz européia se sobrepõe em relação às demais culturas. Entendemos que este fato é conseqüência da imposição de símbolos, códigos e referências lingüísticas e religiosas; uma visão de mundo e filosofia de vida que o europeu impôs aos corpos do povo africano aqui presentes. Um povo desterritorializado e arrancados à força daquele continente.

Em uma segunda análise, destacamos os fatores sociais, políticos, econômicos e culturais impostos pelo paradigma europocêntrico. A herança escravista¹, além da colonização européia, contribuiu sobremaneira para o não reconhecimento da cultura afro-brasileira como parte constitutiva, representativa e legítima da cultura brasileira.

Estes fatos ainda hoje repercutem de forma negativa na cultura brasileira funcionando como um elemento de reforço a assimilação e reprodução de valores culturais estrangeiros que tem contribuído para que o povo brasileiro se distancie da sua referência sócio-histórico-cultural.

Precisamos estar atento ao fato que tecer elogios à beleza do negro, às suas danças, música e culinária não se constitui em um avanço no combate ao

¹ O Brasil foi o último país do ocidente a abolir a escravidão que durou quase quatrocentos anos em terras brasileiras.

preconceito étnico-racial nem tão pouco asseguram aos cidadãos negros condições de igualdade na ocupação dos espaços sociais nas diferentes áreas do conhecimento. Estas posturas são pouco relevantes e mascaram a situação real, pois modos de pensar equivocados tem corroborado para:

[...] neutralizar a condição do negro enquanto sujeito social o que resultou, historicamente, no plano político, na desqualificação, supressão e repressão dos movimentos negros, e no plano da cultura, em atitudes que variaram da intolerância etnocêntrica – com as práticas culturais dos negros sendo compreendidas como meras reminiscências ou puro fetichismo – à folclorização e turistização desse universo cultural. (OLIVEIRA, 2002; p. 52).

Devido a algumas conquistas e mudanças na sociedade brasileira, o preconceito e a exclusão social dos cidadãos afro-brasileiros parece ser coisa do passado. Estas mudanças possibilitaram incluir na pauta dos problemas nacionais a situação desta parcela da população. Contudo, a discriminação e o preconceito étnico-racial ainda permanecem.

Nesta perspectiva, a cultura afro-brasileira continua sendo vista sob o prisma do estereótipo de algo que é exótico, folclórico e sensual. Estes termos correspondem aos três “L” atribuídos à imagem do negro na mídia: lúgubre, lúdico e luxurioso².

As questões levantadas são alguns dos fatores responsáveis pelas escassas pesquisas artísticas referenciadas na pluralidade das danças tradicionais populares³ e de origem afro-brasileira. Todavia, tais danças podem ser fontes de pesquisa artística e concepção coreográfica produzindo uma proposição

² Lúgubre relacionado aos fatos policiais; lúdico aos estereótipos das “alegres” festas nacionais; luxurioso relacionado à sexualidade. Conceição (2005).

³ Danças Tradicionais Populares assim denominadas em função de serem transmissões orais e gestuais passadas de geração a geração (Nota da autora). Também dotadas de uma “Soberania Popular materializada em Instituições políticas visíveis, e na materialidade do “espírito do povo” presente nos mores e na língua” Chauí (1986).

dramatúrgica para a Dança Negra Contemporânea Brasileira. O conceito de dramaturgia aqui utilizado é do dramaturgo francês Bernard Dort apud Kerkhove (1997; p.01), para este “a dramaturgia é uma consciência e uma prática”.

Nessa perspectiva, revelamos nesta tese o interesse pelo estudo da dança de origem afro-brasileira e suas re-elaborações estéticas a partir dos símbolos, mitos e danças presentes nos rituais do culto e da cultura afro-brasileira. Tais símbolos encontram-se presentes nas concepções coreográficas das Companhias de Dança do Balé Folclórico da Bahia – BFBA⁴ da cidade de Salvador/BA e do Grupo Grial de Dança da cidade de Recife/PE. Desejamos saber como se organiza o trabalho de re-elaboração estética da matriz afro-brasileira nas concepções coreográficas destes dois grupos é o objeto de estudo desta pesquisa.

O trabalho desenvolvido nesta tese tem por objetivos específicos:

- Contribuir para a divulgação e reconhecimento da Dança Negra Contemporânea cuja proposição etno-ética-estética-coreográfica e dramatúrgica⁵ tem como referência as danças tradicionais populares da cultura afro-brasileira.
- Integrar à Dança Negra Brasileira à história da Dança Contemporânea⁶ Brasileira.

⁴ BFBA – Balé Folclórico da Bahia.

⁵ O termo etno-ética-estética-coreográfica e dramatúrgica é um neologismo empregado nesta tese para designar a concepção coreográfica que deriva dos aspectos étnicos da matriz cultural africana. Ético e estético referem-se, respectivamente, às condutas e as opções criativas dos coreógrafos com base nos aspectos éticos e estéticos da cultura africana. Quanto ao termo coreográfico e dramatúrgico compreende-se que ambos comportam uma proposição dramatúrgica, o que significa dizer que a coreografia é composta por diversos elementos, a exemplo do movimento, da música, dos sons, materiais cênicos que podem estar presente no todo ou nas partes da obra. (Nota da Autora).

⁶ Nesta tese, o termo Dança Contemporânea é utilizado englobando o sentido da dança concebida na atualidade e também às características éticas e estéticas inerentes a este estilo de dança.

➤ Contribuir para o acervo de identidade e memória histórica no sistema educacional brasileiro, disponibilizando material áudio-visual, didático, artístico, pedagógico e metodológico que auxilie no efetivo cumprimento da Lei 10.639, de 10 de Janeiro de 2003⁷.

➤ Descrever as possibilidades de pesquisa e criação artística em torno da temática afro-brasileira, seus elementos míticos e simbólicos, seus afazeres cotidianos presentes em suas danças e ressignificados na Dança Negra Contemporânea.

➤ Conhecer a dramaturgia coreográfica desenvolvida pelos coreógrafos das companhias de dança pesquisadas através da análise descritiva da escritura cênica de suas composições coreográficas.

➤ Produzir um vídeo-documentário sobre o trabalho artístico do Balé Folclórico da Bahia e do Grupo Grial de Dança do Recife a fim de registrar e comprovar as atividades das companhias pesquisadas.

Esta tese tem como objetivo central compreender de que forma os coreógrafos destas companhias lidam com a tradição, o mito e a memória cultural afro-brasileira na Dança Negra Contemporânea observando a temporalidade que possibilita a renovação destes valores. Contextualizamos este entendimento ao compreender que:

Nessa volta às fontes originárias da arte africana, não tenciono cometer o suicídio de um regresso histórico. Não advogo a reprodução de uma forma existencial pretérita. Meus orixás estão longe de configurarem deuses arcaicos, petrificados no tempo e no espaço do folclore ou perdidos nas estratosferas da especulação teórica de cunho acadêmico. São presenças vivas e viventes.

⁷ Atualmente lei 11.645, de 10 de março de 2008, revista e ampliada, incluindo também a cultura indígena. Esta lei determina a introdução da temática História e Cultura Afro-Brasileira no ensino fundamental e médio do país, em especial nas disciplinas de Artes, História, Língua Portuguesa e Literatura.

Habitam tanto a África como o Brasil e todas as Américas, no presente, e não nos séculos dos mortos. Surgem na vida cotidiana e nos assuntos seculares, legados pela história e pelos ancestrais. [...]. (NASCIMENTO, 2006; p.40).

Percebemos que o sentido atribuído à arte africana pelo autor, não significa traduzir para o mundo contemporâneo à ancestralidade, os orixás como elementos estanques, imobilizados no tempo e no espaço, mas sim como integrantes de uma cultura dinâmica, viva e em permanente processo de transformação e ressignificação de seus valores éticos, estéticos, sociais, históricos e culturais.

Desta forma, a arte africana é referência para análise conceitual e proposição etno-ética-estética-coreográfica e dramatúrgica para uma Dança Negra Contemporânea Brasileira neste trabalho.

Utilizamos o termo Dança Negra Contemporânea Brasileira por entender que a dança é parte do legado cultural dos valores civilizatórios que foram trazidos da África Negra e aqui ressignificados no contexto cultural brasileiro. De acordo com Cunha apud Silva (2006), esta é uma arte que transmite idéias, conceitos, valores grupais. Desta forma, o artista deve sugerir, revelar a essência presente que está contida nas formas criadas.

A utilização do termo Dança Negra se impõe em função da luta, do trabalho, da atuação de artistas negros brasileiros – homens e mulheres – que respeitam as matrizes africanas plantando as sementes desta dança no Brasil. Na contemporaneidade, a semeadura e a colheita ainda requerem cuidados objetivando produzir diferentes cheiros, aromas, saberes, sabores e fazeres que reafirmem e valorizem a Dança Negra no contexto da cultura afro-brasileira.

Assim sendo, cabe destacar o TEN – Teatro Experimental do Negro, fundado no ano de 1944 pelo escritor, autor, intelectual e dramaturgo Abdias do

Nascimento. Este projeto dedicou-se a inserção do negro brasileiro nas artes cênicas através de ações sociais, políticas artísticas e culturais.

O Primeiro Congresso do Negro Brasileiro, realizado em 1950, incluiu a Dança Negra e trouxe a artista, antropóloga, bailarina e coreógrafa americana *Katherine Dunham* e sua companhia de Dança Negra para ministrar aulas, palestras, promovendo o intercâmbio entre artistas afro-brasileiros e afro-americanos por meio da dança.

Neste encontro, destaca-se a atuação de Mercedes Batista, primeira bailarina negra profissional do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, que ao improvisar movimentos de dança foi selecionada pela coreógrafa *Katherine Dunham* para estudar em sua escola nos Estados Unidos.

O bailarino e escritor Eduardo Suçena fala dos resultados positivos para a Dança Negra no Brasil a partir do Primeiro Congresso do Negro e suas conseqüências para a vida artística de Mercedes Batista.

[...]. Essa foi à grande contribuição do 1º Congresso do Negro para o desenvolvimento da dança como identidade negra no Brasil e, conseqüentemente o desenvolvimento de nossa cultura. Para Mercedes Baptista esse evento significou 'um pulo para a fama'. (JUNIOR, 2007; p.33).

A importância e o significado da cultura e da Dança Negra na residência artística de Mercedes Batista na escola de *Katherine Dunham* são demonstrados abaixo:

Mercedes Baptista desembarcou em Nova Iorque em meados de 1950. Ao chegar à *Dunham School of Dance*, ela pôde compreender como as raízes sociais e culturais da dança negra podem estar a serviço da coreografia, e sobretudo da luta pela igualdade racial. Com isso, compreendeu que estava trabalhando no mais importante Centro de Pesquisa Norte-Americano para o desenvolvimento da dança negra. (JUNIOR, 2007; p.34).

Nessa perspectiva, o termo Dança Negra, utilizado nesta tese tem como referência a história e os valores civilizatórios da África Negra, bem como o legado dos artistas e intelectuais brasileiros que se destacaram no século passado pela ousadia, compromisso e pioneirismo político e artístico no combate a discriminação étnico-racial e exclusão dos negros nas artes e na sociedade brasileira.

Esses artistas foram à mola propulsora para que portas se abrissem e novas possibilidades surgissem para os afro-brasileiros no âmbito das artes cênicas, em especial a Dança Negra se fazer presente na história da dança cênica brasileira na contemporaneidade.

A cultura afro-brasileira em seus aspectos sagrados, a religiosidade, a simbologia e suas danças sugerem a criação de formas e conteúdos estéticos, belos e expressivos que começaram a ser construídos nas “comunidades-terreiros”. Oliveira (2002) lembra esta organização como uma estratégia de resistência e continuidade, um território político-mítico-religioso. Neste sentido:

[...] o terreiro é um espaço onde a tradição afirma-se, recriada, como elemento capaz de garantir a permanência do universo simbólico negro face à descontinuidade histórica provocada pela violência da escravidão. Nesses termos, podemos ver o terreiro ... como uma reterritorialização étnica operada pela via do sagrado em terras brasileiras, ou seja, uma forma social de condensar a realidade fragmentada parida pelos movimentos da diáspora africana. (OLIVEIRA, 2002; p.76).

A análise das danças negras criadas e/ou re-elaboradas pelas Companhias de Dança do Balé Folclórico da Bahia e do Grupo Grial de Dança orientam-se pelos princípios basilares e conceituais da ética e da estética da arte negra africana.

A arte negra africana reflete a vida cotidiana, as vivências, os saberes e fazeres compartilhados por uma comunidade. Esta comunidade re-interpreta a

vida através de fatos pré-existent e existentes no qual o sagrado aparece como um pilar que religa o ser humano ao seu passado ancestral. Ao intercambiar essas experiências do passado com o presente, o povo africano produz um conhecimento ético-estético-filosófico sobre as expressões humanas e simbólicas e as re-elabora e as ressignifica nas diferentes formas de expressão artística.

De acordo com Silva e Calaça (2006) o que caracteriza o estilo de produção da arte africana é que a sua forma proposta tem o objetivo de sugerir algo e não reproduzir apenas a forma destituída de conteúdo estético, social, filosófico, cultural e simbólico. A arte africana possui uma significação, sendo assim, seja na escultura, pintura ou na dança, o objetivo primeiro é transcender o objeto em sua materialidade e conseguir inspirar-se na força e na raiz imaginante do objeto para desvelá-lo.

Nessa direção, pretendemos desmistificar as idéias colonialistas e pré-concebidas pela hegemonia europocêntrica sobre a arte africana. Tais idéias consideram que a arte africana, em sua ontologia, deve ser analisada em seus aspectos exóticos, animistas e primitivos; sendo, portanto destituída de conhecimento ético e estético sobre as expressões humanas. A consequência deste entendimento se reflete no tratamento excludente e preconceituoso dado à Dança Negra Contemporânea Brasileira, considerada ainda como uma arte temporal, estagnada e à margem dos padrões éticos, estéticos e artísticos estabelecidos como Dança Contemporânea.

Acreditamos que o presente estudo sobre as re-elaborações estéticas da matriz africana na Dança Contemporânea analisados neste trabalho, possibilita novos olhares e diferentes percepções sobre a Dança Negra Brasileira na contemporaneidade.

Necessário se faz a princípio, problematizar e esclarecer conceitualmente os padrões éticos e estéticos, os quais determinam que as

companhias de dança BFBA e o Grupo Grial de Dança realizam ou não uma re-elaboração ética e estética da matriz africana em suas criações e em que medida as mesmas podem ser consideradas re-elaborações etno-ética-estética-coreográfica e dramatúrgica da Dança Negra e se essas re-elaborações se encaixam no conceito de dança contemporânea presentes na cultura ocidental.

Navas (1999) contribui nesta questão, quando discorre sobre o que se estabeleceu como dança contemporânea na França. De acordo com a autora, a hegemonia do contemporâneo se deu a partir da atuação do partido socialista naquele país que impôs este termo como sinônimo de uma cultura de maior erudição e gosto refinado. A consequência foi à rejeição pelos partidos de centro-direita na França e em outras localidades do mundo a esse termo e aos espetáculos de dança apresentados. Como a dança contemporânea não atraía um grande público, conseqüentemente isto implicava em uma menor arrecadação de bilheteria.

Na medida em que o contemporâneo apresenta essa faceta negativa de restringir não atingindo um número significativo de público aos seus espetáculos de dança, o balé moderno também de origem erudita, ressurgiu com uma versão coreográfica de cunho mais popular, constituindo as maiores bilheterias, ao mesmo tempo em que o público identifica e considera esses espetáculos como dança cênica.

Nesse viés, compreendemos que o gosto pelo espetáculo contemporâneo de dança seria um gosto mais refinado e intelectualizado que se aproximava do gosto pela dança clássica. Uma forma de dança que se mantém viva na história da dança há quatro séculos.

Nessa perspectiva, a Dança Negra Contemporânea Brasileira mais comumente denominada “dança afro” traz em si as consequências das idéias colonizadoras e preconceituosas que a conceitua e considera como uma dança de

menor valor diante do que se convencionou chamar de dança cênica contemporânea.

Este fato se deve a diferentes fatores aqui pontuados:

- A autodenominação das companhias de dança negra de balés folclóricos, para-folclóricos, balé popular entre outros;
- A utilização recorrente do termo “dança afro” utilizada por profissionais que trabalham com as matrizes africanas em suas aulas e criações artísticas;
- Ausência de estudos e pesquisas sobre a história e produções artísticas milenares da África Negra; envolvendo a análise dos seus desdobramentos, conseqüências e influências na cultura e na dança negra contemporânea brasileira de forma crítica e reflexiva;
- A ênfase dada à matriz européia na formação histórica brasileira. Poucas são as referências o sobre o continente africano no passado e no presente, suas civilizações e culturas. O que se aprende nos livros didáticos, em sua grande maioria, são histórias que inferiorizam os afro-descendentes e contribuem para disseminar o preconceito sobre a cultura africana.
- Ausência de estudos que possibilitem apreender as características, padrões e estilos de movimentos da dança moderna e contemporânea, suas diferenças na composição coreográfica e conseqüências no estabelecimento e criação de uma estética da Dança Negra Contemporânea na atualidade.

Entendemos que estes fatores sustentam e cristalizam o conceito de arte imposto pelos padrões europocêntricos. Significa dizer que, em nenhum momento, estes grupos consideram-se como companhias ou grupos de dança negra contemporânea e se autodenominam como folclóricos e/ou para-folclóricos dentre outras denominações. Cabe perguntar: como almejam visibilidade e inclusão na categoria conceitual de grupos de Dança Contemporânea?

Rodgers apud Santos (2006; 32), em seu artigo “*Don’t tell me who I am*”⁸, oferece a possibilidade de refletirmos criticamente essa questão quando fala sobre a possibilidade de nos expressarmos na dança sem as limitações impostas pelo estigma europocêntrico:

A minha negritude é parte da minha identidade como ser humano, e minha expressão e desenvolvimento na dança é o resultado da minha experiência total como homem. É simplesmente uma questão do que precede no ato criativo: Se é minha total experiência como ser vivente, ou se aquelas experiências as quais eu considero relevantes para minha negritude. (RODGERS apud SANTOS, 2006; p.32).

O uso de diferentes linguagens artísticas, meios e recursos tecnológicos no processo de criação e concepção da obra coreográfica fazem parte da chamada Dança Contemporânea na atualidade. Entendemos que estes recursos associados à pesquisa criativa e a improvisação de movimentos a partir das experiências empíricas nas danças tradicionais populares de origem afro-brasileira produz uma criação artística multifacetada, híbrida que pode ser entendida como Dança Negra Contemporânea.

Estes produtos artísticos multifacetados, híbridos diferenciam-se dos trabalhos denominados de cultura popular, tendo em vista que o conhecimento sistematizado e especializado de coreógrafos, cenógrafos, figurinistas, professores de dança e demais profissionais das artes cênicas, quando absorvidos pelas manifestações artísticas tradicionais populares, transforma, ressignifica, produz e renova o sentido dessas tradições, pois:

Há uma mudança de objeto de estudo na estética contemporânea. Analisar a arte já não é analisar apenas obras, mas as condições textuais e extratextuais, estéticas e sociais, em que a interação

⁸ Tradução: não me diga quem eu sou.

entre os membros do campo gera e renova o sentido. (CANCLINI, 1998; p.151).

Desta forma, acreditamos que não é tarefa fácil definir o que vem a ser exatamente a dança contemporânea, mas arriscamos dizer que talvez não exista uma única definição para esta, mas várias definições. Nesta perspectiva, para Rêgo, Dança Contemporânea é:

[...] uma visão de mundo levada aos palcos. É uma relação de respeito e criação com a história da formação de cada lugar e do seu povo, na intenção de projetar uma linguagem de dança onde o movimento corporal não seja estranho a esse povo. (RÊGO, 2007; pp.58-61).

Tal idéia ratifica o pensamento de Louppe apud Rêgo (2007; p.61): “[...] na dança contemporânea não há senão uma única e verdadeira dança, a de cada um [...], a mesma dança não pode pertencer a duas pessoas”.

Este pensamento possibilita perceber que na dança uma mesma dramaturgia não é construída por duas pessoas, pois cada pessoa tem o seu jeito próprio de dançar e interpretar. A dança traz uma singularidade a cada vez que é feita, pois nem a mesma pessoa repete os mesmos gestos e movimentos exatamente iguais por mais que pareçam idênticos. Este fato representa a singularidade da criação artística que por sua vez traz à cena conteúdos materiais e imateriais num permanente jogo de imagens visíveis e invisíveis, as quais se constroem num dado contexto.

Deste modo os corpos que dançam, imaginam, sonham, transformam e transcendem objetos materiais em elementos de cultura. Esta idéia está presente no poema ‘Uma Didática da Invenção’ do poeta Manoel de Barros (2008; p.11) quando ele esclarece que devemos: “Desinventar objetos: O pente, por exemplo. Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma

begônia. Ou uma gravanha. Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma”.

Nesse viés, a Dança Contemporânea se caracteriza pela inovação, pela busca de formas de movimentos ainda não experimentadas. Almeja-se percorrer caminhos fora dos padrões estéticos outrora estabelecidos pelo estilo moderno. Desta forma, não basta apenas abstrair o movimento do real, torná-lo o mais abstrato possível, é preciso também romper com os cânones de execução e proposição de movimentos da dança moderna⁹.

Ao assistir espetáculos de dança contemporânea de companhias brasileiras consideradas como detentoras de um saber-fazer contemporâneo, percebemos que ainda agregam movimentos e elementos estilizados oriundos da dança moderna às suas pesquisas de movimento e concepção dramática.

Entendemos que na construção de uma proposta conceitual de Dança Contemporânea devemos unir conteúdo e forma, técnica e estética, realizando pesquisa empírica, criativa e artística que resulte na mistura desses elementos para que possam ser apresentados em cena de forma indissociável. Assim sendo, pode-se estar falando de Dança Contemporânea como uma proposta etno, ética e estética de construção de uma linguagem coreográfica e dramática.

Faz-se necessário definir um *corpus*, a partir dos grupos nos quais os coreógrafos do BFBA e do Grupo Grial de Dança vivenciaram suas experiências como artistas. Este fato se justifica pela análise que se propõe realizar nesta tese sobre as criações coreográficas contemporâneas dos grupos em estudo. Esta perpassa por questões relativas à forma, conteúdo técnico, etno-ético-estético-

⁹ A linearidade das formas e a utilização do espaço cênico, evidenciando deslocamentos em diagonais, a tridimensionalidade espacial e o uso da quarta parede são alguns dos padrões de utilização do corpo e do espaço cênico presentes de forma recorrente no âmbito da dança moderna.

coreográfico e dramaturgico utilizado pelos coreógrafos do BFBA e Grial os quais se refletem nas criações coreográficas analisadas.

O entendimento sobre a relação entre e forma e conteúdo na análise das re-elaborações estéticas do BFBA e do Grial é corroborado por Milton Santos, pois para ele:

A idéia de forma-conteúdo une o processo e o resultado, a função e a forma, o passado e o futuro, o objeto e o sujeito, o natural e o social. Essa idéia também supõe o tratamento analítico do espaço como um conjunto inseparável de sistemas de objetos e sistemas de ações. (SANTOS M., 2006; p.103).

Esta idéia também chama atenção para a importância da análise do espaço. Na dança, a relação espaço-temporal é indissociável do conjunto de ações e funções que possuem significados e interferem na ação do dançarino no momento em que a concepção coreográfica está sendo vivenciada. Dessa forma, nesta tese, o espaço cênico é compreendido como uma instância que tece a dramaturgia estabelecendo relações de sentido e significado para a obra coreográfica e não apenas como o local onde a dança acontece.

Partindo desse pressuposto, consideramos necessário localizar no espaço e no tempo, as ações, funções e experiências artísticas realizadas pelos coreógrafos do BFBA e do Grial no passado, momento anterior às suas experiências como coreógrafos. Acreditamos que estas vivências se constituem em elementos indispensáveis a serem estudados objetivando compreender as opções éticas e estéticas de forma e conteúdo formuladas no momento atual pelos mesmos. Também oferecem condições de análise e percepção da criação artística de ambas as companhias numa visão ampliada para perceber as ressignificações de conteúdos, formas, gestos e movimentos.

Nesta perspectiva, descrevemos de forma sintética a história do grupo Viva Bahia dirigido pela musicista Emilia Biancardi. Neste grupo, Walson Botelho

atuou como dançarino, músico e cantor. Fazemos também referência ao Balé Popular do Recife, pois neste grupo Maria Paula Rêgo – coreógrafa e diretora artística do Grial – atuou como dançarina durante vários anos.

A partir destas análises pretende-se descrever as possibilidades de pesquisa e criação etno–ética–estética–coreográfica e dramatúrgica para a Dança Negra Contemporânea Brasileira, referenciada nas danças tradicionais de origem afro-brasileira com base nas relações tecidas entre mito e memória, tradição e contemporaneidade.

Estes referenciais sócio-histórico-culturais são os fios condutores e inspiradores desta pesquisa baseada na análise das re-elaborações estéticas das matrizes africanas realizadas pelo Balé Folclórico da Bahia e pelo Grupo Grial de Dança, com base nas diferenças e similitudes em suas composições coreográficas.

A hipótese desta tese aponta para a idéia de que o Balé Folclórico da Bahia e o Grupo Grial de Dança evidenciam uma re-elaboração da mitologia e simbologia das danças tradicionais populares e rituais da cultura afro-brasileira em suas composições coreográficas. Se isto acontece é possível afirmar que as duas companhias realizam o que denominamos de composição etno–ética–estética–coreográfica e dramatúrgica contemporânea de re-elaboração da matriz africana em suas danças.

Objetiva realizar a análise das re-elaborações estéticas da matriz africana nas criações coreográficas do Balé Folclórico da Bahia e do Grupo Grial de Dança identificando as diferenças e similitudes na concepção coreográfica e em que medida estas re-elaborações se identificam e/ou se diferenciam, além de observar quais os fatores possíveis para este fato.

Desta forma, pretendemos identificar e descrever os caminhos percorridos pelos coreógrafos verificando os processos de realização desta re-

elaboração e de que forma esta dança se constitui, produz e atualiza significados para os sujeitos envolvidos.

A metodologia utilizada está apoiada em um referencial teórico-metodológico no qual a fenomenologia é a base para o estudo da linguagem estética nas articulações analógicas que lhes são inerentes. Nessa direção a análise proposta pela etnóloga Juana Elbein dos Santos (1996) norteia este trabalho. Essa estudiosa orienta que se deve trabalhar um fenômeno em sua realidade a partir de suas características internas “desde dentro” com vistas à superação de entraves etnocêntricos.

Nesta tese, isto corresponde à integração entre a cultura afro-brasileira e a dramaturgia corpo-cênica proposta pelas companhias de dança em estudo e as conseqüências no processo de criação e ressignificação etno-ética-estética-coreográfica e dramatúrgica da Dança Negra Brasileira na contemporaneidade.

Os métodos de coletas de dados são as entrevistas com os coreógrafos e diretores artísticos das companhias de dança pesquisadas; a observação das aulas, dos ensaios e dos espetáculos de ambas as companhias de dança *in locu* e em vídeo.

Termos como re-elaboração etno-ética-estética-coreográfica e dramatúrgica, Dança Negra Brasileira e Dança Contemporânea são utilizados neste trabalho como pressupostos teórico-práticos nos quais se fundamentam as argumentações da tese.

Estes termos fazem referência aos aspectos da organização e estruturação cênica da dança que obedece aos princípios éticos e estéticos originários na tradição africana. Desta forma, busca revelar uma concepção coreográfica e dramatúrgica contemporânea de referência simbólica, social e política da tradição cultural afro-brasileira em suas danças.

Estas danças têm origem na estética e simbologia da arte africana cuja herança advém de um complexo, dinâmico e pluricultural contingente de indivíduos oriundos de diferentes nações da África Negra. Indivíduos que, no Brasil, na condição de seres escravizados imprimiram um jeito singular de coexistir com os valores culturais europocêntricos sem abrir mão de sua cultura e valores civilizatórios ancestrais.

Dentre esses valores, a religiosidade apresenta-se como maior expressão da herança cultural africana no Brasil. No âmbito dessa religiosidade estão às festas, as danças e toda uma filosofia de vida pautada na comunicação com as divindades sagradas denominadas orixás. Estes seres estabelecem conexão e representam as forças elementais da natureza: a água, o fogo, a terra e o ar.

Em linhas gerais, esta tese consta de uma introdução, cinco capítulos, as considerações finais e os apêndices que tecem os fios da memória, re-elaborando e ressignificando em um jeito contemporâneo de dançar as matrizes africanas na trama da vida. Procuramos descrever a concepção coreográfica e dramatúrgica nas companhias de dança nas quais Walson Botelho – BFBA e Maria Paula Costa Rêgo – Grial, desenvolvem suas potencialidades artísticas como coreógrafos visando compreender o processo pelos quais as companhias pesquisadas chegaram à atual concepção etno-ética-estética-coreográfica e dramatúrgica de matriz africana, buscando identificar as diferenças e similitudes na composição coreográfica.

O capítulo I nomeado – Balé Folclórico da Bahia e Grupo Grial de Dança: dançando histórias que tecem memórias traz um breve histórico destas duas companhias de dança contando um pouco do percurso dos idealizadores e coreógrafos, suas vivências e experiências.

No capítulo II, intitulado – Balé Folclórico da Bahia e Grupo Grial de Dança: tecendo caminhos para a análise das re-elaborações estéticas da matriz afro-brasileira nas composições coreográficas – delineamos a análise vídeográfica e os sete princípios básicos presentes na dança africana de acordo com Asante apud Martins (1998) como categorias para o estudo proposto.

No capítulo III realizaremos a – Análise das Re-Elaborações Estéticas da Matriz Afro-Brasileira nas Criações Coreográficas do Balé Folclórico da Bahia – utilizando as categorias de análises enunciadas no capítulo II.

O capítulo IV traz a – Análise das Re-Elaborações Estéticas da Matriz Afro-Brasileira nas Criações Coreográficas do Grupo Grial de Dança. Aqui utilizamos as mesmas categorias de análises enunciadas no capítulo II.

Finalizando observaremos no capítulo V – A Poética das criações do BFBA e do Grupo Grial: análise dramaturgica-coreográfica – descrevendo a concepção coreográfica e dramaturgica nos espetáculos pesquisados.

As considerações finais apontam para uma proposta de Dança Negra Contemporânea Brasileira baseada em princípios etno-ético-estético-coreográfico e dramaturgico. Uma dança bordada no bastidor da criação que cria e recria, faz e refaz os movimentos dançados contando histórias que na contemporaneidade nos remetem à memória ancestral pela re-elaboração das matrizes culturais, gestuais, sígnicas e simbólicas em contextos geográficos sócio-culturais distintos, mas que nos trazem o mundo encantado e mágico das artes presentes nas matrizes africanas.

As referências bibliográficas, o glossário e os apêndices constituídos por duas mídias digitais contendo; um vídeo-documentário, uma síntese das composições coreográficas de ambas as companhias e também uma mídia impressa apresentando a proposta do Projeto Redendê completam este bordado no qual saberes e fazeres ancestrais se entrelaçam ao conhecimento acadêmico.

CAPÍTULO I

BALÉ FOLCLÓRICO DA BAHIA E GRUPO GRIAL DE DANÇA:

DANÇANDO HISTÓRIAS QUE TECEM MEMÓRIAS ...

1.1. Balé Folclórico da Bahia: sua história

Em 12 de junho de 2006, o coreógrafo e diretor artístico do Balé Folclórico da Bahia – Walson Botelho – conhecido no meio artístico como Vavá, concedeu uma entrevista na qual discorre sobre a história do Balé Folclórico da Bahia desde o seu início.

Walson explica que ele e Ninho Reis, este já falecido, fundaram o Balé Folclórico da Bahia em 1988. Para ele, a história do BFBA se confunde com a sua própria história e tem início quando ele ainda era integrante do grupo “Viva Bahia¹⁹”.

O grupo ‘Viva Bahia’ tinha por objetivos artísticos apresentar espetáculos de danças populares da Bahia. Mascarenhas afirma que Emilia Biancardi solicitou a orientação da mestra de cultura popular Hildegardes Viana para vivenciar um maior conhecimento com a pesquisa de campo.

Pessoas iniciadas no culto afro-brasileiro tais como capoeiristas, percussionistas, cantores populares, dentre outros formavam, juntamente com os alunos do ICEIA, o elenco deste grupo do qual como afirma o próprio Walson Botelho, ele ‘bebeu na fonte’ sobre a cultura afro-brasileira.

¹⁹ O Grupo Viva Bahia foi fundado em 1962 por Emilia Biancardi, professora de música do ICEIA – Instituto Central de Educação Isaias Alves, escola de ensino médio localizada no bairro do Barbalho na cidade de Salvador-BA.

Walson lembra que permaneceu no grupo ‘Viva Bahia’ durante um período de seis anos, de 1980 a 1986. Quando deixou o grupo ‘Viva Bahia’, passou a coreografar de forma independente, trabalhando e dirigindo pessoas que anteriormente já tinham sido seus companheiros de espetáculos, muitos desses exímios capoeiristas. Contudo, Walson não estava satisfeito, pois sentia falta de uma companhia estável que pudesse corresponder às suas perspectivas de pesquisador.

Walson retornou a universidade para terminar seus estudos no curso de Antropologia na Universidade Federal da Bahia – UFBA nos anos de 1986 a 1987. Nesse período, ele foi convidado para fazer a assistência coreográfica da ‘Companhia de Dança e Ritmo da Bahia’ – grupo do Mestre de capoeira João de Barro e Raimundo Bispo dos Santos, conhecido como Mestre King²⁰.

Seu trabalho coreográfico consistia em recriar as danças e manifestações culturais populares de origem afro-brasileira, a exemplo do Samba de Roda, do Maculelê e das Danças dos Orixás, entre outros.

Anteriormente, este grupo chamava-se ‘Bahia Axé Bahia’ e iniciou suas atividades em 1985. Walson lembra que João de Barro também foi integrante do grupo “Viva Bahia”. Seguindo a sua trajetória artística, Walson foi produtor e coreógrafo do Grupo “Bahia – Bahia”, grupo que se apresentava no Solar do Unhão e no restaurante “Casquinha de Siri” juntamente com o grupo do Mestre João de Barro e Mestre King. Walson também trabalhou no departamento de dança da FUNCEB²¹.

²⁰ King foi o primeiro homem da América latina a prestar vestibular para o curso de dança na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, em 1972. Os jornais da época registraram este fato como algo inusitado. (Mascarenhas, 2002).

²¹ FUNCEB: Fundação Cultural do Estado da Bahia.

Para Walson, estes grupos de dança de tradição popular tinham em comum, em sua maioria, um conhecimento empírico sobre as danças tradicionais do culto afro-brasileiro. Segundo ele, este conhecimento compartilhado se refletia em uma proposição etno-ética-estética-coreográfica e dramatúrgica. Desta forma, a temática coreografada versa sobre a mitologia, a simbologia e as danças dos Orixás, além de outras manifestações da cultura popular.

De acordo com a análise feita por Walson, havia muitos grupos folclóricos na cidade de Salvador na década de 80. A principal consequência foi à proliferação de shows realizados por grupos de dança folclórica na abertura de diferentes eventos.

Entretanto, essa demanda de shows e apresentações em restaurantes e eventos turísticos impedia um aprimoramento técnico-expressivo dos dançarinos e uma melhoria da qualidade cênica dos trabalhos apresentados. Nesta perspectiva, a exigência do imediatismo das apresentações reforçava o caráter lúdico e espontâneo dessas obras.

Walson identificou as questões acima apontadas como obstáculos ao desenvolvimento e à estruturação de um grupo profissional de dança. Neste contexto, ele percebeu a necessidade da criação de um espaço para que esses artistas pudessem aprimorar a sua arte e tornarem-se profissionais sem a preocupação com o imediatismo de montar ou apenas produzir espetáculos para shows.

Assim, ele empreendeu a tarefa de juntar esses artistas que tinham habilidades e o desejo de aprimoramento técnico, mas não tinham uma perspectiva de profissionalização e nem tampouco um espaço físico para os ensaios e a correção dos aspectos técnicos e cênicos. Assim, junto com outros artistas, Walson começou a mobilizar os integrantes de diferentes grupos solicitando que os mesmos emprestassem as suas salas de aula para atividades

de aprimoramento técnico corporal e também para os ensaios das coreografias. Estas salas, em sua maioria, eram os espaços de trabalho – o ‘ganha pão’ dos mestres de capoeira.

Walson lembra ainda que nos anos de 1985 e 1986, recebeu as condições necessárias para manter um grupo de artistas e produzir um espetáculo de qualidade com o apoio do grupo empresarial Credicard. A grande maioria do elenco era constituída por artistas oriundos do grupo ‘Viva Bahia’. Com este grupo de artistas, Walson permaneceu por mais um mês e ainda manteve três contratos para eventos. Ele explica que os ensaios aconteciam na sala de aula de um capoeirista ou de um professor de dança amigo. Este fato perdurou por mais ou menos seis meses sem que Walson conseguisse firmar um elenco definitivo.

Entre os anos de 1986 a 1988, Walson prestou assistência coreográfica e direção artística para diferentes grupos de dança tradicional popular. Neste momento, surgem os primeiros movimentos que prenunciam a fundação do Balé Folclórico da Bahia com a participação de alguns dançarinos destes grupos. Muitos destes dançarinos ainda permanecem no elenco desta companhia, a exemplo de Cainana e Rose. Walson lembra que foram momentos muito difíceis e que estas dançarinas estão com ele neste projeto desde o início do grupo.

Finalmente, no primeiro semestre de 1988, Walson conseguiu formar o primeiro elenco do grupo e compôs as primeiras coreografias. Neste período, o BFBA foi convidado pelo diretor administrativo do Teatro Castro Alves – Theodomiro Queiroz – para abrir o festival de Joinville-SC cuja temática versava sobre os cem anos da abolição.

O trabalho apresentado teve uma boa receptividade e o grupo foi convidado para encerrar o festival. Além disso, o prefeito da cidade de Joinville convidou o grupo para realizar cinco apresentações na cidade de Florianópolis/SC

e também no interior do estado, entretanto os dançarinos não receberam nenhum retorno financeiro.

Todavia, estas apresentações da recém-formada companhia de dança renderam destaque em reportagens na mídia televisiva, inclusive no Jornal Nacional e no Fantástico. Além de reportagens em jornais de grande circulação nacional, a exemplo da Folha de São Paulo e O Estadão/SP. Também Lia Robatto e Lúcia Mascarenhas²² no livro 'Passos da Dança – Bahia', destacam a importância do BFBA na divulgação da cultura afro-brasileira em âmbito internacional.

O Balé Folclórico da Bahia é a única companhia de dança folclórica profissional do país que apresenta um significativo currículo de atividades, especialmente as turnês nacionais e internacionais, além de possuir um considerável prestígio no Brasil e exterior, refletido na resposta do público e da crítica especializada ao seu trabalho. [...]. O grande mérito da companhia está no vigor de suas coreografias e na execução orgânica dos movimentos, conduzidos por profissionais comprometidos com a cultura negra. (ROBATTO e MASCARENHAS; 2002; p. 216).

Após o festival de Joinville, Walson retorna a Salvador e retoma o cargo que assumia anteriormente no departamento de dança da FUNCEB. Simultaneamente, continua a campanha para lançar oficialmente o Balé Folclórico da Bahia.

Walson lembra que o lançamento oficial do Balé Folclórico da Bahia ocorreu numa cerimônia realizada em 07 de agosto de 1988 no Hotel *Meridien*²³ localizado no Morro da Paciência, bairro do Rio Vermelho na cidade do Salvador/BA.

²² Lúcia Mascarenhas: professora de dança licenciada pela Universidade Federal da Bahia e diretora da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB no período de 1985 a 1988.

²³ Atualmente Hotel Pestana.

Em agosto de 2001, Walson concede entrevista a Lúcia Mascarenhas publicada no livro Passos da Dança – Bahia. Nesta entrevista, ele discorre sobre a participação do BFBA em diferentes eventos, incluindo também as turnês nacionais e internacionais. Nesta entrevista, também são descritos os trabalhos artísticos realizados pelo BFBA e a infra-estrutura física, técnica e material desta companhia de dança.

Considera-se que as informações contidas nesta entrevista acrescentam informações que complementam e esclarecem os dados fornecidos por Walson nas entrevistas concedidas à pesquisadora para a elaboração desta tese. Desta forma, nos parágrafos seguintes, apresenta-se uma síntese da entrevista de Walson concedida à Lúcia Mascarenhas.

Ainda no ano de 1988, o grupo recebeu o prêmio de melhor espetáculo de dança da Bahia através do Ministério da Cultura – MINC. Em 1990 recebe o prêmio FIAT.

De acordo com Walson, no ano de 1992, foi realizada a primeira turnê internacional do BFBA para a Alemanha. Esta turnê surgiu como resultado de um projeto da Bahiatura²⁴ em parceria com o governo alemão. Grupos de vários países se apresentaram na praça histórica Alexander Plates/Berlim e o Balé Folclórico da Bahia foi convidado a abrir o festival.

Ainda em 1992, no mês de dezembro, o BFBA se apresentou no Teatro de Trindade em Lisboa/Portugal. Rodolfo Tourinho, então Secretário da Fazenda do Estado da Bahia estava de férias em Lisboa e assistiu a apresentação. Ao saber que o Balé Folclórico da Bahia enfrentava dificuldades financeiras e não obtinha apoio de patrocinadores, solicitou que Walson como representante da

²⁴ Bahiatura: Empresa de turismo da Cidade do Salvador/BA.

companhia de dança, o procurasse a fim analisar que providências poderiam ser tomadas para o efetivo apoio ao grupo.

Ao retornar de Portugal, Walson não procurou o secretário Roberto Tourinho; contudo, este lhe telefonou cobrando a visita. Walson então foi ao gabinete onde o secretário reafirmou a emoção sentida ao assistir o espetáculo do Balé Folclórico da Bahia em Lisboa e por conta disto desejava saber de Walson o que poderia fazer pelo BFBA.

Walson solicitou ajuda financeira para realizar uma turnê pelo Brasil a fim de que o Balé folclórico da Bahia se tornasse conhecido também no sudeste; já que o grupo só tinha realizado apenas uma turnê pelo Brasil pelo projeto 'Mambembão' da extinta Fundacen²⁵ no ano de 1989.

Walson apresentou um orçamento para realizar a turnê pretendida ao secretário Roberto Tourinho. Após análise e aprovação, Roberto Tourinho autoriza a viagem do BFBA para os estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Brasília.

No ano de 1993, o BFBA foi agraciado com os prêmios de melhor espetáculo de dança e melhor companhia de dança do Brasil, ambos oferecidos pelo MINC.

Quando esteve no Rio de Janeiro, Walson encontrou-se com Alfredo Moreira, na época responsável pelo setor de dança da Fundacen. Walson foi informado que Guy Darnet – diretor da Bienal de Lyon – estava no Brasil selecionando grupos de dança ligados à cultura negra para a Bienal de 1994 cujo tema seria 'Mama África'. Já em Salvador/BA, o curador da Bienal de Lyon na França assistiu as apresentações do BFBA e oficializou o convite para a ida da companhia à Bienal de 1994.

²⁵ Fundacen: Fundação Nacional das Artes Cênicas.

Desde 1994, o BFBA tem realizado várias turnês internacionais pela Europa e Estados Unidos. Neste último, recebeu a crítica de melhor e mais importante companhia de dança negra do mundo no jornal *The New York Times*.

A Bienal de Lyon, além do grande sucesso de público que superou as expectativas iniciais da companhia, representou para o BFBA uma abertura de possibilidades e contratos profissionais para realizar apresentações na Europa e nos Estados Unidos.

Dez empresários dos EUA vieram até a cidade do Salvador para contratar o Balé Folclórico da Bahia. Para Walson, esta contratação se deve, em grande parte, a matéria da jornalista americana Ana Kisselgoff publicada no jornal *The New York Times* em 16 de outubro de 1994. O jornal publicou uma matéria utilizando uma página inteira discorrendo sobre o Balé Folclórico da Bahia e apontando como a companhia de dança que melhor representava a Diáspora da Cultura Negra no mundo.

Antes de o grupo embarcar para os Estados Unidos, a jornalista Ana Kisselgoff enviou a Salvador um correspondente do jornal *The New York Times* para acompanhar todo o trabalho do balé e produzir uma matéria a ser publicada antes da estréia do grupo nos EUA. A referida matéria foi publicada em duas páginas inteiras com fotos do BFBA. Graças à repercussão alcançada pela matéria da jornalista Ana Kisselgoff, o BFBA realizou turnês nos Estados Unidos, Europa, Austrália e Caribe de 1995 a 1998. Até a publicação da matéria antes da estréia, a média dos ingressos vendidos para o espetáculo do BFBA foi de 40%. Após a publicação, os ingressos foram esgotados. A cobertura por parte da imprensa americana foi significativa, o BFBA foi capa dos melhores jornais dos Estados Unidos. As apresentações feitas nos EUA, em especial na cidade de New York, onde o balé realizou três apresentações no teatro *Cine Center* e mais uma vez, com uma matéria de página inteira produzida por Ana Kisselgoff e publicada no jornal *New York Times*.

Em 1996, o BFBA novamente se apresentou na Bienal de Lyon que teve por temática 'Aquarela do Brasil'. Nesta Bienal, o BFBA bateu o recorde de bilheteria devido ao sucesso alcançado na bienal anterior. Ainda em 1996, o BFBA ganhou o prêmio Mambembe do MINC-FUNARTE²⁶.

Durante o ano de 1999, o BFBA decidiu que era o momento de preparar coreografias para um novo repertório e permaneceu na cidade de Salvador. De acordo com Walson, a companhia sentia necessidade de descansar, pois como as turnês aconteciam de janeiro a junho, o elenco não passava o verão em Salvador desde 1994. Isto representava cinco anos sem férias para toda a companhia; deste modo, o BFBA, optou por não fazer grandes turnês, apenas realizou uma pequena temporada no Estado de São Paulo e uma breve viagem à Alemanha.

No mês de abril de 2000, o BFBA realizou apresentações no Teatro Municipal em São Paulo e na abertura da Bienal dos Quinhentos Anos no Ibirapuera. Em seguida, a companhia viaja para França onde foi convidada para fazer a re-inauguração da *Maison de La Dance*, considerado o único teatro da Europa que só apresenta espetáculos de dança. Após a re-inauguração da *Maison de La Dance*, o BFBA segue em turnê pela Alemanha e Estados Unidos, permanecendo em apresentações nestes países por oito meses.

As turnês nacionais e internacionais proporcionaram a consolidação, sucesso e reconhecimento do BFBA como uma das mais importantes companhias profissionais de dança negra do mundo na atualidade.

O sucesso do BFBA no exterior é inegável; entretanto, todas essas apresentações, entrevistas e matérias de destaque em grandes jornais internacionais não asseguraram as condições necessárias para que o BFBA mantivesse os projetos do grupo em funcionamento. A falta de recursos

²⁶ Ministério da Cultura – Funarte: Fundação Nacional das Artes.

financeiros prejudicava o grupo, pois não havia dinheiro nem mesmo para que o balé pagasse os coreógrafos, bailarinos e músicos. Estes viviam da renda dos espetáculos.

Walson explica que graças à assinatura de um contrato com o Governo do Estado da Bahia, através da Secretaria de Cultura, esta situação desde o ano de 1995 já se modificou. A assinatura deste contrato disponibilizou e garantiu recursos financeiros pagos mensalmente em forma de salário aos professores, coreógrafos, técnicos, dançarinos e músicos do BFBA.

Atualmente, o BFBA conta com um elenco de trinta e oito integrantes distribuídos entre dançarinos, músicos e cantores. As aulas e apresentações dos espetáculos acontecem nas dependências do Teatro Miguel Santana – sede da companhia, localizado no Pelourinho, Centro Histórico de Salvador, Bahia. As apresentações acontecem seis dias por semana de quartas às segundas-feiras. Às terças-feiras não há espetáculo.

A renda das apresentações se destina ao pagamento de cerca de cinquenta pessoas mais despesas de escritório e manutenção de figurinos. Os figurinos são refeitos a cada três meses devido ao uso constante. Sempre que há montagem de novo repertório, o dinheiro para compra de material quase sempre sai dos recursos financeiros de Walson. Ele lembra que sempre foi assim.

O BFBA possui duas companhias, a primeira que realiza as turnês nacionais e internacionais e a segunda companhia que fica em Salvador e se apresenta no Teatro Miguel Santana. A segunda companhia já é fruto do trabalho realizado na escola preparatória do BFBA que atende cerca de duzentas crianças e adolescentes com idades entre cinco e quatorze anos, distribuídos em turmas mistas com cerca de vinte alunos. As aulas na escola preparatória do BFBA são realizadas no turno diurno das 09h00minh da manhã às 15h00minh da tarde, de segunda a sexta-feira.

No período noturno, a escola preparatória atende a um público de jovens com idades entre dezoito e vinte e quatro anos. A escola preparatória do BFBA tem por objetivo preparar os futuros dançarinos para atuarem na primeira companhia.

Segundo Walson, a idéia da escola preparatória foi do coreógrafo, bailarino e professor José Carlos Arandiba – conhecido pelo nome artístico de Zebrinha. A idéia surgiu a partir da constatação das dificuldades encontradas para selecionar bailarinos qualificados para o balé durante as audições públicas. Nestas audições compareciam cerca de duzentos dançarinos, contudo o BFBA não conseguia selecionar nenhum deles porque os mesmos não apresentavam um conhecimento especializado sobre a dança cênica.

Desde a sua fundação até o momento desta pesquisa, a escola preparatória trabalha com diferentes técnicas de dança. Os dançarinos têm aulas de balé, dança moderna, dança ‘afro’, capoeira e percussão, também aprendem noções de maquiagem. Em um período de quatro a cinco meses, o bailarino já está preparado para dançar. Walson lembra que alguns destes alunos já estão dançando na primeira e na segunda companhia do BFBA.

Ao longo de sua trajetória artística profissional como companhia estável de dança, o grupo tem buscado o aprimoramento técnico, expressivo e interpretativo através de diferentes técnicas de dança, teatro e música. Ele enfatiza que o BFBA não utiliza um método específico para o treinamento dos dançarinos. Quando um dançarino entra na companhia principal do BFBA, ele já está preparado para atuar no palco. Esta forma foi à maneira encontrada pelo BFBA para preparar o dançarino em diversas técnicas com o objetivo de dançar na companhia sem levar anos de estudo em uma técnica específica.

Walson afirma que a chegada de Zebrinha trouxe outro olhar ao trabalho do BFBA e proporcionou uma melhoria do trabalho técnico corporal dos bailarinos.

1.1.1. Fundadores, coreógrafos, professores e diretores artísticos do BFBA

Walson Botelho, fundador e diretor artístico do BFBA, natural de Salvador; possui formação em Antropologia pela Universidade Federal da Bahia. Também foi diretor de produção da diretoria de música e artes cênicas da Fundação Cultural do Estado da Bahia - FUNCEB.

Eutaciano Reis de Oliveira Junior era conhecido pelo nome artístico de Ninho Reis. Juntamente com Walson fundou e atuou no BFBA de 1988 a 1993, época do seu falecimento. Também foi fundador, dançarino e coreógrafo do grupo 'Frutos Tropicais' de 1979 a 1981.

José Carlos Arandiba possui formação em dança pela Universidade Federal da Bahia. Utiliza a técnica de dança moderna na preparação corporal dos bailarinos. Este fato foi constatado durante a pesquisa de campo e observação das aulas ministradas por Zebrinha.

Nildinha Fonseca possui o Bacharelado e a Licenciatura em Dança pela Universidade Federal da Bahia. Integra o corpo de dança do BFBA, no qual também exerce a função de professora da técnica de dança denominada 'Afro Contemporânea'.

1.1.2. Vivências e experiências artísticas dos coreógrafos e diretores artísticos do BFBA

Walson Botelho (Vavá) iniciou sua carreira artística aos 11 anos de idade, atuou como ator, músico e dançarino em vários espetáculos, tanto no Brasil como no exterior. Em sua carreira foi dirigido por Emilia Biancardi (Viva Bahia), Carlos Moraes (Balé Teatro Castro Alves), Lia Robatto (Coreógrafa) e Deolindo Checucci, dentre outros.

Como coreógrafo do BFBA, Walson concebeu as coreografias do espetáculo “Bahia de Todas as Cores” (1988); “Corte de Oxalá” (1992). Esta última foi assistida pelos nova-iorquinos e também pelos franceses na Bienal de Lyon-França no ano de 1996. Também concebeu parte das coreografias que compõem o espetáculo “Rapsódia Nordestina” (2002).

Eutaciano Reis de Oliveira Junior (Ninho Reis) foi integrante do grupo folclórico “Viva Bahia”, participou de diversas apresentações no Brasil e no exterior de acordo com Mascarenhas (2002). Também fez parte do grupo de dança “Orixás da Bahia” e dançou no espetáculo “Lenda dos Orixás” no festival de teatro de Nancy-França, foi dirigido por Gessy Gesse. Realizou um total de quinze apresentações no restaurante brasileiro Via Brasil em Paris no ano de 1975.

Em 1979, Ninho Reis fundou o grupo “Frutos Tropicais” no qual atuou como diretor, coordenador, produtor e dançarino. O grupo era constituído por um elenco de doze dançarinos com diferentes vivências nas áreas de dança clássica, jazz, sapateado e dança tradicional popular, dentre outros. O objetivo do grupo era desenvolver uma linguagem para dança oriunda da cultura popular numa perspectiva de criação coletiva.

Com a coreografia ‘Ginga’, Ninho Reis e todo o grupo foram considerados uma companhia de vanguarda. Vale citar o entusiasmo e reconhecimento do coreógrafo afro-americano Alvin Ailey pela qualidade do trabalho do grupo. Ele teve a oportunidade de assistir a coreografia ‘Ginga’ quando esteve no Brasil. Tamanho foi o seu entusiasmo que ele se ofereceu para fazer a iluminação da coreografia e assinar a ficha de produção do espetáculo.

Durante os três anos de existência, o grupo “Frutos Tropicais” recebeu vários prêmios; dentre estes, o prêmio Martim Gonçalves atribuído ao espetáculo “Correntes”. Este espetáculo preocupava-se com a temática das raízes africanas, foi considerado o melhor espetáculo do ano de 1979 pela crítica especializada.

José Carlos Arandiba (Zebrinha), graduado em dança pela Universidade Federal da Bahia, é diretor artístico e coreógrafo com formação em dança moderna e teatro pelo Conservatório de Dança da Holanda. Possui especialização em Dança Moderna e Jazz pela *University British Columbia* em Vancouver, Canadá. Desde 1992, integra o BFBA como coreógrafo e professor das técnicas de dança moderna e contemporânea.

Zebrinha inicia sua carreira como dançarino no grupo de danças folclóricas “Exaltação a Bahia”. Este grupo foi criado e dirigido pela musicóloga Neide Aquino no ano de 1973. Com trinta anos de existência, o grupo integra o núcleo artístico do Colégio Estadual Duque de Caxias, localizado no bairro da Liberdade, Salvador, Bahia. Ainda permanece em atividade. Também integrou o grupo de dança “Brasil Tropical”, antigo “Olodumaré”. Este grupo tinha Domingos Campos como coreógrafo e Edvaldo Carneiro da Silva, conhecido como Mestre Camisa Roxa como diretor artístico.

Com o grupo “Brasil Tropical”, Zebrinha atuou como bailarino e realizou diversas apresentações em turnês nacionais e internacionais, dançou em mais de vinte e cinco países. Ele foi aluno e dançarino do grupo de Clyde Morgan²⁷, atuou como dançarino solista e assistente de coreografia do “Ballet de Monte Carlo”. Também foi bailarino do GDC – Grupo de Dança Contemporânea da Escola de Dança da UFBA.

Além dos trabalhos que desenvolve junto ao BFBA, Zebrinha também faz a preparação técnica corporal e as coreografias do “Bando de Teatro Olodum” na cidade de Salvador – BA e da “Companhia de Teatro dos Comuns” no estado do Rio de Janeiro – RJ.

²⁷ Clyde Morgan: coreógrafo e professor da Universidade Estadual de Nova Iorque. Suny Brockport e diretor artístico do Sankofa African Dance and Drum Ensemble. Foi coreógrafo e diretor artístico do Grupo de Dança Contemporânea da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia no período de 1971 a 1978 (Nóbrega, 2007).

1.2. Grupo Grial de Dança: sua história

Entre os dias 18 e 23 de abril de 2007 foi realizada a pesquisa com a coreógrafa Maria Paula Costa Rêgo, em sua residência, na cidade de Recife/PE. Perguntei qual o significado do nome Grial, Maria Paula explica que o nome Grial vem do termo Graal²⁸ do latim *gradalis* – que significa cálice. O vocábulo Graal faz referência ao Cálice Sagrado no qual foi derramado o sangue de Jesus após ter sido ferido pela espada de um soldado romano.

Maria Paula explica que na lenda do Rei Arthur, o Graal simboliza a paz e a felicidade. Arthur acreditava que o seu reino só seria salvo quando os Cavaleiros da Távola Redonda encontrassem o Cálice Sagrado de Jesus que representava a revelação da essência da vida para os homens. Por analogia, na atualidade, o Grial representa a procura por uma dança que contenha esse princípio do sagrado. No trabalho do grupo, este princípio deve ser apreendido e construído com bases na cultura e na tradição popular que representa as raízes culturais brasileiras. Para Maria Paula esta tradição está centrada nas matrizes culturais de origem indígena, negra e européia.

O Grupo Grial de Dança foi fundado em 1997 e tem a direção artística e coreográfica de Maria Paula Costa Rego²⁹. Maria Paula retornou da França com o objetivo de apresentar a Ariano Suassuna³⁰ a proposta de criação de um grupo de dança voltado para a pesquisa da cultura brasileira que se inserisse nos princípios da Arte Armorial. Convém compreender o sentido do vocábulo Armorial utilizado neste contexto:

²⁸ O Graal é o cálice sagrado de Jesus Cristo que os Cavaleiros da Távola Redonda procuram para dar significação às suas vidas e estabelecer a paz entre os povos..

²⁹ Maria Paula Costa Rego, ex-integrante do Balé Popular do Recife, ex-bailarina e coreógrafa da Cia de Dança na Vertical *Les Passagers* (França) e Diplomada em Dança pela Sorbonne-Paris VIII.

³⁰ Ariano Suassuna é escritor, dramaturgo, professor universitário e um dos idealizadores intelectual do Movimento Armorial e do Grupo Grial. (Nota da autora com bases em informações fornecidas por Maria Paula, coreógrafa do Grial).

Em nosso idioma o vocábulo Armorial é somente substantivo, passei a empregá-lo também como adjetivo. Primeiro, porque é um belo nome; depois porque é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal ou esculpidos em pedra, com animais fabulosos, cercados por folhagens, Sóis, Luas e estrelas. Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavallhada era Armorial, isto é brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. [...]. (SUASSUNA, 1977; p. 40).

Naquele momento, Ariano Suassuna, então Secretário de Cultura do Governo de Pernambuco, rejeitou a proposta de Maria Paula. Diante da negativa, Maria Paula retornou a França, entretanto não desistiu da idéia e decidiu insistir na proposta enviando para Ariano um vídeo no qual reapresentava com detalhes a proposta de criação de uma Dança Armorial.

Após assistir o vídeo e compreender a proposta de Maria Paula, Ariano Suassuna a convida para retornar ao Brasil afirmando que a mesma já estava pronta para criar o Grupo Grial de Dança que daria continuidade às pesquisas na área da dança no Movimento Armorial³¹.

Maria Paula acredita que o Grupo Grial realiza uma dança contemporânea porque a movimentação do brincante das danças populares brasileiras é contemporânea, a sua expressão corporal e as formas de agachar, levantar, contrair e relaxar são movimentos que expressam uma gestualidade contemporânea. Maria Paula reforça esta idéia, exemplificando com o brincante do Cavalo Marinho; dança popular presente em seus espetáculos.

Nas palavras de Maria Paula, a proposta do Grupo Grial é realizar uma dança fora dos padrões da dança ocidental. Para ela, a dança do Grial é uma

³¹ O Movimento Armorial buscava formar uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares da cultura. Envolve pintura, arquitetura, teatro, dança, música, cinema, circo, escultura, cerâmica, tapeçaria, gravura, literatura e poesia.

dança dionisíaca na qual o corpo se expande e ‘fala’ com alegria, sensualidade; é uma dança solar que se funda nos elementos das matrizes culturais africana e ameríndia. Estes elementos não são apenas dançados nos seus aspectos formais, mas também em seu conteúdo dramático, cuja narrativa constrói um espaço no qual os personagens se revelam. Isto pode ser comprovado na resposta dada por Maria Paula para explicar de que maneira se dá a utilização destes elementos nas criações do Grial:

Eu os tenho já como elemento de escritura corporal. Nem me lembro se os estou reelaborando porque já passo por eles instintivamente. É por essa razão que estou sempre fazendo estes passos como forma de aula (ou presentes nas improvisações). Eles precisam ser digeridos pelo corpo para serem reelaborados naturalmente e não pensados como forma apenas. Mas sim como cadeia de movimentos que podem ir para outros. (MARIA PAULA, entrevista concedida em 2008).

Desta forma, a proposta de dança do Grupo Grial tem como princípio ético-estético criativo a criação de movimentos a partir de pesquisas sobre a cultura popular brasileira com uma linguagem de dança escrita com base na tradição popular nordestina. Tais tradições encontram eco na dramaturgia do escritor Ariano Suassuna. Nesta perspectiva, pode-se afirmar que a dramaturgia das obras de Suassuna, a priori, se faz presente nas coreografias do Grial. Isto pode ser constatado nas palavras da própria coreógrafa:

[...] em geral, as obras literárias de Ariano é o cerne de todos os espetáculos do Grupo Grial. No entanto, o envolvimento do dramaturgo nos processos de criação da companhia varia de acordo com a necessidade da coreógrafa de questionar ou esclarecer os caminhos escolhidos. (RÊGO; 2007; p. 57).

O Movimento Armorial foi criado por Ariano Suassuna juntamente com um grupo de artistas em 18 de outubro de 1970 com o objetivo de preservar e valorizar a cultura popular nordestina, suas insígnias, brasões, bandeiras; um

conjunto de bens simbólicos e mitológicos representativos da cultura popular brasileira.

Maria Paula acredita que o trabalho desenvolvido no Grupo Grial é consequência de suas experiências como intérprete e criadora no grupo de dança “Apsaras³²”. Este grupo foi fundado por Maria Paula em 1982, já no ensino médio no Colégio e Curso Pré-Vestibular Contato, na cidade de Recife/PE. Neste colégio, Maria Paula também ministrava aulas e criava espetáculos de dança. Este grupo foi formado com um grupo de jovens dançarinas que eram colegas de Maria Paula desde o ensino fundamental na Escola *Matter Christi*. Também fazia parte deste grupo Mariana Suassuna, filha de Ariano e colega de Maria Paula no Curso Pré-Vestibular Contato.

O Grupo Grial estreou seu primeiro espetáculo de dança contemporânea em 1998. Este espetáculo recebeu o nome de “A Demanda do Graal Dançado” e fazia referência ao mito do Cálice Sagrado.

“O Auto do Estudante que se vendeu ao Diabo” inspirado na literatura de cordel e na pintura do artista plástico Armorial, Romero de Andrade Lima estreou no ano de 1999. Com este espetáculo, o Grial fez a sua primeira turnê internacional para a França em 2000. Esta turnê envolvia um contrato de troca de residência que consistia em aulas ministradas pelo Grial para crianças na cidade de Sarcelle/França durante um período de dois meses.

O espetáculo o “Auto do Estudante que se vendeu ao Diabo” permaneceu em cartaz por quarenta dias na tradicional companhia francesa de

³² “Apsaras” significa deuses que dançam. Segundo Maria Paula, este nome foi dado por Ariano Suassuna ao grupo por tratar-se de um grupo de jovens dançarinos que na época não possuíam maturidade para compreender e assumir uma dança embasada nos princípios da Arte Armorial proposta por Suassuna.

teatro *Théâtre du Soleil* dirigido por Ariane Mnouchkine, considerada a segunda mais importante companhia de teatro da França.

No ano de 2001, a convite do SESC³³ São Paulo, o Grupo Grial abre o evento “Balanço Brasil” para o qual o Grupo Grial montou o espetáculo “Visagens do Quaderna ao Sol do Reino Encoberto” inspirado no romance ‘A Pedra do Reino’ de Ariano Suassuna. Maria Paula observa que esta coreografia não foi bem recebida pelo público paulistano na época. A coreógrafa acredita que isto ocorreu pelo fato da proposta do trabalho ser muito ousada ou talvez porque os dançarinos não possuíam maturidade suficiente para sustentar a densidade temática da obra. Ela supõe que este fato talvez estivesse visível aos olhos do público e dos críticos de dança, mas não para o grupo naquele momento.

Diferente do que aconteceu com o espetáculo “Visagens do Quaderna ao Sol do Reino Encoberto” em 2000; em 2001 o espetáculo “Uma Mulher Vestida de Sol – Romeu e Julieta”, inspirado no clássico de William Shakespeare foi bem recebido pelo público de São Paulo. O SESC – São Paulo comprou este espetáculo por três anos consecutivos.

Em 2002, o Grial, foi selecionado mais uma vez pelo evento “Balanço Brasil” e percorreu cerca de cinquenta e cinco cidades dos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Macapá, Rio Grande do Sul e Paraná com o espetáculo “Auto do Estudante que se vendeu ao Diabo”. O espetáculo foi apresentado em quatro a cinco cidades escolhidas em cada um destes estados.

Desde o início do Grial, a cultura popular tem servido de inspiração para as coreografias do grupo e muitas vezes se constitui no ponto central das criações do Grial. Entretanto, a partir do ano de 2003, Maria Paula passou a questionar o

³³ SESC – Serviço Social do Comércio, instituição em nível federal.

seu fazer artístico e a perguntar-se o que ela pretende fazer com a Dança Armorial.

Neste sentido, procura estabelecer um novo caminho para suas pesquisas sobre a cultura popular e encontra novos rumos para recolocá-la num patamar de sujeito da peça coreográfica, porquanto considera que não apenas deve se inspirar nesta cultura, mas sim possibilitar que os corpos dos dançarinos sejam orgânicos como os corpos dos brincantes das manifestações culturais pesquisadas.

Os mais recentes trabalhos do Grupo Grial oriundos destes questionamentos, mudanças de posturas e incursões na cultura popular deram origem à trilogia que recebe o nome “A Parte que nos Cabe” e é composta pelos espetáculos: “Brincadeira de Mulato” (2005); “Ilha Brasil – Vertigem” (2006) e o solo “Onça Castanha” (2007). Este solo hoje denominado de “Castanha sua Cor” tem como intérprete a própria Maria Paula. As peças coreográficas da trilogia fazem parte das comemorações do aniversário de 10 anos do Grupo Grial.

O Grial tem recebido algumas premiações pela qualidade dos trabalhos coreográficos realizados e pelo sucesso de crítica. No ano de 2001, recebeu o prêmio especial Janeiro de Grandes Espetáculos oferecido pela curadoria de arte do Recife. Ainda no ano de 2001, o grupo recebeu o prêmio FUNARTE pelo espetáculo “Uma Mulher Vestida de Sol – Romeu e Julieta”. Neste mesmo ano foi contemplado com o Edital Klaus Viana como o melhor projeto de dança. Este edital é referente ao espetáculo “Ilha Brasil – Vertigem”, segunda parte da trilogia que estreou no ano de 2006.

No ano de 2007, Maria Paula foi indicada pela Revista Algo Mais da cidade do Recife como a personalidade do ano que mais incentiva e promove a cultura para o povo pernambucano. Ainda em 2007, Maria Paula e o Grial são destaques da Revista Cláudia em sua edição especial do mês de março

denominada “Mulheres do Brasil”. Esta edição da revista relacionou as mulheres que mais se destacaram em diferentes áreas do conhecimento.

A reportagem evidencia as experiências artísticas de Maria Paula como dançarina e coreógrafa no Brasil e no exterior; bem como destaca as criações do Grial através das vivências e pesquisas do grupo sobre as manifestações artísticas culturais populares de Pernambuco.

Inicialmente, o elenco do Grupo Grial era composto por sete dançarinos com idade entre 18 e 70 anos; a própria coreógrafa e mais uma dançarina e cinco dançarinos. Atualmente o elenco do Grial é composto de doze dançarinos.

1.2.1. Coreógrafa e diretora do Grupo Grial de Dança

Maria Paula da Costa Rêgo, coreógrafa e diretora artística, é pernambucana. Fez parte do elenco do Balé Popular do Recife³⁴ entre os anos de 1982 a 1988. Possui duas formações na área de Artes: a primeira com habilitação em Teatro pela Universidade Federal de Pernambuco, no período de 1982 a 1986 e a segunda habilitação de Licenciatura em Dança pela Universidade Paris VIII, Sorbonne/ França no período de 1990 a 1993. Maria Paula também é especialista em coreografia pela Universidade Federal da Bahia – UFBA – 1988.

³⁴ O Balé Popular do Recife foi criado por André Madureira em 1977 com a finalidade de preservar, documentar, divulgar e recriar as manifestações artísticas populares do nordeste, especificamente as manifestações populares do estado de Pernambuco. Disponível em: <http://nandoagra.sites.uol.com.br/objetivo.htm>. Acesso em 06/05/2007.

1.2.2. Vivências e experiências artísticas da coreógrafa do Grupo Grial de Dança

A história de Maria Paula e o seu encantamento pela dança começam com as aulas de Maria Fux, professora de dança de origem Argentina, especialista na área de improvisação do movimento com a qual ela fez diversos cursos.

Maria Paula lembra que foi na Escola *Matter Christi* de ensino fundamental na cidade de Recife/PE que ela deu seus primeiros passos como coreógrafa. Nesta escola, Maria Paula foi aluna de Enila de Resende que incentivava sua aluna a desenvolver suas habilidades criativas e artísticas na dança em sua infância e também na adolescência, dos dez aos dezoito anos de idade. Esta professora desenvolvia um trabalho de dança orientado pelo método de improvisação da professora Maria Fux da qual tinha sido discípula e foi com ela que Maria Paula desenvolveu o aprendizado sobre improvisação do movimento na dança.

Para Maria Paula, foi neste período que se iniciou a sua conscientização corporal sem uma técnica específica de dança. Desta conscientização corporal passou a apreensão das técnicas populares com o aprendizado das danças tradicionais populares brasileiras.

As habilidades criativas e artísticas de Maria Paula como coreógrafa continuaram a se desenvolver durante o ensino médio no Colégio e Pré-Vestibular Contato, na cidade de Recife/PE. Maria Paula interrompeu suas experiências como coreógrafa durante os dois primeiros anos do colegial e só voltou a coreografar no terceiro ano colegial. Foi neste período que Maria Paula começou a montar coreografias com as suas colegas de escola e fundou o grupo “Apsaras”.

Com o Grupo Grial, Maria Paula e Ariano Suassuna consolidam uma parceria que já dura dez anos. Atualmente, Maria Paula tem desenvolvido projetos

e espetáculos de dança para a comunidade do Recife juntamente com Ariano que mais uma vez é Secretário de Cultura do Governo do Estado de Pernambuco.

Para Maria Paula, sua aproximação com Ariano Suassuna aconteceu a partir do período em que ela fazia pequenas incursões na dança criando composições coreográficas para o Grupo “Apsaras”. Na época, Mariana – filha de Ariano – era sua assistente de coreografia. Os espetáculos montados por ambas eram assistidos por Ariano e foi isto que os aproximou, reafirma a coreógrafa.

A partir desta convivência, Ariano Suassuna encaminhou Maria Paula para o Balé Popular do Recife. Ela conta que Ariano telefonou para André Madureira – o diretor artístico do Balé Popular do Recife – e pediu a este que lhe prestasse um favor contratando Maria Paula como estagiária para o elenco do Balé Popular do Recife. Desta forma, Maria Paula ingressa no Balé Popular do Recife no ano de 1982 e permanece nesta companhia até o ano de 1988. Maria Paula permaneceu e atuou como dançarina no Balé Popular do Recife durante seis anos.

Maria Paula afirma que as experiências vivenciadas no Balé Popular do Recife foram enriquecedoras e criativas, visto que ela teve a oportunidade de trabalhar e dançar com artistas como Ângelo, Antúlio e Sílvia Madureira, Célia Meira, Gilson Santana, os quais ela considera grandes mestres da cultura popular recriada.

Ela confessa que, na época em que dançou com estes coreógrafos e dançarinos, não tinha ainda uma percepção clara de que os mesmos já re-elaboravam os passos das danças populares. Todavia, a maturidade artística como intérprete e criadora fez com que ela percebesse o trabalho de re-elaboração estética coreográfica das danças tradicionais populares que estes artistas faziam nas coreografias apresentadas pelo Balé Popular do Recife.

Não obstante, Maria Paula considera que as danças do Frevo e do Guerreiro dançadas bem mais próximas da tradição faziam maior sucesso junto ao público do que as coreografias que tinham sido re-elaboradas com novos elementos acrescentados ao passo original.

Paralelo ao trabalho como dançarina do Balé Popular do Recife, no qual teve contato com as danças populares do Maracatu, Caboclinhos, dentre outras. Maria Paula manteve o grupo “Apsaras”, pois ela sentia a necessidade de ter seu próprio grupo no qual pudesse conceber, dirigir e dançar suas composições coreográficas para ter a possibilidade de exercitar sua criatividade como coreógrafa. Maria Paula confessa que não imaginava que o trabalho desenvolvido no grupo “Apsaras” fosse ser o início do atual Grupo Grial de Dança.

Em 1989, Maria Paula casa-se com um iluminador francês que ela havia conhecido na Europa em turnê com o Balé Popular do Recife e embarca para a França onde reside durante onze anos. Na França, além de seus estudos de Licenciatura em Dança na Universidade Paris VIII – Sorbonne, ela prosseguiu atuando como dançarina, realizando *performances* em companhias de dança francesas e brasileiras.

Na França, Maria Paula teve a oportunidade de dançar na *Cie Lês Passagers*³⁵ de 1992 a 2000, dirigido pelo diretor coreógrafo Philippe Riu. Nesta companhia, adquiriu conhecimento e vivência sobre o trabalho de *performance* em cordas. Ainda neste período, integrou a Companhia de Dança Contemporânea do coreógrafo Herve Jourdet. Maria Paula considera que estas experiências repercutem ainda hoje em muitos aspectos do seu trabalho artístico, destacando o gosto na construção de uma dramaturgia para uma dança que contenha texto e sentimento.

³⁵ Cie Lês Passagers: Companhia os Passageiros. (Nota da Autora).

Ainda na França, Maria Paula teve a oportunidade de participar das aulas de danças africanas com o coreógrafo africano naturalizado francês Georges Momboloye. Também participou de alguns espetáculos solo dançando coreografias de frevo na companhia de dança “Balé Brasil Tropical” sob a direção artística de Edvaldo Carneiro da Silva, mais conhecido como Mestre Camisa Roxa no meio artístico. Edvaldo é natural da cidade de Salvador/BA/Brasil.

Considero relevante destacar que Zebrinha – coreógrafo do BFBA e também Inacyra Falcão dos Santos, orientadora desta pesquisa foram dançarinos e intérpretes no “Balé Brasil Tropical” na década de 70.

CAPÍTULO II

BFBA E GRUPO GRIAL DE DANÇA: TECENDO CAMINHOS PARA A ANÁLISE DAS RE-ELABORAÇÕES ESTÉTICAS DA MATRIZ AFRO-BRASILEIRA NAS COMPOSIÇÕES COREOGRÁFICAS

O presente não é um resultado, uma decorrência do passado, do mesmo modo que o futuro não pode ser uma decorrência do presente, mesmo se este é uma ‘eterna novidade’ como afirma S. Borelli⁵³. O passado comparece como uma das condições para a realização do evento, mas o dado dinâmico na produção da nova história é o próprio presente, isto é, a conjunção seletiva de forças existentes em um dado momento. Na realidade, se o Homem é Projeto, como diz Sartre, é o futuro que comanda as ações do presente. (SANTOS, 2006; p. 330).

Nesta pesquisa, analisamos os caminhos percorridos pelo coreógrafo, a escolha dos elementos constitutivos da coreografia como a dinâmica da movimentação, o trabalho espacial dos dançarinos, o número de repetições das seqüências de movimentos, etc. Entendemos que estas questões determinam o todo da obra.

Desta forma, os movimentos, a música, o canto, os adereços e figurinos não devem ser observados de forma fragmentada e sim como elementos dinâmicos de uma cultura orgânica, na qual a dança é um elemento indispensável que agrega valores sociais e simbólicos. Neste contexto, Katz (2005, p. 57) lembra que a dança é vista “[...] como um contínuo, não como um compósito de partes”.

Neste sentido, a re-elaboração estética da matriz afro-brasileira registra e resguarda o conhecimento ancestral reconfigurando a história para as gerações futuras, pois:

⁵³ Borelli (1992; 80) apud Santos (2006; p. 330).

A mente consciente estabelece relações com o mundo lá fora. Para tal, emprega, pelo menos, dois movimentos: usa o passado para realizar suas análises e, de posse delas, prepara suas ações futuras. Ou seja, a consciência se inscreve na temporalidade. Na consciência, o tempo funciona como um operador. (KATZ, 2005; p. 134).

A análise das composições coreográficas é feita a partir da definição das categorias escolhidas, está direcionada ao detalhamento dos elementos para que se observe como se deu à re-elaboração da concepção coreográfica, pois as mesmas possibilitam uma visão ampliada dos espetáculos analisados. Para proceder à análise de uma coreografia, situaremos em que consiste esta análise, seja esta de um espetáculo de teatro, dança, mímica ou *performance*, entre outros.

A análise do espetáculo se atribui uma tarefa desmedida que ultrapassa talvez as competências de uma só pessoa. De fato, é preciso que ela leve em consideração a complexidade e a multiplicidade dos tipos de espetáculos, recorra a uma série de métodos mais ou menos comprovados, ou mesmo invente as metodologias mais adaptadas a seu projeto e seu objeto. [...] (PAVIS, 2003; p. XVII).

Todavia, consideramos que a análise dos espetáculos vai além de examinar, observar e descrever os caminhos percorridos pelo coreógrafo. Assim, deve-se analisar o conjunto de signos presentes na concepção, característica do texto espetacular, os quais podem ser lidos em sua condição de representação, pois o espetáculo deve ser observado:

[...] em sua materialidade e a situação concreta de sua enunciação. A análise do espetáculo- seja ela dramática ou simples descrição de fragmentos ou detalhes passa necessariamente pelo reconhecimento de sua encenação, a qual reúne organiza e sistematiza os materiais do objeto empírico que é a representação. [...]. (PAVIS, 2003; p. 05).

Neste contexto, as considerações de Pavis (*ibid.*) auxiliam na análise das re-elaborações estéticas da dança afro-brasileira em seus diferentes aspectos, respeitando-se a indissociabilidade dos signos e símbolos, uma característica presente na tradição ancestral africana.

Desta forma, consideramos pertinente esclarecer o termo re-elaboração utilizado neste trabalho, objetivando facilitar o significado no âmbito da concepção coreográfica. Primeiramente convém definir o significado de elaborar. De acordo com Ximenes (2000; p. 345) elaborar significa: [...] preparar, formar, organizar gradualmente o trabalho [...]. Sendo assim, neste contexto, re-elaborar adquire o sentido de estruturar cenicamente a dança que tem origem na tradição africana sem, contudo abdicar de sua matriz, de seus princípios etno-ético-estético-coreográfico e dramatúrgico presentes nas danças de origem afro-brasileira.

Utilizaremos a teoria da dramaturgia que contempla duas formas de abordagem, uma analítica e outra sintética. Pallottini (2005; p. 22) afirma que “A forma sintética é compositiva. Vai das partes ao todo, do simples ao composto. A síntese é a unificação, a organização, a composição”. Reforçando a idéia, Kant apud Pallottini (2005; p. 22) afirma que o método sintético é progressivo, enquanto o método analítico é regressivo. Para um melhor entendimento:

A primeira dessas formas indicadas, a analítica, é aquela por meio do qual se faz o desmonte de uma obra dramática de teatro, cinema, televisão, a abertura quase física de um texto para vê-lo por dentro e entender como se deu a sua feitura (PALLOTTINI, 2005; p. 21).

A proposta é analisar a estrutura, a organização da dança e sua encenação nas composições coreográficas do BFBA e do Grupo Grial de Dança tendo como referência as danças, mitos e símbolos da cultura afro-brasileira. Assim, pretendemos constatar se há uma re-elaboração destes elementos na encenação da peça coreográfica. Entendendo encenação como:

[...] um sistema sintético de opções e de princípios de organização e não como o espetáculo ou a representação, o objeto concreto e empírico da futura análise. A encenação é um conceito abstrato e teórico, um ramal mais ou menos homogêneo de escolhas e limitações, designado às vezes pelos termos de metatexto ou de texto espetacular. O metatexto é um texto não escrito que reúne as opções de encenação que o encenador tomou, conscientemente ou não, ao longo do processo dos ensaios, opções que transparecem no produto final (ou se não for o caso, que podemos encontrar no caderno de direção, sem que esse caderno seja, no entanto, idêntico ao metatexto). [...]. (PAVIS, 2003; p. 01).

2.1. Categorias de análise das re-elaborações estéticas da matriz afro-brasileira no BFBA e no Grupo Grial de Dança.

Na análise da concepção coreográfica dos espetáculos são utilizadas duas categorias observadas como elementos norteadores das análises das re-elaborações estéticas e dramatúrgicas das companhias de dança em estudo, a saber:

2.1.1. Análise videográfica dos espetáculos. Visa apreender detalhes e especificidades dos elementos e aspectos da composição coreográfica que escapam da percepção do pesquisador ao assistir um espetáculo de dança ao vivo.

2.1.2. Análise dos sete princípios básicos presentes na dança africana de acordo com Asante apud Martins (1998). Neste trabalho, estes princípios são denominados princípios etno-ético-estético-coreográfico e dramatúrgico.

As categorias aqui propostas se constituem em princípios metodológicos aplicados nas análises das composições coreográficas do BFBA e do Grupo Grial

de Dança; estão apoiados no referencial teórico-metodológico proposto pela etnóloga Juana Elbein dos Santos. Para Juana, devemos trabalhar um fenômeno em sua realidade a partir de suas características internas denominadas “desde dentro” entrelaçando-o com as relações externas denominadas “desde fora”.

Por analogia, podemos afirmar que “desde dentro” corresponde às experiências iniciáticas dos intérpretes–criadores que neste trabalho será observado como ‘do umbigo para dentro’, pois como afirma Katz (2005; p. 212): “[...] o movimento, quando se produz, produz a identidade do corpo que o produz”.

Estas reflexões buscam analisar as experiências empíricas dos intérpretes-criadores promovendo uma interação deste aprendizado com outros saberes elaborados a partir das relações com as características externas que são entendidas como experiências realizadas do “umbigo para fora”.

A incorporação das experiências “do umbigo para fora” ocorre na medida em que há o intercâmbio de conhecimento entre coreógrafos e intérpretes–criadores. Estas experiências permitem que os mesmos re-elaborem e ressignifiquem o sentido dos elementos e princípios das danças de origem afro-brasileira, portanto, princípios da experiência iniciática – “do umbigo para dentro”.

Neste processo, os intérpretes–criadores redimensionam o conhecimento artístico como produção, fruição e articulação de sentidos das vivências externas “do umbigo para fora” a partir do momento em que transcendem os aspectos técnicos e formais e, exploram todas as possibilidades das danças populares tradicionais.

Consideramos que esta proposta teórico-metodológica aplicada às análises das composições coreográficas do BFBA e do Grial contribui para a observação da presença dos princípios etno-ético-estético-coreográfico e dramatúrgico nas criações de ambos os grupos, assim como também revelam a

identificação destas re-elaborações estéticas com as danças tradicionais populares de origem afro-brasileiras.

A utilização dessas categorias é relevante, pois acreditamos que para analisar e tecer comentários sobre a obra do ponto de vista de uma criação etno-ética-estética-coreográfica e dramaturgica – objetivo primordial desta tese – é imprescindível realizar uma análise de seus aspectos técnicos e formais os quais revelam e indicam a forma como se apresenta as opções éticas e estéticas do coreógrafo e sua dramaturgia na composição coreográfica.

Deste modo, embora sejam feitos comentários sobre o conteúdo e significado da composição coreográfica, não se prioriza nessas categorias de análise o conteúdo dramaturgico da composição coreográfica que vem a ser objeto de análise do quinto capítulo desta tese.

No que concerne à análise da dança de origem afro-brasileira, a identificação da presença de parte ou de todos estes princípios nas coreografias analisadas revela que estas podem ser consideradas re-elaborações éticas e estéticas da matriz afro-brasileira na concepção coreográfica de Dança Negra Contemporânea.

2.1.1. Análise videográfica dos espetáculos coreográficos do BFBA e do Grupo Grial de Dança desde a sua fundação até o momento da presente pesquisa (2007/2008).

Este procedimento visa verificar qual o tratamento etno-ético-estético-coreográfico e dramaturgico adotado pelos coreógrafos do BFBA e do Grial nas criações das composições coreográficas nesta trajetória que supera a temporalidade do passado e do presente, pois:

[...] o relógio, a folhinha e o calendário são convencionais, repetitivos e historicamente vazios. O que conta mesmo é o tempo

das possibilidades efetivamente criadas, o que, à sua época, cada geração encontra disponível, isso a que chamamos *tempo empírico*, cujas mudanças são marcadas pela irrupção de novos objetos, de novas ações e relações e de novas idéias. (SANTOS, 2007; p. 173).

Acreditamos que a forma como a composição apresenta os elementos coreográficos, já predispõe a uma forma específica de percepção e análise. Isto corresponde dizer que co-existem na análise coreográfica um procedimento que fixa o olhar nas formas de execução do movimento, e um outro em que se analisa o movimento para além da forma, ou seja, que transcende a superfície das formas. Algo que vai além do percebido, algo que é visto com a imaginação, que é apreendido/sentido com a emoção, pois:

[...]. É necessário que uma causa sentimental, uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo, a vida cambiante da luz. Mas além das imagens da forma, tantas vezes lembradas pelos psicólogos da imaginação, há – conforme mostraremos – imagens da matéria, imagens diretas da matéria. A vista lhes dá nome, mas a mão as conhece. Uma alegria dinâmica as maneja, as modela, as torna mais leves. Essas imagens da matéria nós as sonhamos substancialmente, intimamente, afastando as formas, as formas perecíveis, as vãs imagens, o devir das superfícies. Elas têm um peso são um coração. (BACHELARD, 1997; pp. 01/02).

Nessa perspectiva, há análises coreográficas que impregna todo ato de ver com um novo sentido, corresponde à percepção do que é visto com um outro olhar. Como se o artista-coreógrafo, na qualidade de pesquisador, fosse ‘capturado’ pela força das idéias que emergem dos elementos coreográficos no momento em que realiza a análise da composição coreográfica.

Na direção contrária, algumas composições coreográficas têm o foco na forma do movimento executado. Talvez isto ocorra devido ao fato de que, em princípio, uma dada coreografia analisada não apresenta elementos que contribuam para que a mesma possa ser observada de acordo com o grau de

significação inerente a obra. Isto se dá, talvez, porque esta coreografia possui um grau mínimo de afastamento dos aspectos técnicos e tradicionais das manifestações e representações sócio-culturais as quais são elementos de inspiração para sua criação.

A qualidade de análise proposta nesta tese transita entre meios distintos e diferentes possibilidades de perceber a coreografia. Estes procedimentos não devem ser considerados como procedimentos padrões, cristalizados; não estão aplicados na mesma ordem nas análises das composições coreográficas do BFBA e do Grupo Grial. Para entender esta questão, devemos observar que:

[...] Os pensamentos binários, os pensamentos do dilema são, portanto incapazes de perceber seja o que for da economia visual como um tal. Não há o que escolher entre o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber, a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença). Há apenas que se inquietar com o entre. Há apenas que tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e sístole (a dilatação e a contração do coração que bate, o fluxo e o refluxo do mar que bate) a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão e entremeio. É preciso voltar ao ponto de inversão e de convertibilidade, ao motor dialético de todas as oposições. É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem o excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência cínica de sentido (que a tautologia glorifica). É o momento que se abre ao antro escavado pelo que nos olha no que vemos. (Huberman, 1998; p. 77).

2.1.2. Análise dos sete princípios básicos da dança africana (Asante apud Martins, 1998; 30/31), aqui denominados de princípios etno-éticos-estéticos-coreográficos presentes nas danças de origem afro-brasileira:

O termo etno, neste contexto, faz referência à cultura afro-brasileira e coaduna-se com as palavras de Santos I. (2006; p. 41): “[...] Chegamos ao que

denominamos de abordagem etno-crono-ética na dança arte-educação, cuja *práxis* deriva de aspectos étnicos de uma visão de mundo vivenciada com a tradição afro-brasileira. [...]”.

O termo ético faz referência a uma filosofia de vida cuja conduta é regida de acordo com as diretrizes e valores da cultura afro-brasileira.

O termo estético refere-se à forma como a dança é apresentada; observa os movimentos característicos, a musicalidade, o figurino, os adereços, seus elementos sígnicos, simbólicos e míticos. Estes elementos analisados em sua totalidade integram a estética das danças de origem afro-brasileira.

O termo coreográfico diz respeito à concepção da dança, seus elementos criativos, métodos, técnicas e formas de composição. A sua utilização deve estar em conformidade com os princípios já descritos. A coreografia compreende a aplicação e observância do aspecto étnico, ético, estético; é a concepção coreográfica constituída com os elementos que lhe são inerentes.

2.1.2.1. Polirritmia: significa várias batidas dentro de uma única batida. De acordo com o dicionário Aurélio (2004; p. 639), em seu sentido literal, este termo significa a superposição de várias fórmulas rítmicas diferentes.

Em se tratando de dança, os movimentos corporais são realizados no contratempo do tempo rítmico musical. Asante apud Martins (*ibid.*) explica que o ritmo de uma batida após a outra não pode concorrer com a complexidade de várias batidas dentro de uma única batida. Enquanto o movimento total do corpo realiza várias contrações dentro de uma mesma batida, outros movimentos são realizados no contratempo. Assim, o corpo todo se movimenta numa moção lenta, enquanto a cabeça e as mãos fazem movimentos vibratórios e os quadris dobram à batida dos atabaques.

2.1.2.2. Forma cíclica e circular: a forma que o movimento do corpo toma e também o espaço que a dança ocupa. Entende-se esta forma como o desenho em forma de círculo que é formado ao se realizar a dança no espaço dos terreiros e também no espaço cênico. Asante apud Martins (1998; p. 30) explica: “Geralmente, essa forma e esse espaço se estruturam de maneira cíclica e circular, a exemplo do *xirê* que se desenvolve no sentido anti-horário, representando uma volta ao passado. [...]. Podemos notá-los nos caminhos dos espaços e nos desenhos dos movimentos das danças de Iemanjá, Oxum, Oxumaré e outros” e também em manifestações tradicionais como o Samba de Roda.

No Brasil, a formação circular de pessoas marcando o ritmo com as mãos, dançando, lamentando ou celebrando é forma tradicional de congregação e essas raízes se fazem presentes como substrato cultural latente e como forma de manifestação estética, corporal e ideológica. (NASCIMENTO, 2006; p. 02).

2.1.2.3. Policentrismo: está relacionado à complexidade da utilização de frases musicais e movimentos superpostos em uma única estrutura coreográfica. Os movimentos realizados partem do centro do corpo e se expandem para além deste. O conceito de policentrismo na dança africana pode ser traduzido como movimentos que partem do centro do corpo, mas que possuem vários centros de energia vital que se expandem para a periferia do corpo e se amplifica no espaço em que a dança acontece.

Acredita-se que este conceito de policentrismo tem relação com o princípio ontológico da estética africana que tem por cerne a memória ancestral. Neste sentido, o policentrismo na dança se evidencia pelas relações tecidas entre o corpo e a memória cultural ancestral expressa através de diferentes significados gestuais e simbólicos traduzidos pela dança.

Deste modo, na dança africana, o corpo é visto como uma orquestra capaz de tocar diferentes instrumentos ao mesmo tempo, embora necessite encontrar um ponto de harmonia capaz de traduzir formas e significados no dançar.

2.1.2.4. Dimensionalidade: este princípio está relacionado com a organização e projeção do movimento corporal no lugar em que a dança se realiza. Três são as dimensões do espaço: altura, largura e profundidade; além das mudanças, níveis e trajetórias. Para Asante apud Martins (*ibid.*), esta dimensionalidade é projetada para uma quarta dimensão, a dimensão do sobrenatural, do invisível.

2.1.2.5. Imitação e harmonia: a dança imita a vida, isto significa dizer que seus movimentos representam as diferentes formas de viver, no âmbito do trabalho, lazer e religiosidade. Asante apud Martins (1998; p. 31) explica que “Toda arte e cultura africana refletem a experiência de vida e arte do africano”. Significa que os movimentos presentes nas danças dos orixás são retirados da experiência espaço-temporal e simbólica em que o mito e o rito perpassam as várias dimensões do viver e se traduzem em gestuais e movimentos presentes nas danças. Desta forma, a dança é a expressão do labor e possui uma função sagrada.

2.1.2.6. Sentido holístico: busca a inserção do ser humano no cosmo. Neste sentido, a dança solicita o corpo em sua totalidade para que os movimentos realizados integrem os princípios básicos das danças africanas. É o físico e o emocional interligando-se em uma trama de sentidos utilizando o movimento, gestos, espaço, o tempo e o ritmo na tradição africana.

Estas tradições possuem um sentido de pertencimento e correlação entre valores étnicos, éticos, estéticos, sociais, religiosos, políticos e culturais, dispostos de forma compositiva intrínseca.

2.1.2.7. Repetição: A repetição do movimento é uma característica da dança ritual afro-brasileira, sendo uma condição primeira, inerente aos princípios da cultura ancestral africana. Traz o entendimento do aprendizado das danças e de outros elementos constituintes desta cultura e, também o respeito aos saberes passados pelos mais velhos para as novas gerações para manter viva em uma perspectiva dinâmica a memória ancestral.

Este princípio direciona a incorporação das danças pelo indivíduo iniciado no culto afro-brasileiro, é a utilização de uma mesma característica, uma qualidade que se repete. Para Asante apud Martins (1998; p. 31) é “[...]. Através da repetição das seqüências de movimentos, gestos e canções em círculo, o (a) filho (a)-de-santo (a) começa a alterar seu estado de ser, incorporando a força cósmica e sobrenatural do orixá no seu corpo”.

Com a escolha destas categorias de análises, empreendemos a proposta de percorrer caminhos desconhecidos desejando que esta proposta metodológica esteja adequada à resolução da proposta desta tese.

Esclarecemos que esta é uma proposta metodológica em processo, construída passo a passo a partir das reflexões sobre as composições artísticas analisadas. Consideramos que esta é uma metodologia de caráter analítico que se constrói e se delineia a partir dos objetos de estudo. Neste sentido, Pavis (2003; p. XVII) indica que atitude tomar nestas situações: “[...]. Recorra a uma série de métodos mais ou menos comprovados, ou mesmo invente as metodologias mais adaptadas a seu projeto e seu objeto. [...]”.

Consideramos que estas categorias de análises estão adequadas a proposta desenvolvida na perspectiva de observar as diferenças e similitudes na proposição dramatúrgica-coreográfica elaborada no BFBA e no Grial. Grupos que não abdicam de um olhar sobre as qualidades das danças tradicionais populares de origem afro-brasileira em suas re-elaborações.

Entretanto, devemos estar atentos que falar em danças tradicionais populares de origem afro-brasileira, não significa dizer que estas se apresentam em seu estado primeiro, pois são transmissões culturais passadas de geração a geração.

Deste modo, novos elementos são incorporados a essas danças por diferentes sujeitos que herdaram a tradição e as ressignificam no tempo e no espaço. Isto corresponde a uma reorganização de características dessas tradições possibilitando a sua permanência na contemporaneidade. Neste sentido, entendemos que:

Hoje existe uma visão mais complexa sobre as relações entre tradição e modernidade. O culto tradicional não é apagado pela industrialização dos bens simbólicos. [...]. Do lado popular, é necessário preocupar-se menos com o que se extingue do que com o que se transforma. Nunca houve tantos artesãos, nem músicos populares, nem semelhante difusão do folclore, porque seus produtos mantêm funções tradicionais (dar trabalho aos indígenas e camponeses) e desenvolvem outras modernas: atraem turistas e consumidores urbanos que encontram nos bens folclóricos signos de distinção, referências personalizadas que os bens industriais não oferecem. (CANCLINI; 1998; p. 22).

Acreditamos que para traduzir uma dança tradicional popular é necessário inseri-la no contexto cultural, social, político, histórico e simbólico, representativo do lugar que lhe empresta sentido e significação, mesmo em tempos de globalização.

Neste sentido, Souza apud Santos, M. (2001; p. 314) entende que “todos os lugares são virtualmente mundiais”. Ainda Santos, M. (2006, p. 314) explica que “cada lugar é, à sua maneira, o mundo. [...]. Mas, também, cada lugar, irrecusavelmente imerso numa comunhão com o mundo, torna-se exponencialmente diferente dos demais. A uma maior globalidade, corresponde uma maior individualidade. [...] Para apreender essa nova realidade do lugar, não basta adotar um tratamento localista, já que o mundo se encontra em toda parte.”.

Nessa perspectiva, análises e as reflexões acerca das re-elaborações etno-ética-estética-coreografica e dramatúrgica dos espetáculos do BFBA e do Grial partem de um olhar que busca apreender as características e as sutilezas da composição coreográfica como se observasse a feitura de um bordado de Redendê⁵⁴ que pouco a pouco se revela em uma variedade de símbolos, formas, cores, caminhos que lhes confere significação nas histórias do BFBA e do Grial que se misturam nos passos do samba, do maracatu, do xaxado, mas ainda assim, é possível reconhecer o contexto no qual estas danças foram re-elaboradas.

Nessa perspectiva, por analogia, a re-elaboração estética possui semelhança com o bordado do Redendê, pois ambos contemplam diferentes saberes e fazeres humanos que constroem tramas de sentidos evocados no ato de bordar e de dançar.

A metodologia está apoiada no referencial teórico-metodológico proposto pela etnóloga Juana Elbein dos Santos. Essa estudiosa orienta que devemos trabalhar um fenômeno em sua realidade a partir de suas características internas ‘desde dentro’ com vistas à superação de entraves etnocêntricos. Desta forma, os

⁵⁴ Redendê é um tipo de bordado que têm por característica ser confeccionado com os fios de linha que foram desfiados do tecido a ser bordado. Estes fios são passados pelo bastidor num movimento contínuo. (Nota da autora).

conhecimentos adquiridos pelo coreógrafo, sua vivência e experiência empírica constituem o que Juana denomina de “natureza do método”.

No contexto das re-elaborações estéticas, entendemos que corresponde a capacidade do coreógrafo apreender os elementos da cultura afro-brasileira ‘desde dentro’ traduzindo para a criação os seus conhecimentos adquiridos como um indivíduo “iniciado”.

Conhecendo, experimentando, praticando, aprendendo e acrescentando a essas experiências, de forma intrínseca, as suas danças, outros saberes e fazeres elaborados “desde fora”, ou seja, experiências adquiridas em outros contextos sócio-histórico, artístico e cultural.

Podemos afirmar que esta interação corresponde à integração entre o artista, a comunidade, a cultura afro-brasileira e sua relação com as questões sócio-histórico-culturais, políticas e ambientais e suas conseqüências no processo criativo de ressignificação etno-ética-estética na composição coreográfica contemporânea.

Consideramos que esta proposta metodológica possibilita a criação e o desenvolvimento de uma linguagem etno-ética-estética-coreográfica e dramatúrgica para a Dança Negra Contemporânea baseada em pesquisas sobre as danças tradicionais populares, respeitando os significados signícos, simbólicos e míticos da cultura afro-brasileira e sua ressignificação estética.

A metodologia proposta, o estudo vídeográfico e dos princípios da dança africana como categorias utilizadas na análise das re-elaborações estéticas da matriz afro-brasileira são os elementos condutores das reflexões sobre o trabalho desenvolvido pelo BFBA e pelo Grupo Grial. Encontramos a sua aplicação nos capítulos III e IV desta tese.

CAPÍTULO III

ANÁLISE DAS RE-ELABORAÇÕES ESTÉTICAS DA MATRIZ AFRO-BRASILEIRA NAS CRIAÇÕES COREOGRÁFICAS DO BALÉ FOLCLÓRICO DA BAHIA

Para o estudo dos espetáculos do Balé Folclórico da Bahia, a análise vídeográfica e os princípios etno-ético-estético-coreográfico das danças africanas serão utilizados como categorias de análise propostas. Estas categorias foram expostas no capítulo II e também serão utilizadas nas análises das re-elaborações estéticas do Grupo Grial de Dança no capítulo IV.

3.1. Análise vídeográfica: primeira categoria de análise.

A análise vídeográfica realizada tem por objetivo uma visão crítica sobre o tratamento estético dado as coreografias para avaliar e tecer considerações sobre as montagens cênicas a partir da descrição das coreografias, bem como revela o percurso do BFBA. Este procedimento visa reconstituir as criações coreográficas do BFBA desde 1988, ano de sua fundação, até o momento de conclusão da presente pesquisa no ano de 2009, verificando qual o tratamento etno-ético-estético-coreográfico e dramatúrgico adotado pelos coreógrafos do BFBA no passado e no presente.

3.1.1. Bahia de Todas as Cores (1988). O espetáculo é composto por oito coreografias na seguinte ordem: Ritual de Purificação, Pantheon dos Orixás,

Puxada de Rede, Xangô, Maculelê, Capoeira, Samba de Roda e Dança de Origem. O vídeo foi filmado no ano de 1989 e gentilmente cedido pelo IRDEB⁵⁷.

3.1.1.1. Ritual de Purificação: primeira coreografia.

A coreografia começa com a entrada de uma dançarina vestida com uma grande saia branca coberta por Panos da Costa e colares no pescoço; traz na mão o *Adjá*. A dançarina dança em círculo em volta de um prato de barro com uma vela na cor branca e uma pequena moringa de barro. O cântico entoado é uma saudação ao orixá *Exu*. Em seguida, entram em cena, dançarinos trajando batas, calças e saias de cor branca trazendo na mão ramos de folhas que são batidas e sacudidas no solo como se estivessem limpando o ambiente ao som do cântico de saudação a Exu que diz: “*a ji qui barabô é mo jubá auá co xê a ji qui barabô é mo jubá ê omodê có é có qui barabô mo jubá elebará exu lona*”⁵⁸.

Na sequência, os músicos entoam outros cânticos para *Exu*. A apresentação prossegue com a entrada dos dançarinos vestidos com trajes e ornamentos característicos dos orixás – mitos afro-brasileiros, compondo a coreografia Pantheon dos Orixás.

3.1.1.2. Pantheon dos Orixás: segunda coreografia.

Esta coreografia é iniciada com a entrada dos dançarinos representando os orixás na seguinte ordem: *Oxóssi, Ogum, Iansã, Ossain, Oxum, Obaluaê e*

⁵⁷ IRDEB/TVE: Instituto de Radiodifusão do Estado da Bahia/TV Educativa.

⁵⁸ Tradução de Oliveira (2002; 23): “Nós acordamos e cumprimentamos Barabo. A Vós, eu apresento meus respeitos. Que vós não nos façais mal. Nós acordamos e cumprimentamos Barabo A Vós, eu apresento meus respeitos. A criança aprende na escola, é educada, ensinada. Que a Barabo eu apresento meus respeitos, ele é Senhor da Força, o Exu dos caminhos.

Oxalá. Os músicos entoam uma canção que faz referência a um orixá guerreiro. O *Xirê* – dança em círculo ou roda ritual, inicia-se com a dança do orixá *Ossain*. Esta dança é executada com movimentos amplos, rápidos e ágeis na qual o corpo todo participa em harmonia com os cânticos e o ritmo dos atabaques.

Ossain é considerado o orixá da medicina. Seu figurino é composto de folhas, em alusão às folhas medicinais. O dançarino que representa o mito *Ossain* realiza movimentos de bater e sacudir um ramo de folhas em diferentes direções com os braços. O seu cântico diz: *Ösanhim ilê aráalê ó Ösanhim ilê aráalê ô ósanhim é ti môoquê cum é ti môoquê cum ósanhim ilê ô ósanhim é ti môoquê cum é ti môoquê cum ósanhim ilê ô*⁵⁹.

Na sequência, tem-se a coreografia do orixá *Ogum* que traz nas mãos uma espada. Com o movimento dos braços golpeia o ar em diversas direções, sua dança simboliza o cortar. O corpo do dançarino realiza movimentos entrecortados e rápidos que variam a dinâmica de acordo com os cânticos e os toques percussivos. *Ogum* é o orixá guerreiro mais temido do culto afro-brasileiro. Sua cor característica é o azul em tom mais escuro. A coreografia é iniciada ao som do cântico: *Ògum pa ó lêpa alacôrô pa ô jarê, Ògum pa ó lêpa alacôrô pa ô jarê*⁶⁰.

Após a dança de *Ogum*, inicia-se a dança de *Oxum*, orixá feminino que representa a beleza, a vaidade. *Oxum* é considerada um dos orixás mais belos

⁵⁹ Tradução: “Ósónyín está na casa, somos seus familiares. Ósónyín está na casa, somos seus familiares. Ósónyín é aquele que pode fazer-nos completamente bem-sucedidos, Ósónyín está na casa, Ósónyín é aquele que pode fazer-nos completamente bem-sucedidos, Ósónyín está na casa”. Oliveira (2002:63).

⁶⁰ Tradução: “Ogum mata, ele persegue, o Senhor do *Akorô* mata, ele sente felicidade em lutar”. Oliveira (2002: 36).

deste culto. A dança inicia com o cântico: “*m’oro mi mimo um; m’oro mi mimo um; m’oro mi mimo um; iyá abiyamo lodo, oro yéyé ó*”⁶¹.

A coreografia de Oxum consiste na execução de movimentos ondulatórios que partem do centro do corpo e se propagam pelas extremidades. Os movimentos se alternam e variam a dinâmica e o ritmo conforme a música dos toques dos atabaques. Traz o *Abebé de Oxum* em uma das mãos e com este realiza um gestual suave de mirar-se. Os braços executam movimentos simétricos de qualidade rítmica lenta. O figurino é composto de saias sobrepostas na cor amarelo ouro. O rosto da dançarina é adornado com uma franja de contas e miçangas denominadas *Adé*.

A coreografia “Pantheon dos Orixás” prossegue com a coreografia de *Obaluaê*. A característica principal desta dança está no gestual do dançarino, ele mantém o corpo inclinado para frente em direção ao solo, até mesmo quando realiza saltos e deslocamentos no espaço. Ao mesmo tempo, executa contrações que conferem uma qualidade de movimento diferenciada.

A coreografia de *Iansã* dá continuidade ao espetáculo. A dança deste orixá é rápida, sinuosa e vigorosa. Os pés deslizam pelo solo, executando giros e mudanças de direção. A dançarina segura um objeto parecido com uma espada que é movimentada como se estivesse cortando o ar, o movimento do outro braço é semelhante ao espalhar de brasas de fogo ou vento. *Iansã* representa os ventos e as tempestades; sua saudação é “Epa Heyi Oyá!” Esta saudação é entoada no início da coreografia; de acordo com Oliveira (2002; p. 113) corresponde a:

⁶¹ Segundo o professor Ajayi Olanibi Adekanye, significa em Yorubá: “Eu encontrei água doce para beber; eu encontrei água doce para beber; eu encontrei água doce para beber, Mãe das mães com muitos filhos no fundo do rio”.

“Saudação do Rio *Níger* – *Eèpàrìpàà!*” Esta saudação também é usada para outros orixás e cerimônias em sinal de respeito – Ó Mãe do Rio! – Odò Iyá.

Na seqüência, tem-se a coreografia do orixá Oxossi, considerado o deus dos caçadores. Sua dança consiste em movimentos realizados em tempo rápido com variações de dinâmica que se alternam com o tempo lento. Constata-se que o tempo rítmico predominante é rápido com saltos, giros e deslocamentos no espaço. O cântico inicial é: ‘*ómóródé xé ré eua lo ibô ómóródé xé ré euá lo ibô ôni araiê ode a rerê ô puê ómóródé xé ré euê irôco xé ré eua lô ibô*⁶²’.

A coreografia do “Pantheon dos Orixás” é encerrada com a dança de *Oxalá*. A dança é iniciada com a entrada do dançarino que representa o orixá acompanhado de quatro dançarinos que carregam uma espécie de sombreiro na cor branca. *Oxalá* dança embaixo do sombreiro carregando seu ‘*òpá osorò ou paxorô*’. Os outros dançarinos vêm atrás representando os orixás e dançando igual a *Oxalá* em sinal de respeito àquele que é considerado o Pai Maior pelos adeptos do culto afro-brasileiro.

A dança de *Oxalá* é de ritmo lento, o corpo fica ligeiramente inclinado para frente em direção ao solo. Observa-se uma sutil mudança de dinâmica quando o dançarino sai debaixo do sombreiro e fica sem o seu cajado. Neste momento, seus braços executam um movimento rápido, ágil e vigoroso como se estivesse socando ou empurrando algo para baixo, as pernas semi-flexionadas acompanham o movimento. A coreografia acompanha os cânticos e os toques dos instrumentos de percussão. O cântico inicial entoado é: ‘*ônixê aauurê a unlajé*

⁶² Tradução: O filho do caçador origina-se das folhas de Iroko Origina-se da beleza e poder das florestas, o filho do caçador origina-se das folhas de Iroko, origina-se da beleza e poder das florestas, Senhor da humanidade, Nosso bom caçador, nós o chamamos. O filho do caçador origina-se das folhas de Iroko, origina-se da beleza e poder das florestas. (OLIVEIRA, 2002; pp. 42/43).

ônixê aaaurê a unlajé onixê aaaurê ô béri óman ônixê aaaurê a unlajé babá ônixê aaaurêq⁶³.

3.1.1.3. Puxada de Rede: terceira coreografia.

Esta coreografia é iniciada com uma dançarina representando o Orixá feminino *Yemanjá*, é composta por movimentos suaves, lentos e contidos. Os movimentos do tronco e dos braços são ondulatórios. Traz o *Abebé* em uma das mãos, realiza movimentos de abanar a frente e ao lado do corpo com os braços na altura dos ombros.

O figurino de *Yemanjá* tem as cores brancas, azul-claro e verde, traz a cabeça adornada com um turbante no qual é dado um grande laço na parte de trás da cabeça. O rosto é coberto com o *Adé*. As saias são superpostas e a primeira é feita de material semelhante ao utilizado pelos pescadores na confecção de suas redes de pesca. Esta saia é quase imperceptível aos olhos dos espectadores, por esta razão configura-se como um elemento surpresa, quando se revela sob a forma plástica de uma rede de pesca na qual o orixá *Yemanjá* é a figura central.

O cântico é que inicia a coreografia é: '*lemanjá xabauí xabauí rêrê lemanjá xabauí xabauí rêrê ô xabauí rêrê lemanjá xabauí rêrê⁶⁴*'. A dança de *Yemanjá* prossegue com a entrada em cena de dançarinas que dançam

⁶³ Tradução: Senhor que faz com que tenhamos boa sorte e com que sejamos grandes; Senhor que faz com que tenhamos boa sorte e com que sejamos grandes; Senhor que nos dá o encantamento da boa sorte, cumprimenta os filhos. Senhor, Senhor que nos dá boa sorte e nos torna grandes, Pai e Senhor que nos dá boa sorte cumprimenta seus filhos. Oliveira (2002; p. 160).

⁶⁴ Tradução: *Yemanjá* intercedeu (em nosso favor), intercedeu para o nosso bem. *Yemanjá* intercedeu (em nosso favor), intercedeu para o nosso bem. Ela intercedeu para o bem. *Yemanjá* intercedeu para o bem. (Oliveira; 2002; p. 142).

seqüências rítmicas junto com o mito, nas quais a qualidade de movimento permanece lenta, pausada, em harmonia com o cântico e os toques dos atabaques. As mãos e as pernas semi-flexionadas dão ênfase ao gestual que parece empurrar algo para baixo sem demonstrar força.

Os dançarinos executam movimentos lentos e contidos com todo o corpo, incluindo os braços como se estivessem remando. Entretanto, quando os atabaques e cânticos alteram a dinâmica, a dança torna-se mais vigorosa e rápida. Os movimentos dos dançarinos se expandem e estabelecem outra relação espaço-temporal. Porém, o mesmo não acontece com os movimentos das dançarinas que permanecem quase inalterados na dinâmica de execução.

Com *Yemanjá* ao centro, as dançarinas ficam por baixo da grande saia se debatendo como se estivessem presas a uma rede. Os dançarinos seguram a saia até que a mesma se transforme definitivamente em uma rede que vai sendo transportada pelos dançarinos.

Todo o grupo tem o vestuário na cor branca. A saia das dançarinas possui alguns bordados em forma de flores. Os dançarinos trajam calças brancas na altura dos joelhos. Tanto os homens como as mulheres usam chapéus de palha grandes que são colocados sobre suas cabeças e também são utilizados como objeto cênico com diferentes funções na coreografia. Os dançarinos ora seguram os chapéus de encontro ao peito, ora o dirigem em direção ao solo. As dançarinas balançam os chapéus a frente do corpo em diferentes posições como se transportassem algo dentro deles.

Ao final da coreografia, os dançarinos saem realizando movimentos lentos, suaves e contidos ao som dos cânticos em homenagem ao orixá *Yemanjá*.

3.1.1.4. Dança de Xangô: quarta coreografia.

Orixá masculino que representa o elemento fogo. No início da coreografia o dançarino traz nas mãos dois pratos de barro contendo fogo. Ele entra dançando e coloca os pratos no chão na parte da frente do palco. Em seguida, realiza uma dança, na qual, os pés deslocam-se para frente e para trás e os braços acompanham a movimentação.

Os braços enfatizam o ritmo empreendido pelo corpo. Inicialmente, a música é de ritmo moderado e a movimentação é para diversas direções do palco. Quando os atabaques repicam e aceleram o ritmo, imediatamente o corpo do dançarino passa a executar uma série de movimentos com os braços e as mãos, que exigem uma habilidade precisa. O dançarino realiza dois movimentos diferentes dentro de uma mesma seqüência rítmica sem haver ruptura na fluidez e continuidade nos movimentos.

O primeiro movimento é feito com os braços semiflexionados acima da cabeça na direção ascendente, as mãos realizam um gestual entrecortado, rápido, direto, ritmicamente marcado e acentuado pela música percussiva.

Antes mesmo que o braço retome a posição inicial, o outro braço já se prepara para realizar outro movimento, desta vez em com os braços em posição descendente. Alternadamente, os braços executam as seqüências de movimentos, sem, contudo, interromper o ritmo e a fluidez coreográfica.

Num segundo momento, acelera-se o ritmo dos cânticos e dos atabaques, deslocando-se no solo com rapidez, o dançarino realiza movimentos em suspensão, criando desenhos com o corpo no espaço, mantendo a harmonia da movimentação dos braços apesar da complexidade. Os braços se cruzam, fechando e abrindo, à frente, atrás, ao lado e acima da cabeça como se

estivessem cortando o ar, ao mesmo tempo em que o corpo realiza giros intermitentes, o que torna a coreografia dinâmica e variada.

Os pratos de barro contendo fogo servem para elementos de pirofagia⁶⁵. Observa-se nesta cena um espetáculo cênico em que o próprio dançarino produz efeitos especiais ao manipular o fogo. A obra, então, ganha um tom colorido e esfumaçado onde se hibridizam dança, símbolos, mitologia que compõem a estética da dança ritual de Xangô realizada nas “comunidades terreiros”. Através dos movimentos, o dançarino traduz a qualidade e característica do elemento fogo que o indivíduo em transe, possuído pelo orixá Xangô conduz nas gamelas.

3.1.1.5. Maculelê: quinta coreografia.

É uma dança vigorosa dançada apenas por homens com variação de dinâmica e ritmo. Os dançarinos distribuídos em duas colunas, uma de frente para outra, entram em cena ao som do cântico: ‘Nós somos feitos da cabina de Luanda a Conceição viemos louvar Aranda ê ê Aranda ê ê á’. Segundo Cacciatore (1988; p. 53) as palavras ‘Luanda refere-se à capital de Angola e Aranda deve estar relacionada à Aruanda e quer dizer: “lugar onde moram os orixás e as entidades superiores para os adeptos dos cultos afro-brasileiros [...]”. Aranda também pode está relacionada a Ruanda, um país da África.

Inicialmente os dançarinos executam uma movimentação em que os membros inferiores estão totalmente flexionados, ao mesmo tempo os membros superiores ascendem trazendo nas mãos bastões de madeiras que são batidos no alto por sobre a cabeça e também no solo. Na seqüência, a dança adquire novas

⁶⁵ Pirofagia: ato de engolir e expelir fogo (Nota da autora).

formas no espaço; das diagonais às fileiras intercaladas. Os dançarinos formam círculos e dançam no sentido anti-horário executando movimentos rápidos de saltos, giros e deslocamentos no espaço, ao mesmo tempo em que executam batidas rítmicas de um bastão contra o outro.

Num segundo momento, a coreografia passa a ser dançada em pares com os dançarinos de frente um para o outro executando uma movimentação em que a batida dos bastões sugere uma mistura de dança e luta. Os corpos simulam então movimentos de ataque e defesa.

Os cânticos entoados variam e as letras fazem referência aos orixás e ao trabalho na lavoura da cana de açúcar. Vale citar: “a cana ê a cana á a cana ê ô ô, a cana, a cana deu, *Olorum* mandou, vamos colher a cana pro senhor...”.

O figurino desta coreografia é composto por saíotes e adereços feitos de material semelhante a sacos de alinhagem⁶⁶. Os adereços usados nas cabeças dos dançarinos lembram fibras de sisal. No pescoço, caindo sobre o *plexus* solar, trazem um emblema circular pintado ao fundo na cor preta com detalhes em branco que lembra uma flor.

3.1.1.6. Capoeira e Samba de Roda: sexta e sétima coreografias.

Estas coreografias são desenvolvidas juntas e dançadas em um contexto no qual se observa que a capoeira surge como conteúdo temático e se apresenta como causa primeira que resulta no surgimento do samba de roda.

⁶⁶ Sacos de alinhagem são utilizados para ensacar produtos tais como café, farinha e açúcar para serem estocados. (Nota da autora).

A coreografia é iniciada com o toque do berimbau. O cântico entoado é de ritmo lento, pausado e faz referência ao chamado de um homem para lutar e vencer uma batalha. Eis um trecho: “Aí quando eu tava lá em casa, aí quando eu tava lá em casa, sem pensar sem imaginar, quando alguém bateu na porta. Salomão mandou chamar para ajudar a vencer, para ajudar a vencer ou a batalha liderar. [...]”.

Entretanto, os movimentos dos dançarinos-capoeiristas são ágeis, acelerados e executados com virtuosismo. Na seqüência coreográfica a capoeira é dançada por outros integrantes do grupo, incluindo uma criança. A dinâmica coreográfica modifica-se na medida em que muda o ritmo do cântico entoado. Os dançarinos-capoeiristas executam saltos e diferentes movimentos com elevado grau de dificuldade e risco como os saltos mortais simples e duplos. Nesta cena, acontece uma apresentação individual de cada dançarino–capoeirista fazendo um solo de capoeira.

Na seqüência de apresentação da capoeira diferentes personagens como vendedores ambulantes, lavadeiras, quituteiras, mercadores de cata-ventos se misturam ao grupo. Todavia, conservam sua individualidade e característica, fato observado na forma como se relacionam, dançam, gesticulam e ocupam o espaço.

O samba de roda é iniciado com um dos dançarinos perguntando a uma dançarina: ‘O que é que a comade quer, hein comade?’ Não é possível ouvir o que a dançarina responde devido à baixa sonoridade da gravação. Entretanto, pelo fato do samba de roda começar, acredita-se que a dançarina respondeu que ela quer sambar.

Neste momento, os personagens que já estavam em cena tornam-se falantes, alegres, gesticulam muito, discutem, disputam espaços e afetos, brigam,

brincam e dançam o samba de roda, os dançarinos buscam demonstrar que o samba acontece no contexto sócio-cultural das feiras livres. Este espaço cultural aparece contextualizado em trechos do cântico utilizado: 'ê viva meu mestre, ê viva meu mestre, câmara, ê viva a feira, ê viva a feira, camará'.

A dança é executada por homens e mulheres que sambam de diferentes formas. Ora executam passos de samba pequenos e entrecortados por saltos efetuados no contratempo rítmico musical, ora realizam pequenos deslocamentos para trás no qual os quadris dos dançarinos permanecem arqueados e as pernas são mantidas semiflexionadas.

As dançarinas deslizam os pés em passadas rápidas ritmadas formando um desenho circular com o movimento corporal. O corpo inclina-se para o lado como se fosse cair ao solo assumindo uma postura de desequilíbrio devido à velocidade empreendida na movimentação. Contudo, percebe-se que existe um controle desta ação permitindo aos dançarinos retomarem a postura inicial sem comprometer a fluidez e o desenvolvimento da coreografia.

O figurino é composto por saias bastante volumosas e coloridas formadas por panos superpostos feitas de um tecido conhecido popularmente como chitão. Torços, turbantes, calças de chitão em tons florais, objetos cênicos como cestos de palhas, trouxas de roupa, caixa de isopor, caçuás⁶⁷, dentre outros objetos que constroem a proposição cênica dessa coreografia com elementos considerados de uma feira livre.

⁶⁷ Caçuás são cestos carregados por pescadores para colocar os seus apetrechos de pesca. (Nota da autora).

3.1.1.7. Dança de Origem: oitava coreografia do espetáculo.

Finaliza o espetáculo “Bahia de Todas as Cores”; apresenta uma seqüência de movimentos executados por todo o elenco ao som do cântico: “sair e construir, me sentir imortal ê ô, firme como o firmamento, se mantendo firme vai meu coração, firme como o firmamento, se mantendo firme vai meu coração”. Ao som dos atabaques e embalados por este cântico, a coreografia é executada com movimentos vigorosos e precisos realizados em diferentes disposições espaciais que variam da formação em coluna às fileiras. Os dançarinos alternam as entradas e saídas em cena.

Os movimentos executados nas colunas possuem uma qualidade rítmica temporal acelerada. Os pés perdem ligeiramente o contato com o solo e as pernas estendidas são lançadas simultaneamente para cima. O corpo se desloca para frente ou para trás de acordo com a intencionalidade da ação.

Na seqüência da movimentação, as colunas se desfazem e a dança passa a ser executada com os dançarinos e as dançarinas, intercalados, dispostos em fileiras. Neste momento, modifica-se a intensidade da movimentação corporal que solicita movimentos de maior amplitude envolvendo um grande número de articulações para acompanhar o ritmo e a dinâmica empreendida pelos cânticos e pelos instrumentos de percussão. Os membros superiores realizam uma infinidade de movimentos simétricos, assimétricos e entrecortados acompanhados pela batida rítmica dos pés no solo.

Com as pernas semiflexionadas e os pés apoiados na extensão plantar ou apenas sobre o metatarso, os dançarinos deslocam-se ora para direita, ora para esquerda, executando giros e saltos com perda temporária de contato com o solo, sem, contudo perder o ritmo, a harmonia e a habilidade de retornar ao solo obedecendo ao tempo rítmico e a relação espaço-temporal. A música entoada

evoca a força do povo do sertão – homens e mulheres sofridos, mas que buscam forças para continuar acreditando que é possível viver na “terrinha” querida: “veja, no sertão não chove, sertanejo forte não abandona o chão”.

O figurino da coreografia “Dança de Origem” é composto por saias. As saias das mulheres possuem aberturas laterais; as saias dos homens são abertas como se fossem grandes aventais cortados ao meio.

As mulheres trazem fios coloridos presos por uma tiara com apliques em forma de flores sobre as cabeças, o tronco está desnudo e enfeitado com colares de contas coloridas. Os homens usam uma espécie de chapéu cortado ao meio cujas abas se abrem para o topo da cabeça e o restante cobre as laterais. O tronco é coberto por um corpete feito de tiras, as quais amarram dois círculos; um que fica no peito e outro nas costas do dançarino.

3.1.2. “Corte de Oxalá” (1996). O espetáculo é composto por sete coreografias na seguinte ordem: Cerimônia do Padê, Iniciação de layô, Pantheon dos Orixás, Maculelê, Samba de Roda, Capoeira e *Afixirê*.

3.1.2.1. Cerimônia do Padê: primeira coreografia.

A “Cerimônia do Padê⁶⁸” inicia o espetáculo “Corte de Oxalá” com um dançarino ao centro do palco. Este personagem realiza movimentos amplos com os membros superiores, evidencia o uso do tronco que se contorce, além da

⁶⁸ *Padê* ou *lpadê* significa reunião, esta cerimônia antecede o *xirê* – a dança da roda ritual. O objetivo da cerimônia do *Padê* é saudar Exu, pedir licença, render homenagens e oferendas para que a festa no terreiro transcorra em paz e harmonia. No terreiro, esta cerimônia não é aberta ao público, se distingue das demais pela complexidade, envolve a presença de pessoas com alto grau de autoridade e iniciação no culto afro-brasileiro. (nota da autora).

presença de saltos com quedas e recuperação. Entoa para o orixá Exu um cântico em dialeto africano: *exu ua ju uô mã mã qui uô ódara, larôê exu ua ju uô mã mã qui uô ódara exu auô*⁶⁹. Outros cânticos são entoados para Exu.

Ele é seguido por um grupo de dançarinos que se movimentam marcando ritmicamente o cântico entoado com os pés e braços. Durante a cena, o dançarino está agachado no palco com o tronco desnudo e veste apenas um tapa sexo nas cores vermelha e preta. O dançarino que segura o *Opaxorô* se coloca diante dele, bate forte o cajado no solo e se retira. O dançarino em posição agachada começa a se movimentar. A postura, o vestuário do dançarino, em especial os cânticos entoados, sugere que este é uma representação do orixá Exu.

Neste momento, entra uma mulher trajando uma ampla saia rodada coberta com panos da costa, turbante branco e trazendo na mão o *Adjá*. Realiza uma movimentação com todo o corpo em harmonia com o som dos atabaques, em seguida estende um pano branco no chão e sobre este deposita uma vela vermelha, uma pequena moringa vermelha e um prato de barro pequeno com farofa branca.

Sobre o pano branco, o dançarino realiza uma movimentação em que seu corpo se contorce em direção aos objetos cênicos. Leva a farofa até a boca, bebe o líquido da moringa, comprime os músculos da face, arregala e fixa os olhos. Sua expressão sugere que ele está em transe⁷⁰. Entretanto, para alguns africanos, o orixá Exu não pode ser fixado em nenhuma cabeça e nenhum iniciado

⁶⁹ Oliveira (2002; 22) traduz o significado; “Exu nos olha no culto e reconhece, sabendo que o culto é bom, Larôê Exu nos olha no culto e reconhece que o culto é bonito, vamos cultuar Exu”.

⁷⁰ Transe: O indivíduo iniciado está em transe quando o orixá incorpora-se ao seu corpo e este passa a expressar a personalidade e as qualidades de movimento do orixá.

o incorpora, pois Exu está em todos os lugares, é dono de todos os caminhos; uma força e energia vital que possibilita a comunicação dos homens entre o Òrún e o Ayê como explica Reis:

Ensinam alguns africanos que Exu está a todo tempo em todos os lugares; é uma energia universal, que está em todos os seres, em todos os momentos, em todas as coisas; é uma força extremamente intensa e ativa, não podendo, portanto, ser fixada na cabeça de ninguém, ou seja, não se poderia entrar em transe de Exu, mesmo porque cada pessoa já possui o seu próprio Exu, o seu Bará (peito) o íntimo de cada ser. (REIS, 2000; p.83).

A coreografia do Padê vai se diluindo, embora a presença do dançarino que representa o orixá Exu permaneça em cena dançando, emitindo sons, se jogando ao chão e se arrastando.

A coreografia prossegue com entrada de dançarinos vestidos de branco ao som do cântico *bará ô bébe tiriri lona exu tiriri*⁷¹. Estes dançarinos trazem nas mãos ramos de folhas verdes que são sacudidos, os braços se mantêm flexionados para trás e todo corpo dança acompanhando ritmicamente as batidas dos atabaques, executando giros no sentido anti-horário. Nesta cena, os dançarinos nunca dão as costas para o público.

Ao som de *Àgò nbó Laróyè*⁷², os dançarinos retiram-se da cena. A coreografia prossegue com a entrada de uma dançarina trajando uma saia branca rodada coberta por panos da costa, esta executa uma pequena inclinação do tronco para frente e realiza um tremular sutil dos ombros de forma fluida e ininterrupta.

⁷¹ Oliveira (2002; p. 24) traduz: Exu, ele realiza proezas maravilhosas, Tiriri é o senhor dos caminhos, Exu Tiriri.

⁷² De acordo com Oliveira (2002; p. 26) significa: Nós pedimos licença cultuando, Larôîê.

3.1.2.2. Iniciação de layô: segunda coreografia.

O início dessa coreografia é fluido e se dá de maneira ininterrupta com o final da coreografia da “Cerimônia do Padê”. Um grupo de dançarinos vestidos de branco entra a cena e se posicionam de perfil para o público, em frente aos músicos e atrás da dançarina, balançam o corpo para frente. Esta formação vai dando lugar a um grande círculo no qual os dançarinos giram em sentido anti-horário. Um dançarino, com os olhos fechados, cai ao chão e seu corpo se contorce como se fossem espasmos. Os demais dançarinos continuam dançando e a dançarina se aproxima do dançarino caído ao chão, tocando com ênfase o *Adjá*.

A cena é sucedida pela retirada das vestes do dançarino que tem seu corpo pintado por tinta branca, ele é carregado levado pelos dançarinos que fazem evoluções no espaço com o dançarino suspenso. Durante essa cena, alguns dançarinos dançam com os olhos fechados como se estivessem em outro estado corporal, representando o transe. Seus movimentos fazem referência aos espasmos realizados com o corpo pelos iniciados no culto afro-brasileiro quando os mesmos dão passagem para que o orixá se manifeste.

3.1.2.3. Pantheon dos Orixás: terceira coreografia.

Neste espetáculo, a coreografia se diferencia da realizada no espetáculo “Bahia de Todas as Cores”. Analisamos os elementos que a diferencia da análise anterior. A coreografia é iniciada por um grupo de dançarinos, homens e mulheres vestidos de calças e saias brancas adornadas por tecidos de cores diversas.

Os dançarinos realizam evoluções coreográficas em círculo no sentido anti-horário o que remete a dança do *xirê* com variação de dinâmica e ritmo e a

presença dos princípios, cíclicos e circulares. O som dos atabaques empresta aos movimentos as diferentes possibilidades de emprego dos princípios polirrítmicos.

As cenas se sucedem com a movimentação vigorosa dos dançarinos e a entrada de um grupo vestido representando simbolicamente os orixás do culto afro-brasileiro. Como no espetáculo “Bahia de Todas as Cores”, o Pantheon começa com a coreografia do orixá Ogum, seguida pela dança de Oxum, Obaluaê, Iansã, Oxossi, finalizando com a entrada de Oxalá.

Nesta coreografia, os dançarinos da dança do Xirê realizam as mesmas evoluções realizadas pelos dançarinos do Pantheon. As músicas, os cânticos são os mesmos do espetáculo “Bahia de todas as Cores”. Neste espetáculo, o orixá Iansã tem seu figurino na cor vermelha. Neste espetáculo, observamos a ausência da dança do orixá Ossain.

3.1.2.4. Maculelê: quarta coreografia.

Maculelê encenado neste espetáculo se diferencia do Maculelê do “Bahia de todas as Cores” basicamente pelo figurino que embora tenha mantido a forma do tapa sexo, se apresenta em tons verde, amarelo e vermelho. Não observamos nesta coreografia mudanças ou alterações na estrutura coreográfica que se configure como diferenças entre as cenas coreográficas dos dois espetáculos.

3.1.2.5. Samba de Roda e Capoeira: quinta e sexta coreografias

Nestas coreografias verificamos que apenas os figurinos sofreram modificações. As calças de tecido estampado com tiras brancas amarradas na cintura são substituídas por calças coloridas com listras verticais nas cores rosa, amarela, verde e vermelha. Não observamos mudanças na estrutura coreográfica

da Capoeira e do Samba de Roda que as diferencie das coreografias analisadas nos espetáculos anteriores.

3.1.2.6. *Afixirê* – a Dança da Alegria: sétima e última coreografia.

A coreografia é constituída por uma dança vigorosa com variação de dinâmica e ritmo, busca a transcendência dos aspectos estéticos e formais da dança de matriz africana. Os bailarinos executam movimentos que evidenciam uma preparação técnica corporal tendo como base as danças de origem afro-brasileira.

Podemos afirmar que *Afixirê* é contemporânea na música que possui diferentes variações rítmicas e também no vestuário colorido adornado por apliques em flores no qual se observa o hibridismo no uso do tecido e da fibra da palha da costa. Este fato contribui para a impressão de que o figurino é uma extensão do movimento executado.

Percebemos nesta dança a presença dos quatro elementos da natureza: água, terra, fogo e ar. A união destes elementos remete aos orixás, às danças de trabalho. Os orixás são evocados na qualidade do movimento que ora sugere um pisar forte sobre a terra, ora desafiam a gravidade com grandes saltos e deslocamentos.

A dança de *Afixirê* sugere o balançar das águas do rio e a força das marés pelo movimento contínuo dos quadris dos dançarinos e de seus corpos. Acreditamos que esta movimentação leva ao desejo de dançar o *Afixirê* – a dança da alegria.

Durante a análise desta coreografia, percebemos que os princípios e a estética da arte africana estão implícitos em *Afixirê*.

3.1.3. “Rapsódia Nordestina” (2000). O espetáculo é composto por oito coreografias na seguinte ordem: Boi-Bumbá, Xaxado, Ginga, Maracatu, Berimbau, Capoeira, Samba de Roda e *Afixirê*.

3.1.3.1. Boi-Bumbá: primeira coreografia.

A representação corpo-cênica desta coreografia leva a crer que foi re-elaborada a partir de referenciais da festa do Boi de Parintins⁷³. A estética da figura do boi todo branco e com chifres em tons avermelhados sugere uma referência ao Boi Garantido. No festival de Parintins, as cores em azul e vermelho representam as torcidas organizadas das agremiações representativas do Boi Garantido e do Boi Caprichoso que desfilam e apresentam para o público suas danças em torno da figura simbólica e lendária do boi.

Por conta da coreografia e do figurino representativos comunidades dos povos indígenas da região do Amazonas, verificamos também que remete a festa do boi de São Luiz do Maranhão conhecida como festa do Bumba meu Boi que ocorre durante os meses de junho e julho.

Conta à lenda que Mãe Catirina estava grávida e desejou comer língua de boi. Por engano, seu marido, o Pai Francisco, mata o boi preferido do dono da fazenda. O coronel ao descobrir o ocorrido, manda prender Pai Francisco que só é solto após o boi ser ressuscitado pelo Pajé.

Além da figura do boi, do vaqueiro e da representação dos povos indígenas, a coreografia também traz à cena a figura da Mãe Catirina e do Pai

⁷³ Boi de Parintins: a festa do Boi de Parintins é um dos maiores eventos da região norte, acontece na ilha de Parintins, a 420 km de Manaus e reúne pessoas do Brasil inteiro. Essa lenda é contada em diversas regiões e recebe diferentes denominações pelo Brasil afora.

Francisco. Geralmente a Mãe Catirina é representada por um homem vestido de mulher e o Pai Francisco por um homem vestindo trajes simples de vaqueiro. O desenvolvimento da lenda do boi se concentra em torno desses dois personagens.

A coreografia inicia com a entrada de um dançarino representando um vaqueiro, na sua indumentária encontramos um elemento cênico preso às suas roupas e que representa o cavalo no qual o dançarino está montado. O dançarino empunha e toca por diversas vezes o berrante⁷⁴ que traz em uma das mãos. No último toque do berrante aparece a figura do boi.

A cena prossegue com o vaqueiro perseguindo o boi e tentando laçá-lo com uma corda que ele empunha. Durante todo o tempo, o boi se esquia de ser enlaçado pelo vaqueiro. Aos poucos, esta movimentação se desfaz e dá entrada a um grupo de dançarinos com figurinos que representam os indígenas. Alguns dos cânticos fazem referências ao grupo dos índios Tupinambás atestando essa observação.

A dinâmica dos movimentos realizados pelos dançarinos revela passos nos quais os pés dos dançarinos marcam ritmicamente o compasso musical que varia em ritmos binários, terciários e quaternários. Evidencia-se na coreografia saltos em diferentes graus de extensão e altura, com quedas, rolamentos dos corpos sobre o solo e recuperações.

Observamos que nesta coreografia a estrutura espaço-temporal de ocupação de espaço em sua tridimensionalidade e os desenhos geométricos em forma cíclica e circular, além de linhas retas representadas pelas fileiras e colunas

⁷⁴ Berrante: instrumento de sopro que é utilizado pelo vaqueiro para organizar, reunir e comandar a boiada.

com os dançarinos posicionados de frente um para o outro e a utilização do espaço são bastante utilizadas.

Também chama atenção nesta coreografia o uso recorrente de determinados movimentos elaborados pelos dançarinos como em determinadas seqüências nas quais o corpo executa um salto em extensão lateral da perna, cai ao solo com apoio de uma das mãos, realiza um breve rolamento e retorna para posição inicial.

Durante a análise percebemos que houve uma junção dos elementos cênicos presentes na lenda do boi e que foram aproveitadas para compor a estética desta coreografia. Podemos afirmar que a lenda do Boi-Bumbá de Parintins é o elemento condutor desta coreografia, não somente pelo figurino com adereços de penas e elementos característicos da indumentária indígena, como também pelos personagens que se destacam nas cenas, como a figura do Pajé e uma bela moça da comunidade indígena chamada Cunhã Poranga, um dos mitos representativos das lendas amazonenses.

Necessário se faz pontuar que estas formas composicionais de movimentos e a estrutura espaço-temporal utilizada se constituem uma prática recorrente em grande parte das coreografias que compõem os demais espetáculos do BFBA.

3.1.3.2. Xaxado: segunda coreografia.

O xaxado é uma dança do século XX, criada pelos cangaceiros de Lampião em 1920. É uma dança popular originária do sertão pernambucano. Originalmente, era uma dança executada somente por homens, contudo, depois

que Maria Bonita tornou-se a mulher do cangaceiro Lampião e foi incorporada ao bando, a dança do xaxado passou a ser realizada por homens e mulheres.

O nome é atribuído ao som que as sandálias de couro dos cangaceiros faziam sobre as areias do agreste pernambucano. O passo do xaxado⁷⁵ se caracteriza pelo arrastar de toda extensão plantar do pé no solo com constante variação de dinâmica e ritmo.

Esta coreografia cuja ação dramática se desenvolve através de movimentos corporais que sugerem a procura, apreensão e preparação para atacar e defender-se de perigo eminente é iniciada com a presença de dois dançarinos em cena portando uma espingarda. A continuidade da cena se dá na medida em que outros dançarinos ocupam o palco pisam forte no solo executando a dança do xaxado.

A coreografia celebra e chora a morte em razão da seca e destaca a força e a fé do povo nordestino diante das adversidades. A tristeza, o sofrimento e a morte embalados pela fé transformam-se em festa, em celebração de vida representada através dos passos da dança do xaxado.

A letra da música que imprime o ritmo da coreografia faz referência ao cangaço e às condições de vida do povo do agreste pernambucano. O figurino composto por roupas, sandálias e adereços em couro natural procura evidenciar as tradições e a cultura do sertão nordestino, reafirmando a estética da dança.

⁷⁵ O passo básico do xaxado pode ser descrito da seguinte forma: o pé direito do dançarino realiza três a quatro movimentos laterais, em seguida traz o pé esquerdo puxando-o rapidamente e executando um passo deslizado, firme, forte, porém gracioso.

Verifica-se que há uma junção de elementos da dança do xaxado com passos de capoeira realizados pelos dançarinos que se deslocam utilizando diferentes níveis espaciais na realização das seqüências de movimento.

3.1.3.3. Ginga: terceira coreografia.

“Eh Eh ô, ê ginga gingou, é ginga, minha cara, minha fala...”. Essa música introduz a coreografia e antecipa as imagens que são dispostas no palco pelos dançarinos em cena.

O figurino composto por grandes saias em tons de azul, recoberto por apliques de motivos variados, adquire dupla função nesta coreografia. As saias são manipuladas pelos dançarinos que as seguram no ar acima da cabeça elaborando desenhos em formas de *Abébé*, molduras com imagens que preenchem o espaço vazio com metáforas traduzidas por corpos que dançam e traduzem sentidos e conceitos ético-estéticos da arte afro-brasileira.

Os movimentos realizados emergem da tradição afro-brasileira – capoeira, e transformam-se em algo singular no momento em que a dança e a capoeira se fundem e dessa fusão nasce à ginga com a sua cara, o seu jeito, a sua cor. Podemos afirmar que se trata da ginga da dança na dança da ginga. O quadril que balança, os pés que se arrastam e deslizam pelo solo pelo passo dado com o tronco ora arqueado, ora suspenso pelo salto, revelando o inusitado e ao mesmo tempo conhecido.

Percebemos que a gestualidade dos movimentos da capoeira é traduzida pelos corpos ágeis dos dançarinos e posteriormente transformada em metáforas híbridas de capoeira e dança. É visível o enlace da dança com o “jogo de dentro” e

o “jogo de fora”, contudo não é possível determinar onde começa ou termina a capoeira e/ou a dança afro-brasileira.

Analisando a coreografia de Ginga não é possível dizer que é só dança ou é só capoeira ou só dança afro-brasileira. Todavia, é possível afirmar que em Ginga percebemos o *Abebé* de Oxum, a pisada forte de Ogum, os saltos de Oxóssi, a força de Xangô, a ondulação do mar de Iemanjá, a força de Oxalá a virada do aú, as danças das layôs, as brincadeiras dos *Ibejis*, a meia-lua de compasso.

A coreografia traz a ginga da memória através da capoeira e da dança ritual afro-brasileira, estabelecendo uma nova forma de jogar–dançando e dançar–jogando. Ginga reinventa os movimentos, recria formas plásticas e desenhos espaciais que transcende os aspectos técnicos formais e estéticos da capoeira e da dança ritual.

Em “Ginga gingou” como diz a música, as forças do Ayê e do Órun estão presentificadas não na representação do objeto em si, mas na força e na raiz imaginante do objeto que é revelado pela qualidade da movimentação preenchida de sentido e tecnicamente bem executada pelos dançarinos.

Desta forma, acreditamos que a experiência temporal e simbólica, o sentido de lugar creditam a esta coreografia as relações tecidas entre tradição e contemporaneidade, memória e ancestralidade.

3.1.3.4. Maracatu: quarta coreografia.

“Vem, vem vê como bate um coração. Maracatu do Baque Virado é Maracatu Nação”. A letra da música prenuncia a dança do Maracatu ou o Maracatu da Dança!

A Dança do Maracatu é uma coreografia colorida e cheia de pompa que vem da tradição do Maracatu Nação⁷⁶, criado por volta do século XIX e que tem origem nos cultos afro-brasileiros de tradição nagô em terras pernambucanas.

Reis, rainhas, príncipes, princesas, bonecas calungas, além dos Caboclos de Lança são ressignificados para contar histórias do passado no presente. É visível que a música e a coreografia executada trazem para a cena os personagens centrais do Maracatu Nação.

Os movimentos dos dançarinos seguem a batida rítmica e a musicalidade do ritmo do maracatu. O ritmo alterna durante a entrada dos dançarinos com roupas coloridas cheias de franjas brilhantes como se fossem papéis celofanes em tiras que ao balançar dos corpos dos dançarinos também se movimentam compondo de forma orgânica a estética desta coreografia. Os dançarinos com rostos encobertos empunham na mão uma vara recoberta com as mesmas franjas coloridas que encobrem todo o seu corpo lembrando os Caboclos de Lança do Maracatu do Baque Solto ou Rural.

Também chama atenção nesta coreografia às dançarinas vestidas com uma saia azul bem armada⁷⁷ que lembra a estrutura das saias da porta-estandarte nos desfiles das escolas de samba. Embora as saias sejam muito armadas possuem um balanço que acompanha os passos nos deslocamentos realizados pelas dançarinas que lembram a imagem das alas das baianas.

Sobre as cabeças das dançarinas, os adereços em forma de cone feitos de palhas da costa e búzios apontam para o alto estabelecendo o elo entre o corpo que dança com os pés sobre o Ayê com a cabeça apontando para o Ôrun.

⁷⁶ Também conhecido como Maracatu do Baque Virado.

⁷⁷ Com uma estrutura de arame ou material similar embaixo da saia para dar o volume.

Nesta dança, toda a gestualidade expressa pelos cânticos que fazem referência a Xangô, Iansã, Ogum, Oxalá, ou seja, aos reis e rainhas, remete ao culto afro-brasileiro.

Entendemos que esta é uma coreografia que ressignifica a tradição do Maracatu Nação e do Maracatu Rural com uma gestualidade simbólica das danças tradicionais populares do culto afro-brasileiro, transpondo tempos e espaços da dança, dos mitos, dos ritos e dos símbolos de uma africanidade atual, social, atemporal, tradicional e ao mesmo tempo, contemporânea.

3.1.3.5. Berimbau: quinta coreografia.

“Capoeira me mandou dizer que já chegou, chegou para ficar..., então me convidou vai ter coisa de amor..., birimbau, birimbau, birimba, birimba, birimbau”.

O cântico entoado empresta a cena o clima de sensualidade que a coreografia evidencia, seja, através da movimentação dos dançarinos, ou de suas vestes que exibem os corpos seminus realizando acrobacias e movimentos de capoeira em forma de dança.

Esta coreografia utiliza elementos da capoeira para contar uma história de amor casual entre um homem e uma mulher. Eles estabelecem um jogo de sedução, recusa, separação e junção de corpos que se unem e se afastam num permanente jogo de ir e vir. Na análise, percebemos que a idéia presente na cena é a do amor, do encontro, cujo enfoque está na sensualidade, na relação dos protagonistas.

3.1.3.6. Capoeira, Samba de Roda e Afixirê: sexta, sétima e oitava coreografias.

As coreografias Capoeira e Samba de Roda já foram analisadas nos espetáculos “Bahia de Todas as Cores” e “Corte de Oxalá”. A coreografia *Afixirê* foi analisada no espetáculo “Corte de Oxalá”. Como neste espetáculo, estas coreografias não apresentam um grau significativo de modificação na estrutura cênica-coreográfica consideramos desnecessário realizar novas análises.

3.2. Aplicação dos sete princípios etno-ético-estético-coreográficos presentes nas danças de origem afro-brasileira: segunda categoria de análise.

Os sete princípios básicos da dança africana são observados na totalidade das coreografias que compõem os espetáculos do BFBA analisados em vídeo e tem por referência os conceitos adotados por Asante apud Martins⁷⁸ (*ibid.*).

3.2.1. Polirritmia:

A análise deste princípio nas coreografias do BFBA faz referência ao princípio polirrítmico na música e no movimento, conceito dado por Asante apud Martins (*ibid.*) e também se orienta pelo sentido mais geral do vocábulo no âmbito da estrutura rítmica musical segundo o dicionário Aurélio (*ibid.*).

⁷⁸ Estes conceitos foram descritos no capítulo II e utilizados nos capítulos III e IV para análise das re-elaborações estéticas das composições coreográficas do BFBA e Grupo Grial de Dança.

Observamos que este princípio está presente na maioria das coreografias que compõem os espetáculos “Bahia de Todas as Cores”, “Corte de Oxalá” e “Rapsódia Nordestina”. Como exemplo, citamos o movimento do *jiká*.

Nas danças do “Pantheon dos Orixás” observamos o princípio da polirritmia, nelas os mitos das danças de *Ossain, Ogum, Oxum, Oxossi, Iansã, Obaluaê, Oxalá* da coreografia realizam o *Jiká*. A dança de *Xangô* que não faz parte do “Pantheon dos Orixás” também traz o princípio da polirritmia. Este movimento é realizado no contratempo ou quebra do ritmo dos atabaques, o corpo do dançarino executa uma parada no movimento assumindo uma postura na qual o tronco está inclinado para frente, os joelhos semiflexionados, a cabeça e os ombros executam movimentos vibratórios.

O princípio da polirritmia está presente no trabalho corporal das dançarinas nas coreografias da Puxada de Rede e do Samba de Roda. Na Puxada de Rede, este movimento é feito de forma sutil e contida. No Samba de Roda, os pés das dançarinas e corpo de alguns dançarinos executam o contratempo do movimento. Na coreografia do “Maculelê” também se observa a presença deste princípio.

Este princípio também está presente em *Afixirê* e *Ginga*, cujas seqüências de movimentos entrecortados com giros, saltos, quedas e recuperações solicitam mudanças da dinâmica entre a realização de um movimento e outro, executam pausas que parecem silenciar o movimento numa determinada seqüência rítmica. Entretanto, o tempo do movimento é recuperado dentro da mesma batida rítmica sem solução de continuidade e harmonia gestual, rítmica e musical.

3.2.2. Forma cíclica e circular: faz referência à forma que o movimento do corpo toma e o espaço ocupado pela dança.

Este princípio está presente nas coreografias do “Pantheon dos Orixás”, no “Ritual de Purificação”, na “Cerimônia do Padê”, na dança de “Iniciação a layô”, no “Maculelê”, no “Samba de Roda”. No “Pantheon dos Orixás” e no “Ritual de Purificação” a forma cíclica e circular está presente no *Xirê*. Toda a movimentação dos dançarinos é feita no sentido anti-horário representando o retorno e a comunicação com a ancestralidade na totalidade destas coreografias. No “Maculelê” e no “Samba de Roda”, a forma cíclica e circular ocorre em determinados momentos.

3.2.3. Policentrismo:

As danças de Ogum e de Xangô demonstram este princípio, observados em uma série de movimentos de braços realizados de forma superposta pelos dançarinos. Os dançarinos exploram todo o espaço que vai sendo ocupado pelo movimento buscando acompanhar o ritmo dos cânticos que se alternam e são substituídos por outros cânticos com variação na dinâmica.

Na coreografia “Puxada de Rede” também se evidencia este princípio quando, em harmonia com a alternância dos cânticos e toques dos atabaques, os dançarinos realizam uma série de movimentos com giros e saltos em diferentes posições espaciais.

A variedade de movimentação dos dançarinos e da música evidencia o policentrismo na totalidade da coreografia do ‘Maculelê’. Também se observa este princípio na coreografia ‘Dança de Origem’, principalmente no que se refere à

complexidade e a variedade de movimentos superpostos dentro da estrutura coreográfica e a superposição de frases musicais.

O policentrismo também é verificado na coreografia '*Afixirê*' e em '*Ginga*'. Os dançarinos executam diversos movimentos superpostos em diferentes planos e níveis, realizando saltos e grandes deslocamentos no espaço em consonância com variação de dinâmica rítmica-musical e harmonia com a estrutura coreográfica.

3.2.4. Dimensionalidade:

Este princípio é observado no que se refere às mudanças de níveis, direções e trajetórias nas danças de Ossain, Oxossi, Ogum, Obaluaê, Iansã e Oxum do 'Pantheon dos Orixás', também na dança de Xangô e na 'Capoeira'.

Nas coreografias de 'Puxada de Rede', 'Maculelê', 'Capoeira', 'Samba de Roda', 'Dança de Origem', 'Cerimônia do Padê', 'Iniciação a layô', '*Afixirê*', '*Ginga*', 'Maracatu', 'Xaxado' e 'Berimbau', os dançarinos ocupam diferentes formações espaciais variando das fileiras às colunas e intercalando com o círculo, possibilitando a percepção do trabalho nas três dimensões espaciais.

Quanto à utilização do nível é possível afirmar que se encontram presentes na maioria das coreografias do espetáculo 'Bahia de Todas as Cores', 'Corte de Oxalá' e 'Rapsódia Nordestina' nas quais os dançarinos saltam e também passam pelo solo em momentos do espetáculo.

3.2.5. Imitação e Harmonia:

Nos espetáculos 'Bahia de Todas as Cores' e 'Corte de Oxalá' e 'Rapsódia Nordestina' todas as coreografias são compostas de movimentos

oriundos de gestos do trabalho cotidiano. Este fato reafirma a idéia que estas danças receberam um tratamento etno-ético-estético-coreográfico que ‘amplia’ os movimentos diários para que os mesmos adquiram uma dimensão espetacular.

3.2.6. Sentido Holístico:

Todas as coreografias apresentadas nos espetáculos ‘Bahia de Todas as Cores’ e ‘Corte de Oxalá’ e ‘Rapsódia Nordestina’ apresentam este princípio. Equivale à identificação dos movimentos e sua relação com a música, com a distribuição espacial da coreografia, com a utilização dos objetos cênicos, do figurino, enfim, da obra em sua totalidade. Também aponta para os aspectos da transcendência dos elementos materiais constitutivos da concepção coreográfica para uma dimensão mais subjetiva.

3.2.7. Repetição:

A repetição do movimento também é característica da dança ritual afro-brasileira, sendo uma condição primeira, inerente aos princípios da cultura ancestral africana. Traz o entendimento do aprendizado das danças e de outros elementos constituintes desta cultura. Como exemplo, podemos citar os cânticos acompanhados pelos toques dos atabaques e repetidos inúmeras vezes durante a dança. Desde modo, as coreografias analisadas nos espetáculos ‘Bahia de Todas as Cores’ e ‘Corte de Oxalá’ e ‘Rapsódia Nordestina’ evidenciam este princípio.

3.3. 2008 – 20 anos de Balé Folclórico da Bahia – Revendo a Corte de Oxalá

No dia 30 de dezembro de 2008, o IRDEB/TVE exibiu um vídeo com o espetáculo ‘Corte de Oxalá’ em comemoração aos vinte anos de aniversário do BFBA. Neste vídeo, observam-se algumas modificações na estrutura coreográfica das coreografias: Cerimônia do Padê, Iniciação a layô, Pantheon dos Orixás.

Nesta filmagem, a coreografia da “Cerimônia do Padê” foi apresentada sem os objetos cênicos: moringa, toalha branca, vela de sete dias na cor vermelha, prato de barro com farofa branca. O dançarino tem o corpo pintado com tintas coloridas formando grandes listras por toda sua extensão corpórea. O corpo do dançarino se contorce, ele mantém os olhos arregalados e fixados como se estivesse em transe. Os movimentos dos dançarinos são mais contidos, embora os mesmos ainda expressem uma gestualidade referente ao espetáculo concebido em 1996.

Na coreografia “Iniciação de layô”, há uma diferença entre a versão de 1996 e a versão atual. Nesta versão, os demais dançarinos que compõem a cena dançam com mais ênfase, saudando com gritos e gestuais característicos do indivíduo em transe na dança ritual dos iniciados no culto afro-brasileiro.

No “Pantheon dos Orixás”, a dança do Xirê está presente desde o início até o final da apresentação dos dançarinos que representam os orixás, observa-se diferenças na ênfase dada na dinâmica e na variação rítmica do Xirê e sua forma de compor a cena.

O figurino também difere da montagem do ano de 1996, as roupas dos orixás Ogum, Oxum, Iansã, Oxóssi e Oxalá recebem um novo tratamento estético. As roupas tradicionais dos orixás transformam-se em figurinos recriados numa perspectiva contemporânea. A roupa de Ogum com grandes listras em azul e

branco mantém sua cor característica, entretanto os colares de contas são substituídos por tiras de tecidos que adornam o peito do dançarino.

O dançarino que representa o orixá Oxóssi traz no peito um colar de panos recortados em tiras que caem sobre o peito, o tronco encontra-se desnudo. A calça é folgada lembrando um grande pijama de dormir colorido.

Iansã dança com uma roupa em tiras na cor vermelha, traz na mão uma pequena espada, seu símbolo. Sua dança é vigorosa e junto com Ogum e Oxóssi realiza uma tríade de danças com variação de dinâmica e ritmo.

Oxum dança com os seios à mostra e sobre seu colo pende um comprido colar feito em tecido e/ou palhas da costa retorcida. Sua saia em tom amarelo recebe adereços de cintos e tiras de pano nas cores marrom e preta com búzios, sobre a cabeça um turbante de forma cônica encobre os cabelos, nas mãos um leque em forma de lua ou sol.

Oxalá compõe a cena do Pantheon trazendo sua corte que dança reverenciando-o. Seu peito está desnudo e adornado com um grande colar branco que sai da cabeça, seus trajes são brancos. A dança de Oxalá é realizada com o corpo arqueado para baixo, traz na mão seu cajado confeccionado em madeira crua.

Neste vídeo, percebemos que as coreografias do espetáculo “Corte de Oxalá” concebido no ano de 1996, sofreram modificações em sua forma com a retirada e acréscimos de alguns elementos da concepção cênica coreográfica do espetáculo e do figurino. Todavia, não consideramos que estas coreografias foram modificadas em sua estrutura etno-ética-estética-coreográfica e dramatúrgica.

CAPÍTULO IV

ANÁLISE DAS RE-ELABORAÇÕES ESTÉTICAS DA MATRIZ AFRO-BRASILEIRA NAS CRIAÇÕES COREOGRÁFICAS DO GRUPO GRIAL DE DANÇA

Para o estudo dos espetáculos do Grupo Grial de Dança a análise vídeográfica e os princípios etno-ético-estético-coreográfico das danças africanas serão utilizados como categorias de análise propostas no capítulo II.

4.1. Análise vídeográfica: primeira categoria de análise.

A análise vídeográfica realizada tem por objetivo uma visão crítica sobre o tratamento estético dado as coreografias para avaliar e tecer considerações sobre as montagens cênicas a partir da descrição das coreografias, bem como revela o percurso do Grupo Grial de Dança. Este procedimento visa reconstituir as criações coreográficas do Grupo Grial de Dança desde 1997, ano de sua fundação, até o momento de conclusão da presente pesquisa no ano de 2009, verificando qual o tratamento etno-ético-estético-coreográfico e dramatúrgico adotado pela coreógrafa do Grupo Grial de Dança no passado e no presente.

4.1.1. “A Demanda do Graal Dançado” (1997). Este espetáculo traz símbolos, imagens e movimentos que retratam a fé, a esperança e a alegria de um povo que possui uma cultura singular e um modo de viver que se efetiva através da oração, da música, do canto, da dança do frevo, do maracatu e dos ritmos do nordeste, especificamente as manifestações culturais do estado de Pernambuco.

Nesta perspectiva, este espetáculo apresenta a dança entrelaçada à música, ao teatro, a elementos circenses, pinturas, gravuras, literatura e poesia buscando a concepção de uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares da cultura no sentido pretendido pelo Movimento Armorial. Em sua movimentação, os dançarinos utilizam diferentes passos das manifestações artísticas tradicionais populares tendo por referência as danças do maracatu, frevo, dança do guerreiro, coco e capoeira.

O figurino constituído de vestidos e calças em diferentes cores forma um mosaico colorido de tecidos pintados semelhantes ao batik das roupas africanas. Uma estrutura maleável presa à cintura do dançarino toma a forma de um barco e de uma saia. Acreditamos que esta estrutura sugere uma dupla função: a primeira é dar ênfase a forma redonda, curvilínea e circular das danças de matriz africana. Por segunda função, entendemos as possibilidades de movimentação da estrutura de arame que ao mesmo tempo em que acompanha o ritmo do corpo do dançarino também o aprisiona e limita os seus movimentos.

Os braços e o tronco do dançarino realizam torções que imprimem aos movimentos uma maior amplitude procurando alcançar as três dimensões espaciais. Percebemos movimentos de torção do tronco com balanceamento dos braços para direita e esquerda, agachamentos seguidos de giros nos dão a impressão de libertação do movimento da suposta prisão da saia presa à cintura. Neste sentido, esta estrutura, além de seu caráter simbólico de guardião de corpos e de danças com uma natureza sacralizada, é também adorno e moldura.

Nessa linha de pensamento, a rabeca também se reveste de uma natureza sagrada quando o Mestre Salustiano⁷⁹, do interior do cenário em forma de uma pequena igreja, entrega a mesma a Maria Paula – dançarina e também coreógrafa. A dançarina recebe e a ergue para o alto em direção ao céu fazendo uma reverência respeitosa a um dos símbolos da música e da cultura pernambucana.

O cenário pintado em tecido traz desenhos, iluminuras que sugerem a forma de pequenas catedrais trazendo para o imaginário, símbolos da era medieval; época em que o poder da Igreja se sobrepunha ao poder do Estado e a fé judaico-cristã representava o sentido da existência humana e a certeza que os indivíduos possuiriam o reino da glória após a morte.

4.1.2. “O Auto do Estudante que se vendeu ao Diabo” (1999).

É um espetáculo de dança que dialoga com a tradição e a contemporaneidade, cuja narrativa conduz o espectador por caminhos não lineares. A movimentação dos bailarinos revela uma gestualidade extraída das danças populares tradicionais como o frevo, capoeira e maracatu, re-elaboradas e ressignificadas no contexto da estória encenada.

Notamos a presença do narrador, uma espécie de ‘contador de estórias’ que conduz o espectador para o centro dramático da coreografia. A narrativa oral da estória enfoca duas situações de classes sociais distintas em que o amor e a paixão por si só justificam os meios, desta forma, os personagens centrais da trama subvertem a ordem social e as questões de ordem ética e moral.

⁷⁹ Mestre Salustiano mais conhecido como mestre Salu, já falecido. Grande Mestre da Cultura Popular, das danças, dos maracatus, considerado artesão da Rabeca. (nota da autora).

A voz do narrador e a trilha sonora do espetáculo compõem diferentes modulações sonoras e rítmicas que alternam e modificam a dinâmica coreográfica das seqüências de movimentos coreográficos apresentadas pelos dançarinos.

A coreografia utiliza diferentes formas de movimentação espacial com a utilização de materiais que alternam a dinâmica coreográfica. O uso de pernas de pau e de sapatilhas de ponta que se alternam com a utilização do pé desnudo no solo, demonstram as distinções que a coreografia estabelece entre as classes sociais de acordo com a escala de valores da sociedade medieval de caráter nobre e patriarcal.

Nesta coreografia, observamos que o Grial utiliza de forma recorrente os emblemas, símbolos, signos, representações características da cultura da era medieval. A corte, a nobreza, a classe plebéia, os casamentos previamente arranjados por interesses de castas. A trama constituída destes elementos estabelece o conflito vivido e que determina as ações corporais dos dançarinos.

Embora a narrativa do texto escrito seja um suporte da coreografia, isto não confere ao trabalho uma característica de concepção coreográfica uniforme e linear. Ao contrário, o texto narrado é um elemento que reafirma a gestualidade dos dançarinos diluindo e conferindo a execução dos movimentos realizados diferentes graus de qualidade.

Deste modo, os movimentos preenchem os silêncios presentes na narrativa textual antecipando o vazio deixado pelo texto quando este fica em suspenso na coreografia.

4.1.3. “As visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto” (2000).

A coreografia traz os enigmas de D. Pedro Diniz Quaderna – personagem principal do romance ‘A Pedra do Reino’ de Ariano Suassuna. O Grial faz uma releitura através do movimento, junto com cenários coloridos e movimentações referenciadas nas danças populares do Recife compõe uma coreografia em que gestos simples tornam-se complexos extraindo da dança a personalidade e os sonhos de Quaderna.

Nesta perspectiva, observamos características híbridas dos passos das danças do frevo, maracatu e capoeira; passos de dança que se misturam a outros tantos saberes corporais tatuados como memórias de pele nos corpos dos dançarinos. Esta mistura resulta em uma coreografia que revela uma estética do exagero das formas e símbolos da cultura popular tendo por referência a cultura nordestina e sua configuração estética multifacetada, étnico-racial e humana própria do encontro das matrizes culturais indígenas, africanas e européias.

4.1.4. “Uma mulher vestida de Sol – Romeu e Julieta” (2000).

Nesta coreografia também encontramos o ‘contador de histórias’ que constrói junto com os dançarinos uma narrativa corpo-cênica em uma abordagem ética, estética, social e simbólica das festas, da religiosidade e da ludicidade presentes na cultura brasileira.

Percebemos que também essa dança é composta de passos e movimentos que traduzem significados e instauram sentidos através dos passos de danças populares com ênfase no maracatu, xaxado, forró e capoeira, recriados para esta proposta coreográfica. Neste sentido, entendemos que essas danças

não aparecem em sua forma tradicional, alguns elementos são recriados na perspectiva do espetáculo.

A coreografia se desenvolve a partir da história de Romeu e Julieta – uma história clássica de amor com final trágico, contada e recontada ao longo dos séculos em diferentes culturas. O ‘contador de histórias’ explica que é uma história tão ‘antiga, mas que ele guarda na memória. O avô dele contou pro pai que contou pra ele que agora conta para os filhos dele’. Todavia, a história é ressignificada e contada pelos corpos dos bailarinos que começam a movimentação em torno do local em que o ‘contador de histórias’ está colocado.

Nas seqüências coreográficas observamos saltos, quedas e recuperações com um ‘toque’ das danças locais o que imprime uma sutileza de gestos que nos remete as características estéticas e aos cânones da dança moderna e contemporânea. Observamos o uso recorrente da movimentação em que os dançarinos são carregados, jogados ao solo, caem e levantam-se do solo rapidamente com habilidade, técnica e plasticidade.

A princípio, esta movimentação poderia incorrer na idéia de uma ênfase da execução formal e virtuosa de movimentos, estando esta destituída de conteúdo expressivo. Todavia, observamos que isto não acontece, o fato dos movimentos abrigarem em seu fazer detalhes presentes nas danças populares, instaura uma outra característica ética e estética que permite uma releitura e a renovação de sentidos e significados na movimentação. Assim sendo, nesta coreografia verificamos indícios de ruptura com cânones da dança moderna que no desenvolvimento da coreografia adquire novos contornos.

Nesta direção, a movimentação característica dos braços no maracatu se amplia, as espáduas dos dançarinos elevam-se e abaixam-se em harmonia com o tronco que é projetado no espaço através de grandes deslocamentos nos quais os

pés executam passos de frevo, maracatu, dentre outros. Os adereços sobre a cabeça dos dançarinos são elementos simbólicos representativos da indumentária dos brincantes na Dança do Guerreiro⁸⁰.

Desta forma, podemos identificar a presença do corpo do brincante dos folguedos populares construindo uma linguagem etno-ética-estética e coreográfica dos corpos do lugar. Corpos imbricados com a cultura local em um ambiente sócio-histórico-cultural e políticos construídos no cotidiano. Esta idéia nos remete a Mauss (1974) quando este esclarece que cada povo, cada sociedade, cada corpo tem hábitos que lhe são próprios.

Os elementos cênicos e simbólicos característicos de brincadeiras e festividades lúdicas presentes nos folguedos da cultura popular brasileira, utilizados pela coreógrafa, a exemplo do 'Pau de Fita', apontam para este entendimento.

Instrumentos como a rabeca e a sanfona dão um toque diferencial nas configurações melódicas da trilha sonora. Estes instrumentos são representativos da cultura popular nordestina, em específico do povo pernambucano.

A cenografia do espetáculo utiliza formas específicas de construções representativas de cidades pequenas como o coreto⁸¹ no centro da praça pública.

Observamos que tanto o texto quanto a dança ficam em suspenso, silenciam em determinados momentos da coreografia como se os personagens

⁸⁰ A Dança do Guerreiro é considerada uma festa e um auto alagoano. Originário do reisado, conta a história de paixão de uma moça da nobreza por um índio. A trama resulta na morte do rei após lutar com o índio. Os dançarinos trazem chapéus em forma de igrejas. Representam cantando e dançando essa estória de amor.

⁸¹ Coreto: tipo de construção bastante comum em praças públicas de cidades brasileiras do interior. Destina-se à realização de eventos tais como concertos musicais.

estivessem reverenciando um ao outro, dando passagem para que ambos se revelem numa relação pertinente, compositiva e complementar.

4.1.5. Folheto V – Hemisfério Sol (2002).

Também nesta coreografia o corpo do brincante dos folguedos que emerge da cultura popular encontra-se presente na concepção estabelecendo relação com uma multiplicidade de técnicas de alpinismo utilizadas em espetáculos de dança contemporânea. Este espetáculo desloca o centro de gravidade da dança realizada no solo para uma tela branca vazia na qual os corpos percorrem caminhos.

Os corpos dos dançarinos transformados em alpinistas parecem adquirir qualidades etéreas como se estivessem destituídos de peso. São corpos que pulam, balançam e se lançam no espaço para contar histórias sobre a história do Brasil, sua gente, sua cultura, alegrias, tristezas e esperanças do povo brasileiro, em específico do povo nordestino.

Notamos que os movimentos da dança do frevo, maracatu e capoeira executados pelos dançarinos apresentam-se em outra perspectiva. Nesta coreografia encontramos estas manifestações artísticas apresentadas de forma diferenciada do observado nas coreografias anteriores, pois os movimentos são desenvolvidos com os dançarinos presos por estruturas metálicas ao teto. Nesta posição o centro de gravidade se desloca interferindo na qualidade do movimento realizado.

Neste sentido, esses passos adquirem outra plasticidade com características estéticas e expressivas diferenciadas renovando sentidos e significados, instaurando novos saberes e fazeres na criação coreográfica.

As estruturas metálicas sustentam os corpos dos dançarinos que planam no ar e dançam desafiando as leis da gravidade. Podemos considerar que tais estruturas significam a força e a coragem do povo nordestino que não se deixa abater diante das adversidades. Seus corpos continuam de pé, erguidos pela poesia que imana da terra, das pedras e do chão de barro vermelho; pedras, chão e corpos ressignificados em canto e dança nas alturas, poemas de movimento.

4.1.6. “A Parte que nos Cabe” – uma trilogia com as coreografias: “Brincadeira de Mulato” (2005), “Ilha Brasil Vertigem” (2006) e “Onça Castanha / Castanha sua Cor” (2007/2008).

Como apontado por Suassuna e Maria Paula, os espetáculos do Grial possuem em sua estrutura os preceitos que regem a Arte Armorial. Após as análises, entendemos que as coreografias desta trilogia se complementam e ratificam a proposta etno-ética-estética e coreográfica do Grial na elaboração e consolidação de uma linguagem de dança baseada nos princípios, na filosofia, no projeto político, ideológico e artístico do pensamento Armorial.

Neste sentido, podemos compreender a dança como um fazer que também é dizer, um dizer que possibilita reverberar no espaço os nossos anseios, nossas frustrações, nossos sonhos, nossos desejos de mudança. Desta forma, neste fazer-dizer como aponta Setenta (2008; p. 11) “[...] dança e política compartilham o mesmo processo de constituição das propostas e idéias artísticas e coletivas”.

Deste modo, analisamos as coreografias individualmente observando suas características singulares, porém sem perder de vista o conjunto da proposta cênica e dramatúrgica que se revela e se configura na totalidade das concepções

coreográficas analisadas. Assim sendo, iniciamos a análise pela primeira coreografia que compõe a trilogia.

4.1.6.1. “Brincadeira de Mulato” (2005):

Esta coreografia tem em sua concepção o corpo brincante do Cavalo Marinho, manifestação popular da zona da mata do agreste pernambucano.

O Cavalo Marinho é considerado um auto, uma mistura de teatro e dança popular que integra diferentes personagens oriundos das manifestações artísticas tradicionais da cultura popular do nordeste brasileiro.

Os movimentos corporais dos dançarinos demonstram a complexidade e o domínio de uma cultura corporal diversa na qual podemos perceber passos característicos do samba, da capoeira, da dança do coco, do xaxado, do frevo e do maracatu ressignificados no contexto proposto.

No primeiro momento da coreografia, um dançarino entra em cena, senta-se no chão, passa tinta preta no rosto, coloca um chapéu colorido na cabeça e faz caretas em cena. Este personagem representa o Mestre do Cavalo Marinho, responsável por ensinar essa manifestação às gerações que se sucedem.

Na coreografia, estas gerações são representadas por dois dançarinos mais jovens que trazem na mão uma bexiga de vísceras de boi. Um deles brinca enquanto apreende seu papel de herdeiro de uma tradição e a importância de mantê-la viva, ainda que ele precise mudar-se da Zona da Mata para a capital – Recife – em busca de melhores condições de vida.

A idéia de passar os conhecimentos de uma geração para outra, de pai para filho promove uma interação, uma rede, uma trama construída entre corpo,

arte e cultura. Neste sentido, o conhecimento que se pretende manter vivo depende da transmissão cultural. Este processo de transmissão cultural necessita da capacidade de criatividade e inventividade dos seres humanos, e que:

[...] ocorra num meio de artefatos e práticas sociais sempre novos que, em qualquer momento, representam algo que reúne toda a sabedoria coletiva de todo o grupo social ao longo de toda a sua história cultural. [...]. (TOMASELLO, 2003; pp. 09/10).

Santos, M. (2001; p. 329) colabora para este entendimento ao afirmar que: “A memória coletiva é apontada como um cimento indispensável à sobrevivência das sociedades, o elemento de coesão garantidor da permanência e da elaboração do futuro”.

Retornando ao contexto da coreografia, percebemos que o outro dançarino demonstra uma relação de amor e descontentamento com a dança do Cavalo Marinho por conta da sua condição de vida, da falta de perspectiva; o mesmo se vê aprisionado em emoções e circunstâncias contraditórias – entre o que ele representa e o que ele espera como sujeito e como brincante do Cavalo Marinho.

Este personagem se movimenta em cena com um boneco de pano preso ao corpo, tem-se a impressão que são duas corporeidades, duas personalidades em uma só, um corpo que se desloca e outro que é dependente para existir.

Assim sendo, nesta cena tem-se a impressão que o boneco preso ao corpo do dançarino representa a outra faceta de um mesmo ser – um ser cansado, abatido pela desesperança, desprovido de sonhos e que não percebe a magia da brincadeira que o Cavalo Marinho proporciona.

O boneco de pano tem características de espantalho, algo que ao mesmo tempo é estranho e familiar. Ao olhar para o boneco, o brincante se vê

refletido nele. Neste sentido, o dançarino luta para não deixar que o seu duplo morra, mas ao mesmo tempo, de forma contraditória o atira para todos os lados, joga-o no chão como se quisesse machucá-lo fazendo-o desaparecer de dentro de si mesmo.

Durante alguns momentos, a coreografia se passa por trás de uma espécie de tela em tecido transparente. Parece haver um incêndio acontecendo no canavial enquanto o homem luta consigo mesmo. Nessa perspectiva, as imagens dos três personagens às vezes se fundem, mas logo em seguida recuperam sua singularidade.

A cena revela a luta do homem que se identifica com suas tradições culturais, mas ao mesmo tempo nutre um sentimento de desilusão por elas. Ele acredita às suas crenças, a sua condição social e humana de trabalhador rural que desde criança corta cana e brinca o Cavalo Marinho, porém não vê perspectivas de sua vida social transcender os problemas que a vida cotidiana lhe impõe.

A música que compõe a trilha sonora do espetáculo é variada e apresenta características melódicas e percussivas. A sonoridade dos objetos cênicos é explorada extraindo marcações rítmicas que acentuam e alteram as qualidades e a dinâmica dos movimentos executados. As bexigas de couro de boi, os apitos, os textos narrados repercutem no corpo dos dançarinos como se estes fossem caixas de ressonância em movimento.

Essa composição coreográfica também utiliza um vídeo com imagens de canavial, de cortadores de cana, as casas dos trabalhadores do município de Condado na Zona da Mata que se superpõem com a encenação que ocorre no palco. Um dançarino surge por trás do tecido e executa movimentos fortes e vigorosos com a gestualidade própria dos cortadores de cana dando-nos uma idéia que entrelaça o real e o imaginário. São imagens que se misturam aos

elementos simbólicos do Cavalo Marinho e aos personagens que transitam entre o palco, a tela e as imagens do canavial construindo mosaicos dançados e transformando-os em metáforas que instauram sentidos e renovam significados no dançar.

4.1.6.2. “Ilha Brasil Vertigem” (2006).

A coreografia se inicia com um dançarino sentado no solo carregando nas costas o surrão⁸². Ele narra uma história na qual reproduz sons, falas e trejeitos dos personagens do Maracatu Rural. Sua fala faz alusão aos caboclos, seu comportamento guerreiro de bom dançador, seu vestuário destacando que o caboclo bem representado deve ter um bom chapéu, um bonito surrão e uma bela meia.

Enquanto essa história vai sendo contada, outros dançarinos vão realizando movimentos corporais como se estivessem respondendo ao texto narrado pelo dançarino. Esses movimentos são realizados de encontro ao surrão, ao solo e em deslocamentos intercalados dos dançarinos. A coreografia prossegue e os dançarinos sacodem seus corpos produzindo som com os surrões.

Parte da coreografia é executada ao som dos chocalhos dos surrões, um diálogo entre os movimentos dos dançarinos. A música evidencia a intervenção dos instrumentos de sopro tocados nas orquestras de frevo e maracatu.

Além dos surrões os dançarinos trazem nas mãos um bastão de madeira que lembra as lanças empunhadas pelo caboclo no Maracatu Rural. Esses

⁸² O surrão, em sua parte inferior em sua parte inferior, possui cones de metal parecido com agogôs que emitem sons de chocalhos.

bastões são empunhados, arremessados, jogados, arrastados e batidos ao solo sempre em relação com o movimento corporal realizado.

Este objeto também é transformado em instrumento de luta. Como se os dançarinos fossem lanceiros, eles seguram o bastão com ambas as mãos e o batem de encontro aos bastões de outro dançarino. Esses movimentos são realizados solicitando todo o corpo, traz uma intenção de movimentos misturando luta e dança.

A composição coreográfica mistura elementos característicos das danças do frevo, maracatu e cavalo marinho com variação de dinâmica e ritmo, evidenciando a referência estética e simbólica do Maracatu Rural⁸³. Nessa perspectiva, a coreografia recria os movimentos do Maracatu Rural a partir das origens históricas desta dança, apresentando uma composição coreográfica cujo enfoque é a presença de uma gestualidade, simbólica e expressiva dos movimentos realizados pelos caboclos de lança.

Ressaltamos que nesta coreografia, os dançarinos não demonstram intenção de desafiar a gravidade, os corpos dos dançarinos se mantêm curvados, a intenção da ação corporal e o olhar voltado para o chão dão a impressão que seus corpos buscam o centro de gravidade da terra, mantendo as características dessa dança na concepção cênica contemporânea.

A coreografia prossegue intercalando sons de música instrumental e dos surrões com as batidas de uma lança contra outra. Um vídeo com imagens de um grande centro urbano onde carros se movimentam, máquinas, indústrias, desenhos de azulejos, rostos humanos de origem ibérica, caravelas. Estes

⁸³ O Maracatu Rural, também conhecido como Maracatu do Baque Solto de Orquestra, surgiu na segunda metade do século XIX e possivelmente tem sua origem nas Cambindas – brincadeiras em que os homens fantasiavam-se de mulheres.

elementos colocados na cena colaboram para estabelecer analogias, rupturas, diferenças, permite uma quebra na linearidade da narrativa coreográfica.

4.1.6.3. “Onça Castanha / Castanha sua Cor” (2007/2008).

Em 2007, esta coreografia-solo recebeu o nome de “Onça Castanha” – uma coreografia aberta, pois como explica Maria Paula⁸⁴ tratava-se de uma coreografia em processo.

Em conversas com Maria Paula, a mesma relata que o termo “Onça Castanha” foi utilizado devido à concepção formulada por Ariano sobre o povo brasileiro, um povo com características mestiças como a onça malhada.

Acreditamos que devido a estas reflexões Maria Paula modificou o nome da coreografia para “Castanha sua Cor”, fazendo uma alusão ao jeito de ser do brasileiro.

Nessa composição coreográfica observamos um mosaico de informações estéticas, gestuais, sógnicas e simbólicas próprias da cultura popular. A dança se desenvolve dialogando com as tradições culturais populares, seus elementos sógnicos, simbólicos, míticos e religiosos.

Baús, tapetes de couro de boi, cabaças, imagens de santo, velas coloridas, tiras coloridas de tecidos, símbolos pintados no solo e demais objetos dispostos no espaço cênico compõem o subtexto implícito nesta criação.

Deste modo, a coreografia se desenvolve em torno de uma figura feminina plural, multifacetada, repleta de informações culturais diversas atribuídas

⁸⁴ Neste trabalho, Maria Paula é coreógrafa e intérprete.

às matrizes culturais formadoras do povo brasileiro: a indígena, a africana e a européia.

Neste contexto, a coreografia procura mostrar como esta tríade de matrizes culturais tem configurado um jeito de estar e se expressar do povo brasileiro como sujeito histórico, social, cultural e simbólico na cultura contemporânea.

Ao final da análise videográfica, percebemos que os passos característicos de danças populares como o frevo, o maracatu, a capoeira, o xaxado, associados a elementos e estruturas características da dança moderna e contemporânea estão presentes na maioria das coreografias do Grial demonstrando a re-elaboração estética da matriz afro-brasileira nas criações coreográficas do Grupo Grial de Dança.

4.2. Aplicação dos sete princípios etno-ético-estético-coreográficos presentes nas danças de origem afro-brasileira: segunda categoria de análise.

Os sete princípios básicos da dança africana são observados na totalidade das coreografias que compõem os espetáculos do Grial analisados em vídeo e tem por referência os conceitos adotados por Asante apud Martins⁸⁵ (*ibid.*).

⁸⁵ Estes conceitos são descritos no capítulo II e utilizados nos capítulos III e IV para análise das re-elaborações estéticas das composições coreográficas do BFBA e Grupo Grial de Dança respectivamente.

4.2.1. Polirritmia:

Os espetáculos do Grial evidenciam o princípio polirrítmico observado na superposição de frases musicais e nas seqüências de movimentos realizados pelos dançarinos, pois mesmo em um contexto de dança cênica, a execução dos passos do frevo, maracatu, caboclinhos, xaxado, capoeira conservam sua estrutura musical de característica polirrítmica e sua estética de dança tradicional popular. Desta forma, a música e suas variações rítmicas determinam a pluralidade de movimentos que se sobrepõe na estrutura geral da composição coreográfica.

Estas manifestações agregam diferentes recursos sonoros que acentuam a presença da polirritmia nas composições coreográficas. Os sons dos instrumentos de percussão e de sopro dobram o toque da batida rítmica no qual os dançarinos executam os movimentos corporais.

A característica polirrítmica é observada nos movimentos dos braços que acompanham o movimento do corpo gingando na marcação acelerada do som percussivo, ‘quebrando’ o compasso quaternário e em seguida retomando rapidamente a estrutura rítmica básica sem solução de continuidade da estrutura rítmica coreográfica.

Nesta perspectiva, podemos citar “O Auto do Estudante que vendeu a Alma ao Diabo”. Esta criação revela seqüências de movimento nas quais os dançarinos, executam variação de dinâmica rítmica, mudança de direção e de nível espacial, movimentos acrobáticos com passos da dança do frevo, maracatu e capoeira. Logo em seguida retomam um ritmo mais lento com paradas – silêncios que estabelecem rupturas e ao mesmo tempo criam elos entre as diferentes possibilidades de utilização do princípio polirrítmico.

4.2.2. Forma cíclica e circular: refere-se à forma que o movimento do corpo toma e o espaço ocupado pela dança.

Nas análises, percebemos que os espetáculos do Grial evidenciam este princípio presente no sentido da trajetória dos movimentos dos dançarinos movendo-se em círculos e também no conjunto da movimentação ao abrirem e fecharem os braços, elevando e abaixando as espáduas traduzindo em gestualidade a forma cíclica e circular simbólica da movimentação da dança africana buscando o retorno a ancestralidade.

4.2.3. Policentrismo:

Os dançarinos exploram o espaço ocupado pelo movimento buscando acompanhar o ritmo percussivo e a música de características contrastantes que se alternam na dinâmica evidenciando o policentrismo principalmente no que se refere à complexidade e a variedade de movimentos superpostos dentro da estrutura coreográfica e a presença superposição de frases musicais.

São séries de saltos, saltitos e deslocamentos realizados pelos dançarinos solicitando ações que enfatizam a necessidade de coordenar movimentos superpostos que ampliam os centros de energia expandindo a energia vital para as extremidades corporais.

Desta forma, podemos afirmar que as composições coreográficas do Grial possuem este princípio evidenciado em suas coreografias. São seqüências de movimentos que partem do eixo corporal central e alongam-se para as extremidades; braços, pernas e os pés passam a cambiar energia e recebem a função de expandir os movimentos tornando-se pólos de repasse de energia do corpo para o espaço cênico.

4.2.4. Dimensionalidade:

Este princípio relacionado com a organização e projeção do movimento corporal no lugar em que a dança se realiza é observado no que se refere às mudanças de níveis, direções e trajetórias nas composições coreográficas dos espetáculos do Grial. O desejo de ir além das fronteiras do movimento em seu sentido corpóreo auxilia a projeção para uma quarta dimensão buscando o invisível, o reencontro com a ancestralidade.

4.2.5. Imitação e Harmonia:

Os movimentos presentes nas danças populares são retirados da experiência espaço-temporal e simbólica no qual o mito e o rito perpassam as dimensões do viver e se traduzem em uma gestualidade rica na arte e na vida. A dança neste *locus* temporal é a expressão do labor e possui uma função social de celebração festiva, lúdica e também sagrada.

Neste sentido, observamos que os espetáculos do Grial evidenciam este princípio, pois suas coreografias imitam a vida buscando uma harmonia entre o tradicional e o contemporâneo, respeitando as relações tecidas entre dança e memória, tradição e contemporaneidade.

Os Mestres da Cultura Popular são “o próprio fazer do Grial” como afirma Maria Paula. Saberes ancestrais inspirados na gestualidade de danças populares como o maracatu, frevo, capoeira, cavalo marinho são trazidos para o espaço cênico e ressignificado sem negar as referências da cultura afro-brasileira.

Assim sendo, as coreografias “Brincadeira de Mulato” e “Ilha Brasil Vertigem” demonstram este princípio, ao associar movimentos dos cortadores de

cana de açúcar com a dança dos brincantes do Cavalo Marinho, do Maracatu Rural em uma estética contemporânea.

4.2.6. Sentido Holístico:

Inseridas no 'todo', o corpo e suas partes estão em movimento traduzindo-se em gestos, espaço, tempo e ritmo.

Nessa perspectiva, consideramos que as coreografias do Grial se inserem neste princípio, pois as mesmas traduzem repertórios gestuais, sociais e simbólicos de manifestações de danças tradicionais populares nas quais o corpo do brincante não está dissociado dos saberes e fazeres da arte e do trabalho.

Assim sendo, o sentido holístico está implícito nas composições coreográficas do Grial presentes na organização e na utilização dos recursos cênicos, plásticos e coreográficos do espetáculo, como também na pesquisa de linguagem que emerge das danças e manifestações artísticas da cultura tradicional popular.

Neste sentido, o Grial estabelece e ratifica valores étnicos, éticos, estéticos, sociais, simbólicos e religiosos, presentes nestas tradições, quando os mantém coesos e sem fragmentação, numa perspectiva e visão de totalidade no âmbito do espetáculo de dança cênica contemporânea.

4.2.7. Repetição:

Nas composições coreográficas do Grial, podemos observar este princípio nas repetições de seqüências de movimento e na forma de execução próxima ao passo da dança popular no contexto do brincante quando realizado em eventos na comunidade.

Deste modo, o Grial traz o corpo brincante do cavalo marinho, do frevo, da capoeira, da dança do guerreiro, do maracatu rural e nação, como sujeito constituinte da configuração etno-ética-estética e coreográfica de uma linguagem de dança que valoriza as matrizes indígena, africana e européia em suas composições coreográficas.

Podemos citar o uso recorrente da forma dos movimentos dos braços e do gingado do corpo no maracatu do baque virado, dos passos do frevo, na semelhança de sentidos e significados míticos e religiosos que comparecem, ampliando esses saberes e fazeres em uma perspectiva de transpor tempos e espaços da tradição para reconfigurá-la em uma estética de dança cênica contemporânea.

Para atestar a presença deste princípio nas coreografias “Brincadeira de Mulato” e “Ilha Brasil Vertigem” destacamos as frases evocadas pelos dançarinos que no decorrer da cena repetem várias vezes: “Isto é coisa de negro”.

CAPÍTULO V

A POÉTICA DAS CRIAÇÕES DO BFBA E DO GRUPO GRIAL:

ANÁLISE DRAMATÚRGICA – COREOGRÁFICA

[...] desde já, poderíamos distinguir duas imaginações: uma imaginação que dá vida à causa formal e uma imaginação que dá vida a causa material. Estes últimos conceitos, expressos de forma abreviada, parecem-nos efetivamente indispensáveis a um estudo filosófico completo de criação poética. (BACHELARD, 1997; p.01).

Poética, em seu sentido *latu*, significa “A arte de fazer versos”, de acordo com o dicionário Aurélio (2004; p. 638). Desta forma, falar da natureza poética na criação coreográfica é imaginar a coreografia como a arte de fazer dança em versos, uma criação poética que traz em si saberes e fazeres humanos singulares e plurais.

A dramaturgia, em seu sentido clássico, se ocupa da técnica da arte dramática estabelecendo os princípios que constroem a peça teatral. De acordo com Pavis (1999), até o período clássico, a dramaturgia tinha o seu foco nas regras e métodos para composição da obra de teatro produzindo modelos de concepção de um espetáculo teatral que deveriam ser adotados pelos dramaturgos.

A partir do teatro épico e dramático do Berthold Brecht¹¹⁵, o conceito de dramaturgia amplia e passa a se ocupar da estrutura ideológica e formal da peça,

¹¹⁵ Dramaturgo alemão.

das relações de conteúdo e forma, do sentido da função social da obra teatral e seu poder de transformar a realidade social vivenciada pelos espectadores. A princípio, a dramaturgia ocupava-se dos materiais cênicos, do texto e seus significados, da orientação do sentido do espetáculo a ser encenado.

Nesta perspectiva, a dramaturgia também procura definir as escolhas de caráter ideológico e opções estéticas que os artistas seguiam na criação do espetáculo. Assim o significado da palavra dramaturgia, no contexto contemporâneo, ultrapassa os limites do texto dramático e alcança o conjunto da produção cênica do espetáculo.

Para Lamers apud Kerkhove (1997; p.01): “A dramaturgia, como a chamamos há pouco tempo, é entendida na base de toda criação artística, quer se trate de montar uma peça ou de representá-la. Nós nos ocupamos todo o tempo da dramaturgia, mesmo quando não nos ocupamos dela”.

Neste sentido, Kerkhove (*ibid.*) questiona-se apontando diferenças e semelhanças entre a dramaturgia da dança e do teatro para esclarecer como apreender este aspecto nas composições coreográficas.

Há uma diferença entre dramaturgia de teatro e de dança? [...]. A primeira trabalha com palavras que significam; a segunda, com movimentos e sons dos quais não se pode mais “suspeitar a significação”. Os materiais são diferentes, a história das duas disciplinas é diferente e entretanto, há semelhanças entre o trabalho do dramaturgo no teatro e seu trabalho na dança. A dramaturgia tem sempre algo a ver com estruturas: trata-se de “controlar” o todo, de “pesar” a importância das partes, de trabalhar com a tensão entre a parte e o todo, de desenvolver a relação entre os atores/bailarinos, entre os volumes, as disposições no espaço, os ritmos, as escolhas dos momentos, os métodos, etc. Resumidamente, trata-se de composição. A dramaturgia é o que faz respirar o todo. (KERKHOVE, 1997; p.02)

Como Kerkhove, compreendemos que o ponto de partida da dramaturgia na dança difere da dramaturgia do teatro, pois no teatro parte-se de um texto; enquanto na dança, em princípio, a música e o movimento são elementos próprios

da dramaturgia. Ainda assim, apesar dos questionamentos, há proximidade entre estas formas dramáticas.

Para Adolphe apud Kerkhove (1997; p.07) “a coreografia é, intrinsecamente, a dramaturgia da dança”. Nesta perspectiva, entendemos a criação coreográfica como idéias, sentimentos e emoções em versos descritos com movimentos de dança. Isto remete às tramas do bordado Redendê no qual as mãos percorrem caminhos formando desenhos no tecido que aos poucos revelam o pensamento da bordadeira.

Assim, fios de linha se assemelham a versos em forma de bordado. Fios de gestos parecem versos tecidos em forma de movimentos. Movimentos que bordam danças percorrendo o espaço cênico como agulhas que perpassam o tecido preso no bastidor costurando cenas bordadas de histórias e de memórias do passado entrelaçadas ao presente num permanente ir e vir – construindo o devir. Devir que resulta da interação entre a imaginação, a forma e a matéria coreográfica renovando os sentidos entre tradição e contemporaneidade.

Este espírito de devir presente na dramaturgia coreográfica corresponde ao pensamento de Hegel: O devir constitui a síntese dialética do ser e do não-ser, pois tudo que existe é contraditório, estando por isso mesmo sujeito a desaparecer (o que constitui um elemento constante de renovação). (JAPIASSU, 1998; p. 69).

Compreendendo o movimento como um texto gestual em contínuo estado de renovação de sentidos e intenções, concebemos a dramaturgia na dança como uma literatura do gesto que se consolida na medida em que o movimento traz no seu fazer uma intenção que lhe confere significação, sendo capaz de suscitar no espectador uma variedade de sentimentos e emoções.

Falamos de uma poética gestual silenciosa preenchida de metáforas que se mostram nas imagens de corpos que dançam preenchendo o espaço cênico de sentido e significação. A dramaturgia emerge de um texto poético, não

necessariamente escrito, que subsidia a criação e orienta a construção da idéia presente na composição coreográfica.

Nesta perspectiva, a dramaturgia pode encantar, impulsionar e fazer surgir o inesperado, o escondido nos recônditos do ser, como pode também provocar e estabelecer rupturas com os cânones e padrões sociais e culturais vigentes.

Jean Jacques Noverre¹¹⁶ pode ser considerado o fundador da dramaturgia em dança. Para ele, o virtuosismo técnico deveria dar lugar ao significado dos gestos. Também acreditava que o Mestre de Balé¹¹⁷ devia conceber uma dança para além da execução de passos e preocupações com a estrutura, as seqüências e a organização espaço-temporal da coreografia. Assim, no seu balé de ação, ele propunha uma dança dramática e poética na qual os bailarinos transcendam os aspectos técnicos e formais, extraindo desta a expressividade e emoção que lhe são próprias.

As idéias de Noverre era o prenúncio da atuação do coreógrafo enquanto dramaturgo, bem como uma proposição dramatúrgica para a dança tendo como referência sua natureza poética. Ele entendia que:

[...] O mestre de balé deve atuar como uma espécie de poeta, deve procurar ligar as danças à ação dramática, criando cenas integradas ao drama, perfeitamente ligadas ao tema global da obra. É preciso que trabalhem para além da simples atividade de arranjo dos passos em percursos com figuras de círculo, quadrados, linhas retas, correntes. A unidade que existe no espetáculo de dança é de natureza poética, exige que o mestre de balé seja poeta [...]. (MONTEIRO, 1998; p. 109).

¹¹⁶ Mestre de ballet francês.

¹¹⁷ Atualmente corresponde a figura do coreógrafo.

Acreditamos que Noverre já percebia a dramaturgia contida na dança, identificava à poética e a poesia das obras coreográficas. Por estarem à frente do seu tempo, as suas idéias não estão datadas, transpõe tempos históricos mantendo-se contemporâneas.

Trazer do século XVIII para os dias atuais, as idéias de Noverre sobre dramaturgia implica em perceber, na dança contemporânea, uma preocupação com o processo dramatúrgico construído passo a passo com os dançarinos. Trata-se de uma dramaturgia em processo que não se apóia em conceitos clássicos do âmbito da dramaturgia teatral, pois como explica Kerkhove (*ibid.*), a dramaturgia na dança:

[...] não tem nada a ver com a “dramaturgia de conceito” que, desde Brecht, está muito em voga no teatro alemão. Nessa filosofia de trabalho, um conceito é elaborado por um dramaturgo em colaboração com um diretor, conceito esse de uma interpretação do texto: este trabalho se faz antes que as repetições comecem [...]. O tipo de dramaturgia com o qual me sinto ligada, e que tentei aplicar tanto no teatro como na dança, tem um caráter de “processo”, escolhe-se trabalhar com materiais de origens diversas (textos, movimentos, imagens de filme, objetos, idéias, etc); o “material humano” (atores, bailarinos) é decididamente o mais importante; a personalidade dos “performers” é considerada como fundamento da criação, quase tanto como suas capacidades técnicas. [...]. (KERKHOVE, 1997; p.02).

Assim, ao ser percebida a natureza poética da dança, a dramaturgia tem seu lugar reconhecido, reiterando as idéias de estudiosos como Noverre acerca da dramaturgia que já existia na dança, embora não fosse reconhecida no mesmo grau que a dramaturgia do teatro.

Neste contexto, utilizamos a análise dramatúrgico-coreográfica objetivando compreender a poética do processo de criação. Esta categoria de análise pressupõe o entendimento da estrutura final da concepção coreográfica;

assim sendo, constitui a síntese da composição, observando as relações das partes com o todo da obra.

Desta forma, a análise dramático-coreográfica visa apreender os detalhes presentes nas criações artísticas do BFBA e do Grupo Grial, conhecer os elementos que compõem as coreografias, os referenciais culturais étnicos, éticos, estéticos e simbólicos que apontam as diferenças e similitudes nas re-elaborações estéticas das criações de matriz africana nessas companhias de dança, entretanto:

Não se trata, portanto de encenar (imitar) uma situação qualquer. Não cabe à arte completar as lacunas da realidade, mas, sim, propor outras realidades possíveis, onde as possibilidades de significação se mantenham em aberto. Mas, principalmente, insistimos na idéia de que o corpo não é um veículo de expressão de algo que não se constrói nele mesmo, um lugar ilustrativo de idéias e conceitos. [...]. (HÉRCULES, 2004; p.108).

5.1. Análise dramático-coreográfica dos espetáculos do BFBA:

O mito na dança estabelece relações entre o indivíduo, às forças e os poderes dos deuses africanos. A presença do mito na dança ritual para Santos J. (1996; p. 35) é: “Na dança, o elemento dramático, a relação com o poder extraterreno é manifestado quando o indivíduo ou grupo em êxtase procura a comunhão com este poder sobrenatural, refletindo um estado emocional, eidos”.

Consideramos que os símbolos e signos característicos das danças dos orixás presentes na concepção cênica das coreografias “Pantheon dos Orixás” e “Xangô”, nos espetáculos “Bahia de Todas as Cores” e “Corte de Oxalá” estão próximas da estética das danças dos orixás apresentadas nas práticas rituais do ‘terreiro’ ao evocar a presença dos mitos.

Constatamos este fato ao analisar os cânticos entoados e as batidas rítmicas dos instrumentos de percussão que fazem alusão à incorporação do orixá

no iniciado. Contribuem para essas constatações a presença dos paramentos, dos objetos simbólicos e o figurino utilizado pelos dançarinos, pois estes artefatos são idênticos aos usados nas cerimônias religiosas nos “terreiros”.

Entendemos que na dança ritual há uma transcendência da materialidade existencial do indivíduo ao se comunicar com o poder sobrenatural ancestral. Neste raciocínio, as coreografias do “Pantheon dos Orixás” e a dança de “Xangô” buscam apresentar este elemento dramático, embora deslocadas de seu contexto e de sua função sagrada. Sendo assim, estas danças revelam aspectos formais da dança ritual.

Destacamos os elementos simbólicos, a representação de práticas e oferendas, objetivos sagrados que compõem o universo do culto afro-brasileiro em sua dimensão sagrada, pois o vestuário, os paramentos, os cantos presentes nas coreografias: “Ritual de Purificação”, “Cerimônia do Padê” e “Iniciação de layô” remetem a dramaturgia dos rituais religiosos das comunidades ‘terreiros’¹¹⁸. Nessa direção, em princípio, essas coreografias reproduzem a gestualidade e o conteúdo estético e dramático das práticas religiosas dos terreiros.

A coreografia “Iniciação de layô” se apresenta com a nomenclatura própria da cerimônia praticada no ‘terreiro’. Um dançarino desnudo tem seu corpo pintado como nas cerimônias de iniciação do culto afro-brasileiro. A presença de uma dançarina vestida como pessoa iniciada nas práticas religiosas dos terreiros exemplifica essas observações.

Consideramos que essa forma de tratamento estético-coreográfico corresponde ao tratamento estético-religioso das práticas rituais e litúrgicas realizadas pelos iniciados no culto afro-brasileiro. Todavia, tais práticas diferem

¹¹⁸ Comunidades ‘Terreiros’: local onde se pratica o culto Afro-Brasileiro popularmente denominado Candomblé. (PAIXÃO, 2002; p.09).

em objetivo e sentido de uma prática espetacular. Barba (1994; p. 239) ratifica este posicionamento ao explicar que “[...] “Existe uma distância entre o modo pelo qual utilizamos a nossa presença na vida e o modo pelo qual utilizamos em uma situação espetacular”.

Na coreografia “Cerimônia do Padê”, o dançarino que representa o orixá Exu traz uma visão que faz parte do senso comum ligada ao imaginário judaico-cristão que associa a figura mítica do Diabo a este orixá. Neste contexto, a representação de Exu na concepção dramatúrgica não corresponde à significação deste orixá no culto afro-brasileiro, concebendo-o como algo relacionado às mazelas humanas, um símbolo de abjeção.

Verger (1997) aponta este entendimento, observando as qualidades de Exu e a semelhança com as qualidades atribuídas ao Diabo, provavelmente disseminada pelos primeiros missionários que aportaram no Brasil, segundo a visão judaico-cristã:

Exu é um orixá ou um eborá de múltiplos e contraditórios aspectos, o que torna difícil defini-lo de maneira coerente. De caráter irascível, ele gosta de suscitar dissensões e disputas, de provocar acidentes e calamidades públicas e privadas. É astucioso, grosseiro, vaidoso, indecente, a tal ponto que os primeiros missionários, assustados com essas características comparam-no ao Diabo, dele fazendo o símbolo de tudo o que é maldade, perversidade, abjeção, ódio, em oposição à bondade, à pureza, à elevação e ao amor de Deus. (VERGER, 1997; p.76).

Todavia, como aponta (Santos, J; p. 1996), o orixá Exu não tem necessidade de incorporar em nenhum iniciado, pois estar presente em todas as coisas, em todos os lugares, em todas as cabeças se constitui no princípio do Orixá Exu.

Deste modo, podemos afirmar que a representação de Exu nesta coreografia transgride a sua significação no culto afro-brasileiro, pois esta composição coreográfica não pode ser entendida como um trabalho de

ressignificação que estabelece o princípio deste orixá no contexto sagrado da cultura afro-brasileira.

Vecchi apud Bauman (2005, p.09) esclarece que “O princípio da responsabilidade é o primeiro ato de qualquer envolvimento na vida pública”. Nessa direção, somos responsáveis pela postura frente ao tratamento etno-ético-estético e dramatúrgico dado às composições coreográficas; pela qualidade das informações que colocamos no mundo observando o tempo/espaço necessário ao redimensionamento das questões sócio-políticas que envolvem a cultura afro-brasileira.

Assim, devemos ter cuidado com as informações, pois a mídia como indústria cultural, tem o ‘poder’ de cristalizar, pasteurizar e disseminar idéias que deturpam crenças, valores, toda uma rede de bens simbólicos de uma cultura impondo padrões na maneira de pensar, agir, provocando neste contexto, uma distorção de uma cultura ancestral, pois:

Nem as instituições nem a mídia costumam averiguar quais os padrões de percepção e compreensão a partir dos quais seus públicos se relacionam com os bens culturais; menos ainda, que efeitos geram em sua conduta cotidiana e em sua cultura política. (CANCLINI, 1998; p.140).

Na coreografia “Puxada de Rede”, os elementos cênicos, figurinos, a musicalidade, a variação de dinâmica e ritmo, o trabalho espacial demonstram um grau de abstração e afastamento dos aspectos da gestualidade representativa dos pescadores em sua função laboral. Percebemos que há uma re-elaboração da dança de lemanjá adquirindo outros contornos estéticos ao ser associada à gestualidade cotidiana dos pescadores.

No “Maculelê”, observamos uma ação dramática que procura evidenciar a luta e o trabalho laboral em uma dança guerreira. Entendemos que o sentido

histórico desta dança se mantém na coreografia associada a referenciais estéticos da dança moderna e contemporânea constituindo assim a ressignificação estética.

O Samba de Roda tem como característica principal a umbigada e o arrastar dos pés no chão. Na coreografia desenvolvida pelo BFBA, o samba de roda tradicional recebe toques sutis nos passos executados. Contudo, observamos que o desenvolvimento espacial em semicírculos, os encontros dos pares para a dança de umbigada, as grandes e coloridas saias rodadas e todo o contexto cênico proposto, revelam uma aproximação com os aspectos originais dessa dança.

Também observamos a utilização de uma gestualidade de imitação da representação social das feiras-livres no desenrolar da ação dramática. A transposição da idéia do universo das feiras livres com seu colorido, cheiros, sons, sabores, saberes e fazeres para o imaginário da dança e para o corpo que dança o samba de roda fica evidenciado.

Contudo, essa coreografia deixa uma lacuna na utilização das diferentes possibilidades de re-elaborar as qualidades de movimento a partir dos referenciais estéticos, sócio e simbólicos do samba de roda e das feiras livres. Uma dramaturgia numa perspectiva de recriação dos elementos éticos, estéticos, plásticos, sonoros e cênicos dessas manifestações culturais.

Percebemos que a coreografia da “Capoeira” executada juntamente com o “Samba de Roda” dar ênfase ao virtuosismo na movimentação dos dançarinos revelando suas habilidades acrobáticas, ou seja, apresenta-se no contexto do jogo da capoeira sem nenhum tratamento diferenciado que revele a transcendência de seus aspectos técnicos e formais enquanto manifestação artística. Observamos que estas coreografias são realizadas próximas da estética dos elementos constitutivos dos passos tradicionais dessas danças.

Apesar da tentativa de transcender a realidade dessas manifestações culturais, não podemos afirmar que isto de fato aconteceu, pois observamos a ausência da integração entre os saberes elaborados pelo coreógrafo, suas experiências empíricas “do umbigo para dentro”¹¹⁹ com os saberes e as experiências elaboradas “do umbigo para fora”¹²⁰. Deste modo, não observamos nestas coreografias, uma transcendência da realidade capaz de estabelecer um intercâmbio com as experiências vivenciadas empiricamente pelos coreógrafos do BFBA.

Todavia, percebemos um processo de re-elaboração dos passos de danças de origem afro-brasileiras que estabelece relações e intercambiam conhecimentos entre as experiências ‘do umbigo para fora’ com as ‘do umbigo para dentro’ na proposta coreográfica apresentada das coreografias: “Dança de Origem”, “*Afixirê*”, “Berimbau”, “Ginga”, “Maracatu” e “Xaxado” presentes nos espetáculos “Bahia de Todas as Cores”, “Corte de Oxalá” e “Rapsódia Nordestina”.

A gestualidade dos mitos femininos e masculinos do culto afro-brasileiro está presente nessas criações de forma transcendente. Os dançarinos executam seqüências de movimentos com mãos, braços e pés que remetem aos movimentos da dança ritual dos orixás Ogum, Xangô, Iansã, Oxossi, Oxum e Iemanjá.

Nessas composições coreográficas há uma busca pela qualidade do movimento. Percebemos que há um estudo do movimento direcionado para extrair destes diferentes formas de execução, a partir da intenção, da intensidade, da

¹¹⁹ “Do umbigo para dentro” significa o local onde se deu às experiências iniciáticas de coreógrafo.

¹²⁰ “Do umbigo para fora” corresponde à compreensão dos significados simbólicos da cultura afro-brasileira e sua re- interpretação e ressignificação estética na dança negra contemporânea.

dinâmica, do ritmo possibilitando um paralelo com a análise de movimento desenvolvida por Laban¹²¹.

Estas coreografias se inspiram nas danças da cultura afro-brasileira, revelam a força e a dinâmica do movimento da dança negra ao enfatizar, nas seqüências de movimento, a qualidade inerente a cada gesto, a cada passo e sua relação com o significado e características dos quatro elementos da natureza: terra, fogo, água e o ar, presentes na cultura africana.

Nestas criações percebemos estes elementos nos corpos que dançam executando movimentos que evocam e celebram a força e suavidade das águas de Oxum e Iemanjá; o fogo que crepita, queima, colore e aquece a vida, representado pelas danças de Iansã; o dinamismo e a rapidez dos movimentos na dança de Xangô; a pisada forte e vigorosa dos passos de Ogum; os saltos precisos e certos de Oxóssi.

Entendemos que a presença desses elementos nas coreografias colabora na concepção de uma dança que fala da vida e da relação dos indivíduos com a cultura afro-brasileira em seus aspectos etno-ético-estético, sociais e simbólicos. Nascimento, vida, morte e renascimento estão presentes nessas criações instaurando uma dramaturgia multifacetada, colorida e alegre que coaduna com os princípios basilares que sustentam a filosofia de vida nos quais se apóiam as artes de origem afro-brasileira.

Apreende-se nessas coreografias o sentido de pertencimento dos corpos com a cultura afro-brasileira. Entretanto, é perceptível o intercâmbio entre esta e outras culturas corporais que emprestam às coreografias singularidade de movimentos que se ampliam ocupando espaços vazios, criando formas.

¹²¹ Estudioso alemão desenvolveu um sistema de notação e análise do movimento denominada de *labanotation* muito utilizada para os estudos sobre a qualidade do movimento na dança. (nota da autora).

Construindo e reconstruindo sentidos, significados e diferentes possibilidades no dançar.

“Berimbau” apresenta uma estória de amor casual que envolve rugas e ‘maneírces’ amorosas, representadas pelos movimentos com uma plasticidade composta em uma gestualidade de apelos sensuais unindo o casal na “Capoeira do Amor”. Utilizam-se repertórios de movimento da capoeira, da dança moderna e contemporânea, entretanto, não observamos uma ruptura com os códigos que faça surgir uma nova proposição de movimentos.

Na coreografia “Xaxado” utiliza-se uma narrativa cênica e gestual cuja referência mítica é a história do cangaço com Lampião, Maria Bonita e os cangaceiros. O figurino utilizado, os objetos cênicos e a execução dos passos da dança tradicional do xaxado ratificam a concepção coreográfica.

O apelo dramático desta composição está na forma da narrativa dando ênfase à seca do sertão com destaque para a cena da morte do sertanejo e a tristeza dos personagens acompanhantes do enterro. A transposição rápida da cena que evoca sentimentos de tristeza e dor para cenas que representam o sentimento de alegria chama atenção. Tais sentimentos são demonstrados pela expressão facial dos dançarinos e também pelos cânticos entoados que apontam variadas possibilidades para construção da dramaturgia desta coreografia.

Nesse viés, as coreografias “Berimbau”, “Xaxado” e “Boi-Bumbá” cumprem também o seu papel de intercambiar movimentos da dança moderna e contemporânea com os passos representativos e característicos dessas manifestações hibridizando essas coreografias que se desenvolvem cenicamente através dos cânticos, nos movimentos, na utilização dos adereços e recursos cênicos.

A utilização da oralidade na construção da narrativa coreográfica em “Dança de Origem”, “*Afixirê*”, “Ginga” e “Maracatu”, que sustentam a dramaturgia

do espetáculo, está presente nos cânticos entoados construindo a narrativa associada aos movimentos da capoeira, do xaxado e da dança do Boi-Bumbá.

Contudo, temos a impressão que, caso fosse retirado os cânticos, estas coreografias continuariam a ser dançadas propondo novos olhares e possibilidades de significação com a força e a dramaturgia que lhes são inerentes, pois rompem a linearidade das formas. Acreditamos que isto se deve ao fato de que em “Dança de Origem”, “*Afixirê*”, “Ginga” e “Maracatu”, a utilização do texto sonoro e musical não se dá de modo linear, com princípio meio e fim.

Entendemos que “Dança de Origem”, “*Afixirê*”, “Ginga” e “Maracatu” são coreografias contemporâneas de dança que não procuram imitar nem ilustrar algum fato específico, embora todas elas utilizem repertórios de movimento oriundos da dança moderna e de passos de danças tradicionais populares.

Observa-se nessas coreografias, um processo de investigação criativa, uma espécie de um vir a ser em curso, num contínuo estágio de perguntas e respostas que não se encerram com a apresentação da obra, mas que permanecem inquietando e desafiando os corpos que dançam e os corpos que assistem a estas coreografias.

Sob este prisma, estas coreografias podem ser consideradas reelaborações etno-ética-estética-coreográfica e dramatúrgica da matriz afro-brasileira na contemporaneidade.

5.2. Análise dramatúrgica-coreográfica dos espetáculos do Grial:

De acordo com Ariano Suassuna, “A Demanda do Graal Dançado” é um espetáculo que procura encontrar um ideal de dança que represente a cultura popular brasileira e isto inclui as danças tradicionais populares e toda uma rede de signos, símbolos e representações da cultura popular nacional.

Neste espetáculo, observamos uma estética visual pictórica dotada de um espírito da era medieval. Símbolos da fé cristã, cenário formado por mosaicos e iluminuras como se quisesse iluminar e refletir a realidade imaginada.

Os diversos acontecimentos mostrados em cena não seguem uma trajetória linear. Os quadros se formam com os movimentos dançados, como a compor desenhos em linhas curvas que lembram a letra U do alfabeto, dando uma idéia de uma narrativa na qual os deslocamentos dos dançarinos correspondem a uma temporalidade progressiva dos acontecimentos narrados. Este método, na história da arte medieval, é conhecido como narrativa contínua na qual:

[...] A cena em si, não mostra um único acontecimento, mas toda uma seqüência ao longo de um caminho em forma de U, de tal forma que a progressão no espaço torna-se também uma progressão no tempo. Esse método conhecido como narrativa contínua, tem uma longa linhagem que remonta ao relevo esculpido e, possivelmente, aos pergaminhos em forma de rolo. [...]. (JANSON E F. JANSON, 1986; p.94).

“A Demanda do Graal Dançado” coloca em evidência uma dramaturgia que possibilita o encontro entre signos representativos da religiosidade judaico-cristã e a gestualidade do universo simbólico, mitológico presente nas danças de origem afro-brasileira. É como se o movimento esculpisse memórias do passado no tempo presente em uma linguagem de dança que se desenvolve como pergaminhos.

Nessa perspectiva, verifica-se a instauração de uma dramaturgia cuja base epistemológica é a pluralidade das danças tradicionais populares do universo cultural, mágico, simbólico, religioso e mitológico da cultura popular do nordeste brasileiro.

“O auto do Estudante que se vendeu ao Diabo” trata-se de uma composição cuja dramaturgia retrata as aventuras de Balduíno – um estudante plebeu que perdido de amor por uma jovem nobre resolve fazer um trato com o

Diabo para enriquecer e assim se aproximar da nobreza e conquistar definitivamente o amor da bela Olga. Trata-se de uma história de amor contada através da dança evocando mitos modernos e contemporâneos.

Nesta estória, características da condição humana são representadas pelo personagem Balduíno. No desenrolar da narrativa, ele se envolve em circunstâncias que o obrigam a contar a verdade sobre a sua real condição e a origem da riqueza que advém do trato feito com o diabo. O fato de Balduíno ter feito o pacto com o Diabo decepciona a sua amada, todavia, o amor de Olga por Balduíno é maior que a decepção e faz com que ela o perdoe pelas mentiras e pelo seu comportamento ético amoral.

Percebemos que a representação do Diabo está mais próxima do significado de Exu no culto afro-brasileiro, pois o dançarino apresenta uma movimentação cuja qualidade sugere alegria, astúcia, sabedoria, rapidez, velocidade, habilidade e poder de convencimento, características presentes na personalidade mítica do Exu.

Nesta direção, esta coreografia desconstrói valores morais e crenças sobre o bem e o mal, sobre o humano e o divino, sobre qualidades perceptíveis na personalidade humana.

Percebemos que a figura simbólica¹²² do diabo disseminada pela religiosidade judaico-cristã não aparece. Nesta coreografia, o Diabo é percebido nas suas intenções, nas ações, na representação estética e simbólica materializada no caráter. Desta forma, a composição dramatúrgica preocupa-se em construir o personagem com características da personalidade humana, mostrando o lado dual do ser. Traça um paralelo entre as relações e a forma de

¹²² Normalmente, o diabo é representado por uma figura de aspecto híbrido, metade monstro e metade humano, com dentes afiados, vestido de vermelho e preto empunhando um tridente sendo considerado o representante do mau e das trevas.

agir no mundo dos seres humanos e a semelhança com o comportamento do Diabo.

Nesta perspectiva, qualidades como astúcia, sabedoria e sagacidade permeadas por certo grau de inocência conferem leveza e ludicidade a esta criação no trato com questões centrais desta dramaturgia de conteúdo ético e moral que revela as diferentes facetas da personalidade humana e como os indivíduos se comportam a depender das circunstâncias.

Desta forma, Balduino representa simbolicamente as qualidades de Exu relativas à vaidade, dinamicidade e jovialidade. Ele utiliza a sutileza e o poder de convencimento como artifícios para induzir os outros personagens a acreditarem em sua bondade, amorosidade e inocência, justificando seu deslize moral ao formular um pacto com o Diabo para enriquecer e conquistar o amor de sua amada Olga.

Nesse espetáculo, também observamos referências aos mitos de Dom Quixote, Fausto e Carlitos – o vagabundo. Apresentam-se de forma subjacente na narrativa e conduzem as decisões dos personagens diante do conflito que se estabelece entre a moral, a ética, o amor e os valores que devem ser cultivados nas relações humanas.

Segundo Boechat (1995; p.17) são mitos porque são símbolos de algo maior que o homem comum e não se adaptam ao seu ambiente social, demonstram [...] a incrível fé no homem e a crença na vida [...].

As coreografias “As Visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto” e “Uma Mulher Vestida de Sol – Romeu e Julieta” também têm como referência a obra de Ariano Suassuna. Mais uma vez, a dramaturgia Armorial embala os movimentos dos dançarinos do Grial.

Quaderna é um personagem híbrido, representa o ser humano que bem poderia ser um nordestino, um sonhador, um visionário em delírio que ao contar a

sua própria história realiza seu sonho maior, pois ele acredita ser um grande gênio do povo brasileiro. Os cenários coloridos, o uso dos elementos cênicos e os grandes deslocamentos dos dançarinos no espaço evidenciam o exagero das formas plásticas do espetáculo.

Em uma cena do espetáculo um bailarino retira pedaços de papéis picados na cor branca de um grande cesto e joga para o alto, ao caírem no chão parecem pétalas de rosas que cobrem a terra. Esta cena parece querer demonstrar os sonhos, a esperança e o imaginário de Quaderna a respeito de si mesmo e a multiplicidade de visões sobre o mundo.

Na figura mítica de Quaderna, podemos observar a presença do ser humano identificado por Morin (2006). Um ser que é plural, complexo e traz em si, o mito e o delírio; o prosaico e o poético; o trabalhador e o lúdico; o empírico e o consumista; a afetividade e a racionalidade, elementos constitutivos aparentemente antagônicos; porém, concorrentes e complementares no humano.

O foco na expressão facial dos dançarinos também revela esta intenção quando os rostos ficam próximos um dos outros como se fossem únicos, porém logo em seguida separam-se demonstram suas individualidades percorrendo o espaço girando, saltando, caindo e levantando como se estivessem a procura de algo que parece não existir materialmente.

Como se os dançarinos estivessem em permanente estado de delírio confundindo o mundo real com o imaginário; corpos em movimento que dançam e interagem consigo mesmo e com os outros como se fossem imagens retidas pelas lentes do tempo que se renovam no ir e vir dos corpos em uma eterna busca de transcender para transformar a realidade material vivenciada na existência humana.

Desta forma, revelar o mito, signos, símbolos da cultura afro-brasileira em uma literatura dançada que materializa o imaginado é necessário compreender que:

[...] A imaginação trabalha mais geralmente aonde vai à alegria [...]. no sentido das formas e das cores, no sentido das variedades e das metamorfoses [...]. discernir todos os sufixos da beleza, tentar encontrar, por trás das imagens que se mostram, as imagens que se ocultam, ir a própria raiz da força imaginante. (BACHELARD, 1998, p.02).

Em “Uma Mulher Vestida de Sol – Romeu e Julieta” aparece o contador de histórias – personagem chave que conduz o espectador a revisitar a história de Shakespeare Romeu e Julieta e o Romance de Ariano Suassuna “Uma Mulher Vestida de Sol”. Assim como no “O auto do Estudante que se vendeu ao Diabo”, a dramaturgia desse espetáculo aborda questões de natureza ética, moral e religiosa.

Acena para uma abordagem épica situada em dois contextos – uma tragédia do século XVI que se passa na cidade de Verona Itália e uma tragédia do século XIX que se passa na região nordeste do estado de Pernambuco, escrita por Suassuna no século XX.

O que essas histórias têm em comum, por que estão juntas em uma dramaturgia coreográfica? São histórias de amor, violência, rivalidade e morte entre famílias. Percebemos a ênfase dada à tragédia – elemento norteador da trama que se constitui no enlace dessas dramaturgias que se fundem e constroem o texto temporal, social, ético, estético, simbólico e religioso de histórias revividas e recontadas no texto gestual da dança.

A cenografia do espetáculo feita de tecidos, construções em formas de igrejas imagens sacras e a representação do coreto onde o narrador conta a história criam a atmosfera apropriada para que a proposta se desenvolva. O

coreto, em sua parte superior, traz uma representação da estrutura de cidades, composta de casas, igrejas, parque de diversões e um moinho de vento.

Também a fé e a religiosidade popular ambientam a narrativa dramatúrgica através das vozes femininas que recitam orações reafirmando o espírito da religiosidade cristã presente na coreografia.

O conjunto destes elementos cênicos associados à música e a variação de dinâmica e ritmo colaboram na composição da cena que se dá por analogias que complementam e estabelecem relações de pertinência entre forma e conteúdo ético, estético, sonoro, plástico e coreográfico, contextualizando uma dramaturgia que embora parta do texto escrito não se submete a sua narrativa de característica linear.

Na concepção coreográfica de Folheto V Hemisfério Sol, o Grial também utiliza a figura do narrador. Entretanto, desta vez, este não aparece em cena. Apenas a sonoridade de sua voz apresenta-se e contribui para transpor tempos e espaços imaginários que se re-atualizam nas imagens de pedras e de animais como se estivessem a evocar memórias do passado no presente.

Pedras dispostas sobre a terra batida e vermelha, um cachorro magro, uma vaca magra são imagens eu compõem esta cena. Estas imagens interagem com o texto narrado e se apresentam como elementos simbólicos guardiães da história e da cultura popular do nordeste brasileiro.

Imagens de solo pedregoso mostrados em vídeo fazem lembrar uma conversa com Dona Consu¹²³. Em uma das caminhadas, ao comentar a presença das pedras na construção da beleza do lugar, pergunto o que significa as pedras

¹²³ Conversas com Dona Consu durante uma viagem a cidade de Lençóis, Chapada Diamantina, Bahia, em agosto de 2008.

para ela. Dona Consu olha para mim e responde: “Olhe minha filha, acredito que as pedras são a memória da terra, assim como os ossos são a memória do corpo”.

Nesta direção, percebemos que este espetáculo traz para a cena uma poética do espaço no qual a dança acontece no plano vertical como aponta a própria Maria Paula. Entretanto, os elementos que constroem esta dramaturgia tem origem em uma poética que se dá no plano horizontal pela presença da magia e do colorido na sonoridade da zabumba, no som instigante da rabeca, na oralidade dos contadores de ‘causos’, na figura do brincante da cultura popular.

Uma poética constituída de terra seca e vermelha do chão pedregoso do agreste, de gente e de animais que sobrevivem nesta terra por força de sua natureza que se torna forte, resistente às adversidades.

A coreografia traz uma corporeidade fincada na terra, mas que não abdica do sonho, do devaneio, da magia expressa na Literatura de Cordel, apontando para uma poética do desejo e da esperança que o homem da terra traz em âmago de que a terra se torne menos dura, o sol menos inclemente e seu corpo mais leve e etéreo.

Desta forma, a proposta poética e dramática de realizar uma dança na qual os corpos se lançam no espaço como se fossem destituídos de massa, peso, volume e densidade se aproxima da idéia de conduzir corpos que transitam entre espaços reais e imaginários que representam o etéreo transcendendo a dimensão terrena em busca da dimensão ancestral.

Nesta criação, percebemos uma celebração a partir do encontro entre personagens reais e imaginários. Palhaços e dançarinas que recontam histórias de afeto através de movimentos que emprestam colorido, alegria, de humor e ludicidade à vidas forjadas na lida diária de homens e mulheres que não separam os sabores, saberes e fazeres, entrelaçando o corpo do trabalhador ao corpo do brincante. Isto se dá no contexto da dança e da cultura popular que numa

linguagem transdisciplinar instaura um diálogo consistente e mágico entre memória, tradição e contemporaneidade na Dança Armorial.

Nesta linha de pensamento, esta forma de ser está ligada a forma de perceber a vida em suas diferentes dimensões, respeitando a singularidade e ao mesmo tempo a diversidade destes corpos, pois:

[...] a unidade humana que traz em si os princípios de suas múltiplas diversidades. Compreender o humano é compreender sua unidade na diversidade, sua diversidade na unidade. É preciso conceber a unidade do múltiplo, a multiplicidade do uno. (MORIN, 2006b; p.55).

Trilogia: “A parte que nos Cabe”

“Brincadeira de Mulato”

De acordo com a apresentação feita pela coreógrafa Maria Paula no início do espetáculo, estes três brincantes recontam a história real dos mestres de “Cavalo Marinho” na zona da mata do estado de Pernambuco. Os sonhos, esperanças e idiosincrasias se apresentam de formas distintas, porém correlacionadas entre si pela interação entre tradição e contemporaneidade.

Esta coreografia busca compreender os vínculos entre o trabalhador que desde a infância corta cana, dia após dia sob o sol inclemente, que a despeito das condições de vida e dificuldades nos canaviais conserva a alegria do brincante do “Cavalo Marinho”. A condição sócio-econômica destes homens não lhes retira a vontade de ser um brincante transcendendo e reafirmando no dançar a sua própria condição humana.

Nesta criação, o Grial se apropria do constante ir e vir dos personagens, suas dúvidas, certezas, mudanças e transformações sociais ocorridas por conta da preservação da dança do “Cavalo Marinho,” demonstrando a existência de uma via de mão dupla na preservação dessa tradição. Traz também a irreverência, o

deboche, as brincadeiras, as contradições e dilemas de três personagens masculinos brincantes de “Cavalo Marinho”.

Nestas re-elaborações do Grial, ao mesmo tempo em que a dança do “Cavalo Marinho” ressignifica a brincadeira em sua temporalidade social e simbólica uma nova forma de inspirar e apreender a tradição, também ressignifica o sentido imanente de ligação, pertencimento e fortalecimento dos laços de afetividade do brincante com seu trabalho e seus bens culturais, sociais e simbólicos.

A dança que transcorre no palco traz personagens que são reais nas cenas da vida. Ao final do espetáculo, um deles avisa que vai embora para o Recife e que depois volta para buscar a família, mas não deixa de afirmar que amanhã terá brincadeira de “Cavalo Marinho”. Assim, o dançarino reafirma seu compromisso de continuar brincando o “Cavalo Marinho” mesmo estando longe da zona da Mata.

Mesmo no Recife, este dançarino permanece herdeiro desta tradição e continua sendo brincante de “Cavalo Marinho”, transpondo tempos, espaços e memórias do passado no presente, reconfigurando e consolidando uma estética contemporânea para uma dança que tem origem na diversidade dos passos que traz os pés bem fincados na tradição e na ancestralidade.

“Ilha Brasil Vertigem”

Percebemos que como em “Brincadeira de Mulato”, esta coreografia também procura mostrar o elo entre os trabalhadores da zona da mata e a atividade do brincante. A dramaturgia busca retratar as ações do corpo brincante do maracatu rural, a partir do significado e da representação da história do caboclo de lança sob a ótica do próprio brincante.

Desta forma, os vídeos apresentam depoimentos de mestres do maracatu rural explicando como é a vida dos brincantes caboclos de lança e suas dificuldades para manterem viva essa tradição do século passado.

Neste contexto, os verbos trabalhar e brincar se confundem com as ações que se repetem diariamente no trabalho do campo de sol a sol, as dificuldades enfrentadas, as conversas, os “causos” relatados por esses homens que encontram na brincadeira de dançar o maracatu o alimento que os mantém revigorados e os fazem transcender a realidade cotidiana vivenciada.

Desta forma, brincar o maracatu é tão necessário quanto o trabalho que dá o sustento da família, por isto tem que ser feito sempre, não pode e nem deve ser esquecido; tornar-se personagem para brincar o maracatu é uma ação que se repete ano após ano renovando a vontade de viver e esperar pelo próximo ano.

Os corpos dos dançarinos brincantes parecem demonstrar que seus corpos se deixam conduzir para dançar o maracatu com um jeito bem contemporâneo e Grial de ser.

“Castanha sua Cor”

Nesta coreografia observamos um conteúdo ético, estético, sonoro, plástico e dramático que emerge das vivências de uma corporeidade brasileira forjada no trabalho, nas crenças, nas festas religiosas e nas tradições do povo nordestino. Estas manifestações culturais estão presentes em “Castanha sua Cor” através do corpo que dança seqüências de passos e evoluções rítmicas que remetem ao “Maracatu”, ao “Xaxado”, à “Capoeira”, ao “Cavalo Marinho”.

Nesta concepção co-existem uma diversidade de passos cujas matrizes se apresentam de forma distinta e variada, conforme a dinâmica e a intenção de cada passo dançado. Desta maneira, percebemos passos de dança executados

ao gingado do maracatu com a força do movimento do boi pronto para derrubar o vaqueiro.

A delicadeza dos gestos da dançarina é observada nos movimentos das mãos que retira do baú as fitas coloridas, derramando-as sobre seu corpo até não ter mais nenhuma fita dentro do baú.

Os braços que se erguem para cima em direção ao céu como se o personagem pedisse bênçãos em forma de fitas, em forma de risos, lembranças, sentimentos e esperanças; força e determinação para continuar a viver e a dançar.

Nesta perspectiva, a dramaturgia coreográfica enfoca a força dos sentimentos para expressar um conjunto de valores éticos, estéticos, sociais, culturais, humanos e universais.

Assim sendo, a dramaturgia deste espetáculo evoca histórias do passado como a Rainha de Sabá¹²⁴ e sua visita ao estado de Israel para conhecer e certificar-se da sabedoria do Rei Salomão.

Talvez, a analogia de “Castanha sua Cor” com a Rainha de Sabá resida no fato de que ambas trazem questões sobre as diferentes visões sobre o conhecimento, o mundo, as pessoas; enfim sobre a pluralidade de culturas humanas e a curiosidade de conhecer suas contradições, enigmas, emoções, mistérios e sabedoria.

Sendo assim, a dramaturgia-coreográfica aqui proposta delineia caminhos ligando o Brasil à África, misturando olhares, cheiros, sabores, temperos, aromas que emergem de histórias reais e imaginárias contadas através do tempo e da memória cultural de um povo que vive a intercambiar experiências do passado e do presente com um olhar e um dançar contemporâneo.

¹²⁴ Conta à lenda que Sabá era um reino muito rico e próspero no qual as mulheres tinham a mesma autoridade e poder de decisão dos homens. (Nota da autora).

Um povo plural que tece no bastidor da criação, experiências artísticas, históricas, sociais, culturais e políticas em uma relação dialógica traduzida pelos corpos que dançam e encantam com poemas traduzidos em movimentos compondo uma literatura do gesto criada por uma gente simples, estranha à cultura oficial como aponta Suassuna (*ibid.*). Entretanto, é nessa estranheza que, todos os dias se constroem as histórias contadas por estes corpos que recriam os movimentos das danças tradicionais populares em um falar contemporâneo que independe do lugar onde se constroem estas histórias de preservação da cultura africana presente na dramaturgia destas duas companhias de dança

CONSIDERAÇÕES FINAIS

DANÇA NEGRA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA: UMA PROPOSTA ETNO-ÉTICA-ESTÉTICA-COREOGRÁFICA E DRAMATÚRGICA

Neste trabalho sobre as re-elaborações estéticas da matriz africana nas companhias de dança do BFBA e do Grial buscamos observar, identificar e descrever as características estéticas, gestuais, simbólicas, cênicas e dramatúrgicas presentes nas composições coreográficas. Utilizamos as análises videográficas e os princípios etno-ético-estético-coreográfico e dramatúrgico das danças de matriz africana para identificar as diferenças e as similitudes na concepção coreográfica das duas companhias de dança.

O emprego da categoria de análise videográfica foi primordial para que fossem estudadas as criações destas companhias desde a sua fundação até os dias atuais percebendo os aspectos inerentes ao nível técnico-artístico-expressivo.

Com a análise buscamos identificar a presença dos princípios etno-ético-estético-coreográfico e dramatúrgico de forma parcial ou em sua totalidade nas concepções coreográficas do BFBA e do Grial. Dando prosseguimento as análises, procedemos à análise dramatúrgico-coreográfica visando compreender a poética dessas criações.

Entendemos esta poética como o resultado da interação entre imaginação, forma e matéria coreográfica que se caracteriza por um vir a ser instaurado na dramaturgia coreográfica, um espírito de devir. A arte de fazer versos construídos com movimentos de dança. Desta forma, na análise dramatúrgica procuramos identificar o conjunto de elementos estéticos, sonoros,

plásticos e cênicos que articulam o fazer coreográfico atribuindo sentidos e significados ao dançar.

Analisando as re-elaborações estéticas do BFBA e do Grial podemos afirmar que ambas as companhias trabalham com as matrizes africanas em suas composições coreográficas, contudo o tratamento estético dado às criações é diferenciado.

O BFBA se apropria dos símbolos, signos, mitos e ritos presentes nas danças tradicionais do culto afro-brasileiro e os utiliza em suas concepções coreográficas em seus espetáculos. Neste contexto, podemos afirmar que no conjunto das coreografias dos espetáculos “Bahia de Todas as Cores” e “Corte de Oxalá” enfatiza os aspectos estéticos inerentes à forma plástica da dança ritual representados pelos cânticos, vestuário e objetos próprios das danças nas comunidades “terreiros”.

Constatamos que o movimento do *Jiká* é realizado de forma semelhante ao executado pelos iniciados no culto afro-brasileiro quando os mesmos estão incorporados pelo orixá. Walson afirma que esta intenção é deliberada com a finalidade de mostrar o movimento praticado nas danças rituais.

Observamos que o conjunto de elementos gestuais e simbólicos das danças do culto afro-brasileiro não se apresenta sozinho nas criações coreográficas do BFBA, pois os mesmos estão associados a elementos de dança moderna, capoeira e à técnica de dança desenvolvida pelo BFBA, denominada de “Afro- Contemporânea”.

Desta maneira, as danças das “comunidades terreiros” são executadas fora do contexto ritual e sagrado adquirindo características técnicas e formas espetaculares ampliadas em uma perspectiva virtuosa, sem perder a semelhança com a estética do culto afro-brasileiro.

Verificamos que as coreografias “Dança de Origem”, “Maculelê”, “Capoeira”, “Samba de Roda” e “*Afixirê*” não evidenciam aspectos ético-estético-coreográficos da dança ritual e sagrada do culto afro-brasileiro.

No espetáculo “Corte de Oxalá”, percebemos na releitura uma ênfase no tratamento ético-estético-coreográfico dado aos aspectos da religiosidade africana. Em “Rapsódia Nordestina” entram em cena elementos da gestualidade simbólica das danças indígenas que se misturam aos elementos de matriz africana presentes nas danças do “Maracatu”, “Boi-Bumbá”, “Ginga” e “Xaxado”.

No que se refere ao Grupo Grial, percebemos uma apropriação dos elementos simbólicos e de uma gestualidade referenciada na cultura afro-brasileira, todavia não enfatiza os aspectos da religiosidade africana em suas criações. O tratamento estético-coreográfico do Grial privilegia as danças tradicionais populares de origem afro-brasileira, destacando os passos característicos das danças do maracatu, frevo, capoeira, cavalo marinho, caboclinho.

Suas composições também fazem referência aos elementos simbólicos e mitológicos da religiosidade judaico-cristã à gestualidade simbólica das danças indígenas, associada aos mitos presentes na literatura universal com traços do contexto medieval mesclado às características geográficas de Pernambuco presentes no conjunto da obra coreográfica do Grupo Grial.

Estas danças estão presentes em sua forma estética tradicional, sendo percebida na dança do brincante com passos executados próximos à tradição. Todavia, percebemos que esses passos adquirem novos contornos quando executados pelos dançarinos do Grial, pois estes, além de possuírem a vivência como brincantes, também possuem outras culturas corporais de dança incorporadas ao seu viver.

Observamos que as matrizes culturais africanas apresentam-se de forma singular nos espetáculos “Brincadeira de Mulato”, “Ilha Brasil Vertigem” e no solo “Castanha sua Cor” da trilogia “A Parte que nos Cabe”. A singularidade reside no fato do próprio brincante participar do espetáculo junto com os dançarinos – sendo que alguns destes possuem laços familiares com o brincante, caracterizando a proposta do Grial de manter viva às tradições de geração a geração.

Em “Brincadeira de Mulato” a ênfase é dada à dança do “Cavalo Marinho”; em “Ilha Brasil Vertigem”, a dança do “Maracatu Rural” tem sua vez. No solo “Castanha sua Cor”, a pluralidade das danças se apresenta na mistura de elementos éticos, estéticos e simbólicos que compõe este mosaico da cultura popular a partir da mistura das danças de matrizes africanas, indígenas e européias.

Em relação à metodologia utilizada com referência na proposta da etnóloga Juana Elbein dos Santos, podemos afirmar que o coreógrafo do BFBA possui domínio do conhecimento do “umbigo para dentro”, ou seja, agrega as experiências empíricas da cultura e das danças rituais do culto afro-brasileiro.

Não percebemos na totalidade das coreografias dos espetáculos “Bahia de todas as Cores” e “Corte de Oxalá” um intercâmbio entre a experiência empírica do “umbigo para dentro” com as experiências do “umbigo para fora”. Em contrapartida, nas coreografias “Maculelê”, “Capoeira”, “Samba de Roda” e “Berimbau” percebemos uma integração das experiências iniciáticas do coreógrafo do “umbigo para dentro” com as do “umbigo para fora” com a re-elaboração parcial dos elementos éticos, estéticos, gestuais e simbólicos dessas manifestações.

Nas coreografias “Dança de Origem”, “*Afixirê*”, “Ginga”, “Maracatu”, “Xaxado” e “Boi-Bumbá”, notamos uma relação de integração entre as experiências do “umbigo para dentro” com as do “umbigo para fora”,

transcendendo e ressignificando as características tradicionais das danças afro-brasileiras em uma perspectiva ampliada, multifacetada, compositiva e complementar.

De forma significativa o conjunto dos espetáculos do BFBA são inspirados no culto afro-brasileiro destacando os aspectos e os elementos da religiosidade africana em sua dimensão atemporal, social e simbólica. Nessa perspectiva, consideramos que não há uma ressignificação e uma re-elaboração estética dessas danças pelo fato desses elementos estarem apenas presentes nas coreografias.

Percebemos que o BFBA também se inspira em danças e manifestações culturais tradicionais populares presentes na cultura baiana e pernambucana trazendo para a composição coreográfica os elementos cênicos, plásticos, sonoros e dramáticos inerentes a essas manifestações de origem afro-brasileira. Neste sentido, consideramos que o BFBA realiza um trabalho criativo de re-elaboração etno-ética-estética-coreográfica e dramática dessas danças em suas composições na medida em que essas re-elaborações gestam um novo produto artístico.

Entendemos que a forma como as matrizes africanas são re-elaboradas nas composições coreográficas do BFBA é consequência das vivências e experiências artísticas anteriores do coreógrafo como intérprete e dançarino em diferentes grupos e companhias de dança popular no estado da Bahia.

Quanto ao Grupo Grial, em princípio, podemos afirmar que as experiências da coreógrafa do “umbigo para dentro” se fazem presente na totalidade dos espetáculos analisados apontando para uma integração entre este aprendizado com outros saberes elaborados do “umbigo para fora”. Constatamos que este encontro se dá na medida em que ocorre a interação entre as

experiências que permitem à re-elaboração e ressignificação do sentido dos elementos presentes nas danças, transcendendo os seus aspectos técnicos e formais, redimensionando-os.

O Grial elabora suas criações em uma outra perspectiva e postula uma visão artística engajada na postura artística, cultural, política e ideológica do Movimento Armorial sob a orientação do dramaturgo Ariano Suassuna.

A dança gestada pelo Grial, inserida nesta proposta busca manter os valores éticos e estéticos da cultura popular com ênfase na cultura do nordeste brasileiro. Desta forma, o Grial recria as danças de origem afro-brasileira, destacando símbolos, signos, cores, vestuário, musicalidade, narrativas, elementos circenses, reafirmando o paradigma Armorial.

Entendemos que as opções éticas, estéticas e dramatúrgicas no trato com as matrizes culturais africanas também são frutos do trabalho da coreógrafa do Grial como intérprete e criadora em diferentes companhias de dança popular e contemporânea no Brasil e no Exterior.

Acreditamos que os princípios éticos, estéticos, artísticos e criativos adotados pelos coreógrafos de ambas as companhias definem as opções culturais, políticas e ideológicas e as diretrizes metodológicas de re-elaboração das matrizes africanas em suas criações.

Após a análise das composições coreográficas do BFBA e do Grupo Grial, acreditamos que as re-elaborações estéticas da matriz afro-brasileira precedem a criação coreográfica destas companhias tendo em vista que ao re-elaborar uma dança afro-brasileira, estas companhias estão criando um novo produto artístico, pois como afirma Katz (2005; p. 07): “[...] Quando se descreve um velho fato com um novo vocabulário, cria-se um fato outro”.

Entendemos que as diferenças entre as re-elaborações estéticas da dança negra nas concepções coreográficas do BFBA e do Grial são observadas no modo como essas companhias de dança ressignificam os elementos estéticos, simbólicos e mitológicos da cultura afro-brasileira.

As semelhanças encontradas entre o BFBA e o Grial no trabalho de re-elaboração estética da dança negra na contemporaneidade demonstram que estas companhias realizam uma recriação e que ambas enfatizam em suas criações artísticas as matrizes culturais, gestuais, sígnicas e simbólicas da cultura ancestral africana em contextos geográficos sócio-culturais distintos.

Parafraseando Pinheiro e Silva (2004; p. 17), com sua dança, estes corpos “fazem viver a geografia, penetrando no mundo encantado e mágico das artes. Artes que revelam o espaço material e social, pleno de emoções e que fazem dos homens, humanos”.

A dança produzida pelo BFBA e pelo Grupo Grial apresentam similaridades de formas e singularidades na composição etno-ética-estética-coreográfica e dramatúrgica, fato este que legitima a pluralidade cultural também presente na dança contemporânea.

Por analogia, percebemos que estas idéias sobre a pluralidade cultural nas sociedades globalizadas se aplicam na análise dos espetáculos do BFBA e do Grial porquanto os mesmos agregam um universo complexo de danças e manifestações artísticas tradicionais populares. Criações que entrelaçadas a elementos da dança moderna e contemporânea intercambiam diferentes linguagens artísticas que se misturam em um caleidoscópio de idéias, movimentos, gestos, cores, sons, sabores e aromas criando uma composição coreográfica multifacetada, híbrida.

O BFBA e o Grial colocam corpos em cena que ao dançarem inventam novos passos, criam novas idéias de danças a partir da interação de diferentes culturas. Corpos que dançam criando “caldeirões culturais” em uma via de mão dupla entre o local e o global, trazendo-nos a idéia de glocalização¹³⁵.

As danças re-elaboradas pelo BFBA e pelo Grial criam um mosaico móvel, tecendo redes na materialidade de movimentos, gestos, sons que compõe suas danças com símbolos, signos e mitos da cultura afro-brasileira. Este fato se dá no encontro de linguagens artísticas diversas para compor uma cultura de dança e uma história de cultura popular que traz à memória o local em um contexto global pela presença de símbolos possíveis de serem percebidos não obstante a presença de fronteiras geográficas.

Neste contexto, percebemos que são danças pluriculturais advindas da construção da sociedade brasileira em momentos sócio-histórico-cultural e políticos diversos. Nesta perspectiva, podemos dizer que são danças produzidas pela convergência de culturas de diferentes povos para um mesmo lugar pois “[...]. Este povo traz tatuado no corpo as marcas do lugar em que moram, marcas que são visíveis no linguajar, na cadência do andar, na culinária, no vestuário e também nas suas danças. (CAZÉ et AL, 2006; p. 05).

A Prof^a Dr^a Amélia Vitória de Souza Conrado, durante a defesa ressaltou que esta opção de objeto de estudo, revela dois grupos que abordam o cenário da dança no Brasil, um trabalho diferenciado enquanto espetáculo artístico. Ela lembra que o BFBA detém o reconhecimento da crítica dos locais em que se

¹³⁵ Glocalização: um neologismo para indicar o entrelaçamento do global com o local. (Nota da autora).

apresenta e este fato precisa ser referendado e reconhecido também pelas escolas e programas de ensino superior em dança.

Quanto ao Grial, ela lembra a necessidade de estudar o Movimento Armorial e seus desdobramentos enquanto proposta inovadora no campo das artes no Brasil e complementa com as palavras do professor Jarbas Maciel (1987; p. 31) “[...] O Armorial de Ariano Suassuna é a nossa epopéia. Como tal, é uma espécie de enciclopédia de todas as nossas artes e ciências. A obra de Ariano é, nesse sentido, profundamente educativa, porque a sua inspiração mergulha nas camadas profundas do ethos nacional brasileiro”.

O BFBA e o Grial recontam e ressignificam através da dança, histórias da cultura popular que é feita e refeita cotidianamente, um jeito próprio de promover a visibilidade de corpos que não são vistos pela cultura oficial. Uma maneira de legitimar a presença dos corpos do lugar. Nesta direção, Santos M. (2007; p. 144) lembra que “a cultura popular exerce sua qualidade de discurso dos ‘de baixo’, pondo em relevo o cotidiano dos pobres, das minorias, dos excluídos, por meio da exaltação da vida de todos os dias”.

Um discurso e uma ação política que se faz presente a partir do corpo que dança, canta, esculpe, recita, poetiza estórias que nos trazem as configurações dançadas dos lugares que estes corpos habitam seja no sertão pernambucano, seja na cidade de São Salvador, no nordeste brasileiro ou em qualquer outro lugar do mundo onde a cultura praticada cotidianamente pelos corpos permanece viva nas histórias vividas, pois:

A dança coloca em cena corpos em movimento que produzem significados e estabelecem diferentes modos de enunciação e percepção. As maneiras como esses corpos organizam as idéias e as expõem é de fundamental importância para a proposição que entende o corpo que dança como indissociável do contexto onde apresenta suas propostas. (SETENTA, 2008; p. 11).

Neste viés, somos nós pesquisadores, coreógrafos, dançarinos e intérprete-criadores, os responsáveis pela qualidade das informações que colocamos no mundo, pela atitude frente ao tratamento etno-ético-estético dado ao trato com a cultura popular; observando o entendimento das questões éticas, estéticas, culturais, sociais e políticas que envolvem a valorização da cultura afro-brasileira.

Desta forma, devemos cultivar laços de afetividade com a cultura de matriz africana contribuindo para a valorização, preservação e respeito por essa cultura ancestral colaboradora na formação do povo brasileiro.

Acreditamos que este estudo revela conhecimentos sobre o ethos corporal, social e simbólico do BFBA e do Grial, sendo referências para a construção de processos de criação e produção de uma dramaturgia para Dança Negra Contemporânea Brasileira.

Os estudos sobre as re-elaborações estéticas das matrizes africanas prosseguem com a criação do Projeto Redendê. Este projeto tem por principal objetivo desenvolver pesquisas e produções coreográficas sobre as experiências de fruição e re-elaboração estética das matrizes africanas.

Deste modo, propomos a criação de uma dramaturgia baseada em princípios etno-ético-estético e coreográfico referenciada na pluralidade das danças tradicionais populares de origem africana, um referencial para a Dança Negra Contemporânea Brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGRA, Fernando. **Balé Popular do Recife**. Disponível em: <http://nandoagra.sites.uol.com.br/objetivo.htm>. Acesso em: 06/05/2007.

ASSUMPÇÃO, Andréa Cristhina Rufino. **O balé clássico e a dança contemporânea na formação humana: caminhos para a emancipação**. Curitiba, UFPR, 2002. 39f. Monografia (Graduação em Licenciatura em Educação Física).

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção Tópicos).

BARBA, Eugênio. **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral**. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARROS, Manoel de. **O livro das ignoranças**. 14 ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

BASTIDE, Roger. **Estudos Afro-Brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1983.

BAUMAN, Zigmunt. **Identidade: entrevista a Benedito Vecchi**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BOECHAT, Walter (org.). **Mitos e arquétipos do homem contemporâneo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

Boi de Parintins. Disponível em: http://portalamazonia.globo.com/artigo_amazonia_az.php?idAz=239. Acesso em 18/11/2008.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CACCIATORE, Olga. **Dicionário de cultos afro-brasileiros: com a indicação da origem das palavras**. 3. ed. revista. Rio de Janeiro: Forense-Universitária: 1988.

CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade**. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. (Ensaio Latino-Americanos, I).

CANTON, Kátia. **E o Príncipe Dançou: da Tradição Oral a Dança contemporânea**. São Paulo: Ática, 1994.

CAZÉ, Clotildes et al. Entredanças: diálogos e encontros; histórias tecidas nas entrelinhas entre a arte e a cidade In: **I Seminário Arte & Cidade**. Salvador, BA: EDUFBA, 2006.

CERTEAU, Michel de A. **A cultura no plural**. Tradução de Enid Abreu Dobranszky. 2 ed. Campinas, SP: Papius, 1995. (Coleção Travessia do Século).

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense 1987.

CONCEIÇÃO, Fernando. **Como fazer amor com um negro sem se cansar e outros textos para o debate contemporâneo da luta anti-racista no Brasil**. São Paulo: Terceira Margem, 2005.

CONRADO, Amélia. **Dança Étnica Afro-Baiana: uma educação do movimento**. Salvador, 1996. 193p. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal da Bahia – UFBA.

CONRADO, Amélia. Danças Populares Brasileiras: valor educacional, cultural e recurso para pesquisa e recriação cênica. In: **Revista da Bahia**, V. 38, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998. (Coleção Trans).

DORT, Bernard. **O Teatro e sua Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1983.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio: o minidicionário da língua portuguesa**. Coordenação de edição Margarida dos Anjos et al. 6 ed. rev. e atualiz. Curitiba: Positivo, 2004.

FERREIRA, Emilia Biancardi. **Olele maculele**. Ed. Especial. Brasília: [s.n.], 1989.

GALDINO, Christianne. **Dez anos de Dança Armorial**. Revista Continente Multicultural, Pernambuco: CEPE, Ano VII, n 73, pp. 56 a 61, Janeiro/ 2007.

JAPIASSU, Hilton. **Dicionário Básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

JUNG, Carl Gustav. **O Homem e Seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1965.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais**. Organização de Liv Sovik. Tradução Adelaine La Guardia Resende [et al]. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HERCOLES, Rosa Maria. **Formas de Comunicação do Corpo – novas cartas sobre a dança**. 2005. 138 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade de São Paulo.

HERCOLES, Rosa Maria. Corpo e dramaturgia. In: **Humus**. Caxias do Sul: NORA, Sigfrid (org.), 2004.

JANSON, H. W. , JANSON, Anthony F. **Iniciação à história da arte**. Tradução Jeferson Luiz Camargol. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LAGOSTERA, Ana et al. **Teses e dissertações da UNICAMP: diretrizes para normalização do documento impresso e eletrônico**. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas/Sistemas de Bibliotecas, 2005.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de Filosofia em Nova Chance**. 1ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KATZ, Helena. **Um, Dois, Três: a dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.

KATZ. Helena. A natureza cultural do corpo. In: **Revista Fronteiras**, v. 3, n. 02, 65-75, 2001.

KERKHOVE, Marianne Van. **Dossiê Dança e Dramaturgia** Tradução de Cássia Navas. Bruxelas, Contredanse, 1997.

MANDRESSI, Rafael. La emergencia de lo nuevo: Etnocenologia Y contactos culturales. 1996 In: GREINER,Christine; BIÃO, Armindo (org.). **Etnocenologia: Textos Seleccionados**. São Paulo: Annablume, 1998.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997. (Coleção Perspectiva).

MARTINS, Suzana. A Dança no candomblé: Celebração e Cultura. In: **Revista Repertório Teatro & Dança**, Salvador, PPGAC/UFBA, n1, 27-32, semestral. 1998.

MAUSS, Marcel. Noção de técnica corporal. In: **Sociologia e antropologia**, São Paulo, EDUSP, 1974, v.2.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção Tópicos).

MONTEIRO, Mariana. **Noverre: Cartas sobre a Dança**. Tradução e notas da autora. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1998.

MORICONI, Ítalo (org.). **Os cem melhores poemas traduzidos do século XX**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. Tradução de Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya; revisão técnica de Edgar de Assis Carvalho. 11 ed. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2006.

MUNANGA, Kabengelê. **Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil: Identidade Nacional Versus Identidade Negra**. Petrópolis: Vozes, 1999.

NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). **Sankofa: Matrizes Africanas da Cultura Brasileira**. Rio de Janeiro: EdUERJ,1996. (Vol. 1 – A Matriz Africana no Mundo).

NASCIMENTO, Jorge Luiz. Da ponte pra cá: os territórios minados dos Racionais MCs. In: **I Seminário Arte & Cidade**. Salvador, BA: EDUFBA, 2006.

OLIVEIRA, Altair Bento de. **Cantando para os orixás**. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **Agô Alafiju, Odara! A presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da UFBA, 1971–1978**. Salvador/Bahia: Fundação Pedro Calmon, 2007. (Coleção Literatura Negra).

OLIVEIRA, Paulo Cesar Miguez de. **A Organização da Cultura na “Cidade da Bahia”**. Salvador, 2002. 344 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Culturas Contemporâneas) – Universidade Federal da Bahia.

PAIXÃO, Maria de Lurdes Barros. **O gestual cotidiano das lavadeiras e sua relação com os orixás: uma concepção coreográfica**. Campinas, SP: [s.n.], 2002. 88p. Dissertação (Mestrado em Artes); Unicamp – Universidade de Campinas.

PALLOTTINI, Renata. **O que é dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Coleção Primeiros Passos; 316).

PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Coleção Estudos, 196).

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PINHEIRO, Délio; SILVA, M^a Auxiliadora. (orgs.). **Visões imaginárias da Bahia: diálogos entre a geografia e a literatura**. Salvador: EDUFBA: Universidade Federal da Bahia, Instituto de Geociências, Mestrado em Geografia, 2004.

REGO, George; MACIEL, Jarbas. **Suassuna e o Movimento Armorial**. Recife, Pernambuco, EDUFPE, 1987.

REIS, Alcides Manoel dos. (org. Rodnei Willian Eugênio). **Candomblé: a panela do segredo**. São Paulo: Mandarim, 2000.

ROBATTO, Lia e MASCARENHAS, Lúcia. **Passos da Dança – Bahia**. Salvador; BA: FCJA, 2002. Coleção Casa de Palavras. Série Memória 04. Patrocínio COPENE Petroquímica do Nordeste SA.

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

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagô e a Morte**. Petrópolis: Vozes, 1996.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. 14 ed., 2 reimpressão. Rio de Janeiro: Record, 2007. ISBN 978-85-01-05878.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. 4 ed., 2ª reimpressão. São Paulo: EDUSP, 2006. (Coleção Milton Santos; 1).

SEMOG, Éle; NASCIMENTO, Abdias. **Abdias Nascimento: o griot e as muralhas**. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

SETENTA, Jussara. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. Salvador: EDUFBA, 2008.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 22. ed. rev. ampl. de acordo com a ABNT. São Paulo: Cortez, 2002.

SILVA, Dilma de Melo; CALAÇA, Maria Cecília Félix. **Arte africana e afro-brasileira**. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SILVA JUNIOR, Paulo. **Mercedes Baptista: a criação da identidade negra na dança**. Rio de Janeiro: Fundação Cultural Palmares, 2007.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 6 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

SUASSUNA, Ariano. O Movimento Armorial. Recife, CONDEPE, 1977. Separata da **Revista Pernambucana de Desenvolvimento**; Recife, 4(1): 39-64, Jan/Jun. 1977.

SUCENA, Eduardo. **A dança teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, 1989. (Coleção Memória, V. 05).

TOMASELLO, Michael. **Origens Culturais da Aquisição do Conhecimento Humano**. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção Tópicos).

VALLS, Álvaro. **O que é ética**. 22 reimpressão da 9. ed. de 1994. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção Primeiros Passos; 177).

VERGER, Pierre. **Lendas africanas dos Orixás**. Tradução: Maria Aparecida da Nóbrega. 4 ed. Salvador/BA: Corrupio, 1997.

VERGER, Pierre. **Orixá**. Tradução: Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador-BA: Corrupio, 1997.

XIMENES, Sérgio. **Minidicionário Ediouro da Língua Portuguesa**. 2. ed. reform. São Paulo: Ediouro, 2000.

GLOSSÁRIO

Abebé de Oxum: *Abebé* significa leque ritual. Objeto em forma de espelho utilizado pelo orixá para mirar-se. (Paixão, 2002; 43).

Adé: pequena coroa feita de contas de vidro e ornada por franjas de miçangas, escondendo o rosto, emblema de realeza para os lorubás. (Verger, 1997; 86).

Adjá: pequena sineta de metal com uma, duas, três e até quatro campânulas com badalo usadas em diversas cerimônias privadas ou públicas do Candomblé e da Umbanda. (Cacciatore, 1988; 39).

Aú: Movimento de pernas também chamado de roda na capoeira.(nota da autora).

Ayê: significa terra.

Bastidor: objeto circular feito em aro de madeira, confeccionado em diferentes diâmetros cuja função é possibilitar que as bordadeiras prendam o tecido e possam passar e repassar as agulhas de um lado para o outro do tecido a ser bordado. (nota da autora).

Batik: O Batik surgiu originalmente na Indonésia, era uma arte nobre que apenas as princesas e suas damas podiam praticar, pois somente elas dispunham de tempo suficiente para trabalhar os tecidos (normalmente a seda) de forma tão detalhada e elaborada. As tintas que usavam eram extraídas de plantas nativas e preparadas nas habitações, cercadas do maior segredo. Batik ou Ambatik é um nome javanês que significa desenhar, escrever. Há 2000 anos a.C. no Egito, em Java, na Índia, na China, na África e na Indonésia, já se estampavam os tecidos com a técnica do batik que era usado, através da impressão de mensagens e notícias, como meio de comunicação. Disponível em:

<http://www.geocities.com/SoHo/Workshop/9792/origem.htm>. Acesso em 18/11/2008.

Berimbau: instrumento de percussão feito com uma vara de pau, um arame unindo as duas extremidades da vara e uma cabaça. Esta é a caixa de ressonância do berimbau. (Nota da Autora).

Brincantes: artistas populares que dançam ,cantam, tocam e atuam nas manifestações artísticas tradicionais. (Nota da Autora).

Caboclinhos: dança realizada por homens e mulheres vestidos com saias de penas de avestruz e pavão e adereços também feitos de penas. A dança é realizada em fileiras evoluindo ao som de diversos instrumentos. Os corpos dos dançarinos executam movimentos de abaixar e levantar com agilidade. Os dançarinos também realizam giros com o apoio do metatarso e calcanhares. (Nota da autora). Disponível em: <http://nandoagra.sites.uol.com.br/objetivo.htm>. Acesso em 06/05/2007.

Caçuás: cestos de palha nos quais os pescadores colocam peixes pequenos, iscas, etc. (Nota da autora).

Cavalo Marinho: manifestação popular encontrado no estado de Pernambuco que narra, de forma cômica, a história de diversos personagens míticos do sertão nordestino utilizando às linguagens artísticas da música, da dança e do teatro. (Nota da Autora).

Ekédi: grande autoridade no candomblé que zela pelos sacerdotes e iniciados, quando estão tomados pelo orixá; não entram em transe. (Reis, 2000; 305).

Exu: princípio dinâmico de comunicação e individualização de todo o sistema [...]. (Santos, 1986; 21). Este orixá concentra o poder da comunicação entre os homens no Ayé e o plano invisível – Orun. Exu é o elo que leva os pedidos dos

indivíduos na terra para as esferas superiores e invisíveis. Ou seja, O orixá Exu em princípio é uma força dinamizadora, motriz que permite e propicia a comunicação do homem no Ayê com o Orun.

Frevo: dança popular de origem pernambucana. O frevo tem sua origem nas marchas, maxixes e dobrados; as bandas militares do século passado contribuíram na formação do frevo. Frevo do verbo "ferver", fazendo também alusão a ferver. O ritmo designa efervescência, agitação nas reuniões e grandes festividades populares a exemplo do carnaval de Rua do Recife. Disponível em: <http://nandoagra.sites.uol.com.br/objetivo.htm>. Acesso em 06/05/2007.

Guerreiro: dança popular de origem Moura e Cristã da Região da Paraíba que consiste em uma guerra de espadas entre os executantes, os quais carregam sobre a cabeça um ornamento em forma de igreja. (Nota de Maria Paula, coreógrafa do Grupo Grial).

Iansã: divindade dos ventos e das tempestades; suas danças são guerreiras com movimentos sinuosos e rápidos. (Verger, 1997; 168).

Jiká: sutil movimento de ombros que são pequenos e independentes em relação aos outros movimentos do corpo realizados nas danças dos orixás no culto afro-brasileiro. (Nota de Kátia, *ekédi* do terreiro Opó Afonjá).

Maracatu: o vocábulo maracatu era um código utilizado pelos negros escravos para avisar aos outros negros da chegada de policiais que vinham acabar a brincadeira. Tambores tocavam e emitiam o som maracatu/maracatu/maracatu. Na cultura popular, o termo maracatu significa confusão; desarrumação; falta de ordem. O dança de Maracatu surgiu da hibridização das culturas indígena e africana, nasceu em consequência da decadência dos folguedos do Auto do Congo no século XIX, de onde herdou a tradição do cortejo. Existem dois tipos de maracatus com características distintas: o Maracatu do Baque Virado ou Nação e

o Maracatu do Baque Solto ou Rural. Segundo Amélia Conrado (2004), o maracatu é uma dança de origem africana, desenvolvida no estado de Pernambuco. Sua importância reside na representação de um poder africano no Brasil, possuindo traços da presença de outras civilizações, como seus costumes, tradições, religiosidade e cosmovisão diferente da matriz a qual os negros foram submetidos na formação sociocultural oficial. (Conrado, 2004).

Maculelê: dança negra que há mais de cem anos ocorre na cidade de Santo Amaro da Purificação no estado da Bahia. Há indícios que o maculelê veio das fazendas canavieiras para as cidades durante o período colonial. No maculelê, os negros escravizados dançavam a boa colheita da cana de açúcar em épocas de festas religiosas; era uma forma de dança e ao mesmo tempo uma luta, um meio de defesa dos escravos.

Moringa de Barro: trata-se de um pequeno vaso de barro no qual é colocado água ou outro tipo de bebida que é oferecido ao orixá cultuado no candomblé (nota da autora).

Obaluaê: ‘Rei dono da Terra’ ou Omolu ‘Filho do Senhor’, é o Deus da varíola e das doenças contagiosas. Suas danças são feitas com o corpo inclinado para frente e imitam o sofrimento, as coceiras e os tremores da febre. (Verger, 1997; 212).

Ogum: é o deus do ferro, dos ferreiros e de todos aqueles que utilizam esse metal; sua dança é realizada com uma espada que é agitada no ar como se fosse golpear o adversário. (Verger, 1997; 86).

Òpá osorò ou Paxorô: grande cajado de estanho, o cajado para fazer nas cerimônias, elemento simbólico do orixá Oxalá. (Verger, 1997; 252).

Òrún: significa céu.

Ossain: é a divindade das plantas medicinais e litúrgicas, o ritmo de suas danças é rápido, saltitante e ofegante. (Verger, 1997; 122).

Oxalá: o Grande Orixá ou Rei do Pano Branco. (Nota da autora).

Oxóssi: é o deus da caça; suas danças imitam a caça, a perseguição ao animal e o ato de atirar a flecha. (Verger, 1997; 112).

Oxum: é a divindade do rio, do mesmo nome que corre na Nigéria; suas danças lembram o comportamento de uma mulher vaidosa e sedutora. (Verger, 1997; 174).

Pano da Costa: um tipo de tecido na cor branca usado sobre as saias das iniciadas no culto-afro-brasileiro. (Nota da autora).

Rabeca: instrumento musical de cordas confeccionada em madeira. (nota da autora).

Redendê: tipo de bordado feito com os fios de linha que foram desfiados do próprio tecido a ser bordado. Estes fios são passados pelo bastidor num movimento contínuo. (Nota da autora).

Samba de Roda: Ainda hoje, é bastante dançado pelas senhoras das cidades do recôncavo baiano, principalmente em Cachoeira, Santo Amaro da Purificação e São Félix, cidades do estado da Bahia.

Síncopas: dentro do contexto da dança, este termo significa mudar o ritmo de forma brusca. (Nota da Autora).

Terreiros: local onde é praticado o culto afro-brasileiro popularmente denominado candomblé. Paixão; (2000; 09).

Xirê: Roda ritual realizada pelos orixás que dançam no sentido anti-horário. (Paixão, 2002; 33).