

Renata de Lima Silva

**O Corpo Limiar e as Encruzilhadas:
A Capoeira Angola e os Sambas de Umbigada no processo de criação em
Dança Brasileira Contemporânea**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial na obtenção do título de Doutorado em Artes.

Orientação: Profa. Dra. Sara Pereira Lopes

Co-orientação: Profa. Dra. Inacyra Falcão dos Santos.

**Campinas
2010**

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

Si38c Silva, Renata de Lima.
O Corpo Limiar e as Encruzilhadas: a Capoeira Angola e os Sambas de Umbigada no Processo de Criação em Dança Brasileira Contemporânea. / Renata de Lima Silva. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Sara Pereira Lopes.
Coorientador: Prof^a. Dr^a. Inaicyra Falcão dos Santos.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Capoeira - Angola. 2. Samba. 3. Preparação física.
4. Processo de criação. 5. Dança Brasileira 6. Dança contemporânea. I. Lopes, Sara Pereira. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "The Limial Body and the Encruzilhadas: the Capoeira Angola and the Sambas de Umbigada in the creation process in Brazilian Contemporary Dance."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Capoeira angola ; Samba ; Physical preparation ; Creation process ; Contemporary dance.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Sara Pereira Lopes.

Prof^a. Dr^a. Silvia Maria Geraldi

Prof^a. Dr^a. Rosângela Costa Araújo

Prof. Dr. Rogério Adolfo de Moura.

Prof. Dr. John Cowart Dawsey.

Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva.

Prof^a. Dr^a. Lúcia Santaella.

Data da Defesa: 24-02-2010

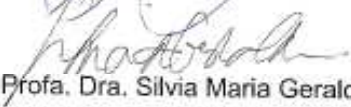
Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação


Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda
Renata de Lima Silva - RA 981995 como parte dos requisitos para a obtenção
do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



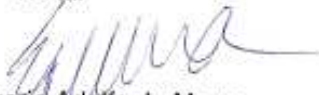
Profa. Dra. Sara Pereira Lopes
Presidente




Profa. Dra. Silvia Maria Geraldi
Titular



Profa. Dra. Rosângela Costa Araújo
Titular



Prof. Dr. Rogério Adolfo de Moura
Titular



Prof. Dr. John Cowart Dawsey
Titular

*Ao meu pequeno filho e grande companheiro
Zabelê da Silva Medina*

*Ao Núcleo de Dança Coletivo 22.
pelo incentivo, credibilidade e confiança*

AGRADECIMENTOS

À Capoeira Angola, ao Mestre Plínio, e ao Angoleiro Sim Sinhô pelos aprendizados na arte da mandinga e da vida.

À Profa. Dra. Sara Pereira Lopes pelo incentivo e confiança. À Profa. Dra. Inaicyrá Falcão dos Santos, novamente, pela inspiração. E ao Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva (Mestre Pavão), por me mostrar o caminho.

À Profa. Dra. Ana Macara por me receber na Faculdade de Motricidade Humana em Lisboa.

Ao Prof. Dr. Renato Ferracini (Lume), aos amigos Fernanda Miranda da Cruz, Alan Amaro, Daniel Marconi, Jordana Dolores, Malvado e Berta Teixeira pela voluntariosa colaboração.

Ao Pedrão (Prof. Dr. Pedro Abib – UFBA) pela leitura atenciosa e ao Paulo Dias pelas boas prosas.

Ao Jayme, Joice, Vivien, Luciana e outros trabalhadores do Instituto de Artes da Unicamp, que sempre me receberam com sorriso e disposição para ajudar.

Aos membros da banca de defesa da tese, Profa. Dra. Rosângela Araújo – Mestre Janja - (UFBA), Prof. Dr. Jonh C. Dawsey (USP), Prof. Dr. Rogério Moura (FE – Unicamp) e a Profa. Dra. Sílvia Maria Geraldi (Anhembi Morumbi)

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela bolsa de pesquisa doutoral (de julho de 2007 a maio de 2010)

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa no Programa Doutoral de Estágio no Exterior (PDEE – *bolsa sandwich* – de maio de agosto de 2009).

Às minhas irmãs Patrícia e Luciana Lima, os meus pais Ademir e Irene, à tia Ninha e ao Leandro Medina pela proteção e segurança que sem dúvida me deram força para concluir mais essa etapa.

*Devemos lutar pela igualdade sempre
que a diferença nos inferioriza, mas
devemos lutar pela diferença sempre
que a igualdade nos descaracteriza.*

(Boaventura de Souza Santos)

RESUMO

Partindo da possibilidade e tendência de se pensar e de fazer a dança contemporânea a partir de um referencial técnico, formal e poético oriundo de matrizes próprias de manifestações do reservatório da cultura popular brasileira, o presente resultado de pesquisa tem por finalidade sistematizar o processo de investigação de procedimentos metodológicos para uma preparação corporal e processo de criação na linguagem da Dança Brasileira Contemporânea.

A hipótese central deste trabalho é a de que, na capoeira angola e nos sambas de umbigada (batuque, jongo, tambor de crioula e samba de roda) que se resignificam na cidade de São Paulo na forma de performance com caráter de jogo e/ou ritual, existe um corpo limiar.

O corpo limiar que transborda a cotidianidade, ocupa um lugar na encruzilhada, onde identificações corporais de matriz africana banto, elaboradas no processo histórico da formação cultural brasileira, são atualizadas e recriadas. Trata-se de um corpo munido de uma potência de expressividade e de símbolos que considero relevantes para serem abordados no âmbito da cena contemporânea, pois representam parte significativa da pluralidade que tece a cultura brasileira e a possibilidade da criação de novas encruzilhadas.

Palavras chaves: Capoeira angola, sambas de umbigada, preparação corporal, processo de criação, Dança Brasileira Contemporânea.

ABSTRACT

This research aims to discuss and do contemporary dance based on a theoretical, technical, formal and poetic framework originated from patterns typical of expressions of the Brazilian popular culture. This work systematizes the investigation process of methodological procedures for body preparation and the creation process in the language of Brazilian Contemporary Dance.

The main hypothesis of this present work is that there is a “limial body” in the capoeira Angola and in *sambas de umbigada* (*batuque, jongo, tambor de crioula* and *samba de roda*) that get new meanings in São Paulo city (southern Brazil) through the way they are performed.

“Limial body”, which transcends day-to-day life, takes a place in the crossroad where the corporal identities of Banto African matrix, established in the historical process of Brazilian cultural development, are updated and recreated.

It is, therefore, a body that bears powerful expressiveness and symbols. This characteristics are important in a study of the contemporary scene, because it represents a significant part of the plurality that compose Brazilian culture, and it opens up routes for new crossroads.

Key words: *Capoeira Angola, sambas de umbigada*, corporal preparation, creation process, Brazilian Contemporary Dance.

INDICE DE FIGURA

Figura 01: Árvore da Dança. Fonte Strazzacappa, 2001.....	004
Figura 02: Mercedes Baptista. Fonte Silva Jr, 2007.....	007
Figura 03: Katharine Dunham. Fonte: Internet.....	007
Figura 04: Clyde Morgan. Foto: Arthur Ikishima.....	009
Figura 05: Firmino Pitanga. Arquivo Pessoal.....	010
Figura 06: Inaicyra Falcão. Foto: Wendy.....	010
Figura 07: Desenho de Cecília Meirelles (1935). Fonte: Meirelles, 1983.....	018
Figura 08: Capoeira, Carybé.....	035
Figura 09: Gráfico Effort-shape. Fonte Laban, 1978.....	040
Figura 10: Desenho de Cecília Meirelles. Fonte: Meirelles, 1983.....	057
Figura 11: Desenho de Cecília Meirelles (1935). Fonte Meirelles, 1983.....	081
Figura 12: Roda de Capoeira no Encontro Nacional de Capoeira Angola, Angoleiro Sim Sinhô (2008). Foto Iolanda Huzak.....	127
Figura 13: Jongo. Desenho: Zé Vicente.....	131
Figura 14: Exercícios primários.....	141
Figura 15: Corpo Instalado. Desenho: Zé Vicente.....	146
Figura 16: Exercícios Secundários.....	147
Figura 17: Afundar crescendo. Desenho: Zé Vicente.....	148
Figura 18: Crescer afundando. Desenho: Zé Vicente.....	149
Figura 19: Impulso. Desenho. Desenho: Zé Vicente.....	150
Figura 20: Queda pela seta. Desenho: Zé Vicente.....	151
Figura 21: Expansão e recolhimento. Desenho: Zé Vicente.....	154
Figura 22: Equilíbrio de Risco. Desenho: Zé Vicente.....	153
Figura 23: Negativa. Desenho: Zé Vicente.....	157
Figura 24: Meia lua de frente. Desenho: Zé Vicente.....	158
Figura 25: Queda de rim. Desenho: Zé Vicente.....	159
Figura 26: Bananeira. Desenho: Zé Vicente.....	160
Figura 27: Aú. Desenho: Zé Vicente.....	161
Figura 28: Bananeira de cabeça. Desenho: Zé Vicente.....	162
Figura 29: Ginga. Desenho: Zé Vicente.....	170
Figura 30: Meia lua de frente e negativa. Desenho: Zé Vicente.....	178
Figura 31: Umbigada. Desenho: Zé Vicente.....	180
Figura 32: Samba-congo. Desenho: Zé Vicente.....	181
Figura 33: Umbigada de Tambor de Crioula. Fonte Ramassote, 2006.....	190
Figura 34: Possíveis desdobramentos temáticos da umbigada.....	191
Figura 35: Coreiro de Tambor de Crioula. Fonte Ramassote, 2006.....	192
Figura 36: Zé Pilintra. Fonte: Internet.....	197

SUMÁRIO

RESUMO	IX
ABSTRACT	X
QUE DANÇA É ESSA?	1

CAPÍTULO I

“O CORPO É METÁFORA DA CULTURA”	18
--	-----------

1.1 JOSÉ FIRMINO DA SILVA.....	19
1.2 PREPARAÇÃO CORPORAL EM DANÇA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA.....	39
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DO CAPITULO 1.....	55

CAPÍTULO II

“O CORPO É MOVIMENTO DA CULTURA”	57
---	-----------

2.1 O CORPO NA ENCRUZILHADA	58
2.2 DO CORPO LIMIAR AO CORPO SUBJÉTIL	73
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DO CAPITULO 2	79

CAPÍTULO III

“A CULTURA SE MOVIMENTA NO CORPO”.....	81
---	-----------

3.1 PERFORMANCE, JOGO OU RITUAL?.....	82
3.2 A CAPOEIRA ANGOLA E OS SAMBAS DE UMBIGADA COMO MATRIZES	93
3.3 A PAIDIA E O LUDUS NA CAPOEIRA E NOS SAMBAS DE UMBIGADA.....	96
3.4 A PERFORMANCE DOS SAMBAS DE UMBIGADA.....	102
3.4.1 JONGO	107
3.4.2 BATUQUE	111
3.4.3 SAMBA DE RODA	113
3.4.4 TAMBOR DE CRIOLA.....	117
3.5 CAPOEIRA ANGOLA	121
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DO CAPITULO 3	129

CAPÍTULO IV

A SISTEMATIZAÇÃO DE PRODECIMENTOS METODÓLOGICOS DE PREPARAÇÃO CORPORAL E PROCESSO DE CRIAÇÃO 131

INTRODUÇÃO	132
4.1 INSTALAÇÃO CORPORAL.....	133
4.1.1 DINAMIZAÇÃO.....	139
4.1.2 EXERCÍCIOS PRIMÁRIOS.....	141
4.1.3 “CONSCIÊNCIA DO CORPO”	145
4.1.4 EXERCÍCIOS SECUNDÁRIOS	146
4.1.4 EXERCÍCIOS SECUNDÁRIOS	147
4.1.5 DESDOBRAMENTOS DOS EXERCÍCIOS SECUNDÁRIOS	155
4.1.6 EXERCÍCIOS SECUNDÁRIOS E CAPOEIRA ANGOLA.....	156
4.1.7 EXERCÍCIOS SECUNDÁRIOS E PASSOS DO SAMBAS DE UMBIGADA.....	164
4.2 SEQÜÊNCIAS COREOGRÁFICAS	166
4.3 “JOGO DE DENTRO, JOGO DE FORA... OLHA JOGO BONITO ESSE JOGO É DE ANGOLA...”	167
4.3.1 GINGA PESSOAL - ESTUDO DO MOVIMENTO	170
FUNÇÃO DA GINGA	171
COMENTÁRIOS SOBRE A GINGA.	171
4.3.2 GINGA PESSOAL NO JOGO COREOGRÁFICO	175
4.3.3 PONTOS DE ENCONTRO	176
4.3.4 PORTAS DE ENTRADAS (CRIAÇÃO DE PARTITURAS INDIVIDUAL).....	177
4.4 DINÂMICAS COREOGRÁFICAS	178
4.4.1 DA MEIA LUA DE FRENTE NEGATIVA ALTA	178
4.4.2 DO BATUQUE.....	180
4.4.3 SAMBA CONGO.....	181
4.5 SÍMBOLOS E IMAGENS ARQUETÍPICAS.....	183
4.5.1 UMBIGADA.....	185
4.5.2 TAMBOR.....	192
4.5.3 POLARIDADE MASCULINO E FEMININO.....	194
4.5.4 MALANDRAGEM	196
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DO CAPITULO 4.....	198
CONCLUSÃO	200

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	204
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	210
BIBLIOGRAFIA.....	211
ANEXOS	216
ANEXO I	217
ENCRUZILHADAS PAULISTANAS	217
ANEXO II	223
“ATRAVÉS”	223

APRESENTAÇÃO

QUE DANÇA É ESSA?

Confesso que ainda sinto uma certa insegurança em definir que dança é essa. Na verdade, não se trata de uma insegurança conceitual, pois acredito que ao longo do texto que se segue, resultado de um doutoramento, e mais do que isso, de uma forma de viver a dança e dançar a vida, consiga esclarecer, que dança é essa que tenho estudado, pesquisado, refletido, dançado e ensinado. O problema é como chamá-la.

Recordo-me que, na primeira semana de graduação em Dança na Unicamp, encontrei no caminho um estudante africano, de Senegal. Amadu surpreso com a existência de graduação em Dança fez perguntas sobre o curso e quis saber que tipo de dança eu fazia até então. Sem pestanejar fui dizendo: - *Dança Afro!*

O colega não poupou minha ingenuidade de caloura e foi logo falando sobre a imensidão do continente africano, da diversidade étnica, que não existe uma dança afro e sim diversas danças africanas e, por fim, para me colocar “no lugar” de uma vez por todas, disse que seria impossível fazer Dança Afro sem ter ido à África ou, ao menos, ter estudado com alguém que lá esteve.

Evidentemente eu já conhecia todos os argumentos que Amadu expôs e era capaz de ponderá-los, no entanto, era assim que se chamava a dança que eu fazia na ocasião. Realmente, quando dizíamos “dança afro” não estávamos falando de nenhuma dança africana de Angola ou Senegal. Estávamos nos referindo a um estilo de dança disseminado na cidade de São Paulo, cuja figura principal é a do coreógrafo Firmino Pitanga, que teve sua formação em Salvador, com Clyde Morgan, a quem chamava de mestre. Mais adiante falaremos um pouco mais sobre Morgan, mas tratava-se de um estilo que se formatava a partir da dança dos orixás dos terreiros da Bahia, outras influências de dança africana (do repertório pessoal de Morgan) e com forte matriz da dança moderna estadunidense.

De qualquer forma, depois da abordagem de Amadu, o fato é que eu nunca mais falei que fazia Dança Afro, tanto por recalque como por consciência. Que tal Dança Afro-brasileira? Essa sim parecia ser uma boa saída para não ofender africano nenhum e contextualizar melhor tal prática. Porém Toninho Macedo, então diretor do Abaçáí - Balé Folclórico de São Paulo, pesquisador de cultura popular e um de meus mestres, alertou-me: primeiramente, sobre a redundância do termo Afro-brasileiro, em sua visão, brasileiro por si só pressupõe a influência africana. Toninho Macedo¹, doutor pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP) em 2004, prefere utilizar a termo negro-brasileiro para se referir às manifestações de origem africana no Brasil. No entanto, Toninho argumentou também que os predicados “negro-brasileira” ou “afro-brasileira” podem dizer respeito a muitas danças que acontecem no Brasil e não especificamente a que eu queria me referir.

Mestre Pitanga, acima mencionado, começou seu trabalho em São Paulo, em 1981, e, em 1983, a Cia. de Dança Negra Contemporânea *Batá Kotô* tomou forma, alcançando maior repercussão a partir de 1990. Entre 1995 e 1997 participei como intérprete do grupo. O termo Dança Negra Contemporânea parecia-me muito expressivo. Passo a adotar esse termo, não apenas por sua poesia, para divulgar meu trabalho que até então estava extremamente ligado ao estilo de Pitanga, mas ainda sem fazer me aprofundar na reflexão sobre a questão da dança contemporânea.

No entanto, continuando meus estudos em dança, começo a me envolver mais com o processo de criação em dança contemporânea e com algumas danças populares brasileiras, principalmente pelo contato que tive com Toninho Macedo, com a minha participação no Abaçáí. Danças como samba de roda, maracatu, carimbó, côco, jongo, batuque, tambor de crioula e bumba-meu-boi começam a fazer parte do meu repertório de trabalho, tanto didático como performático. É neste momento que passo a questionar o termo Dança Negra Contemporânea para o meu trabalho, que apesar de

¹ Cf. Macedo Neto, Antônio Teixeira. **Abaçáí Cultura e Artes caminhos e trilhas de um programa de ação cultural – uma perspectiva incluyente.** Tese de doutorado. ECA/USP, 2004.

postular uma identidade étnica, não a situava territorialmente. Certamente, eu não estava abordando a dança negra do Haiti ou da Colômbia ou de qualquer outro lugar, tratava-se especificamente de uma gestualidade tecida no confronto pluricultural brasileiro, na qual, além das matrizes africanas, encontramos marcas da cultura indígena e européia.

Passo a adotar o termo Dança Brasileira Contemporânea na medida em que me interesse pela discussão em torno do diálogo existente e possível da dança contemporânea com a cultura popular brasileira.

Se não fosse, o fato desse termo ser comumente questionado por intelectuais e artistas da dança, com argumentos que, de certa forma, são plausíveis eu poderia, agora, defender dissertação de mestrado e fazer tese de doutorado falando com propriedade e segurança da Dança Brasileira Contemporânea, que acredito que faço, seja pensando ou dançando.

Mas se eu proponho a ouvir essas outras vozes, a tarefa não será assim tão simples. Não seria toda dança contemporânea que acontece no Brasil uma Dança Brasileira Contemporânea? Não seria reducionista associar a noção de “brasileira” somente à tradição popular? É nesse momento que a caloura encurralada pelo colega africano de outrora começa a defender sua tese.

Por dança, podemos entender: o uso extracotidiano do movimento corporal. Uma definição um tanto óbvia e abrangente, mas que não exclui nenhuma das inúmeras formas de dançar que existem, artísticas ou não. Poderíamos citar aqui centenas delas, do ballet ao zouk, do butoh ao jongo, mas isso não é necessário, a diversidade das danças é de conhecimento geral. Talvez bastasse diferenciá-las, o que por sua vez não se trata de tarefa simples.

O movimento dançado como transbordamento emotivo, manifestação desordenada dos temores, afetos, iras e recusas, foi passando sucessivamente de

conjuro mágico, rito, cerimônia, celebração popular para diversão e também para o caminho à espetacularidade, como aponta Strazzacapa (2001)

A partir da árvore diagrama da história da dança, criada pela educadora francesa Jacqueline Robinson (1978), Strazzacapa (2001) elaborou um diagrama na tentativa de adequar seu conteúdo à sociedade brasileira da atualidade.

Nesse diagrama, apontam-se três grandes troncos: o da expressão, o do espetáculo e o do lazer, que se ramificam em etnia e saúde.

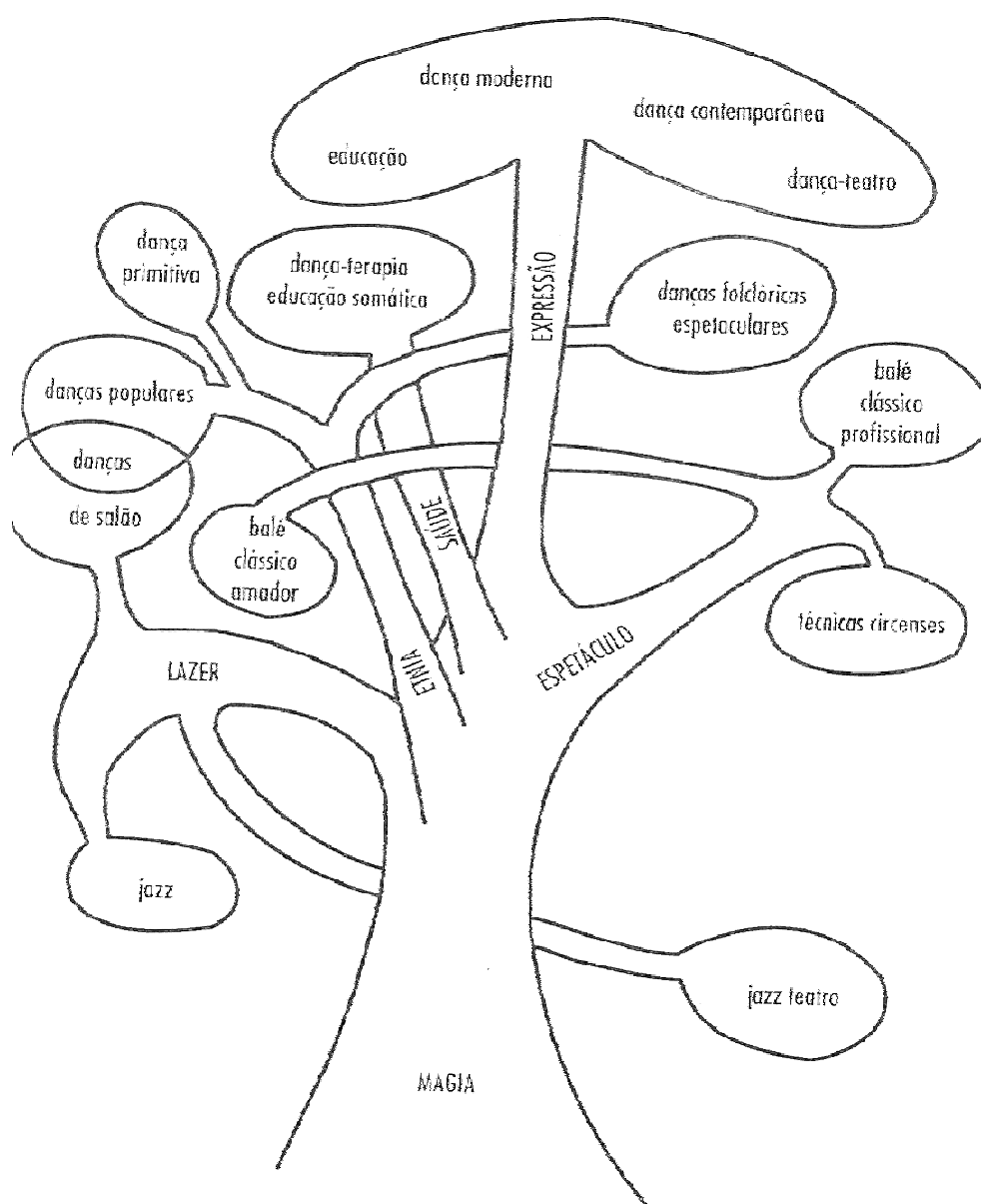


Figura 1: Arvoré da Dança. Fonte: de Strazzacappa, 2001.

Como podemos ver, esses troncos não aparecem de maneira isolada, eles se aproximam ou relacionam, constituindo-se a expressão, o eixo.

Com mais um pequeno “raminho”, na árvore da dança, poderíamos visualizar um “caminho” para começarmos a resolver a questão: Que dança é essa? Situando um galho que sairia da bifurcação de etnia em danças popular e folclóricas espetaculares, passando para o lado direito de expressão e situando-se no campo expressão-espetáculo entre dança contemporânea e dança folclórica espetaculares.

Vemos o fruto desse galho: Dança Brasileira Contemporânea. Chegar à revelação do nome não responde exatamente à questão, aliás, a torna ainda mais complexa: O que é que estamos chamando de Dança Brasileira Contemporânea? Primeiro, é importante postular que todas as danças ditas contemporâneas que acontecem no Brasil poderiam sim ser consideradas como Dança Brasileira Contemporânea, no entanto, acredito que possa existir uma diferença entre Dança Brasileira Contemporânea e Dança Contemporânea Brasileira, sendo essa última o campo alargado da dança contemporânea localizado territorialmente, seja qual for sua influência ou origem.

Segundo, a Dança Brasileira Contemporânea, que aqui defendo, é aquela pautada em expressões populares brasileiras. Isto é, aquela que tem a poética corporal elaborada em motivos da corporeidade presente em manifestações dançadas da cultura popular brasileira em conjunção com parâmetros estéticos fornecidos pela dança contemporânea. Que parâmetros são esses? Com o pensamento delarteano de integração corpo-mente-espírito e a partir da repercussão de trabalhos e estudos como de Rudolf Von Laban, Merce Cunningham, entre outros importantes nomes da dança moderna, a dança liberta-se do fardo de ser subtexto e o movimento ganha autonomia de código simbólico, que tem sua poética em sim mesmo. A dança como arte do corpo - o sentido da dança é o próprio ato de dançar.

A partir de tal concepção, se estabelece na história da Dança uma imensa variedade de estilos e métodos de criação que não se encerram em um sistema de passos pré-estabelecido e nem no virtuosismo técnico. Mas, sobretudo, no uso consciente e poético do movimento, do qual se desdobram muitas técnicas de estudo do movimento e de consciência e preparação corporal. Então, na dança contemporânea, composições podem ser elaboradas a partir do acaso, improvisações, a partir de tarefas cotidianas, de brincadeiras de criança, de qualquer ação física, a partir de outras danças, de rituais, do jogo dramático, da literatura, das artes visuais, de comportamentos e emoções, como observa Eliana Rodrigues da Silva (2005). Enfim, de um universo totalmente permissivo, onde diferentes técnicas e temáticas podem ser abordadas, muito embora dele surjam tendências.

Acredito que a Dança Brasileira Contemporânea possa ser entendida como uma tendência; sobretudo se levarmos em conta o seu crescimento nas últimas duas décadas a partir do fenômeno de apropriação da classe média pela cultura popular. Fato que se relaciona ainda à ampliação vertiginosa do panorama dos estudos da cultura que tem estimulado cruzamentos temáticos cada vez mais complexos e numerosos, como podem ser percebidos a olhos nus no campo das Artes Cênicas em congressos e produção de dissertações e teses.

Breve histórico



Figura 2: Mercedes Baptista.

Sinto-me aliviada de poder, neste momento, retificar e rever algumas afirmações expostas na dissertação de mestrado, defendida em 2004, na qual menciono como importante matriz para o estudo da dança a partir da cultura popular, apenas o movimento que começa a aparecer no Brasil na década de 70, em Salvador. Na verdade, o que se formatava nesse período e lugar é a tradição de dança a que tive acesso duas décadas e meia depois com Firmino Pitanga. É preciso ratificar que antes disso, a partir da década de 50, Mercedes Baptista plantava o seu legado na cidade do Rio de Janeiro.

Mercedes Baptista começa sua formação com Eros Volússia (1914 – 2003), que já apresentava interesse pela cultura popular brasileira. Passou pela Escola de Danças do Theatro Municipal onde também integrou o corpo de baile. Além de manter relações com o Teatro Experimental do Negro, liderado por Abdias do Nascimento (SILVA Jr., 2007).

Em 1950, Mercedes Baptista, é beneficiada com uma bolsa de estudos na *Dunham School of Dance*, importante centro de pesquisa norte-americano para o desenvolvimento da dança negra, liderado por Katharine Dunham (1909 – 2006)², precursora do movimento antropológico na Dança. Após estagiar com Dhunam, Mercedes retorna ao Brasil e começa a



Fig. 3: Katharine Dunham.

² Khatarine Dhunam, antropóloga formada pela Universidade de Chicago realizou pesquisa etnográfica em países como Haiti, Martinica, Jamaica, Trindand e Tobago. A partir de sua experiência em campo e de sua formação em dança, funda a Técnica Dunham desenvolvida em sua escola e divulgada por sua companhia internacionalmente.

desenvolver seu estilo pessoal, sua proposta de trabalho era uma fusão entre as técnicas de dança clássica, moderna e a técnica Dunham. Além do mais, Mercedes passa a se interessar pelas matrizes corporais de manifestações brasileiras, como o samba e rituais religiosos afro-brasileiros. Mercedes divulga seu trabalho em dança por meio de sua escola como também pelo Balé Folclórico Mercedes Baptista a partir de 1952.

A cidade de Salvador, na Bahia, pode ser considerada como outro ponto de formação da Dança Brasileira Contemporânea, por meio de expressões chamadas como Dança Afro, Balé Folclórico e Dança Negra Contemporânea que se coadunam com o surgimento de movimento negro organizado e o processo de reafirmação do carnaval com o ressurgimento dos afoxés e a formação de blocos afros (Cf. Risério, 1981). Tal movimento teve sua efervescência na década de 70. Desde 64, Edvaldo Carneiro e Silva, o Camisa Roxa, aluno de Mestre Bimba se une a um grupo de estudantes com interesse na pesquisa sobre cultura popular, que aos poucos foi se formatando como grupo Olodum (1968), que depois se transformou em Olodumaré (1970). O grupo de espetáculo teve como principal coreógrafo Domingos Campos, que teve uma formação eclética de dança no Rio de Janeiro, onde provavelmente tenha sofrido influência de Mercedes Baptista. Paralelamente a esse movimento do grupo Olodumaré, que mais tarde se transformou em Brasil Tropical (1972), a Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) também foi uma importante mola propulsora da pesquisa em dança no Brasil, o que se acentua com a presença de Clyde Morgan.



Fig 4: Clyde Morgan. Foto: Arthur

Clyde Morgan nasce nos EUA e chega ao Brasil em 1971, com uma bagagem de dança que perpassa pelo clássico, moderno e dança africana. Tendo como principais mestres Babatunde Olatunji, com quem aprendeu dança africana e José Limón, que além de lhe fornecer sua técnica própria o estimulou à pesquisa de campo em diversos países da África (OLIVEIRA, 2007).

Depois de ter passado pelo Rio de Janeiro, Clyde se instala em Salvador, onde integra o corpo docente da Escola de Dança da UFBA e passa a dirigir o Grupo de Dança Contemporânea da UFBA, no qual teve a oportunidade de fazer experimentações, somando sua bagagem pessoal, com arquivos videográficos trazidos da viagem à África e, ainda, com o material cultural e humano latente em Salvador – a dança dos orixás e a capoeira.

Além de Domingos Campos e Clyde Morgan, outros nomes se destacam nesse cenário: Carlos Moraes, King, entre outros. Deste contexto, alguns profissionais migraram para outros Estados e principalmente para fora do país.

Três importantes figuras para minha formação vieram dessa escola: Firmino Pitanga, Eusébio Lobo da Silva (professor e orientador na graduação e no mestrado na UNICAMP) e Inaicvra Falcão dos Santos (professora na graduação e co-orientadora da pesquisa de doutorado).



Figura 5: Firmino Anjós etc.

Firmino Pitanga vem pra São Paulo na década de 80 e tem importante papel de divulgação da “dança afro” através de sua participação em projetos sociais, ministrando oficinas e, principalmente, através da Cia. de Dança Negra Contemporânea Batá Kotô. Muitos dançarinos que passaram pelas mãos de Pitanga desenvolveram seus próprios trabalhos, tais como Marcelo Midanga (falecido em 2009), Maurici Brasil, Carlinhos Batá, Cristina Matamba, Irineu Nogueira, Kelly dos

Inaicvra Falcão dos Santos, que além de trabalhar com Clyde Morgan e Domingos Campos, formou-se bacharel em Dança pela UFBA, especializou-se em Londres no *Laban Center for Movement and Dance* e defendeu sua dissertação de mestrado na Universidade de Ibadan, na Nigéria, onde pesquisou o tambor Batá. Como docente da graduação em Dança da Unicamp desenvolveu uma metodologia de trabalho própria relacionando o “Corpo e Ancestralidade”.



Figura 6: Inaicvra Falcão

Já Eusébio Lobo da Silva, que também desenvolve seu trabalho no Instituto de Artes da UNICAMP, é mestre de capoeira formado por Mestre Bimba. Eusébio foi um dos brasileiros, além de Mercedes Baptista, a estudar com

Katharine Dunham. Em seu trabalho didático, aplica os princípios da capoeira na composição coreográfica.

Além de Inaicyrá e Eusébio, o departamento de artes corporais da UNICAMP conta ainda com Graziela Rodrigues, importante referência em minha formação, que propõem o processo “Bailarino-Pesquisador-Intérprete”, no qual o bailarino é posto em contato com fontes da cultura brasileira, sendo essencial “a inter-relação dos registros emocionais que emergem na pesquisa de campo com a memória afetiva do próprio intérprete” (Rodrigues, 1997).

É provável que muitos outros nomes se juntem a essa lista de percussores do que chamo de Dança Brasileira Contemporânea, no entanto evoco esses nomes com o intuito de contextualizar a pesquisa de doutorado que aqui se introduz, pois, de um jeito ou de outro, foram esses artistas que influenciaram o presente trabalho.

Vale acrescentar que é possível observar, em muitos lugares, um movimento artístico latente sob essas influências, em artistas que passaram por essas escolas e em outros que também desenvolveram suas próprias pesquisas, como o pernambucano Antônio Nóbrega³, que repercute seu trabalho por meio de seus espetáculos e do Teatro Brincante, sem contar o trabalho de novas companhias e pesquisas individuais que utilizam a cultura popular como mola propulsora de novas formas, embasadas nos princípios fundamentais à arte da dança: forma, técnica e poética.

Esses são os elementos que se articulam para construir uma concepção estética de dança, como manifestação do corpo, e que podem ser observados na cultura popular e serem “transportados/traduzidos” nas artes cênicas. É importante deixar claro que, ao me referir à cultura popular e às artes cênicas como universos distintos, não nego o que as artes cênicas têm de popular e muito menos a viva expressão cênica presente nas muitas manifestações da cultura popular brasileira.

³ Nóbrega também chegou a ministrar aulas no curso de Dança da Unicamp entre 1986 e 1990.

Para prosseguir esse raciocínio, é necessário aclarar o conceito de cultura popular do qual estou fazendo uso.

José Jorge Carvalho (2000, p. 33) argumenta que cultura popular, hoje, poderia ser identificada como “aquele conjunto de produção e manifestação que, inseridas nos atuais contextos de produção e comunicação de massa, preserva ainda – ao menos no campo simbólico – consistentes dimensões ou aspectos de valores de características das culturas tradicionais”, ou ainda, “que funcionam como um núcleo simbólico para expressar um certo tipo de sentimento, de convívio social e de visão de mundo que, ainda quando totalmente reinterpretado e revestido das modernas técnicas de difusão, continua sendo importante, porque remete a memória longa”.

Assim, poderíamos considerar que a cultura popular está em uma “zona de conservação” que se configura como acervo não só informativo, mas também como indutor e propulsor da criação em arte, como já o situa Betti Rabetti (2000).

Criando uma analogia no argumento que Rabetti constrói para discutir o “Teatro Popular” (2000), seria possível chegar à compreensão da Dança Brasileira Contemporânea como uma linguagem híbrida, fruto de um diálogo criador entre a cultura popular e a dança contemporânea, um vínculo entre tradição e contemporaneidade, considerando, neste contexto, a contemporaneidade como o encontro de diversas formas de pensar e fazer dança, teatro e performance na atualidade.

Uma das características da dança contemporânea é seu caráter globalizante, isto é, dos *links* que freqüentemente se cria com outras expressões artísticas, seja com o teatro, com meios multimídia, com a tecnologia, com a performance, com a música, com os rituais etc. Assim podemos supor que dança contemporânea e a Dança Contemporânea Brasileira são categorias maiores nas quais a Dança Brasileira Contemporânea está contida. No entanto, a necessidade de especificá-la não se pauta apenas numa questão formal e sim numa necessidade ideológica de afirmação de

identidade cultural, da necessidade de divulgar a cultura popular como fonte de saber para além de si mesma e de abordar a Dança Brasileira Contemporânea como uma linguagem que também escreve a história da dança no Brasil. Afinal, estamos falando dos saberes marginalizados num país onde os conflitos de classe e cor ainda são explícitos e de um cenário da arte, no qual nomes como Mercedes Baptista, Abdias do Nascimento⁴, Mestre Didi⁵ ainda são bem pouco referenciados na história “oficial” das artes.

⁴ **Abdias do Nascimento** (Franca, 14 de março de 1914) é escritor, poeta, ator e artista plástico, teve importante participação no movimento negro brasileiro. Criador do Teatro Experimental do Negro (1944).

⁵ **Deoscóredes Maximiliano dos Santos** (Salvador, 2 de dezembro de 1917) é um escritor, artista plástico e sacerdote do culto aos orixás. Conhecido popularmente como Mestre Didi, é filho de Maria Bibiana do Espírito Santo, a Mãe Senhora.

INTRODUÇÃO

Observando a pluralidade cultural brasileira há de se considerar que a Dança Brasileira Contemporânea pode acontecer a partir de diferentes motivações, não podendo se esperar da linguagem em questão uma única forma ou mesmo padrão, mas um princípio fundamental, a saber, a busca de motivos da cultura popular para expressão e significação corporal.

O trabalho que aqui se apresenta é um olhar para a preparação corporal e o processo de criação a partir de elementos da capoeira angola e de alguns sambas de umbigadas observados na cidade de São Paulo, relacionando tais manifestações, primeiramente, por sua matriz africana banto e depois pelo fato de terem sido reelaboradas cosmopolitamente.

Os textos que compõem a tese *“O Corpo Limiar e as Encruzilhadas: A Capoeira Angola e os Sambas de Umbigada no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea”* estão organizados em quatro capítulos.

No primeiro capítulo, intitulado *“O CORPO É METÁFORA DA CULTURA”* (Eduardo Oliveira), peço a licença poética e a concessão de estar desenvolvendo uma pesquisa no âmbito das artes cênicas, para assumir o pseudônimo Maria Macária e apresentar a história semi-ficcional de José Firmino da Silva. Recurso utilizado com o intuito de se criar um imaginário para o contexto histórico-cultural no qual uma identidade corporal é construída e assume a corporeidade própria das manifestações em questão, num movimento contínuo e dinâmico entre corpo e cultura. Seu Firmino traz um pouco da história da formação cultural brasileira, da capoeira angola e dos sambas de umbigada, fundidas em minha história pessoal, e passando por questões de cunho social a elas inerentes.

No texto seguinte, *“A preparação corporal em Dança Brasileira Contemporânea”*, apresento a abordagem sobre corpo e preparação corporal que fundamenta todo

trabalho prático e teórico. O ponto de partida é o de que a valorização de um processo de criação implica na adoção de procedimentos e estratégias que envolvam não só criatividade, mas também técnica, estudo, experimentalismo, labuta e subjetividade. Utilizo como pressuposto teórico a discussão sobre os “Aspectos Orgânicos na Dramaturgia do Ator”, realizada pelo ator e autor Renato Ferracini e seu conceito de Corpo-subjétil e Zona de Turbulência, com os quais tento dialogar no contexto da cultura popular. Além de Ferracini, autores como Rudolf Von Laban, José Gil, Eugênio Barba e Luis Octávio Burnier são importantes referências neste trabalho.

Nos próximos capítulos, assumo a voz de Maria Macária, tomando o seu personagem, o velho Firmino como uma figura viva e presente em todo desenrolar da tese, como exemplo da relação corpo e cultura que se quer remeter e ainda como símbolo da sabedoria popular, da ancestralidade e da figura do velho/mestre presente na capoeira angola e nos sambas de umbigada.

O segundo Capítulo – “O CORPO É O MOVIMENTO DA CULTURA” (Eduardo Oliveira) é aberto com o texto “*Corpo na Encruzilhada*”, no qual recorro a autores como Stuart Hall, Michael Mafessoli e David Le Breton para falar dos fenômenos identidade, identificação e corporeidade. O conceito de encruzilhada extraído de Leda Maria Martins é entendido como o lugar simbólico em que a capoeira angola e os sambas de umbigada tomam corpo, assumindo determinada identificação corporal, relevante para o estudo do corpo na Dança Brasileira Contemporânea. Fala-se também das encruzilhadas que se constituem na *urbe* paulistana, citando alguns núcleos que vêm promovendo a cultura popular na cidade.

No segundo texto desse Capítulo “*Do corpo limiar ao corpo subjétil*”, apresento a idéia de corpo limiar a partir da discussão sobre fenômeno da limiariedade, discutido por Victor Turner. Traçando um paralelo entre corpo limiar/corpo subjétil e zona de turbulência/encruzilhada e estabelecendo os aspectos de Envolvimento, Estrutura e Jogo como ponte na compreensão do universo ritualístico e na transposição de seus elementos para o estudo da construção do corpo subjétil em Dança Brasileira

Contemporânea.

No terceiro Capítulo – “A CULTURA SE MOVIMENTA NO CORPO” (Eduardo Oliveira), em “*Performance, Jogo ou Ritual*”, a figura de Seu Firmino é retomada para ilustrar o dinamismo e estratégia de persistência da cultura popular de matriz banto. Autores como Jonh C. Dawsey, Victor Turner, Johan Huizinga, Roger Callois e Richard Schechner são trazidos para situar a capoeira angola e os sambas de umbigada em um lugar entre a performance, o jogo e o ritual.

Em “*Os Sambas de Umbigada*”, apresento um estudo da performance do jongo, batuque, samba de roda e tambor de crioula com base, principalmente, na pesquisa de campo realizada. O mesmo estudo se aplica, em seguida, sobre a “Capoeira Angola”.

O título dos três primeiros capítulos foram extraídos da obra “*Filosofia da Ancestralidade: corpo de mito na filosofia da educação brasileira (2007)*” de Eduardo David Oliveira, que de forma geral influenciou a abordagem de corpo e ancestralidade no trabalho.

Por fim, no quarto Capítulo, trago de forma sintetizada as dinâmicas e exercícios que em conjunto formam as vivências elaboradas nesse processo de pesquisa, tendo em vista a preparação corporal e o processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea, subsidiada pela capoeira angola e os sambas de umbigada.

Referência Bibliográficas

- CARVALHO, José Jorge. **“O Lugar da Cultura Tradicional na sociedade Moderna”**. In Revista O PERCEVEJO - revista de teatro, critica e estética. N. 8. Rio de Janeiro: UNRIO, 2000. p. 19 – 40.
- STRAZZACAPPA, Márcia. Dançando na Chuva... E no chão de cimento. In FERREIRA, Sueli. **O ensino das Artes – construindo caminhos**. Ed. Papyrus: Campinas, 2001.Vol.1. p. 39 – 78.
- OLIVEIRA, Nadir Nóbrega . **AGÔ ALAFIJU, ODARA! A presença de Clyde Wesley Morgan na escola de Dança da UFBA, de 1971 a 1978**. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2007. v. 300. 165 p.
- RABETTI, Betti. **“Memória e culturas do ‘popular’ no teatro: o típico e as técnicas”**. In O PERCEVEJO - revista de teatro, critica e estética. N. 8. Rio de Janeiro: UNRIO, 2000. p.3 -18.
- RODRIGUES, Graziela. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997. 182 p.
- SILVA, Eliane Rodrigues. **Dança e Pós Modernidade**. 1. ed. Salvador: EDUFBA, Editora da UFBA, 2005. 286p.
- SILVA Jr, Paulo Melgaço. **Mercedes Baptista – A criação da Identidade Negra na Dança**. Fundação Cultural Palmares, 2007. 161 p.

CAPÍTULO I

“O CORPO É METÁFORA DA CULTURA”



Figura 7: Desenho de Cecília Meirelles (1935). Fonte: Meirelles, 1983.

1.1 JOSÉ FIRMINO DA SILVA

“O corpo é imanência. O corpo é consequência da circunstância e do contexto. Um corpo se faz na multiplicidade dos eventos dos fluxos que o atravessam”.

(Eduardo Oliveira)

Seu Firmino na verdade não é pernambucano, é baiano de São Félix. Mas, mesmo se fosse de Pernambuco, em São Paulo, onde mora há muitos anos, seria baiano. É assim que dizem dos nordestinos de toda ordem, até mesmo se o caboclo for paraense, é baiano. Pro Seu Firmino tudo bem, seria tão pernambucano quanto é paulistano. Muito embora não se esqueça do som e nem do cheiro do rio Paraguaçu, que divide São Félix de Cachoeira. Foi lá que o velho passou boa parte da vida... Talvez nem tão boa assim, mas é com saudade que ele conta que foi no Recôncavo Baiano que comeu no mesmo prato: samba, capoeira e candomblé.

A fala mansa, o semblante tranqüilo, o sorriso branco e jovial enganam, o velho é malvado e cheio de mandinga. Uns acreditam que tem cinqüenta; outros que já passou dos setenta; só por brincadeira repetem despercebidos que *“preto quando pinta tem três vez trinta”*. Sobre esse assunto Seu Firmino nada diz, desconversa, faz-se de desentendido. Hum! Eu bem sei, e de fontes seguras, que o ancião deve estar por completar seus quatrocentos e tra lá lá anos de peregrinação por essas terras do Brasil.

Foi um Preto Velho do terreiro do Pai Mané que me contou; disse que em vida ocupavam a mesma senzala e que naquela época o velho já era velho. Disse também que foi na travessia do mar que um feiticeiro kimbundo fechou seu corpo.

*“Por cima do mar eu vim
Por cima do mar eu vou voltar...”⁶*

Vô deve ter suas razões para não querer falar sobre isso, tento compreender. Mas confesso que não consigo, poderíamos ficar famosos e ganhar muito dinheiro: “O HOMEM DE QUATROCENTOS ANOS CONTA HISTÓRIA DO BRASIL!” Mas esse homem não liga pra dinheiro... Tendo o suficiente pra sua aguardente!

Quando era menina não tinha muita paciência com o velho, ele “comia água”⁷ e desandava a contar histórias. Eu, criança, achava que era coisa pra criança. Um dia o mano mais velho falou, com todo meu apoio, que não queríamos mais ouvir aquelas histórias bobas, que gostávamos das histórias de medo. Caçamos do velho, dissemos que ele não conseguiria botar medo nem no caçula, éramos muitíssimos corajosos.

Desafiado, o velho fixou o olhar e como que curado do porre nos levou pro quintal, pra longe da mãe, que dizia que história de medo faz criança fazer xixi na cama.

Eu realmente era muito corajosa para histórias fictícias, mas a lágrima cristalina correndo pela pele preta do homem que nunca chorava nem diante da morte, fez-me molhar as calças antes mesmo de chegar à hora de ir pra cama.

Sempre ao cair da tarde, a mãe chamava pro banho, naquele dia, não sei se a tarde ralentou, atenta na história do velho, ou se a mãe se distraiu; o fato é que a história de horror só acabou noite adentro.

O velho, com o olhar transitando por dentro dos nossos olhos, contou com detalhes a história de um caçador, que quando se preparava pra dar o bote na caça que serviria de oferenda para os mortos, viu a luz se apagar. A coronhada na cabeça de fato o tinha deixado zozinho, mas o balanço, a tontura e o enjôo eram mesmo do barco.

⁶ Os trechos citados que compõem a narrativa deste capítulo foram extraídos de músicas das manifestações estudadas.

⁷ Embriagava-se

*“Que navio é este
Que chegou agora
É navio negreiro com os negros de angola”*

O caçador caçado, com a visão um pouco turva pode reconhecer sua desgraça pelo cheiro. Vômito, suor, urina, fezes, carniça... O homem ainda pôde se lembrar da obrigação que deixou por fazer antes de se entregar a morte.

Lembro-me bem de não ter compreendido como um homem que havia morrido poderia trabalhar no canavial. Hoje compreendo que esse significado da morte estava além de minha compreensão. Mesmo que fantasiasse, não conseguiria relatar o trajeto do homem caçado com a riqueza de detalhes que o fez Seu Firmino. Já Darcy Ribeiro (1995, p. 119), mesmo não tendo tido a sorte de conhecer meu avô, parece que conhece bem essa história:

[...] Metido no navio, era deitado no meio de cem outros para ocupar, por meios e meio, o exíguo espaço do seu tamanho, mal comendo, mal cagando ali mesmo, no meio da fedentina mais hedionda. Escapando vivo á travessia, caía no outro mercado, no lado de cá, onde era examinado como um cavalo magro. Avaliado pelos dentes, pela grossura dos tornozelos e dos punhos, era arrematado. Outro comboio, agora de correntes, o levava á terra adentro, ao senhor das minas ou dos açúcares, para viver o destino que lhe havia prescrito a civilização: trabalhar dezoito horas por dia, todos os dias do ano.

Senti que não poderia conter a urina, quando o velho de supetão, se levantou e investiu acima da gente, a fim de simular as chicotadas que o caçador foi submetido. Imaginei que isso devia doer muito mais do que as lambadas que a mãe nos dava com a espada de São Jorge⁸.

Quando vovô tornou-se a sentar, ofegante por causa do esforço da mímese, interrompeu a narrativa para recuperar o ar, nesse momento vi uma única gota d'água

⁸ Planta doméstica, a qual se acredita ter força de proteção. No sincretismo está ligada ao orixá Ogum e a São Jorge.

rolar pelo rosto do ancião. Se não fosse pela vergonha das calças mijadas me levantaria e sairia gritando por minha mãe; mas os manos iam mangar de mim pro resto da vida.

Seu Firmino prosseguiu, em suas próprias palavras, reconstruindo a rotina do caçador escravizado. Mesmo sendo eu apenas uma menina amedrontada, pude perceber a veracidade do que estava sendo dito. Afinal, conhecia de cor e salteado a histórias pra boi dormir e os feitos de Besouro Mangangá⁹, que o velho quando cachaçado gostava de nos contar. Novamente, tal veracidade pode ser descrita por Darcy Ribeiro (1995, p. 120)

[...] Esta era sofrer todo o dia o castigo diário das chicotadas soltas, para trabalhar atento e tenso. Semanalmente vinha um castigo preventivo, pedagógico, para não pensar em fuga, e quando chamava atenção, recaía sobre ele um castigo exemplar, na forma de mutilações de dedos, do furo de seios, de queimaduras com tição, de ter todos os dentes quebrados criteriosamente, ou dos açoites no pelourinho, sob trezentas chicotadas de uma vez, para matar, ou cinqüentas chicotadas diárias, para sobreviver. Se fugia e era apanhado, podia ser marcado com ferro em brasa, tendo um tendão cortado, viver peado com uma bola de ferro, ser queimado vivo, em dias de agonia, na boca da fornalha ou, de uma vez só, jogado nela para arder como um graveto oleoso.

Qual não foi o meu alívio quando o mano velho levantou-se em desespero, com a bermudinha toda molhada gritando pela mãe. Eu e o caçula só fizemos copiar. A mãe ralhou com o velho, foram semanas de xixi na cama todos os dias.

O velho que nunca dava o braço a torcer irritou-se: - *Onde já se viu criançada mole desse jeito, que só de ouvir falar das agruras da vida, esmurecem, é bom mesmo esses cafiotos ouvirem essas histórias para aprenderem a dar valor à boa vida que tem. Já que a mãe só fazia mimar...* A mãe calou o ressentimento pela prole, pois nesse ponto o velho tinha razão, ela era realmente super protetora e sabia que o pai tinha muito a ensinar aos filhos sobre coragem pra enfrentar a vida. Então, ambos chegaram a um

⁹ Besouro Mangangá: Manoel Henrique Pereira (1897-1924), Besouro Mangangá ou Besouro Cordão de Ouro foi um lendário capoeirista da região de Santo Amaro, Bahia. Muitos e grandiosos feitos lhe são atribuídos. Diziam que não gostava da polícia (que diversas vezes frustrou-se ao tentar prendê-lo), que tinha o "corpo fechado", que balas e punhais não podiam feri-lo.

acordo: Seu Firmino continuaria com a história do caçador, mas agora enfatizando as conquistas e atos heróicos do personagem.

Ele contou com ajuda da mãe para nos convencer a ouvir a continuação da história. O mais velho recusou-se terminantemente, disse que se tratava de uma história muito mentirosa, que pessoas que morrem não trabalham no canavial. Eu e o caçula aceitamos, desde que não fosse história de medo. O velho deu risada e aceitou as condições.

A história do caçador prosseguiu e nossa curiosidade por ela aumentou. Todos os dias, voltávamos da escola correndo e nem nos interessávamos por tacar pedra no telhado dos vizinhos, queríamos saber da sina do caçador.

Seu Firmino nos contou que o caçador arranjou um jeito de sobreviver a tantos mal tratos,

[...] nas crenças religiosas e nas práticas mágica, a que o negro se apegava no esforço ingente por consolar-se do seu destino e para controlar as ameaças do mundo azaroso em que submergira. Junto com esses valores espirituais, os negros retêm, no mais recôndito de si, tanto reminiscências rítmicas e musicais, como saberes e gostos culinários.

(RIBEIRO, 1995, p. 117)

O homem não alimentava a ilusão de rever suas mulheres e filhos nem tampouco de retornar a sua terra natal, mas não abandonava o sonho de ser livre novamente.

Não tem outra saída entretanto, uma vez que da condição de escravo só se sai pela porta da morte ou da fuga. Portas estreitas, pelas quais, entretanto, muitos índios e muitos negros saíram; seja pela fuga voluntarista do suicídio, que era muito freqüente, ou da fuga, mais freqüente, mas freqüente ainda, que era tão temerária porque quase sempre resultava mortal.

(RIBEIRO, 199, p. 118)

O caçador arquitetou por anos a sua fuga, observando todos os hábitos dos senhores e capatazes. Esforçava-se ao máximo no trabalho para parecer um escravo confiável e submisso.

Certo dia, uma briga estourou na senzala, dois negros disputavam um pedaço de carne de porco. Os capatazes se distraíram divertindo-se como espetáculo. O caçador fez parelha com um hauçá¹⁰, e outro yorubano e fugiram. Este último, quase pôs todo plano a perder com a preocupação de apanhar uma galinha preta para fuga.

Depois de um dia de caminhada o caçador ajudou o *ijexá*¹¹ com a galinha. Pararam em uma encruzilhada, enquanto um segurava o outro a estrangulou, oferecendo-a a Exu¹², para que este facilitasse os caminhos para fugitivos e fechasse pra os perseguidores. O hauçá tentou impedi-los, pois o rastro seria uma pista para os perseguidores, além do mais, ele se incomodava com as práticas que julgava ser de feitiçaria.

Porém, o *ijexá* disse que precisavam confiar no Mensageiro. Não havia tempo pra discussões, os três prosseguiram a viagem por dias, semanas, talvez até meses... O *ijexá* ficou com os pés muito feridos e não podia mais prosseguir, foi deixado pelos companheiros aos cuidados de uma grande árvore.

Não pude acreditar que o caçador foi capaz de abandonar o amigo a própria sorte, mas Seu Firmino me explicou que em caso contrário todos poderiam morrer.

¹⁰ Grupo étnico de cultura africana islamizada, identificados na Bahia como Malés, do tronco lingüístico lorubá

¹¹ Grupo étnico do tronco lingüístico lorubá

¹² Èsù é um Orixá africano, também conhecido como: Exu, Esu, Eshu, Bara, Legbá, Elegbara, Eleggua, Aluvaiá, Bombo Njila, Pambu Njila. Cidades onde se cultua Exú: Ondo, Ilesa, Ijebu, Abeokuta, Ekiti, Lagos. Exu é o orixá da comunicação. É o guardião das aldeias, cidades, casas e do axé, das coisas que são feitas e do comportamento humano.

Ele é quem deve receber as oferendas em primeiro lugar a fim de assegurar que tudo corra bem e de garantir que sua função de mensageiro entre o Orun e o Aiyé, mundo material e espiritual, seja plenamente realizada.

*“Muriquinho pequenino
Muriquinho pequenino
Oi parente com quissamba na cacunda
Purugunta aonde vai
Purugunta aonde vai
Ô parente pro quilombo do Dumba”*

Embrenhados mata adentro os homens se encontravam perdidos, cansados, famintos e sedentos. O caçador pensou que Exu devia ser um deus muito poderoso, pois havia dado conta dos capatazes. No entanto, ainda havia todos os riscos da mata a ser enfrentado. Ouviram alguma coisa, passos talvez, não... Era barulho de água correndo... O bérro da mãe dizendo que já estava na hora.

No dia seguinte, na escola, não via a hora de voltar pra casa para tomar conhecimento do que se sucedera com o caçador e seu amigo. contei a história para meus colegas e alguns ficaram interessados, cheguei em bando em casa pra surpresa do meu avô, que com entusiasmo prosseguiu na narrativa.

Os fugitivos finalmente chegaram ao leito do rio, que corria como a esperança dos dois andarilhos de chegarem há algum lugar. Os homens sentiram uma presença em suas costas, ao se virarem se depararam com um jovem pataxó¹³. Um instante de silêncio atravessou os homens... E o indígena sem dizer uma palavra deu as costas e saiu correndo por dentro da mata. Os homens titubearam por um instante, mas por fim decidiram seguir o nativo, que se apressava.

Como um passe de mágica o pataxó havia desaparecido, no entanto era possível seguir seu rastro. Será que era uma emboscada? Perguntou-se o caçador e também um coleguinha que estava aflito acompanhando a história.

Pro alívio da criançada que se retorcia com a dramaticidade do Seu Firmino os homens chegam ao Quilombo de Cachoeira. *Mas o que é um quilombo?* Nós perguntávamos e nos respondíamos inquietos, simulando respostas. Seu Firmino se

¹³ Os Pataxós são um povo indígena de língua da família Maxakali, do tronco Macro-Jê.

arretou com o barulho e nos perguntou impaciente para que diabos íamos à escola. Que deveríamos perguntar a professora o que era um quilombo e que a história estava encerrada.

A professora sem muito entusiasmo disse qualquer coisa sobre um lugar que os negros fugidos se escondiam. Não conseguindo deixar claro para pequenos curiosos a importância dos quilombos na formação cultural do povo brasileiro, já que estes eram espaços que os negros podiam resgatar suas matrizes culturais africanas e reinventá-las, ao confrontá-las com experiências étnicas diferentes, inclusive no que diz respeito ao contato com os indígenas e brancos.

Não me conformei com o desinteresse de meu avô pela contação. Apesar de saber que o velho era mesmo de lua e que se aborrecia fácil, principalmente com as pestes, como ele gostava de se referir às crianças.

Não insisti na idéia de Seu Firmino continuar com história, pois a minha mãe disse que ele nunca muda de idéia. Mas a partir daquele dia passei a ser o rabo dele... Era assim que ele me apresentava, completando a frase: - *Aonde eu vou, ela vai atrás!*

Passei a acompanhá-lo onde quer que fosse, as sextas-feiras no boteco que rolava um samba, aos sábados nos terreiro de culto de orixás ou nksis, onde tudo terminava em samba de caboclo¹⁴ e no domingo a tarde na roda de capoeira da República¹⁵, que se transformava em um grande samba de roda.

Como se fosse possível, por meio da convivência, arrancar da sua alma a continuação da história do caçador. Passei a criar minhas próprias narrativas, vire e mexe era pega falando sozinha, inventando possíveis finais para o caçador, em umas ele ficava rico e em outras se casava com uma mulher linda e loura, apresentadora de programa infantil.

¹⁴ Samba de Caboclo: samba realizado para entidades em candomblés de Angola

¹⁵ Roda de capoeira livre, realizada na Praça da República.

Foi só depois de adulta, com a declaração do Preto Velho, que pude ligar os fatos: o caçador, Seu Firmino e a história do negro no Brasil. Acho até que não foi por acaso, que à medida que me interessava por acompanhar os passos do velho, despertava mais curiosidade sobre a história do país, que eram alimentadas por Gabriel, um amigo de Seu Firmino que também sempre o acompanhava.

Se Seu Firmino revelasse exatamente a sua idade, seria ainda mais fácil montar o quebra cabeça, mas mesmo sem essa peça importante posso imaginar o destino do caçador, quero dizer, de meu avô – o Seu Firmino, já que em nossa convivência, principalmente nos momentos insóbrios, o velho deixava muitas pistas para uma boa observadora.

Acho provável que Seu Firmino tenha passado tempos de quilombo em quilombo, entre o Recôncavo Baiano e Salvador. Entre atacar e ser atacado, talvez Seu Firmino tenha sido capturado algumas vezes, mas dada a sua astúcia e privilégio de ter o corpo fechado, tenha arranjado um jeito de fugir novamente.

Pensando bem, ter o corpo fechado podia não ser de todo um privilégio, podia significar não ter sequer a esperança de ver sua dura sina ter fim, *de voltar por cima do mar...* Assistir a morte levar a todos, mulheres e filhos. Entre quilombos e senzalas, por cem, talvez até duzentos anos...

Ao menos nos quilombos Seu Firmino podia gozar do direito de cultuar seus ancestrais fazer seu batuque e se arriscar nos primeiros golpes do que hoje conhecemos como capoeira. Direito esse, que de um jeito ou outro o velho deve ter arrastado para as senzalas e terreiros da casa-grande.

Os escravos nesta cidade não tinham sujeição alguma em consequência de ordens ou providências do governo; juntavam-se quando e onde queriam; dançavam e tocavam os estrondosos e dissonoros batuques por toda cidade e a toda hora; nos arraiais e festas eram eles só os que assenhoreavam do terreno, interrompendo quaisquer outros toques ou cantos.

(CONDE Da PONTE, 1804 apud MUNIZ SODRÉ, 1997: 12)

Atrás da nossa casa, no Jardim São Luis, em um terreno grande comprado com no mínimo uns trezentos anos de trabalho de Seu Firmino, e que agora abriga quatro de seus cinco filhos com suas respectivas famílias, tem uma pequena horta e ainda um galinheiro, que o velho cuida com muito jeito. No dia em que um primo lá do quintal morreu baleado em frente de casa, jurado de morte por um traficante do bairro, Seu Firmino não derrubou uma só lágrima, mas ficou a noite inteira olhando pra horta, e nem me viu, espiando na janela, quando desabafou: - *Por mim não tinha nada de Salvador, nem de São Paulo, ficava mesmo em São Felix cuidando do roçado, mas terra que é de ninguém de homem preto não pode ser...*

*“Tava dormindo cangoma me chamou
Tava dormindo cangoma me chamou
Disse levanta povo cativo já acabou
Disse levanta povo cativo já acabou”*

Posso avaliar que às vésperas da abolição Seu Firmino devia ter ouvido seus rumores, com certeza era um negro articulado e bem informado, como hoje ainda o é. Abolida a escravatura, duvido que ele iria prestar serviço pros até então senhores de escravos. O velho é tinoso, deve ter procurado um cantinho de terra pra cultivar.

Embora tardia (a abolição) mergulha o sistema de fazendas numa séria crise estrutural. Entretanto, a circunstância de que o ex-escravo não tinha para onde dirigir-se a fim de trabalhar para si mesmo, num mundo em que a terra fora monopolizada, o compeliaria a permanecer no eito. Mudaria talvez de amo, para não servir como homem livre aquele de quem fora escravo.

(RIBEIRO, 1997, p. 301)

Pelo depoimento que ouvi da janela no dia da morte do meu primo, posso imaginar Seu Firmino, pelas margens do Paraguaçu tentando se firmar e sendo inevitavelmente desapropriado¹⁶. De montar e desmontar casebre, muito tempo deve ter se passado, tempo suficiente pra Seu Firmino impregnar as cidades com suas memórias e se deixar empregnado por ela, pela gente e pelas rodas que se fazia delas, roda de samba, de conversa, de capoeira...

O difícil é imaginar quantas famílias o velho já teve, sim, pois todo mundo conhece a sua fama de namorado, só aqui em São Paulo ele teve vinte filhos, cinco dentro e os outros todos fora do casamento. Em vida, vovó sempre se viu doida com o homem. Até que um dia ela se acostumou com o jeitão dele. Ela dizia: - *Ah minha filha, lavou tá limpo!*

Será que um dia ele vai morrer? Percebo o tempo passar em sua pele, em seus ossos... Principalmente depois daquele ebó¹⁷. Um bode, cinco galinhas, quinhentos búzios... Todo mundo da família teve que contribuir, mesmo sem saber a pedido de que era a oferenda. Talvez fosse pra reverter o feitiço do kimbundo. Depois que a vó

¹⁶ “Lei de Terras, como ficou conhecida a lei nº 601 de 18 de setembro de 1850, foi a primeira iniciativa no sentido de organizar a propriedade privada no Brasil. Até então, não havia nenhum documento que regulamentasse a posse de terras e com as modificações sociais e econômicas pelas quais passava o país, o governo se viu pressionado a organizar esta questão.

A Lei de Terras foi aprovada no mesmo ano da lei Eusébio de Queirós, que previa o fim do tráfico negreiro e sinalizava a abolição da escravatura no Brasil. Grandes fazendeiros e políticos latifundiários se anteciparam a fim de impedir que negros pudessem também se tornar donos de terras. Chegavam ao país os primeiros trabalhadores imigrantes. Era a transição da mão de obra escrava para assalariada. Senão houvesse uma regulamentação e uma fiscalização do governo, de empregados, estes estrangeiros se tornariam proprietários, fazendo concorrência aos grandes latifúndios. Ficou estabelecido, a partir desta data, que só poderiam adquirir terras por compra e venda ou por doação do Estado. Não seria mais permitido obter terras por meio de posse, a chamada usucapião. Aqueles que já ocupavam algum lote receberam o título de proprietário. A única exigência era residir e produzir nesta localidade. Promulgada por D. Pedro II, esta Lei contribuiu para preservar a péssima estrutura fundiária no país e privilegiar velhos fazendeiros. As maiores e melhores terras ficaram concentradas nas mãos dos antigos proprietários e passaram às outras gerações como herança de família”.

¹⁶ Ebó é um termo africano, do iorubá, que tem várias acepções nos cultos africanos no Brasil, em geral significa uma oferenda, dedicada a algum orixá, podendo ou não envolver o sacrifício animal.

morreu ele começou com a conversa que também queria morrer. Passado um tempo fez o trabalho.

Também não posso imaginar como em tantos anos, séculos até, Seu Firmino manteve seu segredo sem ser percebido. As sucessivas mudanças de cidade forjadas no pretexto, de certa forma real, de busca de novas possibilidades de sobrevivência, devem ter colaborado com o mistério.

Assim, pulando de galho em galho, o caçador que virou escravo, virou e desvirou quilombola, virou sem-terra e ainda antes de virar pedreiro, virou estivador.

Essa parte da vida do caçador, quer dizer, do estivador, não é tão misteriosa assim. São lembranças que ele gosta de lembrar. Embora nunca mencione as datas dos acontecidos, o velho sempre conta que foi no cais do Porto de Salvador que ele conheceu a nata da capoeira e que se fez na arte da mandinga.

[...] A cocorinha. Eis aí outro cruzamento do mundo do trabalho do negro com a capoeira: a posição de cócoras em que os ganhadores ficavam (em repouso), às vezes horas a fio, como se não quisessem nada desbastando o tempo esperando a hora passar, adivinhando, intuindo, espreitando uma nova chance de trabalho. Torcendo para surgir um novo biscate, pois o trabalho de carregador (principalmente do ligado ao cais) também dependia do acaso, das flutuações da maré, do tempo, das chegadas e saídas dos navios, da força da economia, da quantidade de carga disponível e etc. Na beira do cais, enquanto a hora da labuta não chegava, podiam ficar esperando o relaxamento da vigilância policial para armarem rodas de jogos proibidos, cultura, vícios e iniciar as vadiagens.

(ABREU, 2005 p. 103)

Dessa época Seu Firmino tem muito feitos de valentia para contar, ilustradas pelas marcas de navalha em todo corpo. O velho sempre diz a seus discípulos que a capoeira de hoje em dia não precisa valentia, mas que naquela época não tinha outro jeito, era todo mundo contra todo mundo...

*“Malandro mandou me chamar
Pra jogar capoeira na beira do cais
Malandro mandou me chamar...
Toca o berimbau... Toca o berimbau
Que eu quero jogar... Que eu quero jogar
Com esse camarada... Com esse camarada
Que me desafiou... Que me desafiou
A capoeira... a capoeira que o meu mestre me
ensinou
Malandro mandou me chamar..”*

Acredito que Seu Firmino esteja se referindo à Salvador no início de seu processo de urbanização, caótico e desenfreado, com camadas e mais camadas de negros marginalizados, onde a rua era um espaço de constante disputa pela sobrevivência e moral. Pois “a urbanização representou uma piora nas condições de vida dos negros livres e de muitos mestiços pobres das cidades. O nível de vida baixou, a comida ficou pior e a casa também. Seu abandono os fez, então perigosos, criminosos, “capoeiras”, etc.[...]” (Jessé Souza, 2000, p. 88).

Quando ainda éramos pequenos, o mano caçula achou nas coisas do velho uma faca de ticum¹⁸ e a escondeu, sem que ninguém desse conta, um dia, cansado de ser desmoralizado pelo irmão mais velho pegou a arma e deu no ombro do parente pelas costas.

“Ave Maria meu Deus, eu nunca vi casa nova cair”, mas naquele dia caiu foi tudo, quando o pequeno deu por si, viu o irmão gritando e o sangue escorrendo, já estava profundamente arrependido e se arrependeu ainda mais quando viu a mãe, investir praticada dele com o rebengue do baiano¹⁹.

Quando Seu Firmino chegou e viu a fuzarca que estava armada, se curou da bebedeira e chamou a todos pra um daqueles sermões que duravam a noite toda. Disse

¹⁸ Faca de tucum (ou ticum) - um tipo de madeira – que conforme contam os capoeiras e lendas foi responsável pela morte de Besouro Mangangá.

¹⁹ Instrumento de entidade de umbanda da linha dos Boiadeiros, similar a um pequeno chicote, que também utilizam chapéu de coro.

que a mãe não sabia criar menino e que os dois eram covardes, o mais velho por que se fazia de valente, mas tava ali botando os bofe pra fora por causa de um arranhadinho, e mais novo por apunhalar o próprio irmão pelas costas. Disse que aquela faca não era brincadeira, era faca de matar, que já matou muita gente, mas que nunca tinha derramado sangue de parente nem tão pouco apunhalado alguém pelas costas. Como lição, os dois iam viver na rua, sem teto, para aprenderem a serem irmãos e deixar de covardia. É... O vovô quando é bom é ótimo, mas quando é ruim... Não teve o que a mãe pudesse fazer para ele voltar atrás. A mulher caiu doente e ficou os cinco dias que os meninos tiveram fora, na cama, sem fazer faxina em casa nenhuma. Uma tia do quintal disse que se eu pedisse era capaz do velho voltar atrás, que ele fazia todas as minhas vontades. Não tinha muita certeza, mas resolvi interceder, disse-lhe choramingando que estava com muita saudade dos manos. Puro fingimento, eu estava adorando ser filha única, mas com pena da mãe. O velho se compadeceu e foi buscar os meninos. Mas disse que só estava fazendo isso por que era isso mesmo que ele ia fazer, não era por causa da minha cara fingida que mais parecia que a vaca tinha lambido. Os pobrezinhos voltaram todos sujos, famintos e amedontrados. Realmente depois disso nunca mais brigaram, era um defendendo o outro, inclusive contra mim.

Vovô deve ter adquirido essa faca de ticum no período em que a valentia era necessária. Ele diz que nunca foi um desordeiro, mas que lutava em defesa de sua moral.

A marginalidade urbana se configura como sendo um território de adversidades, marcado pela pobreza e pela disputa de espaço e oportunidades. Onde aparece claramente a “oposição básica entre casa e rua (que corresponde à dicotomia família /mundo), e mais, a implicação sempre muito clara de que o mundo da rua é cruel e exige luta, pois, como já disse o poeta, num dos versos mais conhecidos no ambiente social brasileiro de todas as camadas sociais, *a vida é um combate que os fracos abate e, mais adiante, viver é lutar*” conforme comenta Roberto Da Matta (1985).

(SILVA, 2004, p. 85)

Seu Firmino conta que nesse período a capoeira podia ser brincadeira, mas que por vezes era muito violenta, principalmente em Salvador, que foi com Seu Pastinha que a coisa começou a mudar, ficou mais bonita, mais organizada, deixou de ser simplesmente luta pra virar ritual e filosofia de vida.

*Capoeira angola, mandinga de escravo em ânsia da liberdade.
Seu princípio não tem método
e o seu fim é inconcebível ao mais sábio capoeirista.
Capoeira é amorosa, não é perversa.
É um hábito cortês que criamos dentro de nós,
uma coisa vagabunda.*

(Mestre Pastinha)

Deve ter sido em Salvador mesmo que Seu Firmino tinha o posto de ogã²⁰ em uma casa de candomblé de tradição, isso quem me disse foi aquele Preto Velho. Pela habilidade que o negro tem com os aguidavis²¹ não há motivo para duvidar, além do mais, vô sabe toques, cantos e saudações de Exu a Oxalá. Mas nem por isso ele deixa de ir a missa, todos os domingos, dar café pra imagem de São Benedito e pinga pra Seu Zé Pilintra. Costumes que adquiriu na convivência com minha avó, D. Cecília.

Não sei se as coisas estavam difíceis em Salvador, ou se Seu Firmino abandonou a cidade pra manter seu segredo. O fato é que Seu Firmino e mais um bocado de gente se arrancaram pro Rio de Janeiro e São Paulo. Antes de vir pra capital foi pras bandas do Vale do Paraíba, onde trabalhou como pedreiro na construção da basílica nova de Aparecida do Norte. Em Guaratinguetá conheceu D. Cecília e também o jongo, apaixonado-se pelos dois.

O pai de minha avó, também pedreiro da basílica, era jongueiro, e simpatizando-se com a figura de Seu Firmino, ofereceu a mão da filha em casamento. Seu Firmino ganhou o velho primeiramente por sua firmeza no trabalho, por se fazer respeitado e

²⁰ Ogan nome genérico para diversas funções masculinas dentro de uma casa de Candomblé, dentre elas a responsabilidade pelos tambores. É o sacerdote escolhido pelo orixá para estar lúcido mediante a todos os trabalhos, não entra em transe, mesmo assim não deixa de ter a intuição espiritual.

²¹ Aguidavis são varetas utilizadas para a percussão dos atabaques no candomblé. São confeccionadas com pequenos galhos das árvores sagradas do candomblé.

não aceitar exploração. E, também, pelo feito de ter defendido o futuro sogro em uma briga, na qual Firmino sozinho deu conta de três homens sem usar as mãos, só com rasteiras e pernadas.

A moça, da irmandade “Filhas de Maria”, queria ser freira e demorou pra aceitar, mas acabou caindo nos encantos do negro. Ela contou que Seu Firmino fez de tudo pra conquistá-la. Ia à sua casa todas as noites, com o pretexto de ouvir histórias sobre o jongo. Não há por que duvidar que de fato Seu Firmino se interessasse pelo jongo, que lhe devia suscitar boas lembranças dos batuques no Recôncavo, mas o velho não devia dar ponto sem nó, tem fama de sedutor.

A família de vovó era muito católica e o casamento deveria ser na igreja, mas pra isso era preciso ser batizado e mais do que isso, era preciso ter registro. Não sei se foi mandinga ou o jeitinho brasileiro, mas está lá, José Firmino da Silva, filho de Maria da Silva e José da Silva, nascido aos vinte de novembro de 1924 em São Félix - BA.

Logo depois do casamento o casal veio pra capital, Seu Firmino conseguiu bom emprego em construtora e conseguiu comprar o terreninho na zona sul.

Dona Cecília, apesar de beata, descobriu que era médium e se envolveu com umbanda. Era burra²² de uma entidade que se apresentava como Dito Preto Velho Macumbeiro, hora mineiro, hora baiano... Chegou a ter um terreiro, lá no quintal mesmo. Seu Firmino ajudava, mas não participava muito. Dizia que enquanto trabalhou na construtora, não tinha pique pra nada, só pra tomar uma no bar do Zelão.

Imagine só, pra um homem que já foi escravo dizer que trabalhava muito, o batente não devia ser mole, e pra piorar, ainda tinha a distância, o Jardim São Luís é a periferia da periferia.

²² Médium, quem incorpora entidades.



Figura 8: Capoeira, Carybé.

Os últimos anos de trabalho foram os mais difíceis para o velho homem que não via a hora de se libertar, quer dizer, aposentar-se. Depois disso pretendia fazer uns bicos como pedreiro e tentar retomar suas atividades culturais, que tanto lhe faziam falta.

No dia em que o homem assinou a aposentadoria, aconteceu algo muito curioso, que mudou a vida de Seu Firmino e indiretamente de todos nós. Vovô estava no ponto de ônibus esperando o Parque Santo Antônio, que podia demorar cerca de duas horas, quando capoeiristicamente percebeu que estava sendo observado. O observador não chegava a preocupar, era um jovem rapaz, de pele clara, bochechas rosadas, cabelo despenteado e barba por fazer; nos olhos um azul quase que infinito sob os óculos arredondados; sandália e bolsa de couro, jeans surrado e camisa pólo de grife.

Estranho Seu Firmino achou quando o figura entrou no ônibus Parque Santo Antônio, trajeto que praticamente não se via pessoas com tal pinta. E o rapaz foi a viagem toda em pé (talvez não por opção) olhando para Seu Firmino que fingia que cochilava no banco preferencial. Seu Firmino saltou em frente à viela como de costume, e o homenzinho também!

Na caminhada, o velho atrasou a perna direita e se virou soltando uma sutil meia lua de costas. O jovem esquivou-se em direção ao chão e saiu no role. No final da movimentação ambos se olharam admirados, o menino com a agilidade e malícia do velho e o velho com a astúcia do menino. - O senhor é capoeira? Perguntou o garoto, mas antes que o velho, pudesse advertê-lo por interrogá-lo sem antes se apresentar, ele mesmo se desculpou e estendeu-lhe a mão, dizendo: - *Sou Gabriel Moretti.*

E assim o jovem marcou logo dois pontos com o velho. Gabriel era estudante de Ciências Sociais da USP, e estava no Jd. São Luis praticamente perdido; ou melhor, tentando se achar. A idéia era fazer a monografia de conclusão do curso de Antropologia, a partir da história de vida de alguns moradores da periferia de São Paulo, para discutir questões relacionadas ao espaço urbano, migração e identidade.

Seu Firmino não entendeu muito bem, mas achou o menino um tanto quanto corajoso por se aventurar pelas quebradas sem destino certo. Disse que se ele fosse capoeira mesmo, saberia “*respeitar o medo e dosar bem a coragem...*” Gabriel conhecia esse trecho de ladainha e novamente perguntou se velho homem era capoeira. Seu Firmino desconversou, ele estava indo para o boteco e o rapaz quis acompanhá-lo.

Duas branquinhas em dois goles. Enquanto pilava o fumo no cachimbo o velho foi se soltando na prosa com o menino, falando de capoeira, de samba e coisas de terreiro...

Seu Firmino se empolgou na conversa. O menino era curioso e *vivaldino*, tinha um interesse particular por etnologia, estudava a cultura negra brasileira e estava atento ao movimento de instalação da capoeira na cidade, observando o trabalho de Mestre Brasília e Mestre Suassuana. O menino não era bobo, percebia que em algumas informações o velho era muito pouco preciso e que em outras se esquivava. Mas mesmo assim, o considerou uma fonte de pesquisa incrível pra o seu trabalho. Seu Firmino aceitou participar e os dois passaram a se encontrar regularmente.

Um dia Gabriel o convidou para visitar a aula de capoeira que fazia. Seu Firmino se arrumou como quem vai a missa, até chapéu e sapato branco colocou, não quis saber de conversa... Queria ver a *vadiação*, que se desenrolava aos trancos... Um lê, seco e penetrante invadiu a sala e a bateria - constituída por um berimbau, um pandeiro e um atabaque - foi interrompida como panelas que caem em desarmonia. Todos olharam para Seu Firmino, que perguntou pro tocador de berimbau: - *Quem foi seu Mestre?* O instrutor, um paulista que morou na adolescência em Salvador ensinava o que sabia para um grupo de amigos, não tinha mestre.

Seu Firmino se sentiu incomodado e começou a resmungar, a turma “do deixa disso” tentou intervir, argumentar que existiam muitos tipos de capoeira e que as intenções do instrutor eram boas. Mas pro velho não tinha nada disso, ou era do jeito certo ou estava errado. Para o grupo de patrícios de Gabriel, não houve constrangimento, estavam todos hipnotizados pela negrura e firmeza de Seu Firmino.

Não deu outra, o velho, recém aposentado, querendo mais é ficar longe daquela criançada do quintal passou a acompanhar o grupo, primeiro fazendo uma assessoria e depois se assumindo como líder do grupo - o Mestre Longevidade, como um dia foi chamado em Salvador.

Ao grupo o Mestre ensinou a arte da mandinga e ainda o samba de roda, que sempre procediam às rodas de capoeira. Por essa via, Seu Firmino, entrou em contato com outros grupos e outros Mestres de capoeira, alguns até velhos conhecidos que se impressionaram como a capacidade do velho em permanecer novo. Teve até mestre que saiu dizendo que o homem tinha feitiço, que era mandingueiro, porém, isso não foi suficiente para quebrar seu segredo, todo mundo achou que se tratava de alguma metáfora, pois na capoeira “*quem não pode com mandinga não carrega patuá*”.

Foi nessa ocasião que o Mestre voltou a freqüentar o candomblé. Durante uma época acompanhou as rodas da República, dividindo espaço com mestres da regional e angoleiros. Nestas rodas viu o samba de roda, como aqueles que se fazia no Recôncavo,

comer solto na praça. E também, o toque de Oxalá e Oxum – o ijéxá, no *afoxé*²³ invadir o centro da grande cidade, por vezes, também, sob pressão da polícia.

Gabriel continuou sendo o discípulo mais próximo de Seu Firmino, aprendendo em cada gesto, canção ou história. Fez mestrado e doutorado sobre o tema da capoeira. Em contrapartida, o garoto aproximou o Mestre de um mundo de possibilidades culturais, que em anos no Jd. São Luís, Seu Firmino nunca tinha vivenciado. Além de reencontrar o jongo de Guaratinguetá, de seu sogro, com o pessoal do *Cachuera!*, Seu Firmino conheceu outra dança de umbigada, o tambor de crioula do Maranhão, lá no Morro do Querosene. Pra sua alegria, tanto o tambor de crioula como o jongo eram molhados a cachaça.

No começo todo mundo lá do quintal desconfiava do Gabriel, os primos o chamavam de boyzinho encardido. Eu sempre gostei dele, principalmente porque ele levava a gente pra cima e pra baixo de carro. Aos poucos os parentes foram se acostumando com a sua presença, sempre constante, principalmente nos churrascos, feijoadas e vatapás. O fato de ele ser corintiano e torcer pra Vai-vai ajudou na aproximação; toda final de campeonato e apuração do desfile de carnaval ele estava lá.

A história do caçador ainda não acabou, é provável que não venha a acabar. Mesmo que o ebó tenha de fato revertido o feitiço do kimbundo, a história de Seu Firmino está viva na cidade de São Paulo em um jogo ou uma dança, ladainha ou corrido²⁴, aguerê²⁵, gingar, agincar²⁶ ou punga²⁷... No trabalho e no corpo do Mestre Francisco 45, Mestre Ananias, Mestre Moa do Katendê, Mestre Jogo de Dentro, Mestre Plínio, Tião Carvalho...

Por Maria Macária

²³ Afoxé também chamado de Candomblé de rua - é um cortejo de rua que sai durante o carnaval. O afoxé tem comportamento específico, seus foliões estão vinculados a diversos terreiros de candomblé. Têm consciência de grupo, de valores e hábitos que os distinguem de qualquer outro bloco.

²⁴ Tipos de cantos próprio da capoeira.

²⁵ Toque de determinados orixás

²⁶ Saudação corporal feita por orixá incorporado.

²⁷ Umbigada do tambor de crioula e marcação no tambor correspondente a umbigada.

1.2 PREPARAÇÃO CORPORAL EM DANÇA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Na carne de mestres e brincantes populares que existem de fato, Seu Firmino, impressiona “*com o jeito que seu corpo dá*”, *as pernas fazem miserê, dá rasteira em cobra e nó em corda seca*. No momento da roda, de capoeira, de samba, de jongo ou de tantas outras manifestações brasileiras em que se pode encontrar a firmeza de Firmino, vemos o jogo do corpo – cultura – movimento, no qual a cultura se movimenta no corpo e corpo movimenta a cultura.

Na roda, movimento é o próprio pensamento do corpo. Não é diferente do que acontece na dança. O grande teórico da dança Rudolf Von Laban identifica um movimento dançado quando a ação exterior é subordinada ao sentimento interior, como reforça José Gil (2004, p. 14)

No gesto comum, o braço entra em movimento no espaço porque a ação impõe do exterior uma deslocação ao corpo; pelo contrário, no gesto dançado, o movimento, vindo do interior, leva consigo o braço, esse mesmo corpo que é o seu suporte. Von Laban diz que o movimento é dançado quando a ação exterior é subordinada ao sentimento interior.

O sentimento interior, denominado por Rudolf Von Laban de esforço, exterioriza uma ação que se materializa por meio dos fatores Tempo e Espaço. Seria possível um movimento acontecer se não fosse pelo intermédio do Tempo? Só consigo imaginar uma estátua estática - forma sem ação. Seria possível o movimento acontecer se não fosse no Espaço, com o Espaço, através do Espaço? Nem na imaginação tal tarefa parece possível. Por essa razão, a tríade movimento/tempo/espaço se constitui como princípios elementares da dança.

Tais princípios aparecem de duas maneiras na teoria da Dança. Ora o espaço e o tempo aparecem como fatores que se articulam para dar forma ao movimento, ora se conjugam com o próprio movimento para formar, juntamente com a forma e a dinâmica, os elementos que constituem a dança do ponto de vista coreográfico.

Seguindo a abordagem de Laban (1879 - 1958), o movimento pode ser entendido por meio das ciências eucinéica e corêutica. A eucinéica, teoria e estudo da qualidade do movimento, toma o Espaço e o Tempo como os fatores constituintes do movimento, juntamente com a Fluência e o Peso. Esses quatro fatores são ilustrados por Laban no gráfico *Effort-shape*, em que as nuances entre esses elementos podem ser percebidas.

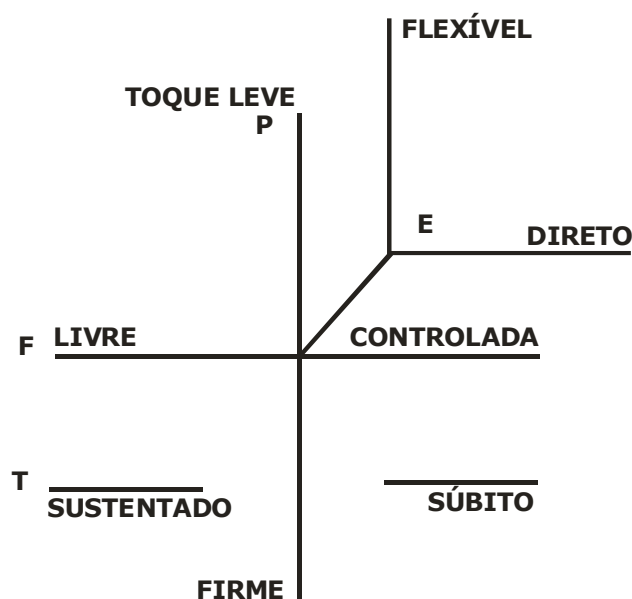


Figura 9: Gráfico Effort-shape. Extraído de Laban, 1978

O espaço pode estar definido em um movimento de maneira direta ou indireta, enquanto o peso varia entre o leve e o firme. A fluência tem como extremos a fluência livre e a fluência controlada. E, finalmente, o tempo varia entre o rápido e o lento.

Von Laban faz entrar em jogo uma noção central na sua teoria do movimento: o esforço. Define impulso interior na origem de todo o movimento, dançado ou não dançado. Quando se trata de dança, o esforço contém “qualidades” – tais como o peso, o tempo, o espaço e o fluxo, que variam em quantidade e em intensidade, de tal modo que traçado o quadro das suas combinações possíveis, se obtém diversos esforços que dão, de fato, a forma do movimento.

(GIL, 2004, p. 15)

As combinações desses fatores determinam a qualidade e expressão do movimento e as possibilidades desse movimento no espaço (corêutica) completam seu

sentido. Ora, se o movimento é realizado a partir de um impulso interior, pressupõe-se a relação do atuante com sua vida interior; e, se, por outro lado, acontece num “espaço vivido” (cf. Merleau-Ponty, 1999), onde o corpo “é” no espaço e não simplesmente “está”, isso abrange as relações interpessoais, quer dizer, colegas e público.

Parece-me que estamos diante da visão de que as artes cênicas requerem vínculos do atuante com sua vida interior; com seus colegas e com o público. As três linhas de ação/relação que conectam o atuante com o espaço e ao momento da cena. A organicidade na cena refere-se à concomitância dessas linhas que representam, em um plano aproximado, o Estado Cênico. Este estado solicita, do atuante, relações multidimensionais que, embora possam ser discutidas e estudadas separadamente, são correlacionadas.

É pressuposto que para que ação cênica possa ser esboçada são fundamentais três elementos: o espaço vazio, o espectador e o atuante. A partir daí, em minha Dissertação de Mestrado fiz a interpretação de “o espectador como receptor, aquele que recebe, degusta, digere, interpreta. E o artista o emissor, aquele que doa”. Todavia, essa concepção tomou outra forma, vista de novos parâmetros ou até paradigmas do corpo na arte. Provavelmente eu estivesse analisando tal fenômeno exclusivamente do ponto de vista da ação e não do acontecimento – que se realiza pela relação, quer seja a relação consigo mesmo, com o outro atuante (ou atuantes) e com o público. E assim, iludi-me com a imagem do atuante como um privilegiado “poderoso”, que faz caridade.

A noção do atuante como doador me levou a inferir que corpo cotidiano deveria ser superado para alcançar o corpo cênico, pois o atuante não deveria doar seu corpo rotineiro, deveria ser mais instigante: “o artista precisa construir um corpo capaz de se projetar e expandir no tempo e no espaço”. O que não é de todo falso, mas relendo meu trabalho com um certo excedente de visão, percebo que o corpo cotidiano, ou simplesmente - o corpo, não deve ser entendido como algo distinto ou oposto ao corpo-em-arte. Pois, sendo o corpo a dimensão fundamental do homem, é ele também

a primeira contingência que define a facticidade do ser: “Eu tenho um corpo que sou e sou um corpo que tenho”, sintetiza Silvana Venâncio (2001, p. 77).

Desta forma, esse não seria apenas um corpo colocado em situações normais do dia a dia, que tende à automatização, à acomodação, vistas estas como fraquezas. Este corpo deve ser visto como sugere Maurice Merleau-Ponty (1999, p. 177) ao compará-lo a uma obra de arte:

Um romance, um poema, um quadro, um trecho de uma música são indivíduos, isto é, seres em que não se pode distinguir a expressão do exprimido, cujo sentido só é acessível por um contato direto e que irradiam sua significação sem abandonar seu lugar espacial e temporal. É nesse sentido que o corpo é comparável a uma obra de arte. Ele é um nó de significados vivos e não a lei de um certo número de termos covariantes.

O corpo elevado à categoria de obra de arte, é, em contrapartida (ou ao mesmo tempo) também um corpo que está condicionado pela cultura; mas que não é somente um refém de uma estrutura de poder existente que precisa ser renegado ou mesmo superado para atingir o *status* de arte. Esse é um corpo que não só é expressão de cultura, como também produz cultura. Que cria e recria a capoeira, o jongo, o cavalo-marinho. É o corpo do Seu Firmino, que de dia corta cana e de noite faz sambada de cavalo-marinho. Quem há de lhe negar atributos artísticos (forma, técnica, poética, expressividade e organicidade)? Vale lembrar que, na situação contemporânea, a arte se desloca para o campo alargado da cultura, como reafirma Norval Baitello Jr. (1999 p. 18):

“Breve é a vida”, o homem, o ser biológico, que inevitavelmente é levado um dia pela morte, a mais implacável componente do percurso vital; “longa é a arte”, aquela que, criada pelo mortal, tem finalidade de vencer a morte, de sobreviver aos tempos e, com isto, imortalizar seu criador. E o consegue. A criação humana, assim entendo a palavra arte usada por Hipócrates, desafia e vence não apenas a morte, mas todas as dificuldades e os limites impostos pela breve vida, desafia e vence as doenças, o envelhecimento, o tempo, a natureza hostil. Seu mais eficaz e abrangente instrumento são os símbolos. Seu universo hoje não se chama arte, terreno específico onde se deve manifestar a mais pura e irrestrita criatividade humana, mas deve ser mais atualizadamente denominado “cultura”.

O que temos aqui é uma aproximação ou quase deslocamento, no plano conceitual, de arte para cultura. Esse deslocamento não faz por igualar arte e cultura; mas por admitir que em algum ponto os dois conceitos (e suas manifestações) se interceptam. Em outras palavras, a relação entre arte e cultura é tão tênue que por vezes essas duas noções se confundem. Mas vale lembrar que é a possibilidade de relacioná-las que confirma que se tratam de coisas distintas. A operação de relação implica diferenças e semelhanças e implica ainda um universo comum, no qual as duas noções relacionadas, neste caso cultura e arte, co-existem, transitam e constituem-se de forma imbricada.

Esse imbricamento pode ser visto na figura do próprio Seu Firmino. Na sambada, Seu Firmino assume um corpo cênico – o seu próprio corpo (de cortador de cana, pernambucano, caboclo ou mulato, que se move de determinado modo...) em Estado Cênico. Um Ser corpo em Estado Cênico, onde o Estado gera o corpo e o corpo gera o Estado.

Mas, neste caso, o que seria mais apropriado: corpo cênico ou corpo-subjétil? Ora, uma estante pode ser cênica, um vaso de flor ou um corpo morto no palco podem ser considerados cênicos. Na dissertação de mestrado defendi o corpo cênico como *aquele construído de um processo, no qual a técnica extra-cotidiana não age no sentido de anular o corpo já existente, pois na Dança Brasileira Contemporânea não é preciso negar o próprio corpo para se atingir formas idealizadas. O que se tem é o que se é e a metamorfose acontece a partir daí. Pois a técnica extra-coditiana age no sentido de “enaltecer”, de colocar o corpo que se tem e que se é em uma outra dimensão. Sob esse ponto de vista, o corpo cênico seria, então, o que entremeia o artista cênico e o*

*espectador, obra inacabada que cria uma realidade em moção (emoção). É a vida que habita e significa a cena por sua apresentação*²⁸.

Embora não tenha abandonado e nem pretenda negar esta visão sobre o corpo cênico, a aproximação com os estudos sistematizados de Renato Ferracini (2006) sobre os aspectos orgânicos na dramaturgia do ator, levaram-me ao entendimento do “corpo subjétil” como uma condensação do pensamento construído sobre o corpo cênico.

Muito embora eu já visualizasse, na concepção de corpo cênico, uma certa “dinâmica” constituída numa “esfera de jogo,” que envolve o atuante e o ato, não tinha pensado nesse corpo como um corpo nômade, formado em um processo de devir. Essa reflexão é encontrada em Ferracini (2006, p.64):

Numa reterritorialização do corpo cotidiano desterritorializado: o corpo cotidiano é o território primeiro do corpo-subjétil. O corpo-subjétil é um território criado a cada instante na própria desterritorialização do corpo cotidiano que se quer desterritorializar.

O corpo-subjétil ocupa um espaço “entre” objetividade – subjetividade que, ao transbordar e vetorizar o corpo cotidiano, gera uma justaposição entre criador e obra, já que corpo cotidiano e corpo-subjétil são um só e mesmo corpo, conforme esclarece o autor, acrescentando que essa justaposição acaba fundindo uma complexa semiótica de signos poéticos, sociais, pessoais e passionais, todos em relação.

Não obstante, é importante deixar claro que substituir o “corpo cênico”, discutido no mestrado, pelo “corpo-subjétil” não é apenas uma questão de terminologia. O “corpo-subjétil”, além de se reportar diretamente ao trabalho do atuante em cena, resolve a dicotomia *corpo cotidiano x corpo extra-cotidiano* que, por descuido, deixei transparecer na dissertação de mestrado. O problema da visão

²⁸ Segundo Matteo Bonfitto, os processos e procedimentos que não são imediatamente reconhecíveis como patrimônio de códigos e convenções culturais (personagens) os quais comportam, portanto um grau significativo de “auto-referencialidade”, serão considerados como constitutivos da esfera de “apresentação”.

dicotômica entre corpo cotidiano e corpo-subjétil dilui-se, pois, conforme explica Ferracini (2006, p. 91)

[...] O corpo-subjétil não é um termo dualista, ou mais um comportamento corpóreo criado em zonas intermediárias entre o corpo cotidiano e o corpo-em-arte, mas é um conceito vetorial. O corpo-subjétil é uma espécie de vetorização e transbordamento do corpo cotidiano em direção ao uso artístico desse mesmo corpo.

Sob esse prisma, gerar um corpo-subjétil seria a capacidade do atuante em usar a pulsão de vida de seu próprio corpo cotidiano insuflando, imprimindo organicidade a esse mesmo corpo quando em Estado Cênico (Ferracini, 2006).

No momento/ lugar do Estado Cênico, em que o corpo-subjétil é criado, presentifica-se a tal teia de relações, da qual participa não somente o atuante, mas também o espectador, conforme já havia exposto anteriormente. A essa teia, Gil (2004), profundamente influenciado pelo pensamento de Deleuze & Gatarri, dá o nome de “Plano de Imanência”.

Quando assistimos uma evolução de dança, que nos parece envolvente, não enxergamos apenas o atuante em movimentos puramente mecânicos, do tipo levantar o braço, cair e saltar... Essas ações são envolvidas por uma segunda realidade, constituída, entre outros fatores, pela capacidade do atuante de realizar a ação com todo o seu ser corpo, em pleno domínio do movimento, lembrando que isto implica na ação do corpo em relação ao movimento (impulso) e em sua relação com o espaço - o “corpo próprio” no “espaço vivido”.

O autor, citando o Susane Langer explica o conceito na longa citação descrita abaixo:

“A dança é o surgimento de uma presença (*an appearance*); se quiserem, uma aparição. Rompe daquilo que os bailarinos fazem, mas é qualquer coisa a mais. Ao olharmos uma dança não vemos o que esta fisicamente a nossa frente – pessoas que dão voltas a correr ou contorcendo os corpos - aquilo que vemos é o desdobramento de forças que interagem e graças as quais a dança parece elevar-se, ser transportada, atraída, concluir-se ou diluir-se, quer se trate de um solo ou de um grupo, rodopiando como o final de uma dança dos derviches-bailadores, ou decorrendo lenta, centrada e única só seu movimento. Um corpo humano pos o jogo inteiro dos seus poderes misteriosos diante de nos. Mas estes poderes, estas forças que parecem em ação na dança, não são as forças físicas dos músculos do bailarino, as quais são de fato a causa de tais movimentos. As forças que julgamos perceber da maneira mais direta e convincente são criadas para a nossa percepção; e não existem senão para ela. (...) o que existe unicamente por nossa percepção, e não desempenha qualquer papel comum e passivo na natureza, como os objetos fazem, é uma entidade virtual. Não é o irreal: onde quer que sejamos confrontados com ela, percebemo-la realmente, não sonhamos ou imaginamos que a percebemos.”

(LANGER In Sorrel, W (ed.) 1951, 1966, 1992, p. 341-2 apud GIL, 2004 p. 42)

Essa “imagem dinâmica” que José Gil chamou de “Plano de Imanência” (Deleuze), parece-me a própria “Zona de Turbulência”, defendida por Ferracini (2006, p. 189-190)

É um transbordamento de seu próprio corpo cotidiano, linha de fuga de seu plano de organização. Portanto, ao mesmo tempo em que o ator, em Estado Cênico, está vivenciando uma absoluta condição de criação, entrega e diluição de seu corpo nessa zona intensiva, tudo também se encontra em uma condição de completa “consciência” desse próprio estado de criação, do outro ator, do público e do espaço. Isso significa que, para mim, enquanto ator, ao mesmo tempo em que minhas ações e estados afetam o espaço e o outro (ator ou público) esse mesmo outro (ator ou público) e o espaço também me afetam, fazendo com que desvios, lanças, setas, buracos, modificações e recriações de minhas ações e estados sejam alterados, redimensionados algumas vezes de maneira microscópica, outras vezes de forma macroscópica, dentro do próprio Estado Cênico. A essa zona que está “entre” minhas ações físicas, matrizes, estados, o espaço, o outro ator e o público e que afeta e é afetada chamo de Zona de Turbulência.

Em verdade, no âmbito desta pesquisa, o objeto de estudo não é o “Estado Cênico”, o “Plano de Imanência” ou a “Zona de Turbulência”, propriamente ditos, mas, sim, o objetivar desse estado, o “antes” que determina o durante. Poderia utilizar a denominação “pré-expressivo”, mas creio que pareceria ambíguo ignorar o fato do “corpo ser expressão de cultura” ao utilizar, como temática, a corporeidade em manifestações populares. Parece-me que o corpo, visto de um ponto de vista antropológico ou mesmo semiótico, nunca deixa de expressar. Poderia então tratar como o próprio “processo criativo”. No entanto, minha preocupação está localizada ainda mais no interior dessa questão. Sabemos que a criatividade depende, em termos, de espontaneidade e ação. Mas, quando se trata do objeto artístico, entra em questão a técnica e seus procedimentos que, neste estudo, referem-se à construção do corpo subjétil em Dança Brasileira Contemporânea. Mais especificamente: ao caminho por meio da cultura popular para se construir um corpo subjétil.

Chegar à luz desse caminho, isto é, do processo e de como aplicá-lo, depende, em primeira instância, da elaboração ou seleção de um treinamento apropriado. Depreende-se ainda que é no treinamento que a possibilidade do corpo subjétil se consolida, na medida que esta prática direcionada possibilita o aumento do grau de complexidade do corpo e de sua percepção, sendo ele um arquivo de técnicas corpóreas e de auto-avaliação de recursos expressivos. Esse é o entendimento de Luis Otávio Burnier (2001, p. 171):

Tendo por objetivo a preparação do ator, o treinamento explora suas capacidades e trabalha suas dificuldades, alargando seu léxico, dilatando seu corpo e abrindo os caminhos para o fluir de suas energias potenciais. Desta forma delinea todo o que e como fazer.

Os treinamentos são os próprios processos de educação, que consistem numa “adaptação do corpo ao uso deles” (Marcel Mauss, 1992, p. 472).

Neste trabalho de pesquisa e no percurso que aqui se desenha, buscarei o treinamento, que prefiro chamar de preparação, como uma prática de aprendizado,

que possibilite ao atuante a “consciência do corpo”.

O debate corpo-mente-espírito é um tema clássico no campo da filosofia ocidental. Menos distante, se nos remontarmos ao início do XX, vemos que François Delsarte (1811 – 1871)²⁹ já falava do corpo de um ponto de vista somático, isto é, da não dissociação corpo-mente-espírito, e esse pensamento reverberava na dança, e a partir daí aconteceram importantes transformações históricas. Deste modo, não seria novo ou original reivindicar a integração do corpo, depois do advento da dança moderna e, mais contemporaneamente, a marcada penetração da fenomenologia no pensamento sobre o corpo na arte. Conforme comenta Gil (2004, p. 55).

A fenomenologia teve o mérito de considerar o corpo no mundo. Não se trata de uma perspectiva terapêutica (embora tenha dado origem a toda uma escola psiquiátrica), mas do estudo do papel do “corpo próprio” na constituição do sentido. A noção de corpo próprio compreende ao mesmo tempo o corpo percebido e o corpo vivido, em suma, o corpo sensível, a “carne” de Husserl, de Merleau-Ponty e Erwin Strauss.

Frederich Nietzsche (1844 – 1900), Maurice Merleau-Ponty (1908 – 1961), Baruch Espinosa (1632 – 1677), Antônio Damásio³⁰, Thomas Hanna³¹ e entusiastas da educação somática... Muitas são as contribuições para a compreensão do corpo, não como um instrumento de manipulação da mente, mas como a própria possibilidade de existência – de ser e estar no mundo, aqui e agora. Assim, está suposto ser este o corpo de que se fala em “consciência do corpo”.

A “consciência do corpo” na dança, como o conceitua Gil (2004), é o que condiciona o próprio destino do movimento, transformando-o em movimento *dançado*, porque é a consciência do corpo que tece o plano de movimento próprio da dança, o Plano de Imanência da dança. O autor constrói tal argumentação, considerando que:

²⁹ Cf: Madureira, José Rafael. **François Delsarte: personagem de uma dança (re) descoberta**. Mestrado em Educação. Faculdade de Educação da Unicamp, 2002.

³⁰ Cf: Damásio, Antônio. **O Mistério da Consciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999 e **O erro de Descartes, emoção, razão e o cérebro humano**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

³¹ Cf: Hanna, Thomas. **Corpos em Revolta**. Rio de Janeiro: Edições MM, 1970.

[...] a arte do bailarino consiste (assim) em construir um máximo de instabilidade, em desarticular as articulações, em segmentar os movimentos, em separar os membros e os órgãos a fim de poder reconstruir um sistema de um equilíbrio infinitamente delicado – uma espécie de caixa de ressonância ou amplificador dos movimentos microscópicos do corpo: esse, nomeadamente cinestésicos, sobre os quais a consciência não pode ter controle a não ser se concentrando-se neles. Então, o corpo solta-se e a consciência do corpo torna-se um espaço interior percorrido por movimentos que refletem à escala macroscópica, os movimentos sutis que atravessam os órgãos.

(GIL, 2004, p. 23)

Trata-se, então, da relação dinâmica do impulso/movimento/espço, da fina percepção da ação que acontece no corpo, com o corpo, no espaço. Não é o ato de pensar voluntariamente o movimento; diferente disso, é o próprio sentido do movimento. “Sentido” entendido como sentir (sensações) e, também, significar. Pois essa percepção cinestésica refere-se ao movimento dançado, que se supõe estar impregnada de técnica, forma e poética. A “consciência do corpo” engendra o Plano de Imanência, no qual o sentido desposa imediatamente o movimento. “A dança não exprime, portanto o sentido; ela é o sentido porque é o movimento do sentido” (GIL, 2004, p. 72).

Eis a importância dos estudos labanianos para formação de uma consciência do corpo, pois o “sentido do movimento” é constituído pelas combinações de qualidades e intensidades de movimento na sua relação com o espaço (níveis, planos, projeções, cinesferas etc.), e que não é apenas o exterior do corpo, é a própria condição do movimento.

A consciência do corpo é condição *sinequanon* para o corpo subjétil. Ora, não seria o corpo subjétil o próprio Plano de Imanência em estado primitivo? Como se fosse a chama de um palito de fósforo que aciona uma fogueira, pois a chama da fogueira é a própria chama do palito de fósforo. A consciência do corpo seria, então, um estado que envolve a mobilização do corpo em seu sentido pleno, capaz de gerar o movimento, como um próprio pensamento do corpo. É o estado de percepção e domínio do

movimento do atuante para gerar o corpo subjétil – a pequena chama que aciona a fogueira do Plano de Imanência.

Mas e o que gera a pequena chama em sua concretude? Tendo em vista que o corpo-subjétil é uma potência do corpo cotidiano, o primeiro deverá ser construído a partir do transbordamento do segundo, em um espaço de pressionamento, estudo e, sobretudo, de conscientização e aprendizado. Conforme também compreende Ferracini (2006, p. 149).

[...] Portanto, precisamos criar um espaço de pressionamento e de pesquisa para procurar, no corpo cotidiano organizado e territorializado, pequenas linhas de fuga e pontos de respiro das doxas, para, depois de encontradas essas linhas, possam ser elas codificadas e passíveis de recriação no momento do Estado Cênico.

Este espaço de pressionamento, por vezes chamado de pré-expressivo ou treinamento, é o que chamarei de preparação, pois esse termo me parece estar mais aproximado da idéia de aprendizagem. Enquanto treinamento sugere condicionamento. Não que o atuante não esteja sujeito a formas de condicionamento, mas isso não acontece como no esporte, em que existe um ideal a ser perseguido, com padrão e rendimento. Nado borboleta é nado borboleta e pronto, acabou, não existe a possibilidade de – *o meu nado borboleta!* O recurso ao esporte é lançado como exemplo de um campo de trabalho corporal em que o termo treinamento é largamente utilizado. No entanto, esse tipo de condicionamento também é explorado em algumas linguagens artísticas, como no *ballet*, em algumas danças tradicionais e no circo. No entanto, não é o caso da Dança Brasileira Contemporânea, pelo menos não do modo como a concebo e a abordo no âmbito dessa pesquisa.

Nesta abordagem de Dança Brasileira Contemporânea a preparação deve estar a serviço do desenvolvimento do “domínio do movimento”, isto é, o uso consciente do movimento em suas possibilidades espaciais e eucinéicas. Em função da formação de uma “consciência de corpo” na qual o atuante tenha autonomia para o trabalho de criação com suporte técnico da capoeira angola e de alguns sambas de umbigada.

Na Antropologia Teatral, Eugênio Barba (1995, p.29) formulou que no treinamento “o ator não é obrigado a abandonar a sua espontaneidade, o que lhe é “natural”, segundo um comportamento que ele absorveu desde o seu nascimento na cultura e no meio social a que ele pertence. Nessa perspectiva posso dizer que o corpo cotidiano, socialmente construído não precisa ser superado, apenas transbordado. A ampliação de seu repertório e da complexidade das ações acontecem a partir de si mesmo, do auto conhecimento e de um estudo sistematizado e minucioso do corpo.

O trabalho de desenvolvimento técnico, visto dessa perspectiva, permite, além do desenvolvimento técnico, mecânico e expressivo, o aprimoramento da capacidade criativa e intelectual do atuante. Permitindo, assim, uma maior flexibilidade para se transitar entre diferentes linguagens, sendo essa uma importante chave da transdisciplinaridade e atendimento às novas demandas de hibridismo cultural e o conceito de pós-dramaturgia.

E quanto ao Seu Firmino? Aquele cortador de cana, lembra?! Afinal, toda essa discussão começou por causa dele: “... É o corpo (cotidiano) do Seu Firmino, que de dia trabalha na feira e de noite faz sambada de cavalo-marinho, quem há lhe negar atributos artísticos – forma, técnica, poética, expressividade e organicidade”.

A questão é: se o corpo cênico que Seu Firmino assume no momento da *performance*³², seria também um corpo-subjétil.

Quem já se deixou afetar por uma sambada de cavalo-marinho, uma roda de tambor de crioula ou jongo, não há de negar que uma Zona de Turbulência se

³² A expressão “performance cultural” foi cunhada por Milton Singer a partir de 1959, quando foi usada primeiramente em uma coletânea de ensaios sobre a cultura da Índia. Singer sugere que os elementos da tradição são transmitidos através de eventos performativos, que são modos de exhibir os componentes que estruturam a própria cultura. Tais performances seriam da ordem de uma temporalização diferenciada do cotidiano, sendo estruturado segundo uma ordenação do acontecimento, um programa que pode ser comparado a um script teatral. Compreenderiam, deste modo, eventos em que atores e audiência encontram-se interligados pelos fluxos de transmissão e recepção de estruturas simbólicas, podendo ser compreendidos, portanto, como experiências concretas (Carlson, 1996 p. 16 apud Néspoli, 2004 p. 2).

estabelece. Ora, se existe uma Zona de Turbulência, ela também existe em seu estado primitivo, que passa por um estado de “consciência do corpo” de seus participantes, como o Seu Firmino, em relação, senão com o público, com os participantes secundários do evento (zona de vizinhança). Pois, conforme afirma Ferracini (2004), a “Zona de Turbulência é a esfera que está entre ações corporais, matrizes, estados, o espaço, outros atuantes e o público, e que afeta e é afetada”. E se, por fim, considerarmos que a Zona de Turbulência somente poderá ser gerada a partir de um corpo-subjétil, posso chegar a concluir que Seu Firmino assume um corpo-subjétil no Estado Cênico.

Agora veja você como são as coisas: a gente faz faculdade, faz energético, treinamento disso e daquilo, tudo em busca dessa tal “vida” que habita e significa o Estado Cênico. Já o Seu Firmino, chega lá... E tudo acontece! Brincadeiras à parte, não há dúvida que o Seu Firmino, teve, ao longo de sua vida, vivências significativas que, no momento da sambada, se atualizam. Entendendo essa atualização como a vinda de uma memória virtual ao presente em um processo de (re) criação.

Além do mais, as manifestações de cunho ritualístico são caracterizadas pela “expansão do corpo, que sobrepõe aos elementos cristalizados no cotidiano as forças da criação, atualizando o universo de experiência dos participantes através da manipulação do corpo e dos elementos estéticos e simbólicos” (Eduardo Néspoli, 2004, p. 11).

Por tal premissa, confirmo a hipótese que venho defendendo desde o mestrado: que na cultura popular se encontra um valioso reservatório de simbologias e recursos técnicos e poéticos que podem ser transpostos para a dança cênica, valorando traços da identidade cultural e oferecendo um caminho para se pensar a organicidade na dança.

Organicidade?! Falei de Estado Cênico, Plano de Imanência e Zona de Turbulência, Corpo-subjétil, Consciência do corpo e Preparação e parece que esse

percurso pretendia conduzir-nos ao seguinte ponto: a “*organicidade*”. Porque é esse o caminho pelo qual se chega a um corpo-subjétil e, como não poderia deixar de ser, ao corpo-subjétil que, acredito, deva habitar a Dança Brasileira Contemporânea – como expressão artística híbrida, fruto do diálogo criador entre elementos da cultura popular brasileira e a dança contemporânea.

A *organicidade* entendida como uma força produzida pelo atuante, a partir da sua “consciência do corpo” e que, por sua vez, gera o corpo-subjétil. A *organicidade* como a própria linha de fuga do corpo-cotidiano para o sentido do corpo-em-arte. E se a *organicidade* gera o corpo-subjétil, também é responsável por manter o Plano de Imanência, aproximando os elementos que a constituem:

A *organicidade*, aglutinando os vários elementos que compõe o corpo-subjétil em relação dinâmica (pois a *organicidade* é intrínseca ao corpo-subjétil) acaba pressionando-o a suspender e arrancar do próprio tempo e do próprio espaço um tempo-espaço outro: um tempo não cronológico, mas um acontecimento; um espaço não linear, mas multidimensional. Um tempo-acontecimento que, por mais fugaz e efêmero que seja, dura, perdura e ecoa porque afeta e é afetado. Esse tempo-acontecimento se auto-gera nos elementos que habitam o território “entre” orgânico e inorgânico, que é, portanto, comum aos dois.

(FERRACINI, 2006, p. 105-106)

Então, se a *organicidade* é o caminho pelo qual se chega ao corpo-subjétil, chegar ao corpo-subjétil não prescinde do estudo da *organicidade*. Pois, como já alerta o autor acima, essa força não é algo “inato” e nem que se adquire por ensinamento. Mas, a “consciência do corpo”, que é responsável pela *organicidade*, se adquire em um processo de aprendizagem, sim! Como toda e qualquer consciência de alguma coisa.

E como adquirir essa “consciência de corpo” para gerar *organicidade*? Ora, se *organicidade* é a força gerada pela “consciência do corpo” e geradora do corpo-subjétil, que por sua vez é uma atualização de vivências, chega-se a uma “consciência do corpo” pelas próprias vivências.

Então, a Preparação Corporal – como dilatador da potência subjétil do corpo cotidiano – é, na verdade, o experienciar de vivências.

Vivências como as que Seu Firmino atualiza na *vadiação*, gerando um corpo-subjétil. No entanto, no caso do velho pedreiro, as suas vivências estão no seu cotidiano, no trabalho, na religião, no encontro com os amigos e os mais velhos, pois nas manifestações populares a *organicidade* é a própria força da tradição.

Mestre Plínio, do grupo *Angoleiro Sim Sinhô*, de quem falarei mais adiante, freqüentemente, nos treinos de capoeira, narra como compreendeu, em sua estadia na Ilha de Itaparica, como os velhos capoeiristas jogam “tanta capoeira” (em termos de qualidade de jogo), sem treinar. O segredo está no modo de equilibrar e remar o barco, em esperar o peixe, no descansar acorçado etc.

Já no caso do artista cênico, que deve justamente transbordar o corpo cotidiano e pressionar o corpo-subjétil, essas vivências estão ao longo de sua formação e na Preparação. Deste modo, pensar uma metodologia de processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea, isto é, em procedimentos para se gerar o corpo-subjétil considerando elementos da cultura popular é, neste caso, pensar em vivências que propiciem o exercício da *organicidade* subsidiada por aspectos da corporeidade em manifestações populares.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DO CAPITULO 1

- ABREU, Frederico José. **Capoeiras – Bahia, séc. XIX: imaginário e documentação**. Salvador. Instituto Jair Moura, 2005. 170 p.
- BARBA. E. & SAVARESSE, N. **A Arte Secreta do Ator – Dicionário de Antropologia Teatral**. Campinas, SP: Ed. Hucitec Unicamp, 1995. 271 p.
- BAITELLO Junior, Norval. **O Animal que parou os relógios** São Paulo: Annablume, 1997. 126 p.
- BONFITTO, M. **O Ator-compositor**. S.Paulo: Perspectiva, Col. Estudos, 2001. 149 p.
- BURNIER, L.O. **A Arte do Ator: Da Técnica à Representação**. Campinas – SP: Ed. Unicamp, 2001. 310 p.
- FERRACINI, R. **Café com Queijo: Corpos em Criação**. São Paulo: Ed. Fapesp, 2006. 357 p.
- GIL, J. **Movimento Total**. São Paulo: Iluminuras, 2004. 224 p.
- SOUZA, Jessé. **Gilberto Freyre e a singularidade cultural brasileira** in Revista Tempo Social Revi. Sociol. USP. São Paulo, 12 (1) maio de 2000. p 69 – 100.
- LABAN, R. **Domínio do movimento. [The Mastery of Movement]**. Trad. Lisa Ullmann. São Paulo: Summus Editorial, 1978. 268 p.
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura um conceito antropológico**. São Paulo: Jorge Zahar, 2008. 120 p.
- MAUSS, M. **“As Técnicas Corporais”**. In Sociologia e Antropologia. São Paulo: Edusp, 1974. pp. 209 – 233.
- MEIRELLES, Cecília. **Batuque, Samba e Macumba – estudos dos gestos e ritmo (1926 – 1934)**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1983. 110 p.
- MERLEAU-PONTY. M. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 662 p.

- NÉSPOLI, Eduardo. **A performance e Ritual: processo de subjetivação na arte contemporânea.** Dissertação de Mestrado – IA / UNICAMP. Campinas, SP: [s.n], 2004.
- OLIVEIRA, Eduardo David. **Filosofia da ancestralidade: corpo de mito na filosofia da educação brasileira.** Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007. 340 p.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro – a formação e o sentido do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 476 p.
- SILVA, Renata de Lima. **Mandinga da Rua: a construção do corpo cênico a partir de elementos da cultura popular urbana.** Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Unicamp: [s.d.] 2004. 139 p.
- SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida – por um conceito de cultura no Brasil.** Rio de Janeiro: DP&A, 2003. 168 p.
- VENÂNCIO, S. *Corporeidade e suas dimensões ontológicas.* In **Imaginário e representações sociais em Educação Física.** Rio de Janeiro: Ed. Gama Filho, 2001. p 73 -78.

CAPÍTULO II
“O CORPO É MOVIMENTO DA CULTURA”



Figura 10: Desenho de Cecília Meirelles (1935). Fonte: de Meirelles, 1983.

2.1 O CORPO NA ENCRUZILHADA

“Ancestralidade é tradição, e não se pode entender o corpo sem tradição uma vez que esta é um baluarte de signos, e dessa forma, a produtora da semiótica que significa os corpos”.

(Eduardo Oliveira)

Espero que, ao falar de Dança Brasileira Contemporânea como um ponto de encontro ou território de intersecção entre dança contemporânea e cultura popular, não leve à interpretação de que defendo uma idéia de identidade nacional – noção escorregadia que opera no plano ideológico de delimitação de fronteiras políticas que procura se impor como legítima, conforme alerta Renato Ortiz (1986) e esclarece Stuart Hall (2006, p. 13):

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida, em que os sistemas de significação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.

E, se por fim, levarmos em consideração que, nessa concepção de identidade, não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou características étnicas, pois uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional, conforme desenvolve Hall (2006), veremos que esse realmente não é foco da minha discussão. Isso porque no âmbito desse estudo a concepção de cultura popular não está ligada a uma visão de “Povo” como categoria romântica e unitária. Como adverte Hécio Ribeiro (1994, p. 20), o povo “[...] são grupos e classes sociais que se compõem, justapõem e se opõem internamente em uma originalidade criativa tão peculiar, capaz de sugerir um permanente estado caótico, onde, todavia permanecem traços constantes.” (grifo meu).

Neste contexto, talvez fosse mais apropriado do que identidade a idéia de *identificações*, conforme observa o sociólogo Michael Maffesoli (1996), ao sugerir o deslizamento de um conceito para o outro, considerando que o indivíduo-sujeito é atravessado por muitas identificações e não está dotado de uma identidade como algo uno, acabado, coerente, coeso, linear, integral, único, original e estável, assim como a cultura não se fixa dessa maneira.

Considerando a pluralidade cultural brasileira e a ampla possibilidade de hibridismo oferecida pela arte na contemporaneidade, posso afirmar que a Dança Brasileira Contemporânea pode ser pensada, produzida e pesquisada a partir de diferentes motivações e identificações. Aqui, penso, pesquiso e produzo esta dança, considerando a herança cultural africana, que se expressa em corporeidade na capoeira angola e em sambas de umbigada que estão sendo resignificados em São Paulo, com a consciência de que tais manifestações não operam em um sistema único, tendo cada qual suas próprias especificidades.

No entanto, ao olharmos para formação cultural do povo brasileiro, que é a própria tecedura de tais manifestações, e que aparecem de forma fantasiada na história do Seu Firmino, veremos um lugar comum para essas manifestações – a encruzilhada. Encruzilhada essa que na visão de Oliveira (2007, p. 105) poderia ser considerada como um “entre-lugar”

[...] Partimos do lugar cultural africano que é um lugar desterritorializado. Pela diáspora negra e pela própria aventura humana o lugar cultural africano tornou-se um entre-lugar. O Brasil é assim. O candomblé é assim. A macumba é assim. A feijoada é assim. O “tempo-livre” é assim. Os blocos afros de Salvador são assim. Assim, é a cultura afrodescendente. Ela é um entre-lugar não um sem-lugar. Ela tem uma identidade forjada na trama das identidades.

A encruzilhada, a princípio, o encontro de ruas ou trilhas onde se faz oferenda pra Exu e sua falange - como fez o ijexá e Seu Firmino, em meio à fuga para quilombo - é tratado por Leda Maria de Martins (1997) não como um lugar concreto, mas sim como metáfora da noção de tempo-espaço e mais do que isso, como um ponto nodal que encontra no sistema filosófico-religioso de origem iorubá, uma complexa formulação: um lugar de intersecções, onde reina o senhor das encruzilhadas, portas e fronteiras, Exu Elegbara, princípio dinâmico que medeia todos os atos de criação e interpretação do conhecimento; Exu, “o dono do corpo”, na expressão de Muniz Sodré, (1997).

A encruzilhada, locus tangencial, é aqui assinalada como instância simbólica e metonímica, da qual se processam via diversas de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. Da esfera do rito e, portanto, da performance, é o lugar radial de centramento e descentramento, intersecções, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergências, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção, as noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articulado pela crítica pós-colonial, podem ser pensadas como indicativas de efeitos de processos e cruzamentos discursivos diversos, intertextuais e interculturais.

(MARTINS, 1997, p. 28)

Para entender a noção de encruzilhada podemos recorrer ao pensamento de Foucault (1999). O autor propõe o entendimento do sujeito como um efeito da “*superfície, uma espuma que reverbera a força das ondas*”, em outras palavras, que somos tramados e constituídos pelas estruturas de poder. Esses elementos presentes na constituição do sujeito dizem respeito também à questão da identidade. Segundo o Foucault, o poder é exercido nas massas e converte-se num controle que nos fabrica, impondo a todos e a cada um de nós uma individualidade, algo que nos identifica. Se por um lado isso nos encerra, por outro, é preciso ponderar que para Foucault o poder não é apenas aquele representado pelo “Sistema”, isto é, o poder hegemônico com “P” maiúsculo. São também forças que se movimentam horizontalmente, como, o meu ver, é a força da “tradição”.

Esse poder-tradição aparece na cultura brasileira em persistências de simbolismos culturais bantos, iorubas, tupi-guaranis e etc. Que de certa forma se contrapõe ao poder colonizador, simplesmente por não desaparecer ou não se deixar de todo homogeneizar .

Assujeitados pelo perverso e violento sistema escravocrata, tornados estrangeiros, coisificados, os africanos que sobreviveram às desumanas condições da travessia marítima transcontinental foram destituídas de sua humanidade, desvestidos de seus sistemas simbólicos, menosprezados pelos ocidentais e reinventados por um olhar alheio, o do europeu. Esse olhar, amparado numa visão etnocêntrica e eurocêntrica, desconsiderou a história, as civilizações predominante ágrafas, menosprezou sua rica textualidade oral; quis invalidar seus panteões, cosmologias, teogonias; impôs como verdade absoluta, novos operadores simbólicos, um modus alheio e totalizante de pensar, interpretar, organizar-se, uma nova visão de mundo, enfim. Objeto de um discurso que a inventava pelo avesso, a África aparecia no imaginário do europeu como o território do primitivo e do selvagem, que se contrapunha às idéias de razão e de civilização, definidoras da pretensa “supremacia” racial e intelectual caucasiana. O continente negro desenhava-se nos textos e nos registros do imaginário europeu como o continente de sombras, tabula rasa a ser prefaciada, inventada e ocupada pela inscrição simbólica “civilizada” das nações européias.

(MARTINS, 1997, p. 24)

Ao observar a longa citação acima, é preciso considerar, como a própria autora sugere que apesar do autoritarismo da exploração do humano pelo humano que ficou explicitado nos séculos de escravidão negra, apoiado pela Igreja Católica e mantido por uma poderosa economia de tráfico de humanos; dos inúmeros artifícios para o enfraquecimento e maior submissão e subordinação do povo negro, houve uma permanente insubmissão, que aparece na história na forma de fugas, revoltas, quilombos, culto a divindades, danças, música...

A capoeira e os sambas de umbigada são, a meu ver, demonstrações claras de que tem sido possível dobrar o poder que nos envolve e determina e transformá-lo em potência que escapa do lugar comum por uma linha de fuga, a partir da qual têm vazão a criticidade e a criatividade. A prova cabal de que o poder, como gerador de realidade

e vida, gera também os próprios pontos e focos de resistências da vida ao poder. Pois, conforme salienta Foucault, “o ponto mais intenso das vidas é aquele no qual se concentra sua energia, é exatamente onde elas se chocam com o poder, se debatem contra ele, tentam utilizar suas forças ou escapar às suas armadilhas” (Foucault apud. Castelo Branco, 2007, p. 10). Não é outro o entendimento de Martins (1997, p.25):

No entanto, a colonização da África, a transmigração de escravos para as Américas, o sistema escravocrata e a divisão do continente africano em guetos europeus, não conseguiram apagar no corpo/corpus africano e de origem africana os signos culturais, textuais e toda a complexa constituição simbólica fundadores de sua alteridade, de suas culturas, de sua diversidade étnica, lingüística, de suas civilizações e história.

A encruzilhada se constitui justamente nesse processo de encontro, tensão, paixão, conflito, incorporação, assimilação, sincretismo que tecem identificações afro-brasileiras, aparente em costumes, culinária, na religião, na língua e, sobretudo no corpo. Novamente recorro a Martins para enfatizar tal idéia:

E é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo móvel, identidade esta que pode ser pensada como um tecido e uma textura, nos quais as falas e os gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformam-se e reatualizam-se continuamente, em novos diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade e alteridades negras.

(MARTINS, 1997 p. 26)

Seu Firmino quando joga capoeira é um corpo de encruzilhada, toda a sua história não há de negar, o curioso é que o Gabriel e todos os discípulos do Mestre Longevidade, que não foram escravos e nem quilombolas, na roda de capoeira, também ocupam um lugar na encruzilhada, ou são ocupados por ela. Sim, pois conforme discute David Le Breton (2007), ao desvendar as lógicas sociais e culturais que se imbricam no universo do corpo – a corporeidade é socialmente construída, não há nada de natural no gesto ou na sensação.

Para compreender o pensamento de Le Breton é necessário primeiramente entender o corpo como algo indistinguível da identidade e não como um atributo da pessoa, um possuir. O autor sugere a compreensão do corpo como “lugar e tempo no qual o mundo se torna homem ou mulher, imerso na singularidade de sua história pessoal, numa espécie de húmus social e cultural de onde retira a simbólica da relação com os outros e com o mundo” (Le Breton, 2007, p. 34). Como também pode acrescentar Oliveira (2007, p. 110)

Um corpo é uma construção cultural, por isso ele é território dos sentidos. Sente na sua pele os apelos do mundo e sofre em sua extensão o amálgama da cultura. O corpo nunca pode ser reduzido a um conceito posto que é território da cultura, portanto, lócus da experimentação. O corpo, ao mesmo tempo, significa e é significado, interpreta e é interpretado, representa e é representado. O corpo é, ao mesmo tempo, índice, ícone e símbolo. Daí que o corpo não é apenas um organismo biológico, mas um tecido cultural.

Seu Firmino é negro, Gabriel é de descendência italiana, tão claro como é o Mestre Plínio do Centro de Capoeira Angola Angoleiros Sim Sinhô. Mestre Plínio foi buscar a capoeira angola no convívio com os velhos mestres da Bahia, como Mestre Moa Gato, Mestre João Grande, Mestre Moa do Catendê, Mestre Jogo de Dentro. E ensina capoeira em São Paulo desde 1993. No seu espaço, na rua Turiassú, podemos ver angoleiros de todas as espécies – altos, baixos, negros, nipônicos, brancos, mulheres, crianças, velhos, até mesmo estrangeiros... Corpos diferentes agindo em uma similar identificação – corporeidade, que aqui deve ser entendida, como o fez Le Breton (2007): como “fenômeno social e cultural, motivo simbólico, objeto de representações e imaginários”.

O corpo é o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída: atividades perceptivas, mas também expressão dos sentimentos, cerimoniais dos ritos de interação, conjunto de gestos e mímicas, produção da aparência, jogos sutis da sedução, técnicas do corpo, exercícios físicos, relação com a dor, com sofrimento, etc. Antes de qualquer coisa, a existência é corporal .

(LE BRETON, 2007, p. 07)

Destarte, coloco em questão a corporeidade vista como uma atualização (recriação) do passado, por meio de uma memória coletiva que se apresenta como tradição, na qual, “o passado que atua no presente é uma força determinante só enquanto o mesmo passado continua presente, isto é, quando se transforma numa situação que continua influenciando” (Ribeiro,1994, p. 26). A ancestralidade, não como volta ao passado, mas como atualização da tradição.

A encruzilhada é justamente o lugar em que o passado e presente se sobrepõem e ainda onde perpassam questões relacionadas ao sagrado - no culto pela ancestralidade, pois, como salienta Ribeiro (1995, p. 117), inevitavelmente as marcas africanas acontecem por meio da relação com o sagrado. A encruzilhada é o tempo-espaço, de festejos, cerimônias, rodas... Que “rematizam a África em terras d’ Américas...”. Como também reafirma Oliveira (2007, p. 120):

Ocupando o lugar da encruzilhada o corpo é um signo que afronta os regimes semióticos que estão em jogo na sociedade abrangente. Os signos são mediações do exercício do poder, por isso instauram conflito e disputa. No movimento do corpo está o movimento da cultura – em todo caso é sempre isso que está em jogo quando se trata de compreender as fontes e os fundamentos de uma filosofia que se expressa e se entende através e a partir do corpo – e não contra ele.

Em uma roda de capoeira, jongo, tambor de crioula ou samba vemos de formas variadas a tradição se corporificar a ponto de gerar uma realidade paralela à corrente, uma segunda realidade, já que, de certa forma, distancia seus participantes da estrutura social vigente, pois na roda, não importa o status e nem o papel social, se

sargento, doutor ou operário... “Quando toca o gunga, somos todos irmãos”, como canta Mestre Moa do Catendê.

As hierarquias da estrutura social vigente são neutralizadas, algo que faz lembrar o fenômeno de “*communitas*”, implicado pela “limiariiedade” - a fase intermediária do ritual, entre o distanciamento e a aproximação em que as características do indivíduo que está transitando são ambíguas, misturando sagrado e profano. Tal discussão é amplamente realizada pelo antropólogo Victor Turner:

Passagens liminares e “liminares” (pessoas em passagem) não estão aqui nem lá, são grau intermediário. Tais fases e pessoas podem ser muito criativas em sua libertação dos controles estruturais, ou podem ser consideradas perigosas do ponto de vista da manutenção da lei e da ordem. A “*communitas*” é um relacionamento não-estruturado que muitas vezes se desenvolve entre liminares. É um relacionamento entre indivíduos concretos, históricos, idiossincráticos. Esses indivíduos não estão segmentados em funções e “status” mas encaram-se como seres humanos totais. É um relacionamento entre seres humanos racionais cuja a emancipação temporária de normas sócios-estruturais é assunto de escolha consciente.

(TURNER, 1974, p. 05)

Sabemos que roda de capoeira, jongo, tambor de crioula e samba de roda não são exatamente ritos de passagem, já que neles não necessariamente acontece o distanciamento e depois a aproximação com status social diferente, como o de mudança de lugar, estado, posição social ou de faixa etária (salvo em alguns casos na capoeira, em ocasiões especiais como o aniversário de um participante ou motivo titulação³³).

Não obstante, essas rodas são uma conduta formal prescrita em ocasiões não dominadas pela rotina tecnológica e relacionada com a crença em seres ou forças místicas, caracterizando-se por serem eventos em que as estruturas sociais não são mais enfatizadas, mas, ao contrário, são desorganizadas pelas brincadeiras e pelo acaso

³³ Nessa ocasião o aniversariante deve jogar como todos da roda ou maior número possível de jogadores. Quando um capoeirista recebe um título como o de contra-mestre ou mestre acontece uma roda especial para consagração.

instaurado. O que, observando a visão de Carlson (1996) e do próprio Turner (1974) a respeito dos rituais a de se considerar certa aproximação.

As rodas, tratam-se de um lugar em que se estabelece um “plano de imanência” – que auto-gera nos corpos uma potência de expressividade e sensação que transborda o corpo cotidiano (dócil como diria Foucault) em direção ao corpo sem órgãos (CsO)³⁴, que não se chega – “Ao CsO nunca se chega” (Deleuze & Gatarri) – pois, por sua vez, a força da tradição agencia a segunda realidade, gerando um corpo que não o dócil, nem o CsO, mas um corpo limiar.

O corpo limiar é o próprio corpo da encruzilhada, entre o passado e o presente, o sagrado e o profano, o eu e o outro. É o corpo que se move, brinca, dança, canta e recria a história de tantos Firminos... Isto é, a partir da assimilação da memória coletiva, dá corpo à herança cultural negro-africana no Brasil.

Ora, não me parece que as razões que fazem os brincantes paulistanos, de classe média em sua maioria, afinarem tambores no fogo, serem devotos de São Benedito e participarem assiduamente das rodas de quinta feira do Mestre Plínio sejam os mesmos que motivaram e motivam as coreiras³⁵ de São Luiz do Maranhão, os angoleiros do Forte Santo Antônio³⁶, os jongueiros de Guaratinguetá. Muito menos, as mesmas razões que levaram os negros cativos a insistirem, mesmo sobre toda pressão do sistema escravocrata, a manter e recriar suas tradições através da dança, música e capoeira. No entanto, a senzala e o quilombo não são o passado apenas de indivíduos que trazem na epiderme a marca da mãe África, “pretos ou quase pretos de tão pobres”. A senzala e o quilombo são o passado presente da cultura brasileira. E na cidade de São Paulo, desde o início década de noventa, tem se tornado cada vez mais presente. Pois,

³⁴ O corpo dócil, discutido por Foucault é o corpo “aprisionado” por estruturas de poder que se manifestam na forma de controle e disciplinarização, a partir da concepção de que o corpo no universo de produção só se torna útil se for um corpo produtivo e submisso. CsO, termo criado por Artaud e recentemente resignificado por Deleuze e Gattari, seria o não agenciamento por esses organismos que definem o corpo dócil, o outro extremo, e por isso não é possível chegar.

³⁵ Mulher que dança tambor de crioula

³⁶ Antigo Forte de Salvador no bairro de Santo Antônio Além do Carmo

pontos e núcleos culturais promovem encontros de paulistanos com a cultura popular de diferentes lugares do Brasil. Conforme argumenta José Miguel Wisnik (2001, p. 15) “é em situações como essas que a vida cultural paulista tem o papel de ressoar o Brasil contemporâneo, no sentido de ser o lugar real, talvez o único, onde as imensas diferenças do país são postuláveis simultaneamente”.

As manifestações populares que vêm sendo resignificadas em São Paulo, em geral, são de origens sincréticas e expressam uma grande diversidade de elementos de representação. Esses elementos reelaboram significados para um imenso arquivo de matrizes corporais e sonoras, produzindo música, dança e gestualidade simbólica bastante diversa e em contínua transformação, demonstrando vitalidade e potencial criativo.

Atuam na cidade alguns núcleos que vêm promovendo encontros, pesquisas e os próprios rituais na urbe paulistana, nos quais as manifestações populares se configuram em um núcleo simbólico que expressa certo sentimento de convívio social e de visão de mundo que, ainda que totalmente revestido das modernas técnicas de difusão, revelam a memória e a identificação com aquela cultura que borbulhou do quilombo e da senzala. Tais como: *Associação Cultural Cachuera!*, *Abaçai Cultura e Arte*, *Grupo Cupuaçu*, *Cia. Artes do Baque Bolado*, *Grupo de Capoeira Angola Semente do Jogo de Angola*, *Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô*, *Instituto Nzinga de Capoeira Angola* entre outros. Segue em anexo uma breve descrição sobre o trabalho desses grupos.

Os grupos citados não são os únicos que promovem a cultura popular na cidade de São Paulo. Alguns desses grupos deram origem a outras iniciativas culturais. Também podemos observar que tais núcleos encontram maior eco junto ao público da classe média. Inclusive, ações envolvendo esses tipos de manifestações populares nas periferias da metrópole ainda são bem tímidas. Mas vale citar o trabalho com capoeira angola de Mestre Bigo, atualmente no Jardim Selma; de Mestre Marrom, no Taboão da Serra; e os trabalhos envolvendo música, dança e teatro de Raquel Trindade, no Embu

das Artes.

Também é válido ressaltar que esse sentimento de identificação da classe média com a cultura negra, não chega a afetar a consciência social e política e refletir na situação do negro no país, nem ao menos intensifica o debate sobre a problemática étnica e o racismo no Brasil, tarefa levada com afinco pelo movimento negro organizado, algumas instâncias políticas como sindicatos e ongs, movimentos sociais e culturais (hip hop, anarco-punk) e em algumas iniciativas de universidades (por exemplo, a discussão de cotas pra negros em instituições de ensino superior).

Já em 2001, um fato curioso me chamou a atenção. Participando da comissão de organização da Semana de Consciência Negra da Unicamp, convidei grupos performáticos formados por estudantes que desenvolviam pesquisa e produção a partir da cultura popular a participar do evento, com apresentações que precediam os debates. O convite gerou polêmica na comissão organizadora, pois alguns companheiros eram determinadamente contra a contratação de não negros. Como representante dos estudantes insisti que essa era uma boa oportunidade para a integração da comunidade da Unicamp, em torno de uma questão que de um jeito ou outro envolvia a todos – a consciência negra.

O fato é que os grupos, formados por brancos em sua maioria pra não dizer totalidade, com inegável conteúdo de pesquisa e produção artística, apresentavam-se em seguida abandonavam as salas de debates, arrastando consigo parte considerável do auditório. Restavam para debate alguns poucos interessados, negros e em geral trabalhadores e não-estudantes. Na avaliação da semana, tive poucos argumentos para justificar a contratação de tais grupos, já que para comissão, mais importante do que a qualidade estética das apresentações, era a afirmação da comunidade negra na Unicamp, que ainda hoje é representada por um número risível de estudantes.

No entanto, mesmo sem muita consciência política esse segmento social, deixa-se seduzir pelos sons dos tambores, pelo soar dos berimbaus e com sentimento de

propriedade (re)cria a corporeidade dos rituais da encruzilhada. Corporeidade criada em um corpo próprio, corpo que é gente, gente como Seu Firmino.

Essa discussão não será contemplada e aprofundada nesses termos no âmbito desse estudo. Todavia, preocupo-me em deixar claro que quando falo da incorporação da cultura negra em um território, que inevitavelmente está demarcado pela questão de classe, não se trata de uma ingênua ilusão do mito da “democracia racial”³⁷. Os problemas e diferenças continuam no mesmo lugar, eu diria até que esse movimento de apropriação gera um novo tipo de exclusão, já que, ironicamente, os negros são também minoria nesses núcleos paulistanos e essa produção embora não seja restrita é de difícil acesso aos periféricos da cidade. Com exceção talvez, da Festa do Boi no Morro do Querosene, realizada pelo Grupo Cupuaçu, que realmente é muito “popular” no sentido de acessibilidade.

A capoeira também se caracteriza pela sua grande popularidade. A capoeira está em todos os lugares. Foi por via dessa popularidade da capoeira que penetrei, ainda na adolescência no universo da cultura popular. No entanto, a capoeira angola, principal foco de meu interesse, por preservar mais aspectos relacionados à ancestralidade e tradição, só tive a oportunidade de encontrar, anos depois, já na universidade.

Pensar a popularidade das manifestações observadas em São Paulo, gera o questionamento se tais performances podem ser de fato consideradas como manifestações de cultura popular. Percebo que esse assunto, bem como a questão da identidade são temas discutidos longamente nas ciências sociais, sob diferentes pontos de vista, por vezes, gerando controvérsias entre os estudiosos. Todavia, continuo a me valer da concepção de cultura popular utilizada na dissertação de mestrado, na qual proponho um processo de criação a partir de elementos da cultura popular urbana tendo como foco o hip hop e a capoeira. Compartilho, nesse sentido, das idéias de

³⁷ Cf: Azevedo, Tales. **Democracia Racial: ideologia e realidade**. Petrópolis / RJ: Vozes, 1975

Coelho Neto (1986), para quem tal concepção de cultura popular é baseada na idéia de que:

[...] não existe uma cultura popular, ou uma cultura operária, ou uma cultura camponesa ou erudita. Existe a cultura viva e a cultura morta, existe a cultura de consumo (de bens eruditos ou populares ou operários – e consumir é matar), e a cultura de produção pelo indivíduo em grupo, com bens seja de que origem for.

(COELHO NETO, 1986, p. 113)

Na mesma linha de pensamento, para Nestor Garcia-Canclini³⁸ (*apud* Carvalho, 2000) uma concepção substantiva e ortodoxa de folclore ou de cultura tradicional já não se sustenta, na medida em que o estudo da cultura popular, no momento presente, deve tomar em conta a articulação de diversos fatores sumamente complexos e dinâmicos que, em muitos casos, ameaçam dissolver a delimitação de uma área exclusivamente tradicional. Entre esses fatores encontram-se: a produção cultural vinculada aos meios de comunicação em massa; o turismo; a migração interna; e, outro aspecto importante, a diversificação religiosa crescente de nossas sociedades que, colocando à disposição dos indivíduos uma gama muito mais ampla de opções no campo religioso ou espiritual, rompe com um primado histórico do catolicismo como campo simbólico e estético, dominante em muitas expressões culturais tradicionais. Isso sem contar o processo de urbanização acelerada pelo qual passam nossos principais centros habitacionais nas últimas décadas e que acarretaram na inversão da relação demográfica entre campo e cidade (Carvalho, 2000).

Garcia-Canclini (*apud* Carvalho, 2000 p. 23) ainda propõe, em consequência da heterogeneidade e da dinâmica do momento presente, descartar a noção escorregadia de autenticidade, presente na conceituação de vários autores, sugerindo o critério de “representatividade sociocultural: não importa tanto os objetos, músicas e hábitos tradicionais por sua capacidade de permanecerem “puros”, iguais a si mesmos, como o

³⁸ GARCIA-CANCLINI, Néstor. **La carta del Folklore Americano y la política cultural en los 80**. Trabalho apretnado na III Runión Interamericana sobbre cultura popular y tradicional, Caracas, 1987.

porquê representam o modo de conceber e viver daqueles que os produzem e usam”.

Embebedar a dança contemporânea dessa “potência” é estabelecer uma via de comunicação de mão dupla: apropria-se de “códigos” representativos da manifestação popular - que é de domínio público - para reelaborá-los em determinada linguagem artística, que através da publicação (apresentação) volta ao “público” em uma nova situação, contrastando o “reconhecível” e o incógnito.

Betty Rabetti (2000, p. 12), professora do Departamento de Teatro da Unirio, discutindo o teatro popular, fala sobre esse tipo de relação:

Uma pesquisa desse tipo – amparada em novos conceitos e metodologias e, sobretudo, atenta a sucessivas camadas de interpretação que atravessam a história das manifestações culturais populares – talvez permitisse verificar, sob a aparência de genialidade das raças, das peculiaridades nacionais, ou de espontaneísmos típicos de um povo, a sutil presença de recursos técnicos conservados em acervos e que pressupõem a capacidade de dialogar códigos (persistência) e variáveis (aptas para adequações a novos tempos ou novos sentidos) e que podem propiciar, por vezes, combinações inovadoras.

Tais combinações, inovadoras ou não, refletem traços culturais que podem ocasionar identificação. Nesse sentido Robatto (1994, p. 121) acredita que “uma pessoa ao ser refletida nos movimentos de uma dança, pode ser despertada para sentimentos arquetípicos da sua condição humana, identificando-se com expressões diversas (...)”. Para a autora, essa identificação é valiosa, porque a “dança distanciada do povo, volta-se para um estéril exibicionismo do virtuosismo técnico do bailarino, baseado em temáticas alienantes, fora da realidade, restringindo sua atuação a um mero divertimento, deslumbrando o público com movimentos estereotipados e espetaculares”.

Sem desconsiderar o valor das expressões artísticas voltada para o virtuosismo técnico, considero interessante do diálogo artes cênicas com questões “populares” é a possibilidade de ampliação do potencial comunicativo da dança contemporânea, em

termos de abrangência de público.

Em junho de 2009, durante a realização do Doutorado *Sandwich* na cidade de Lisboa, tive a oportunidade de assistir o solo de dança da artista Mariana Lemos³⁹, do CEM (Centro em Movimento)⁴⁰ em ensaio aberto destinado a mulheres em contexto de prostituição de rua. O trabalho, que tratava justamente do contexto dessas mulheres emocionou os presentes sem causar o estranhamento que normalmente se nota em relação à dança contemporânea, quando se trata de um público com pouco ou em nenhum envolvimento com essa linguagem. Na conversa após a apresentação foi possível constatar que poucas mulheres se identificaram no trabalho, mas que todas se identificaram com o trabalho. Em outras palavras, as mulheres não perceberam que a motivação da coreografia era justamente a trajetória delas, pois realmente não se tratava de uma abordagem literal. No entanto, todas se mostraram extremamente comovidas.

Acho pertinente evocar esse caso, pois trata-se de um exemplo claro, de como uma abordagem não literal, não interpretativa e sim uma dramaturgia de dança, na qual o movimento é o próprio sentido, pode permear fronteiras marcadas por questões sociais. Pois, da mesma forma que as mulheres em situação de prostituição de rua, da cidade de Lisboa, normalmente não freqüentam os sítios da dança contemporânea, normalmente a dança contemporânea não vai até os sítios que essas mulheres se encontram. Salva em iniciativas como essas que, além de garantir a possibilidade de acesso, viabiliza a possibilidade de identificação. É dessa forma que enxergo a importância das encruzilhadas paulistanas, não apenas como fonte de onde se extraí a matéria prima, mas, também para onde se pode retornar.

³⁹ Mariana Lemos é bacharel e licenciada em dança pela Unicamp, mestranda em Pedagogia da Dança na Escola Superior de dança de Lisboa, trabalha no Cem-centro em movimento (em Lisboa Portugal) desde 2004. O cem é uma estrutura artística transdisciplinar de investigação, criação, formação e trabalho com a comunidade desde os anos 90. Tendo como base de todo o trabalho e filosofia o corpo. www.c-e-m.org

2.2 DO CORPO LIMIAR AO CORPO SUBJÉTIL

“O corpo é mais que uma memória. Ele é uma trajetória. Uma anterioridade. Uma ancestralidade. Por isso é preciso fazer o movimento da volta, mas volta não é retrocesso. É movimento descontínuo e polidirecional. Como a teia de aranha. Trata-se de inventar enquanto se resgata; trata-se de recriar enquanto se recupera. Assim é o movimento do corpo e da cultura”

(Eduardo Oliveira)

Estudos como a Antropologia Teatral, Antropologia da Performance e Etnocologia propõem uma abordagem interdisciplinar das práticas performativas (eventos etnográficos, rituais) e das artes performativas (teatro, dança, performance arte) de diversos grupos e comunidades. Autores como Richard Schechner, Victor Turner, Eugênio Barba e Jean Marie Pradier na etnocologia, inauguraram tais escolas de pensamento.

Mesmo sem o compromisso de situar o presente trabalho em algum desses territórios e, inevitavelmente, transitando por todos, sinto-me segura em olhar sob a mesma perspectiva o espetáculo (cena) e a manifestação popular (ritual). Obviamente uma série de características podem diferenciar um evento do outro, no entanto, despertam-me a curiosidade os pontos de convergência.

Na seção 1.2, intitulada “Preparação corporal em dança brasileira”, ao questionar sobre o papel desempenhado por Seu Firmino no ritual, chego à compreensão, que agora pretendo desenvolver, de que uma zona de turbulência se estabeleça, pressupondo a existência de um corpo subjétil. Tal conclusão se justifica porque da mesma forma que a cena não se resume a execuções meramente mecânicas de ações físicas, deslocamentos, pausas e sons, a roda de capoeira e os sambas de umbigada têm o seu sentido criado em uma esfera de significação tecida pelo corpo em

um devir de realidades, tempos e espaços sobrepostos pela força da tradição – a encruzilhada.

No entanto, talvez seja mais apropriado dizer que a zona de turbulência está para cena como a encruzilhada está para estes rituais. Só que não necessariamente a zona de turbulência e a encruzilhada são territórios distintos. A encruzilhada traz a especificidade do espaço-tempo em que a ancestralidade banto e/ou iorubá é portadora das identificações criadas nos corpos, e a partir dos corpos que sustentam a rede de relações que existem em uma zona de turbulência. Desta forma, o corpo subjétil da zona de turbulência é, na encruzilhada, o corpo limiar.

O corpo subjétil, como propõe Renato Ferracini (2004), é um conceito gerador de um território poético, a partir do pressionamento do corpo cotidiano. Por sua vez, o corpo cotidiano, visto do ponto de vista foucaultiano, é tramado e constituído pela ação do poder que sobre-determina o sujeito, pois como já havia dito “*o poder se exerce sobre cada indivíduo, do mesmo modo que é exercido sobre as massas e converte-se num controle que nos fabrica*”.

Nessa relação, o corpo subjétil representa uma linha de fuga desse lugar comum (corpo cotidiano), do mesmo modo que o corpo limiar também o faz, primeiramente, transbordando o corpo cotidiano em ações e estado que se propõem à criação de um território poético e, depois, à medida que, em *communitas* se transgride ou anula as normas que regulam as relações estruturadas e institucionalizadas que operam no cotidiano. Essa transgressão, segundo Victor Turner (1974, p. 156), “é acompanhada de um poderio sem precedentes”.

É sob essa perspectiva que acredito: o estudo do corpo limiar na capoeira angola e em sambas de umbigada podem contribuir para a construção do corpo subjétil no âmbito da Dança Brasileira Contemporânea, um território de hibridação da cultura popular e cena contemporânea.

Além do mais, o corpo limiar da capoeira e dos sambas de umbigada, no devir presente-passado, atualiza identificações corporais herdadas de um processo histórico de fuga e dobra de poder, representada na manobra cultural que foi a instalação e permanência da cultura banto na cultura popular brasileira. Pois, conforme comenta o pesquisador Paulo Dias (2001, p. 859) a respeito dos batuques (sambas):

Na crônica histórica brasileira da colônia e do império, as danças de terreiro dos escravos negros, designadas batuque, são qualificados comumente como diversão “desonesta”, sobre tudo pelos representantes do poder político-administrativo e religioso, manifestando-se o temor de que se tratassem de rituais pagãos e atuassem como fermento de desordem social e revolta.

O mesmo no que diz respeito à capoeira que, como luta, representava diretamente uma ameaça ao regime escravocrata, sendo fortemente reprimida até 1930 quando, com advento da capoeira regional, começa a ganhar visibilidade como esporte brasileiro.

Na encruzilhada, a zona de turbulência não é uma esfera fantástica que paira sobre o evento, embora, haja que se considerar que tais manifestações são envolvidas pela crença no universo “mágico” (místico). No entanto, podemos compreendê-la como um campo de força gerada pela vetorização de energias individuais que se materializam, apesar de virtuais, viabilizadas não por um “treinamento” como acontece na cena, mas sim, pela ação da tradição, que age na própria performance mas, também, por meio da oralidade em vivências no cotidiano.

A tradição, como um agenciamento de poder horizontal, em termos de experiência, é o que gera condições pessoais e coletivas de participar/criar a performance. A tradição, apesar de estar intimamente ligada a aspectos relacionados à territorialidade, é algo, em tempos de pós-modernidade e globalização, que se resgata, adapta e recria. O que provavelmente justifica, entre outros motivos, a presença de danças naturais do norte e nordeste do Brasil, bem como do interior de São Paulo na capital, sendo praticadas de forma ritualística ou, ao menos, com caráter de jogo.

Sobre esse assunto, parecem-me relevantes as considerações de Hobsbawn e Rangers (1984, p. 01) sobre o que chamam de “invenção da tradição”:

Tradições que parecem ou legam ser antigas são muitas vezes de origem bastante recente e algumas vezes inventadas [...] Tradição inventada significa um conjunto de práticas [...], de natureza ritual ou simbólica, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, a qual automaticamente, implica continuidade com um passado histórico adequado.

Os sambas de roda e a capoeira angola não são, a princípio, uma tradições paulistanas, mas foram traduzidas cosmopolitamente. Nesse sentido, são pertinentes as discussões, no campo da identidade, sobre a oscilação entre a idéia de Tradição e Tradução⁴¹:

Em toda parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em transição, entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado.

E se ainda levarmos em consideração que a cultura brasileira é, por si só, híbrida, independente desses novos processos de assimilação, característica esta, das “novas diásporas” criadas pelas migrações coloniais e pós coloniais, chegaremos à importância da idéia de Tradução como apresenta Hall (2006, p. 88).

Este conceito descreve aquelas formações de identidade que atravessa e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de dum retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais forma marcada. A diferença é que elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias

⁴¹ Cf. Robins, L. “Tradition and translation: national culture in its global context”. In Corner, J. And Harvey, S. (orgs.), Enterprise and Heritage: Crosscurrents of National Culture, Londres: Routledge, 1991.

histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias “casas” (e não a uma “casa” particular).

Parece-me evidente que foi pela vertente da Tradução que, no período dos quilombos e senzalas, se constituiu a encruzilhada, bem como atualmente é por essas vias que rituais da Bahia, Maranhão e do interior paulista se reconstituem na cidade de São Paulo, mediados, senão pela figura do mestre como é na capoeira, pelo contato direto ou indireto com a sabedoria dos “velhos”, como é de praxe na cultura banto.

Na roda de capoeira dos Angoleiros Sim-Sinhô é possível observar características de diferentes linhagens da capoeira (Mestre Gato, Mestre João Grande, Mestre Jogo de Dentro). A roda acontece toda semana impreterivelmente, independente de público. Não é um “show”, a roda acontece pela *capoeiragem*, pelo prazer e “dever” que capoeiristas encontram na *vadiação*. Mestre Plínio sempre faz questão de frisar que o espaço da capoeira não é uma empresa, é um terreiro! E que na roda estamos trabalhando.

A roda começa às 19 horas, um angoleiro é responsável por armar os berimbaus, outro por incensar o espaço, outro por acender as velas e colocar flores no altar de entidades da mitologia nagô (orixás) e santos católicos. O ritual começa com um poderoso lê do mestre mais velho presente na casa ou do próprio Mestre Plínio ou, na ausência destes, de um aluno mais velho.

É em momentos como esses, nas encruzilhadas de rodas de capoeira, samba de roda, tambor de crioula e de jongo, que observo uma zona de turbulência se estabelecer, favorecida por elementos como:

- Envolvimento
- Estrutura
- Jogo

O **envolvimento** diz respeito à maneira como cada indivíduo se coloca e participa do evento (concentração, responsabilidade, papel, identificação, crença); a **estrutura** diz respeito aos códigos gerais e também à técnica e forma dos movimentos; e o **jogo**, que é a própria interação entre envolvimento e estrutura, diz respeito às relações (entre brincantes, brincante e movimento/voz, entre brincantes e música, brincante e elementos do ritual)

Vale frisar que o jogo, conceito importante no âmbito dessa discussão, deve ser compreendido, como uma ação ou uma “atividade voluntária, realizada dentro de determinados limites fixados de tempo e de lugar, de acordo com uma regra livremente aceita, mas imperiosa, provinda de um fim em si mesma, acompanhada por um sentimento de tensão e alegria e de uma consciência de ser algo diferente da vida corrente”, conforme conceitua Johan Huizinga (2007) e Roger Callois (1990), a partir do primeiro.

Esses aspectos são utilizados, nesse trabalho, como ponte na compreensão do universo ritualístico e na transposição de seus elementos para o estudo da construção do corpo subjétil em Dança Brasileira Contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DO CAPÍTULO 2

- CALLOIS, Roger. **Os Jogos e os Homens – A máscara e a vertigem**. Lisboa: Edições Cotovia, 1990. 228 p.
- CARLSON, M. **Performance Critical Introduction**. London and New York: Routledge, 2004. 276 p.
- CASTELO BRANCO, Camilo. **Foucault em três tempos**. Revista Mente Cérebro e Filosofia. N. 6. Ed. Duetto, s/d. p. 14 – 19.
- CARVALHO.J.J. **“O Lugar da Cultura Tradicional na sociedade Moderna”**. In Revista O PERCEVEJO – revista de teatro, crítica e estética. N. 8. Rio de Janeiro: UNRIO, 2000. p. 19 -40.
- DIAS, Paulo. **A outra festa negra**. In Jancsó, István e Kantor, Íris (org). São Paulo: Hucitec, Edusp, Fapesp, Imprensa Oficial, 2001. p. 859 – 888.
- FERRACINI, Renato. **Café com Queijo: Corpos em Criação**. São Paulo: Ed. Fapesp, 2006. 357 p.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. 102 p.
- HOSBSBAWM, E & RANGER, T. (orgs). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro, Paz e Terra: 1984. 316 p.
- HUIZINGA, J. **Homo Ludens**. São Paulo: ed. Perspectiva, 2000. 243 p.
- LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**, tradução Sônia M. S. Fhurmann. Petrópolis/RJ: Vozes, 2007. 101 p.
- MAFFESOLI, Micheal. **No fundo das aparências**. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1999. 350 p.
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva, 1997. 194 p.

- MEIRELLES, Cecília. **Batuque, Samba e Macumba – estudos dos gestos e ritmo (1926 – 1934)**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1983. 110 p.
- OLIVEIRA, Eduardo David. **Filosofia da ancestralidade: corpo de mito na filosofia da educação brasileira**. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007. 340 p.
- ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1986. 148 p.
- RABETTI, Betti. **“Memória e culturas do ‘popular’ no teatro: o típico e as técnicas”**. Q PERCEVEJO – revista de teatro, crítica e estética. N. 8. Rio de Janeiro: UNRIO, 2000. p. 3 – 18.
- RIBEIRO. Hércio. **A identidade do brasileiro “capado sangrando” e festeiro**. Petrópolis: Vozes, 1994. 200p.
- ROBATTO. Lia. **Dança em Processo: A linguagem do indizível**. Salvador – BA: Ed. UFBA, 1994. 474 p.
- SODRÉ, Muniz. **O samba: o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Maud, 1998. 112 p.
- SOUZA, Jessé. **Gilberto Freyre e a singularidade cultural brasileira** in Revista Tempo Social (USP). São Paulo, 12 (1) maio de 2000. p. 69 – 100.
- TEXEIRA COELHO, José. **Usos da cultura: política de ação cultural**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1986. 124 p.
- TURNER, Victor W. **O Processo Ritual**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974. 248 p.

CAPÍTULO III
“A CULTURA SE MOVIMENTA NO CORPO”



Figura 11: Desenho de Cecília Meirelles (1935). Extraído de Meirelles, 1983.

3.1 PERFORMANCE, JOGO OU RITUAL?

Entre tantas andanças, nas terras do Brasil, Seu Firmino viu “a volta que o mundo deu”, como sempre se entoa nas louvações na roda de capoeira. Às margens do Rio Paragassú, comeu, no mesmo prato, capoeira, samba e macumba, fazendo-se brasileiro entre o canavial, a senzala e o quilombo.

Na volta que mundo deu, viu um pouco de tudo e não chegou a se assustar com as grandes máquinas da Revolução Industrial; achou que essas mudanças estavam sendo regidas por Ogum, deus do ferro e da tecnologia. Porém, pasmou-se ao concluir que as gentes que se faziam a partir daí, descendiam dessas máquinas e que cada vez menos se cultuava os ancestrais. Na concepção do velho, nada poderia prosperar no Ayê se o Orum não estivesse sendo contemplado.

O que preocupou Seu Firmino, também chamou a atenção do antropólogo Victor Turner, que em sua publicação “*From Ritual to Theatre: the human seriousness of play*” (1982), delineia suas idéias a respeito do Impacto da Revolução Industrial sobre os gêneros de ação simbólica, apontando o descentramento e a fragmentação da atividade de recriação de universos simbólicos. Conforme interpretou o professor de antropologia social da Usp, John Cowart Dawsey (2005, p. 167)

Esferas do trabalho ganham autonomia. Como instância complementar ao trabalho, surge a esfera do lazer – que não deixa de se constituir como um setor de mercado. Processos limiars de produção de simbólica perdem poder na medida em que, simultaneamente, geram e cedem a múltiplos gêneros de entretenimento. As formas de expressão simbólica se dispersam, num movimento de diáspora, acompanhando a fragmentação das relações sociais. Trata-se de um desmembramento. O espelho mágico dos rituais se parte.

Mas o velho Firmino era mandingueiro e do descontentamento dos antepassados tentava se esquivar. Na medida do possível cumpria suas obrigações. Obrigações essas que não lembravam em nada as dolorosas obrigações relacionadas

ao trabalho escravo ou semi-escravo, do qual ele era máquina. Seu Firmino fazia suas obrigações, louvando os espíritos ancestrais cantando, dançando e brincando.

Fez isso nas rodas de samba e nos terreiros de culto aos orixás no Recôncavo, e nas rodas de capoeira em Salvador. E esse mesmo prazer-dever pode exercitar nas rodas de jongo em sua passagem pelo Vale do Paraíba, onde também não deixou de se emocionar com as Folias de Reis e Congadas que via passar pelas ruas, tirando o chapéu em respeito a São Benedito e Nossa Senhora do Rosário⁴². Emoção similar comoveu o velho, da porta século XXI para dentro, ao dar de frente com o tambor de crioula, no Morro do Querosene e com o Batuque lá no Cachuera!

Os festejos que Seu Firmino viu e dos quais participou, que reatualizam todo um saber filosófico banto, no qual a força vital se recria no movimento que mantém ligado o presente e o passado, o descendente e seus antepassados, podem ser vistos, na perspectiva de Turner, como novas fontes de poder ritual, além daquelas que o autor identifica nos rituais de passagem nas comunidades tribais.

Em “*Limial to liminoid, in Play, Flow, Ritual: An Essay in Comparative Symbolology*”, Turner procura comparar sistemas simbólicos de culturas que se desenvolveram antes e depois da Revolução Industrial (Turner, 1982, p. 30). Na referida obra, o termo liminóide, cunhado pelo próprio Turner, aparece sinalizando um fenômeno de semelhança sem ser idêntico ao limiar.

As diferenças e semelhanças sinalizadas por Turner em sua análise exploratória dos fenômenos liminares e liminóides são sintetizadas pelo próprio autor e traduzidas por Dawsey (2005, p.167):

1. *Fenômenos limiares tendem a predominar em sociedades tribais ou agrárias, caracterizando-se por princípios que Durkheim chamou de “solidariedade mecânica”. Fenômenos liminóides ganham destaque em*

⁴² Sobre as confrarias negras conferir: Monteiro, Marianna F. M. **Espetáculo e devoção : burlesco e teologia-política nas danças populares brasileiras**. Tese de doutorado. FFLCH/USP, 2002.

sociedades de “solidariedade orgânica”, em meio aos desdobramentos da Revolução industrial.

2. Fenômenos limiares tendem a emergir de uma experiência coletiva, associando-se a ritmos cíclicos, biológicos e sócio-estruturais, ou com crises que ocorrem nesses processos. Fenômenos liminóides geralmente apresentam-se como produtos individuais, embora os seus efeitos freqüentemente sejam coletivos ou de “massa”.
3. Fenômenos limiares integram-se centralmente ao processo social total, constituindo o pólo negativo, subjuntivo e anti-estrutural de um todo que se constitui de modo dialético. Fenômenos liminóides desenvolvem-se às margens dos processos centrais da economia e política. Trata-se de manifestações plurais, fragmentárias, e experimentais que ocorrem nas interfaces e interstícios do conjunto de instituições centrais.
4. Fenômenos limiares tendem a apresentar características semelhantes às que se encontram nas discussões de Durkheim sobre “representações coletivas”. Trata-se da produção de símbolos que evocam significados intelectuais e emotivos comuns a todos os membros do grupo. Embora se manifestam freqüentemente como a antítese das representações coletivas “profanas”, não deixam de compartilhar das suas feições coletivas. Fenômenos liminóides tendem a apresentar características mais idiossincráticas, associando-se a indivíduos e grupos específicos que freqüentemente competem num mercado do lazer, o de bens simbólicos. Nesse caso, as dimensões “pessoais e psicológicas” dos símbolos têm preponderância sobre as dimensões “objetivas e sociais”
5. Fenômenos limiares, mesmo quando produzem efeitos de inversão, tendem a revitalizar estruturas sociais e contribuir para o bom funcionamento dos sistemas, reduzindo ruídos e tensões. Fenômenos liminóides, por outro lado, freqüentemente surgem como manifestações de crítica social que, em

determinadas condições, podem suscitar transformações com desdobramentos revolucionários.

Turner comenta que o ritual e as artes performativas derivam do cerne limiar do drama social. Nesse contexto a performance na concepção de Richard Schechner (2002), e também, o jogo na concepção de Huizinga (2007), aparecem como formas de poder limiar.

Para Schechner (2002), a performance pode ser compreendida em relação às concepções de **Ser, Fazer, Mostrar-se fazendo, Explicar ações demonstradas**. Pois Ser é a existência em si mesma. Fazer é atividade de tudo que existe. Mostrar-se fazendo é performar: apontar, sublinhar e demonstrar a ação. Explicar ações demonstradas é o trabalho dos Estudos da Performance.

Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas – são feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar. Está claro que fazer arte exige treino e esforço consciente. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treinamento e aprendizado de parcelas específicas de comportamento, e requer a descobertas de como ajustar e exercer as ações de uma vida em relação às circunstâncias pessoais e comunitárias.

(SCHECHNER, 2002, p. 27)

O autor coloca que as performances são constituídas de pedaços de comportamentos, e, ainda, que estes pedaços sejam os mesmos, e colocados na mesma ordem jamais um evento pode ser cópia de outro. Os resultados das inúmeras combinações destes comportamentos diferem-se entre si do mesmo modo que não podem copiar a si mesmos, pois ainda assim haveria fatores pessoais e circunstanciais que alteram cada ocasião. A particularidade de um evento está não apenas em sua presença, mas em sua interatividade. Assim, uma performance não está em algum lugar, mas entre, ela faz-mostra algo, performa entre.

Nessa perspectiva, tratar qualquer objeto, obra ou produto como performance, significa investigar o que esta coisa faz, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres. Performances existem apenas como ações, interações e relacionamentos.

Schechner considera que as performances ocorrem em oito tipos de situações, algumas vezes distintas, outras vezes interceptadas uma à outra, tais como:

1. Na vida diária
2. Nas artes
3. Nos esportes e outros entretenimentos populares
4. Nos negócios
5. Na tecnologia
6. No sexo
7. Nos rituais sagrados e seculares
8. Na brincadeira.

Os hábitos, rituais e rotinas da vida são comportamentos restaurados que podem ser elaborados e distorcidos pelo mito ou pela tradição. Nos estudos de Richard Schechner o comportamento restaurado aparece como a própria possibilidade de performance, como ilustra o longo trecho citado abaixo:

Comportamento restaurado é o processo chave de todo tipo de performance, no dia-a-dia, nas curas xamânicas, nas brincadeiras e nas artes. O comportamento restaurado existe no mundo real, como algo separado e independente de mim. Colocando isto em termos pessoais, o comportamento restaurado é – eu me comportando como se fosse outra pessoas, ou eu me comportando como me mandaram ou eu me comportando como aprendi. Mesmo quando me sinto ser eu mesmo completamente, e agindo de modo livre e independente, apenas um pouco mais de investigação revelará que as unidades de comportamento vividas por mim não foram inventadas por mim. Ou, opostamente, eu posso experimentar estar ao lado de mim mesmo, não sendo mim mesmo ou possuído, como se em transe. O fato de que há mais de um mim mesmo em cada pessoa não é sinal de loucura, mas o modo como as coisas são. Os modos pelos quais alguém

performa a si mesmo são conectados aos modos por que pessoas performam outras pessoas nos dramas, danças e rituais. Como efeito, se as pessoas não estivessem ordinariamente em contato com seus múltiplos si-mesmos, a arte do ator e a experiência do transe de possessão tornar-se iam impossíveis. A maioria das performances, cotidianas ou não, têm mais de um autor. Rituais, jogos e performances da vida diária são escritas por um ente coletivo Anônimo ou pela Tradição.

(SCHECHNER, 2002, p. 29)

Schechner aponta 7 funções para a performance, que não estão listadas em ordem de importância mas, adverte:

“[...] Nenhuma performance exerce todas essas funções, mas muitas enfatizam mais de uma. Muito raramente uma performance focaliza uma única função ou mesmo duas. Rituais tendem a ter o máximo número de funções, enquanto as produções comerciais tem o mínimo”.

1. Entreter
2. Fazer alguma coisa que é bela
3. Marcar ou mudar a identidade
4. Fazer ou estimular uma comunidade
5. Curar
6. Ensinar, persuadir ou convencer
7. Lidar com o sagrado e com o demoníaco

Isto posto, há de se supor que a capoeira angola, o batuque, o jongo, o tambor de crioula e o samba de roda configuram-se como performances de cunho ritualístico à medida que conjugam as funções **entreter, fazer alguma coisa que é bela, marcar identidade e lidar com o sagrado.**

Johan Huizinga (2007, p. 193), coloca que o ritual teve origem no jogo sagrado, que a poesia nasceu do jogo como também dele se nutriu. Já no que diz respeito à música e à dança, Huizinga diz ser “puro jogo”.

São tão íntimas as relações entre o jogo e a dança que mal se torna necessário exemplificá-las. Não é que a dança tenha alguma coisa de jogo, mas, sim que ela é uma parte integrante do jogo: há uma relação de participação direta, quase de identidade essencial. A dança é uma forma especial e especialmente perfeita do próprio jogo.

(HUIZINGA, 2007, p. 184)

Mestre Longevidade – como Seu Firmino era chamado no mundo da capoeira – teve muitos alunos, mas o gênio ruim do velho assustava muita gente. Alguns simplesmente não o compreendiam. Seu Firmino ora esbraveja dizendo que capoeira era coisa séria, que exigia entrega, rigor e disciplina, ora, doce como criança, dizia que capoeira era brinquedo, “*uma coisa vagabunda*”... Aos que conseguiam compreender esse paradoxo o mestre chamava de “angoleiro”.

Tal paradoxo pode também ser argumentado na discussão sobre jogo feita por Huizinga em “*Homo Ludens*”. Em sua discussão, o jogo aparece como uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias. O jogo é dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da vida quotidiana, no qual a seriedade não se opõem diretamente a noção de brincadeira.

Nessa concepção, o jogo aparece como fonte de poder limiar (Turner) e também como performance (Schechner).

Todo ritual autêntico é obra de canto, dança e jogo. Atualmente perdeu-se o sentido do jogo ritual e sagrado, nossa civilização exaustou-se como a idade. Tornando-se excessivamente sofisticada. Mas nada contribui mais para nos fazer recuperar esse sentido como a sensibilidade musical. Sentindo a música, somos capazes também de sentir o ritual. Quando se ouve música, quer ela se destine a exprimir idéias religiosas quer não, há uma fusão entre a percepção do belo e o sentimento do sagrado, na qual é inteiramente dissolvida a distinção entre o jogo e a seriedade.

(HUIZINGA, 2007, p. 178)

Tal concepção de jogo torna-se relevante para se compreender a performance da roda de capoeira e dos sambas de umbigada em questão. Inclusive, para, a partir dessa compreensão fundamental, elaborar vivências para o processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea. Nesse sentido, é fundamental considerar alguns apontamentos de Huizinga (2007) sobre o jogo:

- *O jogo ultrapassa os limites da atividade puramente física ou biológica. É uma função significativa, isto é, encerra um determinado sentido. No jogo existe alguma coisa “em jogo” que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação.*
- *A intensidade do jogo e seu poder de fascinação não podem ser explicados por análises biológicas. E, contudo, é nessa intensidade, nessa fascinação, nessa capacidade de excitar que reside a própria essência e a característica primordial do jogo*
- *Todo jogo é capaz, a qualquer momento, de absorver inteiramente o jogador. Nunca há um contraste bem nítido entre ele e a seriedade.*
- *O jogo introduz na confusão da vida e na imperfeição do mundo uma perfeição temporária e limitada, exige uma ordem suprema e absoluta: a menor desobediência a esta estraga o jogo, privando-o de seu caráter próprio e de todo e qualquer valor. É talvez devido a esta afinidade profunda entre a ordem e o jogo que este, como assinalamos de passagem, parece estar em tão larga medida ligado ao domínio da estética. Há nele uma tendência para ser belo. Talvez este fator estético seja idêntico aquele impulso de criar formas ordenadas que penetra o jogo em todas os seus aspectos. As palavras que empregamos para designar seus elementos pertencem quase todas à estética. São as mesmas palavras com as quais procuramos descrever os efeitos da beleza: tensão, equilíbrio, compensação, contraste, variação, solução, união e desunião.*
- *O jogo lança sobre nós um feitiço: é “fascinante”, “cativante”. Está cheio das duas qualidades mais nobres que somos capazes de ver nas coisas: ritmo e harmonia.*

Roger Callois (1990), que também se debruçou sobre o estudo do jogo, considera que Huizinga executou brilhantemente a pesquisa sobre a fecundidade do espírito do jogo no domínio da cultura, mas que omite deliberadamente a descrição e classificação dos próprios jogos (Callois, 1990, p. 23). O autor, que apóia sua pesquisa no trabalho de Huizinga, propõe a classificação dos jogos em quatro categorias conforme predomine o Papel da competição, da sorte, do simulacro ou da vertigem. Chamando-os, respectivamente *Agôn*, *Alea*, *Mimicry* e *Ilinx*.

Todas se inserem francamente no domínio dos jogos. Joga-se à bola, ao berlinde o às damas (*agôn*), joga-se na roleta ou na loteria (*alea*), faz-se de pirata, de Nero ou de Hamlet (*mimicry*), brinca-se provocando em nós mesmos, por um movimento de rápido de rotação ou queda, um estado orgânico de confusão e desordem (*ilinx*).

(CALLOIS, 1990, p. 32-33)

Embora Callois diferencie sua abordagem da de Huizinga em alguns pontos, interessa-me, nesse momento, o aspecto de convergência e complementaridade, que se expressa em plenitude na idéia de que o jogo, nas palavras de Callois: “significa, portanto, a liberdade que deve permanecer no seio do próprio rigor, para que este último adquira ou conserve a sua eficácia” (Callois, 1990, p. 12).

O esforço de Callois em classificar os jogos nas quatro categorias descritas acima se desdobra em uma aprofundada discussão sobre as características e os fundamentos de cada uma delas, sem deixar de elucidar as combinações possíveis (contingentes) e impossíveis (proibidas) das mesmas.

No entanto, tais designações não abrangem por inteiro o universo dos jogos, como alerta o próprio autor. Inclusive não abrangem prontamente, a meu ver, as manifestações observadas neste estudo, a capoeira angola e sambas de umbigada. Muito embora a capoeira tenha claramente expresso o aspecto agonístico, tal prática não se resume a uma competição.

Tão pouco, tais categorias, dizem respeito, de forma literal, às dinâmicas elaboradas no presente trabalho, que serão apresentadas no quarto capítulo, pois tais dinâmicas, que em conjunto constituem vivências, não podem ser consideradas como jogo propriamente dito, na acepção de Callois e Huizinga, uma vez que não encerram fim em si mesmo, isto é, já que têm função além do mero prazer, embora primem pelo caráter de jogo.

Callois (1990) coloca que tal classificação delimita setores que agrupam os jogos de uma mesma espécie. Mas no seio desses setores, os diferentes jogos são escalonados segundo uma progressão análoga, hierarquizado entre dois pólos antagônicos.

Numa extremidade, reina quase que absolutamente, um princípio comum de diversão, turbulência, imprevisto e despreocupada expansão, através da qual se manifesta uma certa fantasia contida que se pode designar por *paidia*. Na extremidade oposta, essa exuberância alegre e impensada é praticamente absorvida, ou pelo menos disciplinada, por uma tendência complementar, contrária em alguns pontos, ainda que não em todos, à sua natureza anárquica e caprichosa: uma necessidade crescente de subordinar a regras convencionais, imperiosas e incomodas, de cada vez mais a contrariar criando-lhe incessantes obstáculos com o propósito de lhe dificultar a consecução do objetivo desejado. Este torne-se, assim, perfeitamente inútil, uma vez que exige um número sempre crescente de tentativas, de persistência, de habilidade ou de artifício. Designo por *Ludus* esta segunda componente.

(CALLOIS, 1990, p. 33)

A *paidia* implica diretamente em duas questões: “espontaneidade” e a “improvisação” como poder original do jogo, ao passo que em *ludus* ocorre o apelo a estruturação e organização. *Paidia* é tumulto e exuberância, enquanto *ludus* é cálculo e combinação. Embora antagônicos, compreendo essas duas instâncias como complementares, ou melhor, como extremos de um termômetro que pode medir a intensidade de um jogo entre a turbulência e a coerência, o caos e a ordem. Nesse termômetro podemos situar tanto a capoeira angola e os sambas de umbigada para

melhor compreendê-los, como aclarar o objetivo de cada dinâmica elaborado nesse estudo.

Ora, esse pêndulo entre a *paidia* e *ludus* que constituem o próprio jogo, faz-me lembrar dos elementos que aponto ao fim do capítulo anterior como ponte na compreensão do universo ritualístico para transposição de seus elementos para o estudo da construção do corpo subjétil em Dança Brasileira Contemporânea. Pois o **envolvimento** diz respeito à maneira com que cada indivíduo se coloca e participa do evento e a **estrutura** diz respeito aos códigos gerais e também à técnica e forma dos movimentos, enquanto o **jogo**, que é a própria interação entre envolvimento e estrutura, diz respeito às relações (entre brincantes, brincante e movimento/voz, entre brincantes e música, brincante e elementos do ritual).

3.2 A CAPOEIRA ANGOLA E OS SAMBAS DE UMBIGADA COMO MATRIZES⁴³

Observando e, sobretudo, participando da performance da capoeira angola e dos sambas de umbigadas: samba de roda, tambor de crioula, jongo e batuque, busco recursos, que, somados à minha experiência pessoal em dança e ao estudo sobre organicidade e dramaturgia do atuante, possam subsidiar uma preparação corporal – como dilatador da potência subjétil do corpo. Não se trata apenas de condicionamento físico ou um trabalho puramente técnico, mas também da possibilidade de aquisição de um instrumental para o processo de criação.

A capoeira angola e os sambas de umbigada são manifestações de **encruzilhada** – um lugar de intersecções, um entre-lugar, por onde passam as noções de passado e futuro, sagrado e cotidiano – onde habita o **corpo limiar**.

O corpo limiar é o corpo em situação de **jogo** na **performance ritual**, que no devir presente-passado, atualiza identificações corporais herdadas de um processo histórico de fuga e dobra de poder, representada na manobra cultural que foi a instalação e permanência da cultura banto no Brasil. Munido de uma potência de expressividade e símbolos que considero relevantes serem abordados no âmbito da dança, pois além de questões estéticas representam parte significativa da pluralidade cultural que tece a cultura brasileira.

Seria possível vivenciar, em uma preparação corporal de dança, semelhante **liminarietà**? A resposta afirmativa é, na minha concepção, a própria possibilidade de materialização de uma (ou inúmeras) dança(s) brasileira(s) contemporânea(s), fruto do diálogo criador entre a cultura popular e a dança contemporânea.

Aqui vale enfatizar, que na visão de Turner (1986) a criação de um espaço limiar permite uma busca de fontes de meta-poder, que é certamente o próprio corpo

⁴³ O autor Zeca Ligeiro propôs uma interessante discussão substituindo a idéia de matriz por motriz, disponível no Anais do Congresso da Abrace de 2008 (Belo Horizonte – MG)

liberado e disciplinado, com seus múltiplos recursos não explorados de prazer, dor e expressão.

No âmbito desta pesquisa, essa investigação (de um espaço limiar) passa primeiramente pela necessidade de se compreender e vivenciar a capoeira angola e os sambas de umbigada na roda. Daí o propósito de se selecionar manifestações de um mesmo tronco étnico, concentradas em uma mesma cidade – São Paulo, um caldeirão borbulhante de cruzamentos culturais.

Evidentemente, interessa-me a maneira pela qual tais manifestações se resignificam e persistem nesse espaço urbano e adverso. No entanto, é notória que essa concentração de diferentes manifestações viabiliza uma abordagem mais ampla. Mesmo em um doutoramento, seria pouco plausível, ou no mínimo dificultoso, observar e participar da capoeira em Salvador (BA), do samba de roda no Recôncavo (BA), do tambor-de-crioula em São Luís (MA) e do jongo e batuque no interior de São Paulo (SP). No entanto, tais performances, em seus lugares de origem, não deixam de servir de referência para a compreensão desses universos.

A possibilidade de realizar esse amplo recorte na cultura popular, pauta-se também, no fato de tais manifestações, especialmente a capoeira e o samba, fazerem parte da minha formação cultural, independente dos estudos acadêmicos. A capoeira e o samba forneceram-me a chave de entrada para o tambor, o jongo e o batuque, que também tive a oportunidade de ter acesso antes do início da carreira acadêmica, profissionalmente, mas também, do modo mais popular possível, em festas de rua, sob a luz do luar e o calor da fogueira e da cachaça.

Segundo Schechner há muitas maneiras de entender a performance. Qualquer evento, ação ou comportamento pode ser examinado como se fosse performance.

Formulamos questões da performance em relação a eventos: Como um evento dispôs do espaço e se revelou ao longo do tempo? Que roupas e objetos especiais foram utilizados? Que papéis foram interpretados e como estes diferem (se é que diferem) daquilo que os performers realmente são? Como os eventos são controlados, distribuídos, recebidos e avaliados? Ser performance é um conceito que se refere a eventos mais definidos e delimitados, marcados por contexto, convenção, uso e tradição.

(Schechner, 2002, p.55)

Acredito que tais indagações somadas à compreensão da **estrutura**, **envolvimento** e **jogo** relacionados com a questão da *paidia* e *ludus*, visto de dentro e de fora da manifestação (como brincante e como pesquisadora), forneçam para este estudo um campo de visão que possibilite a transposição de elementos da performance ritual para as dinâmicas da preparação corporal a ser sistematizada, com vistas no processo de criação.

3.3 A PAIDIA E O LUDUS NA CAPOEIRA E NOS SAMBAS DE UMBIGADA.

Por alguns instantes me vi parada em frente à página em branco, na dúvida se começaria pelo Envolvimento ou pela Estrutura. O que vem primeiro? Felizmente, logo me dei conta de que esse enigma é exatamente o mesmo e velho dilema do ovo e da galinha, que poderia perder horas correndo atrás do próprio rabo.

Parece-me que a questão entre o Envolvimento e a Estrutura não se dá por ordem de chegada, já que ambos os aspectos, na capoeira e nos sambas de umbigada, estão implicados. O Envolvimento gera a Estrutura à medida que a Estrutura gera Envolvimento, numa relação paradoxal.

Seu Firmino, por exemplo, participa e realiza roda de capoeira ou samba porque gosta, pois isso lhe dá prazer. No entanto, não acredita que a roda de capoeira possa ser feita de qualquer maneira. Pois é aquele determinado formato de roda que lhe envolve, não só pelo prazer, mas também pela crença. Aqui prazer e crença são da ordem do Envolvimento e o formato da estrutura.

No entanto, se pensarmos o Envolvimento do ponto de vista da *paidia*, veremos essa qualidade como condição primária do jogo. Callois (1990) ao definir a *paidia* como sendo do domínio absoluto da “diversão, turbulência, improviso e despreocupada expansão” – coloca o *ludus* como um segundo componente do jogo, aquele em que a “exuberância impensada” é disciplinada.

As regras são inseparáveis do jogo assim que este adquire aquilo a que eu chamaria existência institucional. A partir desse momento, fazem parte da sua natureza de cultura. São elas que o transformam em (fecundo e decisivo) veículo. Mas persiste no âmago do jogo uma liberdade primeira, necessidade de repouso e, simultaneamente, distração e fantasia. Essa liberdade é o motor indispensável do jogo e permanece na origem das suas formas mais complexas e mais estritamente organizadas. A tal poder original de improvisação e de alegria geral chamo eu *paidia*.

(CALLOIS, 1990, p. 47)

Na opinião do autor, o significado de *paidia* abrange as manifestações espontâneas do instinto do jogo: “o gato aflito com o novelo de lã, o cão sacudindo-se e o bebê brincando com a chupeta [...] Trata-se de toda animada exuberância que traduza em agitação a proliferação de movimentos, cores e sons” (Caillois, 1990 p. 48).

Não é raro nos depararmos, nas primeiras descrições sobre os sambas de umbigada, com leituras que definiriam tais performances como “badernas”, “bagunças”, “barulheiras”, “promiscuidade deliberada”, “bruxaria”, “paganismo” etc. Talvez, até mesmo nos dias de hoje, um olhar mais desavisado não fosse capaz de perceber a complexidade estrutural que funciona como mola propulsora para o arrebatamento e “espécie de transe”, que identifico tanto na capoeira angola como nos sambas de umbigada.

É relativamente comum principalmente nas festas abertas (rua), uma figura um pouco mais quente do que o aceitável (alcooolizada) ser sutilmente retirada de dentro da roda por ignorar os códigos básicos de acesso a determinada manifestação. Digo mais quente do que o aceitável, pois como nos mostrou Seu Firmino, algumas dessas manifestações, como veremos na descrição das manifestações mais adiante, são regadas à cachaça.

No entanto, não se pode negar que importante característica dos sambas de umbigada (mais do que na capoeira angola) é uma alegria vibrante e contagiante. Que eu não diria que é adestrada pelo *ludus* como coloca Caillois (1990), e sim que é sociabilizada.

“Da turbulência à regra”, o que poderia ser pura eloquência é organizado para que possa ser vivenciado comunitariamente. O autor até sugere que *ludus* tenha intenção civilizatória, ilustrando valores morais e intelectuais de uma cultura. Conseqüentemente, a essa função organizacional do *ludus* é atribuída ao jogo maior complexibilidade estética.

Assim, parece-me que a *paidia* está para o indivíduo como o *ludus* está para o coletivo. Ainda há pouco falei de uma “espécie de transe”, que acredito caracterizar o estado vivido pelo corpo limiar no momento da performance, no meio da encruzilhada. Por transe entende-se um estado de consciência alterado, ou, no âmbito das religiões afro-brasileiras, o momento em que uma entidade (orixá, nkise, vodun, egun, caboclo, preto velho, pomba gira etc) incorpora, isto é, manifesta-se por meio do corpo do médium.

No ritual da capoeira angola e nos sambas de umbigada, os participantes são eles próprios durante todo o tempo, não há incorporação e nem representação de outro ser. A “espécie de transe” (“trânsito”) seria, na verdade, o estado de jogo, promovido, pela relação *paidia* e *ludus*, isto é, a entrega e envolvimento potencial do brincante estimulada ou mesmo propiciada pela estrutura do evento, a saber – a musicalidade, as relações de jogo e as matrizes corporais. Nesse contexto, a *paidia* diz respeito à disponibilidade do brincante de se envolver com o evento de forma espontânea, com abertura para que as corporeidades próprias da capoeira angola e dos sambas de umbigada se atualizem. Aqui, vale lembrar, que também está em jogo a questão que relaciona o corpo e a ancestralidade, conforme foi apresentado anteriormente.

Callois (1990) entende o transe como uma relação entre a *paidia* e o *ilinx*, pois este estado pressupõe uma certa renúncia da vontade, e mais ainda, renúncia da consciência. “O indivíduo deixa-ir à deriva e entusiasma-se ao senti-lo dirigido, dominado, possuído por forças estranhas” (grifo meu, 1990, p. 99). Em *ilinx*, o jogos assentam na busca da vertigem e consistem numa tentativa de destruir, por um instante, a estabilidade da percepção e infligir à consciência lúcida.

Os dervixes buscam êxtase girando sobre si mesmos num movimento que se acelera a batidas de tambor cada vez mais rápidas. O pânico e a hipnose da consciência são alcançados pelo paroxismo de rotação frenética contagiosa e partilhada [...] Não seria sequer necessário invocar estes exemplos raros e prodigiosos. Cada criança sabe também que, ao rodar rapidamente, atinge um estado centrífugo, estado de fuga e de evasão, em que, a custo, o corpo reencontra o seu equilíbrio e a percepção a sua nitidez. Não há qualquer dúvida de que a criança faz por brincadeira e sente prazer com isso.

(CALLOIS, 1990, p. 44)

Turner (1986) também fala sobre o transe:

Uma outra fonte encontra-se em nossos processos inconscientes, tais como os que ocorrem em estados de transe. Trata-se de fenômenos semelhantes aos que freqüentemente encontrei na África, onde senhoras idosas, magras e mal-nutridas, entre um cochilo ou outro, dança, cantam e realizam atividades rituais durante três dias e noite sem parar. Penso que um aumento no nível de estímulo social, a despeito de como é produzido, pode liberar fontes de energia nos participantes individuais⁴⁴.

O comportamento que o autor descreve também é freqüentemente narrado por senhorinhas que participam de sambas de umbigada e tambor de crioula, que sofrem de limitações físicas, mas que na hora do samba se sentem livres. Também pode ser visto ou mesmo vivido na roda de capoeira, quando o cansaço é vencido ou aparado pelo ritmo da bateria. O mestre inclusive costuma dizer que se o capoeira jogar em cima do ritmo, metade da defesa já está feita.

Sobre a questão da musicalidade, vale ressaltar que os tambores, além de produzirem som que organicamente causa vibração no corpo humano, tem simbologia diretamente atada à questão da ancestralidade, sendo considerada como sagrado ou sede de uma força sagrada, por muitas culturas, assim como na cosmovisão africana matriz da cultura brasileira.

⁴⁴ Tradução de Herbert Rodrigues in Cadernos de Campo – revista dos alunos de pós-graduação em antropologia da Usp, ano 14, vol. 13. 2005.

A roda de jongo se abre com a saudação aos tambores, no batuque o acento percussivo é marca para umbigada do casal, no samba de roda e tambor de crioula se saúda na dança os tambores. E não é raro, numa roda de capoeira, ver o angoleiro, durante o jogo, buscar proteção aos pés do atabaque, no entanto, nessa roda, os berimbaus, em tríade, é que assumem o papel principal.

A importância que os tambores (e o berimbau) têm nos sambas de roda e capoeira angola também pode ser presenciada cultos de orixás. Em 1972, em sua tese de doutoramento, Juana Elbien (2007, p. 48) falava do poder do som, como condutor do axé, invocadores das entidades sobrenaturais e mobilizadores da atividade ritual, bem como a palavra.

Sobre esse assunto Turner (1986) comenta sobre trabalhos de neurobiologia do cérebro, que mostram, entre outras coisas, como “as técnicas de conduzir o ritual”, como a condução sônica dos instrumento de percussão e canto, facilitam o domínio do hemisfério direito, resultando em experiências atemporais, não-verbais, e *gestalt*, diferenciadas e únicas quando comparadas com as manifestações da funcionalidade do hemisfério esquerdo ou a alternância dos hemisférios.

Conforme já mencionado, tanto a capoeira angola como o batuque, o jongo, o tambor de crioula e o samba de roda têm elementos similares que delatam certo parentesco – a matriz cultural banto. No contexto desta pesquisa, tais manifestações se aproximam mais uma vez, por estarem sendo observadas na cidade de São Paulo, trata-se então de manifestações de matriz banto, migrantes que estão sendo resignificadas na *urbe* paulistana. Muitas vezes, o corpo que dança o tambor de crioula hoje é aquele que estava na roda de capoeira ontem.

Apresentarei a seguir cada manifestação, considerando suas especificidades no momento da performance. Aspectos históricos não serão de todo contemplado, pois alargariam demasiadamente o objeto central deste estudo e, também, considerando

que algumas questões dessa ordem foram apresentadas por Seu Firmino e em outras passagens.

Por fim, vale ressaltar que para realizar essa leitura, considerei minha vivência com tais manifestações não apenas durante o período da pesquisa de doutoramento, mas em um tempo alargado que teve início em 1995, quando começo colocar em prática o interesse pela cultura popular brasileira. Apesar desses consideráveis anos de estudo, não me coloco como pesquisadora ou especialista de nenhuma dessas manifestações.

3.4 A PERFORMANCE DOS SAMBAS DE UMBIGADA

Se buscarmos as origens de determinadas manifestações de expressão negro-brasileira que estão acontecendo em São Paulo sem focar, em um primeiro momento, em suas peculiaridades, chegaríamos ao dado que Edson Carneiro constatou já em 1961,

Veio da Angola e do Congo o maior contingente de escravos do Brasil. As culturas de cana-de-açúcar, do tabaco do algodão e do café e em boa parte os trabalhos da mineração estiveram entregues, durante séculos, a esses negros. Em toda esta vasta área, angolenses e congueses legaram aos seus descendentes, formas de *batuque* ainda reconhecíveis, apesar de já misturadas com outras danças, populares ou não, formas que, primitivamente rurais, de execução nos terreiros das fazendas, estão atualmente em diferentes estágios de urbanização.

(CARNEIRO, 1961, p. 15)

Apontamentos de Roger Bastide (1959) à cerca da diáspora africana no Brasil mostram que os bantos pertencentes a várias etnias do Congo, de Angola e de Moçambique foram a força motriz, desde o século XVII, dos engenhos de açúcar do Nordeste, no XVIII extraíram ouro e diamantes das Minas Gerais e no XIX plantaram e colheram no sudeste o tão apreciado café. O tráfico de sudaneses, provenientes dos territórios hoje ocupados pela Nigéria e pelo Benin, aqui alcunhados de jejês e nagôs, intensificou-se ao final do século XVIII, destinando-os aos trabalhos domésticos nas capitais do nordeste e, em menor número, em cidades do rio grande do sul.

O autor Paulo Dias (2001), pesquisador da cultura popular e fundador da Associação Cultural Cachuera!, comenta que, para o escravo rural, em sua grande maioria de origem banta, as manifestações culturais designadas pela crônica do período colonial como *batuques*, *calundus* ou *sambas*, representavam o esperado momento da reunião.

Se a situação inicial era de enfrentamento de indivíduos pertencentes a etnias tradicionalmente rivais (por exemplo, congos e moçambiques), o desenvolvimento de uma consciência de classe entre os cativos, aliado à impossibilidade de cada etnia realizar a “sua” festa em virtude do número insuficiente de pessoas, foram fatores que tornaram esses encontros propícios ao conagraçamento multiétnico e, portanto, multicultural.

(DIAS, 2001, p. 866)

Edison Carneiro, primeiro autor a se debruçar sobre as danças herdeiras do legado Congo-Angolês, apresenta uma abordagem classificatória dessas manifestações, que aqui utilizo como base, agrupando danças de diferentes Estados do país no complexo dos “Sambas de Umbigada”.

Tais danças comumente são chamadas de modo geral de *Batuque*, palavra que segundo Carneiro (1961), na sua acepção mais lata no Brasil, aplica-se “ao conjunto de sons produzidos por instrumentos de percussão, em especial se considerados desarmônicos ou ensurdecadores” e que tem provável etimologia portuguesa, do verbo *bater*. Não obstante, o autor Nei Lopes (2006) cogita a possibilidade de tal termo ser uma corruptela da expressão quimbunda *bu atuka* (onde se salta ou se pinoteia). Especificamente, *batuque* designa um jogo de destreza da Bahia, que parece ter se diluído na capoeira e uma dança de umbigada do interior de São Paulo.

Em sua classificação, Carneiro (1961) opta pelo termo *Samba*, do etmo *semba*, que na África Banta quer dizer umbigada.

A raiz do termo *semba*, no idioma quimbundo, denota “separação”. Assim, o *Dicionário Etimológico Bundo-Português* de Pe. Albino Alves dá como um dos significados do termo o seguinte: “Dança caracterizada pelo apartamento dos dois dançarinos que se encontram no meio da arena”. Mas, o debate etimológico a parte, o que é certo é que o samba primitivo descende das antigas danças de roda de Angola e do Congo; e que o *Lundu*, aqui registrados por vários viajantes estrangeiros no século XIX, com seus meneios, sapateados e a indispensável umbigada, é o seu ancestral mais próximo.

(LOPES, 2001, p. 204)

Assim, os sambas de umbigada referem-se ao conjunto de manifestações caracterizados pela presença da umbigada ou a menção desse gesto, característico de danças de lúdica amorosa banto-africana. Édson Carneiro catalogou 33 danças:

Quadro A ⁽⁴⁵⁾FORMAS DE SAMBA (ATUAIS E PASSADAS) NO BRASIL

Variedades	Umbigada	Tipo de dança
Lundu	X	DU
Baiano	X	DP
Maranhão	X	
Tambor de crioula		DU
Ceará-Paraíba		
Côco	-	DP
Piauí	x	DU
Samba	x	DU
Milindô	-	DP
Pernambuco		
Côco de troca de parselhas	-	DP
- de cordão	-	DF
- de roda	x	DU
- de pares	x	DP
- mineiro pau	-	DP
Samba	x	DU
Alagoas		
Côco de parselha trocada ou de vista	x	DP
- solto	x	DP
- trocado ou troca-parselha	x	DP
- virado	x	DU
- de parselha	-	DP-DR
- em fileira	-	DF
Bahia		
Samba de Roda	x	DU
Bate-baú	x	DP
Guanabara		
Samba	x	DU
Partido alto	x	DU
São Paulo		
Samba	x	DU
Samba de roda	-	DR
Samba rural	-	DF
Samba-lenço	x	DF-DP
Batuque	x	DF
Estado do Rio e São Paulo		
Jongo	X	DP
Estado do Rio		
Caxambu	?	?

DF, dança de fileira; DP, dança de par; DR, dança de roda; DU, dança de umbigada. O x indica a presença da umbigada (efetiva ou simulada), como parte de coreografia

⁴⁵ Carneiro, Edson. Sambas de Umbigada. Ministério de Educação e Cultura, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1961. Pág. 33.

Mais recentemente, o pesquisador Paulo Dias (2001) aponta outras características presentes nos “sambas de umbigada”, não descritas diretamente por Edson Carneiro, tais como:

- No plano musical, os tambores feitos em troncos de árvore ocados ou em tanoaria com uma só pele fixada por pregos ou cravos, afinados a fogo, ou a reinterpretação rítmico-timbrística destes em instrumentos de modelo europeu;
- A afinação da voz pelo tambor;
- O estilo vocal em que se alternam frases curtas entre solo e coro, ou em que o coro repete um refrão fixo, enquanto o solista evolui com certa liberdade.
- No plano literário: o canto improvisado em forma de desafio; a presença de uma linguagem fortemente metafórica, com temas de crônica histórica e social da comunidade.
- O fato de se situarem, muitas vezes, num contexto liminar sagrado/profano, no qual a atitude religiosa permeia organicamente a festa aparentemente profana, e manifesta-se no respeito aos tambores, ancestrais e outras entidades espirituais.
- As formações coreográficas em roda valorizando a performance individual ou de um par ao centro (com exceção do batuque paulista)

Ainda no que diz respeito à dança, vale acrescentar que nas mulheres a saias rodadas ou ligeiramente rodadas são utilizadas não somente como vestimenta, mas também como elemento cênico, que dá certa progressão do movimento. Os pés descalços ou não são plantados no chão. E a coluna, geralmente, tem leve ou acentuada inclinação de eixo pra frente, acompanhada por flexão nos joelhos e muita mobilidade no quadril.

Dentre tantas danças classificadas por Édson Carneiro como samba de umbigada, tive acesso, na cidade de São Paulo, de forma não espetacular ao jongo, batuque, tambor de crioula e samba de roda. Os quatros sambas de umbigada utilizados como fonte de pesquisa no âmbito desse trabalho.

Danças guerreiras como maculelê e a capoeira angola também são manifestações que se desenvolveram no Brasil a partir da matriz banto. O maculelê – “verdadeiro auto de origem africana, transplantado para a zona dos canaviais santamarenses” – como escreve Plínio de Almeida (1966, p. 258 *apud* Lopes, 2006, p. 200) – “foi, no seu início, folguedo rural, desempenhado pelos escravos nos grandes engenhos de Santo Amaro”

O maculelê é uma dança guerreira com bastões, batidos uns contra os outros em compasso binário, ao ritmo do “congo de ouro”, no qual os figurantes executam passos de capoeira, samba e outros. O maculelê não entra como fonte de pesquisa neste estudo por não ser realizado de forma ritualística na cidade de São Paulo, no entanto, sua aproximação com o universo da capoeira e o samba, fez com que seu ritmo (congo de ouro) e o uso dos bastões, fossem incorporado nos estudos práticos.

3.4.1 Jongo⁴⁶

“Sarava jongueiro velho
Que veio pra ensinar
Que Deus dê proteção pra jongueiro novo
Pro jongo não se acabar.”
(Jefinho – Jongo de Tamandaré/ Guaratinquetá)

“O jongo, também conhecido pelos nomes de tambu, tambor e caxambu nas comunidades afro-brasileiras que o praticam, envolve canto, dança e percussão de tambores; por seu intermédio, atualizam-se crenças nos ancestrais e nos poderes da palavra. O jongo formou-se basicamente a partir da herança cultural dos negros de língua banto, habitantes do vasto território do antigo Reino do Congo. Trazidos para o Brasil para trabalhar, como escravos, nas fazendas de café e cana-de-açúcar do Vale do Rio Paraíba (Região Sudeste), desenvolveram uma forma própria de comunicação. O canto baseado em provérbios, imagens metafóricas e mensagens cifradas permitia fazer a crônica do cotidiano e reverenciar os antepassados...”

DOSSIÊ IPHAN 5 – JONGO DO SUDESTE

Jongo daqueles que Seu Firmino viu e aprendeu no Vale do Paraíba não se vê por aqui. O jongo de seu sogro. De jongueiro velho com feitiço na palavra, que desatava qualquer nó e amarrava ponto que era difícil de desatar. Jongo feito em noite de festa comunitária, de baixo do céu, o lado da fogueira e molhado à cachaça. O fogo que iluminava o caminho dos ancestrais, aquecia o corpo e afinava os tambores. A cachaça que também aquecia o corpo servia como uma espécie de proteção para o jongueiro e ainda de oferenda para os ancestrais. Seu Firmino não se esquece da mão negra de seu sogro deslizando a pinga sobre o couro do tambu e de toda aquela gente em círculo fazendo reverência, como quem se benze aos pés dos tambores.

⁴⁶ O jongo foi observado principalmente no Revelando São Paulo em atividades de Associação Cultural Cachuera! e em festas particulares.

No entanto, Seu Firmino não há de negar que o jongo chegou em São Paulo. As pessoas aprenderam a tocar, dançar e cantar. E é só juntar um punhado de batuqueiro pro jongo começar, por vezes, dispensam até *tambu* e *candongueiro* e os substituem por djembés ou congas. O que importa mesmo é a brincadeira.

Diferentemente da capoeira, do samba de roda e do tambor de crioula, trazidos pelas pessoas que vivenciavam tais manifestações em seus estados de origem e que migraram para São Paulo; o jongo foi introduzido por outra vertente, através do trabalho de pesquisadores, como é o caso da Associação Cultural Cachuera! que citei anteriormente.

O jongo é uma prática que se encontra entre o lazer e a crença, estando diretamente relacionada ao culto da Umbanda. Nesse processo de ressignificação do jongo na cidade de São Paulo muitos de seus elementos mito-poéticos se perderam podendo ser visto em sua totalidade em suas cidades de origem e parcialmente, quando comunidades jongueiras realizam o jongo na cidade em virtude de eventos, como é o caso do “Revelando São Paulo” e de encontros organizados pelo Cachuera e outros núcleos. No geral, o jongo que aqui se faz, ou melhor, se refaz, mais do que o caráter ritualístico está presente o caráter lúdico.

Uma grande roda se abre a partir dos tambores, que, a caráter, são: *candongueiro* e o *tambu*, e mais raramente a *puíta*. As pessoas mais envolvidas com o ritual do jongo circulam no sentido anti-horário e fazem uma saudação aos tambores, num gesto singelo de respeito e oração. O jongo já pode começar.

*Eu vou abrir meu cango ê
Eu vou abri meu cango a
Primeiro peço minha licença
Pra rainha lá do mar
Pra saudar a povaria
Eu vou abri cango ê*

Ao som de pergunta e resposta entre puxador e coro, palmas e da percussão o primeiro casal ocupa o centro da roda. E executam a dança de passo marcado, ambos começando com a perna direita, (com transferência de peso para o centro) como se fosse encontrar com o quadril do outro (menção da umbigada); depois giro completo pra direita; pisa com a esquerda (com transferência de peso para o centro), cruzando com a do companheiro e começa novamente. O passo completo em 8 tempos.

Outra possibilidade comum de passo do Jongo de Guaratinguetá⁴⁷ é: avança com direita (com transferência do peso para o centro) como se fosse encontrar com o quadril com quadril (menção da umbigada), giro pra direita, pisa com a direita e já retorna para o começo do passo. O passo completo em 6 tempos.

Depois de uma breve evolução do casal um dos dois é substituído, o jogo é comprado por outro. A rigor, o homem tira o outro homem para poder dançar com a mulher e vice e versa. No entanto, não é raro os homens estarem em minoria e se ver na roda mulher dançando com mulher.

Inúmeras improvisações são possíveis de acontecer a partir dessa base de passo de dança, pequenos saltos, pausas, agachamentos e movimentos com os braços ou não. Cada qual desenvolve seu estilo buscando sempre a complementaridade no movimento do outro. A movimentação do homem por vezes representa um cortejo à mulher. Estando presente nesta dança, embora que de maneira muito sutil um jogo de sedução. A movimentação acontece em um espaço direito, com peso firme e fluência que tende para livre. Os pés são plantados no chão e na coluna, ligeira ou acentuada inclinação para frente.

Tradicionalmente, os pontos de jongo são um denso arsenal mito-poético, com os pontos de visaria, demanda e de saudação ao tambor. Os pontos de visaria são para louvar aos participantes da roda, saudar visitantes e saravá os jongueiros velhos, os

⁴⁷ O passo de dança do jongo de Tamandaré (Guaratinguetá) é o que mais se popularizou na cidade de São Paulo

pontos de demanda ou gurumenta são aqueles em que se estabelece o desafio, o encanto e os enigmas a serem decifrados. Esses últimos, não se vêem na capital paulista, artimanhas de jongueiros que além de experiência apresentam profundo contato com a tradição, mesmo a arte de improvisação no jongo é pouco freqüente. No entanto, pode constatar em seu conteúdo uma forma de comunicação desenvolvida no contexto da escravidão e recém pós-escravidão, que servia também de estratégia de sobrevivência e de trâmite de informações sobre os fatos acontecidos entre os negros, são pontos de natureza jocosa, sarcasmo e reclamação, sobre os maus tratos e excesso de trabalho.

*Vovó não quer
Casca de coco
No terreiro
Porque lhe faz lembrar
Faz lembrar dos tempos de cativo*

As relações de jogo no jongo se dão no diálogo entre os tambores; no canto de pergunta e resposta, na interação entre os tambores e as palmas e, também, no jogo coreográfico, essencialmente de complementação. O passo de dança de um brincante se completa no passo do outro, existe esse compromisso com a dança e ainda com o ritmo, que o passo de dança deve acompanhar.

Pelo que pude observar e experimentar, a dança do jongo não tem um nível elevado de dificuldade, embora exija coordenação motora e raciocínio, tem uma estrutura clara de ser compreendida. Pessoas que nunca viram o jongo ficam do lado de fora da roda tentando aprender o passo e com um empurrãozinho o novato até é capaz de entrar na roda e executar o passo apreendido. No entanto, ao meu ver o desafio do jongo está em tornar o passo executado mecanicamente em algo mais orgânico e confortável com o que se pode brincar e improvisar. Isto é, em assimilar a estrutura. Nessa perspectiva parece-me que no jongo o *ludus* projeta-se sobre a *paidia*.

3.4.2 Batuque⁴⁸

*“Batuqueira pode descer pra baixo,
no compasso do guaia,
Olha o tambu repicando
Faz o coração chorar”*

O Batuque de Tietê, Piracicaba e Capivari diferente do jongo, samba de roda e tambor de crioula não é feito em roda. Duas fileiras se organizam aos pares, de um lado os homens e de outro as mulheres. Em frente ao tambú, tambor grande feito de tronco oco de árvore e ao quinjengue, tambor em forma de cálice - o cantador, com seu guaiá na mão (chocalho de metal), tira uma moda, canções que falam do cotidiano de forma bem humorada e crítica e também de amor. Assim que a “moda pega”, os batuqueiros “sobem” até as batuqueiras para cumprimentá-las. Ambas as fileiras “descem” e tornam a subir para então “imbigar”.

A dança começa ao som da percussão, na qual a matraca (bastões de madeiras tocados ao longo do corpo do tambu) faz a marcação, o quinjengue o preenchimento e o tambu o solo e. Os instrumentos de couro são afinados a fogo e a cachaça, embora o batuque, em geral, não seja realizado ao céu aberto.

Homem e mulher frente à frente aproximam o ventre em vigoroso movimento de encontro, evoluindo com giros e improvisações entre uma umbigada e outra.

*“Eu moro em Capivari,
gosto muito da minha terra,
São João que perdoe,
O que eu vou falar aqui,
Precisa acabar o rascismo,
Ai dentro de Capivari”
(Aneceide)*

⁴⁸ O batuque foi observado principalmente no Revelando São Paulo em festas particulares

O velho Firmino, embora tenha andado bastante pelas terras do Brasil, só teve a oportunidade de conhecer o batuque paulista na capital, depois de integrado no circuito da cultura popular na cidade. A manifestação estava sendo realizada por alguns jovens, amigos de Gabriel. Os tambores não eram propriamente o tambu e o quinjenge, mas o ritmo era tal qual. A dança fez Seu Firmino se lembrar dos rituais de lembamento de sua terra natal e sem mistério o velho pode participar da festa.

As relações de jogo no batuque paulista acontecem no diálogo rítmico dos tambores; no canto de pergunta e resposta e no jogo coreográfico, que como no jongo também é de caráter de complementação.

Parece-me que no batuque a *paidia* tem vazão especialmente propiciada pela estrutura, isto é, à medida que a estrutura do jogo coreográfico é mais coletivizada, quer dizer, o casal não se encontra no centro da roda sendo totalmente responsável pela execução do passo. As filas estabelecem uma dinâmica coletiva de realização do passo, na qual o batuqueiro pode se aconchegar, a medida que tem a segurança de uma base (o ato de umbigar) e um espaço/tempo para a improvisação entre uma umbigada e outra. A umbigada, no batuque paulista, é um encontro vigoroso da região que vai do umbigo à zona pubiana e é o passo que, na dança, já está definido. Já os giros e manejos são a gosto do batuqueiro.

As mulheres em geral atuam com mais leveza e talvez até certa sensualidade, mais muito menos explícita do que no samba de roda e tambor de crioula. Já os homens, atuam com mais “neutralidade” ou vigor, fazendo mais uso da força física seja na umbigada ou nos agachamentos e outras evoluções. O importante é não perder o tempo da umbigada. Se um novato, ainda não sabe bem o momento de “imbigar”, não há motivo para grande preocupação, pois no meio das fileiras, não é difícil seguir o fluxo e poder se entregar ao prazer da dança.

O prazer da dança, além de estimulado pela musicalidade ainda é alimentado pelo pulsar da polaridade masculino e feminino.

3.4.3 Samba de roda

“O samba de roda baiano é uma expressão musical e coreográfica de caráter festiva e poética, que deu origem a variadas formas de samba. Existe em todo o estado da Bahia, mas muito particularmente na região do Recôncavo. A herança negro-africana, no samba de roda, se mesclou de maneira singular a traços culturais trazidos pelos portugueses, como certos instrumentos musicais (viola e pandeiro principalmente), e à própria língua portuguesa e elementos de suas formas poéticas.

O samba de roda possui inúmeras variantes, que podem, grosso modo, ser divididas em dois tipos principais: o “samba chula” e o “samba corrido”. No primeiro, ninguém samba enquanto os cantores principais estão “tirando” ou “gritando” a “chula”, nome dado à parte poética deste tipo de samba; a chula é seguida pelo “relativo”, resposta coral cantada sobretudo pelas mulheres. Quando termina a parte cantada, samba só uma pessoa de cada vez no meio da roda, e apenas ao som dos instrumentos e das palmas, com destaque para o ponteadado feito na viola. A viola típica da região de Santo Amaro é chamada de “machete”.

O samba corrido pode dispensar a presença da viola e é tocada e dançada ao mesmo tempo com canções mais curtas, mas também em canto responsarial. Os instrumentos musicais mais característicos são o pandeiro, viola, prato e faca e tambor. A coreografia, sempre feita dentro da roda, pode ser muito variada, mas seu gesto mais típico é o chamado miudinho. Feito, sobretudo, da cintura para baixo, consiste num quase imperceptível sapatear para frente e para trás dos pés quase colados ao chão, com movimentação correspondente dos quadris. Embora homens também possam dançar, há clara predominância enquanto no toque dos instrumentos a predominância é masculina, com exceção do prato-e-faca.

DOSSIÊ IPHAN 4 – SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO BAIANO

Sobre o samba de roda, gostaria de falar especificamente dos que acontecem no grupo Angoleiro Sim Sinhô, liderado por Mestre Plínio. Os sambas são realizados com certa freqüência em festas que acontecem ao longo do ano e também em virtude de eventos especiais.

Lá os sambas não contam com a presença da viola, embora Mestre Plínio demonstre esse interesse. Um tambor faz a marcação e o outro repica, pandeiros e agogôs acompanham. Mestre Plínio chama a atenção pelo jeito particular de cantar e

por ser conhecedor de muitas canções, embora tenha sido criado na cidade de São Paulo.

A roda começa, primeiro, com as mulheres, sambando ao centro da roda. Uma passa a vez pra outra por meio da umbigada. Não existe uma evolução coreográfica pré-estabelecida, mas um senso de se correr a roda e depois sambar improvisando em frente aos tambores, fazendo reverência.

*Levanta mulher corre a roda
Que o homem não sabe correr*

Tão logo os homens são convidados à dança. Homem e mulher ocupam o centro da roda em um jogo de sedução onde a mulher reina em absoluto. Embora o samba de roda não se caracterize como uma dança dramática, a sedução, o ciúme, uma certa disputa e a malandragem motiva a atuação dos sambadores na roda.

Um casal está dançado no centro da roda; uma moça que está do lado de fora entra como quem não quer nada ou ainda mais faceira e dá uma chega pra lá na outra, roubando a cena. Não demora muito e do outro lado vem um rapaz querendo dançar com a moça, simula uma rasteira ou outro golpe de capoeira e substitui o parceiro na roda. A moça, com sua saia rodada, se vê sendo disputada e se enche de vaidade. Que dura pouco, pois a namorada do moço está ali de olho e sem demora trata de entrar na roda e ocupar o seu lugar. É... Mais sempre tem aquela uma ou outro que gosta de provocar, botar mais lenha na fogueira...

E nesse entra e sai, o faz de conta se mistura com emoções e sensações da realidade e alimentam o jogo musical e coreográfico. Que por sua vez tem, sem dúvida, como principal tempero a relação de opostos complementares - homem e mulher. Vale ressaltar, que na roda, a mulher assume invariavelmente a posição de “amada”, “cortejada” e “desejada” enquanto ao homem cabe o papel de subordinação. A relação de masculino e feminino também aparece entre a dança sinuosa - e cheia de requebros dos quadris e a música percussiva - tocada com vigor por homens.

“eh meu irmão, eh irmão meu,
cadê meu irmão que não vêm sambar mais eu...”

Mas os homens também têm a sua vez, em algumas canções, como a do trecho citado acima, somente os homens são convidados à dança e nesse momento, não mais a sensualidade é posta em questão, mas a malandragem. O sambador na roda, não assume exatamente um personagem, mas se coloca como um cara esperto, charmoso e viril. A substituição dos homens na roda é feita com uma pernada, encontro das partes superiores das coxas.

Neste samba de roda, parece-me evidente que a *paidia* projeta-se sobre o *ludus* à medida que a empolgação ativada pela música e também pelo pulsar das polaridades masculino e feminino domina a roda, a ponto de, às vezes, chegar até a alterar a estrutura, o ritmo fica mais acelerado, a roda se fecha num amontoado de gente e o entra e sai da roda fica desenfreado. Essa possibilidade de frenesi parece-me mais provável no samba de roda, do que no batuque, no jongo, no tambor de crioula e mesmo na capoeira, pois no samba há uma maior individualização. Mesmo que a dança seja feita em par, o passo de um não depende do outro, podendo-se gozar de mais liberdade.

O passo do samba existe com inúmeras possibilidades de variações e ao meu ver é, entre todas as danças estudadas, o passo mais difícil de ser aprendido e ensinado. No entanto, na roda o passo do samba é mais facilmente subvertido. Pois as pessoas podem não ter o domínio técnico do passo, mais se interessam pelo jogo que eu diria ser de representação. Não representação de um personagem, como acontecem nos folguedos, mas de um arquétipo, do malandro, da “*nega do balaio grande*”, da morena faceira etc. Tanto é, que dificilmente um novato deixa de entrar na roda de samba, utilizando o argumento que não sabe sambar, como é comum no jongo ou tambor de crioula. Em geral o argumento é: *eu tenho vergonha!* Mesmo que a pessoa diga que não sabe sambar, o que ela quer dizer com as bochechas coradas é que tem vergonha.

O Mestre Plínio costuma brincar que é preciso liberar o bar antes do samba, se não o samba não acontece. E é curioso perceber a vergonha indo embora depois de alguns goles.

Não defenderei que o uso do álcool seja utilizado na preparação corporal de artistas cênicos, no entanto acho importante chamar a atenção para a importância desse elemento nestas manifestações como um facilitador do “trânsito”, já discutido anteriormente.

3.4.4 Tambor de crioula⁴⁹

O tambor de crioula é uma manifestação afro-brasileira que acontece na maioria dos municípios do Maranhão, envolvendo uma dança circular feminina, canto e percussão de tambores. Dela participam as coreiras ou dançadeiras, conduzidas pelo ritmo intenso dos tambores e pelo influxo das toadas evocadas por tocadores e cantadores, culminando na *punga* ou *umbigada* – gesto característico, entendido como saudação e convite. O tambor de crioula inclui-se entre as expressões do que se convencionou chamar de *samba*, derivadas originariamente do *batuque*, como o *jongo* no Sudeste, o *samba de roda* do Recôncavo Baiano, o *coco* no Nordeste e algumas modalidades do *samba carioca*. Além da sua origem comum, constatam-se traços convergentes na polirritmia dos tambores, no ritmo sincopado, nos principais movimentos coreográficos e na *umbigada*. Praticado livremente, seja como divertimento seja como devoção a São Benedito, o tambor de crioula não tem local definido ou época fixa de apresentação embora se observe uma maior ocorrência durante o Carnaval e nas manifestações de *bumba-meu-boi*. Trata-se de um referencial de identidade e resistência cultural dos negros maranhenses, que compartilham um passado comum. Os elementos rituais do tambor permanecem vivos e presentes, propiciando o exercício dos vínculos de pertencimento e a reiteração de valores culturais afro-brasileiros.

CERTIDÃO DO LIVRO DE REGISTRO DAS FORMAS DE EXPRESSÃO VOL. 1. IPHAN

“Chega pra roda mulher,
chega pra roda mulher,
coreiro tá lhe chamando, chega pra roda mulher...”

O Tambor é dançado em roda, composta pelos coreiros (tocadores de tambor) e por coreiras (as mulheres que dançam). A dança é executada somente pelas mulheres, que evoluem individualmente na roda. Embora há notícia de que a manifestação era a princípio dançada por homens. Ainda hoje, é possível ver os homens brincarem de *pernada* (ao invés da *umbigada*) fora da roda, enquanto acontece o tambor.

⁴⁹ O tambor de crioula foi observado nas festas do Morro do Querosene e em festas particulares

Assim como no batuque, jongo e samba de roda, em geral cabe aos homens função de tocar e puxar as músicas para que o coro responda, o qual é composto pelas mulheres que estão na roda e outros observadores. Não obstante, no tambor de crioula, parece que existe uma maior restrição ao acesso das mulheres aos tambores.

O ritmo é marcado pela parelha, três tambores que recebem o nome de: tambor grande, meia e crivador. Também como no batuque paulista as matracas fazem o acompanhamento - dois pedaços de madeira, tocadas na parte posterior do tambor grande. As palmas eventualmente também acompanham. O conjunto de tambores muitas vezes recebe um nome, outorgado em uma cerimônia de batismo.

O meia inicia os toques com seu ritmo marcado. Seguido do som agudo ou “repicado” do crivador. Por último, o tambor grande se apresenta “rufando” a liberdade e o improviso.

A dança executada pelas mulheres é caracterizada pela punha, umbigada dada em outra mulher e, também, marcação de passo realizada junto com a marcação rítmica do tambor grande, realizada em frente ao mesmo. A dança é marcada por uma sutil sensualidade expressa principalmente na movimentação com o quadril. A saia, adorno fundamental para performance, faz parte da dança, na qual giros e movimento de quadril são valorizados.

A coreira entra no meio da roda e dança para os tambores (com especial importância ao tambor grande), sem deixar de “correr a roda”, considerando a presença dos demais participantes do evento. A passagem de uma coreira para outra é feita através da punha ou umbigada, um gesto de prolação do abdômen.

A punga é o seguinte: quando o tambozeiro bate a punga, a mulher tem que marcar certo com ele. Isso quando ela é dançadeira que sabe dançar... Porque, minha filha, a punga é uma das coisas mais linda que tem dentro desta dança de tambor. Uma punga bem dada não é qualquer mulher que sabe dá... é assim: a mulher e aqui na roda dançando e ele e lá no tambor grande, aí ele marca de lá e ela marca daqui, aí ela punga a outra companheira certo com a batida do tambor. Essa mulher que dá a punga sai da roda e a outra entra.

(Dona Áurea apud FERRETTI, 1981, pág.8).

Como no jongo e no batuque os tambores são afinados no fogo. Sendo que ascender a fogueira e “esquentar” (quentar) os tambores são os dois ritos iniciais para se começar o tambor. No tambor, como jongo a fogueira em geral (sempre que possível) é acessa ao lado do local onde haverá a roda.

Um dos principais pesquisadores do tambor de crioula, Sergio Figueiredo Ferretti (1981) chama atenção para ancestralidade africana que se manifesta no tambor, que ele identifica na corporeidade, no uso rústico dos tambores e também na punga.

*“Eu vou falando mal,
eu vou falando mal,
tambor que não tem cachaça eu vou falando mal”*

Se o assunto é esquentar, a cachaça no tambor de crioula é imprescindível, assim como também o é em todas as outras sambas de umbigada citados.

O tambor de crioula está intimamente ligado a crença em São Benedito, como padroeiro dos negros. O Santo italiano de descendência etíope é referenciado na manifestação nas letras de músicas, em ladainhas que precedem a dança, em altares e na própria dança, onde as mulheres dançam com o santo na cabeça ou encostado na barriga. A relação entre entidades religiosas e o tambor de crioula é explicada por Renata dos Reis Cordeiro no dossiê sobre tambor do IPHAN (2006, p. 32)

A ligação feita entre tambor de crioula, santos e entidades foi mencionada em todos os grupos. Alguns afirmam que a prática do tambor só se justifica se em louvor a São Benedito, ou outro santo festejado. Outros consideravam que o tambor é um festa, uma diversão, logo a presença do santo só é necessária quando se está pagando promessa. Para alguns apenas santos católicos. Já outros reverenciam santos, entidades de culto afro, sobretudo do tambor de mina.

A tradição do tambor de crioula foi introduzida em São Paulo pela comunidade maranhense que se instalou no Morro do Querosene e pelo Grupo Cupuaçu que realizam o tambor nas festas de Bumba meu Boi. Por essa via o tambor se popularizou e hoje é realizado por outros grupos e em festas particulares.

Conforme aparece na introdução do dossiê sobre tambor de crioula do IPHAN (2006, p. 15)

[...] não é difícil perceber sugestiva referências e conotações sensuais nas disposições de seus elementos cênicos. De um lado, o tambor grande é fixado em riste entre as pernas do tocador, aludindo à virilidade e fecundidade masculino. De outro, o insinuante bailado das coreiras, o requebro diante da parilha de tambores e o movimento sugestivo da punga – gesto ancestral que remota à fecundidade e ao universo feminino. Revelam que esta dimensão consiste num aspecto fundamental da linguagem da brincadeira.

Novamente, assim como no batuque e também no samba de roda, de forma mais explícita, o pulsar das polaridades masculino e feminino da roda funciona como uma motivação. No entanto, é curioso como essa força da *paidia* se confronta com o *ludus* de forma diferente do que no samba de roda, muito embora a estrutura das duas rodas seja muito parecida. No tambor de crioula, embora a coreira possa ser totalmente tomada pelo “trânsito” da encruzilhada ela tem o compromisso de pungar, isto é, realizar o passo da dança e também a umbigada junto com a marcação do tambor grande. O que solicita por parte da coreira certo grau de atenção. A punga no tambor de crioula é um objetivo claro que não pode ser negligenciado como acontece com mais frequência em relação ao passo do samba de roda. A dança do tambor de crioula é mais complexa tecnicamente.

3.5 CAPOEIRA ANGOLA

Angola, capoeira Mãe. Mandinga de escravo em ânsia de liberdade, seu princípio não tem método; seu fim é inconcebível ao sábio capoeirista.

Mestre Pastinha

Nesses 4 anos de pesquisa de doutoramento e dez de prática da capoeira angola, tive a oportunidade de correr algumas rodas. Pois me interesseo particularmente pelo modo com que a capoeira angola articula a tradição e a “inventividade” expressa principalmente no corpo. No período específico da realização da pesquisa tive mais contato com os grupos Angoleiro Sim Sinhô, do qual faço parte, do Grupo Nzinga de Capoeira Angola, do Grupo Semente de Jogo de Angola e do CECA – Centro Esportivo de Capoeira Angola. Sem perder a oportunidade de acompanhar, um pouco mais de longe, o trabalho de outros grupos em São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador.

Além do mais, tive a oportunidade de ver, jogar ou fazer treinos de capoeira também em Belo Horizonte, onde conheci o trabalho do Mestre João Angoleiro (Grupo Eu Sou Angoleiro) e do Mestre Jurandir (Fica – Federação Internacional de Capoeira Angola) e, também, no cenário internacional em Portugal e Espanha.

Nessa vivência conscientizo-me da diversidade da capoeira angola, mas também do que parecer ser, consensualmente, da ordem de sua tradição. Aqui, o que chamo de tradição da capoeira angola, é o que se reflete no conjunto de fatores que aparecem em todos os grupos observados, embora, muitas vezes, com diferentes graus de importância.

O primeiro fator e o mais determinante, pois define ou, ao menos, influencia todo o resto, é o respeito e compromisso com os ensinamentos de Mestre Pastinha⁵⁰.

É a escola pastiniana, como chamou Rosângela Costa Araújo (2004), que oferece os parâmetros mínimos de delimitação do território da capoeira angola, oferecendo bases não somente para o ensino e difusão da capoeira angola como prática corporal, mas, também, uma base filosófica que atua para além da roda da capoeira, permeando e significando a vivência no grupo de capoeira e alcançando a visão de mundo bem com a relação com este. Retiro de Araújo (2004, p. 43) princípios que num plano teórico e geral delinham a abordagem de Mestre Pastinha:

- a) A capoeira angola reafirma, [...] a história e a memória dos africanos e seus descendentes no Brasil
- b) a pertença grupal é extremamente importante na reflexão sobre o amparo e o fortalecimento dos saberes tradicionais
- c) os saberes tradicionais encaminham a crença seguida de dedicação e se constituem num importante campo de formação de identidade baseada no pertencimento e zelo;
- d) para os angoleiros é muito importante refletir as bases da sua tradição

A partir daí podemos listar as seguintes características próprias da capoeira que atuam na encruzilhada da roda de capoeira:

- Bateria de instrumentos compostas por 3 berimbaus (Gunga, médio e viola), dois pandeiros, um reco reco, um agogô e um atabaque.

⁵⁰ Vicente Ferreira Pastinha, nascido no dia 05 de abril de 1889 na Bahia e morto aos 13 de novembro 1981. Fundou em 1941 o Centro Esportivo de Capoeira Angola, primeira escola de capoeira angola, sendo responsável pela sistematização do que entendemos hoje como capoeira angola.

- Ritual da roda composto pelo conjunto da bateria, jogo desenvolvido dentro da roda e o canto, também de pergunta e resposta.
- O jogo de angola é caracterizado por ser uma prática de “ataque e defesa”; pelo uso majoritário do nível médio e baixo, o uso exclusivo dos apoios das mãos, pés e cabeça no chão; golpes executados com as pernas e a cabeça. Também faz parte do jogo da capoeira as chamadas. Uso de uniforme de grupo, pés calçados e camisa pra dentro da calça.

Essas são algumas características gerais, para descrever em pormenores o ritual da roda prefiro esquivar-me da responsabilidade de falar em termos gerais, para então, descrever apenas a roda do grupo Angoleiro Sim Sinhô, do qual faço parte, já que, para um bom observador, existem muitos detalhes que compõem a identidade de cada grupo. É claro, que esses detalhes não impedem que esses grupos se encontrem e se relacionem entre si, sobretudo em eventos especiais como encontros periódicos, lançamento de cd's, aniversários e etc. nos quais acontecem grandes e longas rodas de capoeira e samba, onde a identidade de cada grupo ou linhagem fica evidente na performance de maneira geral, tanto na vestimenta (cada grupo tem um uniforme específico), como na maneira de gingar, no repertório de movimentos, cantos e toques.

A autora Araújo (2004, p. 48), conhecida no mundo a capoeira como Mestre Janja, do Grupo Nzinga de Capoeira Angola, reconhece que:

A formação de um capoeirista tem início na escolha do mestre e do grupo em que encontra afinidade e busca pertencer. Pertencer àquele grupo/comunidade significa se entregar às suas normas e fundamentos, e esta vivência desemboca na formação de uma identidade com a qual a pessoa passa a se apresentar e a ser reconhecida em meio a capoeiragem.

Estando eu entregue ao aprendizado da capoeira angola na qualidade de discípulo de Mestre Plínio⁵¹, compreendo a roda de capoeira como um momento de reza e “vadiação” Como diz o mestre, o ritual da roda já começa no dia anterior, no cuidado em deixar o “corpo fechado”. O dia da roda, no nosso caso toda quinta-feira, é um dia especial. Dia de preparar a roupa: calça branca limpa e bem passada e camiseta azul do grupo. Bem como o cuidado com o corpo, que deve estar limpo e harmonizado, se possível com banho de folha. Pois a energia da roda depende da energia de cada um. Há também a orientação de evitar “abrir o corpo”, com consumo de droga, álcool e relação sexual antes da roda, o que não chega a ser exatamente uma proibição.

O espaço também é preparado, limpo e defumado (incensado) velas são acesas em altares de entidades religiosas: Ogum - nosso protetor, Iansã, Oxum, Pretos Velhos, Xangô, Santo Antônio e Oxalá. Nas paredes imagens de mestres, orixás e bem no alto a imagem de Jesus Cristo. A religiosidade e o sincretismo são mesmo uma forte marca do grupo.

Pouco tempo antes da roda começar os berimbaus são afinados. Enquanto os angoleiros vão chegando aos poucos e também os visitantes, a bateria começa a se aquecer tocando ritmos variados.

Gunga, médio e viola posicionam-se ao centro, ao lado da viola um pandeiro seguido pelo atabaque. Ao lado do gunga, outro pandeiro, o agogô e o reco-reco. A bateria encerra o seu aquecimento ao chamado do gunga. A roda está prestes a começar. O mestre, em poder do gunga (berimbau de cabaça maior que dirige a roda) pede licença e proteção: entra o gunga; em ritmo complementar em seguida vem o médio e logo a viola entra repicando; em seguida o dois pandeiros. O atabaque, o reco-reco e o agogô permanecem mudos enquanto o mestre entoa a ladainha. Na hora da

⁵¹ Mestre Plínio teve parte de sua formação com Mestre Gato. Em 1998 Professor Plínio recebe das Mãos de Mestre Jogo de Dentro o certificado de Contra Mestre de Capoeira Angola e no ano de 2007, recebe novamente das mãos de Mestre Jogo de Dentro, o Título de Mestre de Capoeira Angola, consagração já reconhecida pelo grupo que fundou em 1993, tal e qual pela comunidade da capoeira e muitos Mestres de Capoeira Angola e Regional.

louvação (Iê, viva meu Deus!) todos respondem o coro (Iê, viva meu Deus, camará) e os a bateria se completa.

“Um certo dia
Perguntaram a seu Pastinha
O que era Capoeira
E ele mestre, mestre velho respeitado
Ficou um tempo calado
Revirando a sua alma
Depois
Respondeu e foi com calma
Em forma de ladainha
Capoeira é um jogo
Um brinquedo
É se respeitar o medo
É dosar bem a coragem
Capoeira é vô de um passarinho
Bote de cobra coral
Sentir na boca
Todo gosto do perigo
É sorrir pra o inimigo
No apertar de sua mão
É se levantar de um tombo
Antes de tocar no chão
É ódio, é esperança que nasce
Aceitar o desafio
Com vontade de jogar
capoeira é um barquinho
solto nas ondas do mar”

IÊ viva meu Mestre
IÊ VIVA MEU MESTRE, CAMARÁ

(adaptado de Mestre Toni Vargas)

Dois jogadores, que se concentravam ao pé do berimbau, ouvindo com atenção a mensagem do mestre, expressa na ladainha, e, pedindo proteção, preparam-se para entrar na roda, com o término da louvação e início do canto corrido.

O jogo começa com o cumprimento dos dois camaradas e uma saudação à bateria, gesto que lembra o ato de bater cabeça ao orixá ou pai de santo. O jogo se desenvolve dentro da roda por uma média de 10 min. A intenção é de fazer um jogo de ataque e defesa, com caráter de pergunta e resposta, em que a agressividade, não seja algo explícito ou acentuado, no entanto, o mestre não gosta de jogo “mão com açúcar” como costuma ironizar ou “jogo de cumadre” com se diz na angola.

Na bateria o mestre cuida do jogo e pode interferir neste diretamente ou através do ritmo e canto.

A malícia, mandinga ou malandragem são os ingredientes especiais do jogo, que se adquirem com o treinamento e, sobretudo, experiência de roda. Tal conceito é difícil de ser definido, mas é facilmente reconhecido na roda. O jogo com malícia é também cheio de “dendê”, no qual o jogador em momento algum perde a calma e o sorriso no rosto, embora esteja totalmente envolvido com o jogo, o que pressupõem o calor da emoção.

É relativamente fácil perder a elegância e se aborrecer com um golpe bem dado ou mesmo com um camarada que “amarra” o jogo. O primeiro desafio do capoeira é se esquivar da própria vaidade.

Um jogo com malícia é também aquele em que o jogador consegue sair dos golpes do adversário e contra-atacar no momento certo, com muita precisão. A malandragem do jogo está em “enfeitiçar”, “enganar” e iludir o camarada.

As chamadas que fazem parte do jogo chamam atenção por sua plasticidade, são momentos em que um dos jogadores realiza uma posição que não é, a princípio, nem de ataque e nem de defesa e mais parece um convite a uma dança. As chamadas

podem ser utilizadas como um descanso; como um tempo para um dos jogadores pensar na estratégia do jogo ou mesmo uma emboscada ou teste.



Figura 12: Roda de Capoeira no Encontro Nacional de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô (2008). No gunga Mestre Moa, no médio Mestre Jogo de Dentro, no viola Mestre Plínio. Na roda: Zabelê (Angoleiro Sim Sinhô) chamando Mestre Virgílio de Ilhéus. Foto: Iolanda Huzak

Um bom capoeirista é também aquele que além de jogar sabe cantar e tocar. Os jogadores e a bateria se revezam, sempre no breve intervalo entre um jogo e outro.

Embora no jogo da capoeira exista, de forma muito evidente, uma “dramaturgia” que se expressa tanto no desenhar dos corpos em interação como também, de forma mais teatral no fazer de conta que estar bêbado ou bravo, armar uma emboscada ao fingir-se ferido ou arrependido etc., o jogo da capoeira angola tem um claro caráter agonístico, trata-se inegavelmente de uma disputa, não uma disputa em que se quer deliberadamente ganhar, mas que não se quer perder. Nas palavras de Mestre Plínio: *“A gente tem que treinar não é para bater no outros não... É para gente não entrar na roda, tropeçar no próprio pé e sair falando que foi o outro bateu.”*

O nível dessa disputa pode ter graus muito variados, do tipo: só marcar os golpes ou então efetivá-los. Efetivá-los levemente ou então bater. O jogador que entra na roda deve estar preparado para qualquer tipo de jogo. Embora sempre se preze e objetive a não violência.

O caráter agonístico do jogo da capoeira faz entrar em questão a adrenalina da disputa, presente não só nos jogadores, mas em toda a roda, que vibra a cada lance. Essa empolgação tem seu ápice quando uma rasteira é bem dada e não resta outra saída a não ser o chão.

Essa empolgação de ordem da *paidia* é em geral totalmente civilizada pela técnica corporal adquirida através do treinamento e a complexa estrutura da roda da capoeira que dispõem de muitas normas e ética própria. No entanto, é importante que se diga que pode acontecer, embora muito raramente, da *paidia* extrapolar o *ludus* na forma de violência. A responsabilidade sobre isso na roda é dos jogadores, mas também do tocador do gunga, responsável pela roda. É por isso que em geral o gunga é tocado somente por mestres ou alunos mais velhos e que se desaconselha o uso de álcool antes e durante a roda.

A encerramento da acontece no “Boa Viagem”, canção de despedida em que acontece o jogo de compra. Um lêm seco e penetrante cala a bateria e a roda está encerrada. O pós-ritual é sempre no boteco mais próximo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DO CAPÍTULO 3

- ARAÚJO, Rosângela Costa. **Iê viva meu Mestre – a capoeira angola da “escola pastiniana” como práxis educativa.** Tese de doutorado. FE/USP: 2004.
- BASTIDE, Roger. **As Américas Negras: as Civilizações Africanas no Novo Mundo.** São Paulo: EDUSP, 1974. 210 p.
- CALLOIS, Roger. **Os Jogos e os Homens.** Trad. José Garcez Palha. Ed. Cotovia: Lisboa, 1990. 228 p.
- CARNEIRO, Edison. **Samba de Umbigada.** Rio de Janeiro. Ministério da Educação e Cultura: 1961 81 p.
- DIAS, Paulo. **A outra festa negra.** In Jancsó, István e Kantor, Íris (org). São Paulo: Hucitec, Edusp, Fapesp, Imprensa Oficial, 2001.
- DAWSEY, John C. **Victor Turner e antropologia da experiência.** Cadernos de Campo. Revista dos alunos de Pós-graduação em Antropologia Social da Usp. N. 13, Ano 14 – 2005. p. 163 – 176.
- FERRETI, Sérgio de Figueireido (org.) **Tambor de Crioula: Ritual e Espetáculo,** São Luis: Comissão Maranhense de Folclore, 1995. p 187.
- LOPES, Ney. **Bantos, malês e Identidade negra.** Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 239.
- SCHNECHNER R., **O que é Performance** in O Percevejo, trad. Dandara , RJ, UNIRIO, ano 11, número 12, 2003. p. 25 – 50.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens.** São Paulo: Perspectiva, 2007. 243 p.
- MEIRELLES, Cecília. **Batuque, Samba e Macumba – estudos dos gestos e ritmo (1926 – 1934).** Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1983. 110 p.
- RAMASSOTE, Rodrigo (coord.). **Os Tambores da Ilha.** São Luis: IPHAN, 2006. 123 p.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro – a formação e o sentido do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 476 p.
- TURNER, Víctor. **From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play.** New York: PAJ Publications, 1982.
- Dossiê IPHAN 5 - **Jongo no Sudeste.** Brasília, DF: Iphan, 2007. 92 p.

Dossiê IPHAN 4 - **Samba de Roda do Recôncavo Baiano**. Brasília, DF: Iphan, 2006. 218 p.

CAPÍTULO IV

A SISTEMATIZAÇÃO DE PRODECIMENTOS METODÓLOGICOS DE PREPARAÇÃO CORPORAL E PROCESSO DE CRIAÇÃO



Figura 13: Jongo. Desenho: Zé Vicente

INTRODUÇÃO

Esse trabalho de pesquisa foi desenvolvido em método experimental, contando tanto com a pesquisa de campo assídua no Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô, abrangendo o samba-de-rodas e a capoeira angola, como a participação mais eventual em jongos, batuques e tambores-de-crioula que aconteceram na cidade de São Paulo.

Dinâmicas e exercícios de processo criativo e preparação corporal foram elaborados principalmente junto ao Núcleo de Dança Coletivo 22. Grupo formado por 6 artistas pesquisadores: Daniela Souto, Fabio Farias, Juliana Klein, Ivily Viccari, Vivian Maria e Wellington Campos. Tais procedimentos fizeram parte do processo da montagem do espetáculo “Através”, projeto ganhador do Prêmio Klaus Vianna – Funarte 2008.

Dentre outras vivências didáticas e orientações de trabalhos práticos, destaco a disciplina *Dança e Cultura Brasileira*, ministrada por mim no curso de Dança da Universidade Anhembi Morumbi (primeiro semestre de 2009) e, também, o pequeno grupo de estudo formado durante doutoramento *sandwich* na Faculdade de Motricidade Humana em Lisboa, com dois artistas pesquisadores portugueses: João Lorenço e Bernado Chatillion.

A seguir, descreverei as principais dinâmicas e exercícios desenvolvidos no âmbito desse doutoramento e experienciados no Núcleo de Dança Coletivo 22. entre março de 2008 a janeiro de 2010, período de criação da montagem de “Através”.

4.1 INSTALAÇÃO CORPORAL

*Acredito que a técnica é algo vivo,
flexível que sem perder seu fio condutor e
sua linha em nenhum instante lembra
autoritarismo e obrigatoriedade.
A técnica, como o corpo, respira e se move.
Cabe a uma técnica ser suficientemente
madura para poder se adaptar às
mudanças,
às necessidades dos homens e nunca o
contrário.
A técnica é um meio e não um fim.*

(Klauss Vianna)

A Instalação Corporal consiste no módulo básico da preparação corporal nesse estudo, nomeado dessa maneira por ser uma espécie de “preparação da preparação”. Na língua corrente, instalar, refere-se à idéia de dispor algo para funcionar, sendo a instalação o ato ou efeito de instalar – a disposição de objetos no lugar apropriado. Aqui, a instalação é vista como um trabalho de consciência corporal de transformação do corpo (simplesmente corpo ou corpo cotidiano) em um corpo diferenciado, em um processo de se aliar à imagem de si e a sensação de si através de exercícios que acionam um tônus muscular, respiração, equilíbrio e concentração, distintos do cotidiano. Instalando-se assim um corpo diferenciado (extra-cotidiano) que no caso das artes cênicas é a própria possibilidade para o transbordamento em um corpo-subjétil.

A Instalação foi primeiramente apresentada na dissertação de mestrado, sendo desenvolvida a partir de parâmetros obtidos durante o curso de graduação em Dança na Unicamp, sobretudo, nas disciplinas de Danças Brasileiras (atualmente Danças do Brasil); Exercícios Técnicos de Dança; Expressão e Movimento e Consciência Corporal. Contando com a importante mediação de professores como Holly Cravell, Júlia

Ziavianni, Marília Soares, Eusébio Lobo, Inaicyra Falcão, Graziela Rodrigues e Joana Lopes; mais a experiência em dança popular brasileira, sobretudo em capoeira.

A essas experiências foram somados dados colhidos na pesquisa bibliográfica em Rudolf Von Laban, Eugênio Barba, Luis Octávio Burnier, Renato Ferracini e Jussara Muller (Klauss Vianna). E ainda, em vivências pontuais com o treinamento desenvolvido pelo Lume – Núcleo de Pesquisa Teatral da Unicamp, mediadas por Carlos Simioni e Renato Ferracini.

O corpo instalado é, então, um corpo diferenciado, isto é, sensivelmente preparado para uma abordagem extracotidiana do movimento corporal. Assim, a Instalação se constitui em alguns exercícios, classificados como **primários** e **secundários**, que foram nomeados metaforicamente para facilitar a explicação e, também, como recurso imagético de extensão do corpo - conexão do espaço interno e externo. Sendo os exercícios primários a instalação propriamente dita, ou seja, uma base, que é desenvolvida e potencializada nos exercícios secundários.

Além dos exercícios secundários outros exercícios (que podem derivar da instalação ou não), elaborados a partir da vivência com capoeira angola e os sambas de umbigada, serão citados mais adiante como agentes potencializadores do corpo instalado e mais do que isso, como fomentadores da capacidade criativa e simbólica do corpo.

A instalação (primários e secundários) tem como preliminar um relaxamento e o aquecimento, procedimentos fundamentais que determinam o nível de concentração e energia em todo processo de instalação, aqui cabe revelar que a Instalação completa é realizada em média de 1h30 à 2h de atividade ininterrupta, quando se quer trabalhar apenas com preparação corporal.

A noção de inteireza corporal deve estar presente desde o primeiro momento, isto é, o relaxamento não deve ser apenas a suavização do tônus muscular, mas

também, dos pensamentos e emoções. Isso porque os exercícios primários e secundários exigem um grau elevado de concentração, pois tal atividade é uma busca individual de auto-conhecimento corporal, e não apenas em repetições de ações padronizadas, o que exige um total envolvimento consigo próprio

O preliminar pode ser feito de muitas maneiras, apresento a seguir algumas formas utilizadas com o Núcleo de Dança Coletivo 22, grupo que a pesquisa prática foi desenvolvida.

Exercício Preliminar 1: *Indicado para laboratórios em que os participantes apresentem bastante autonomia e consciência corporal, bem como envolvimento com o trabalho*

- Corpo estendido no chão, barriga para cima, em situação de repouso. Completamente inerte a ação da gravidade (aproximadamente 10 min.)
- A partir de alterações na respiração, acontece a transição do relaxamento (repouso) para o aquecimento (estado ativo).
- Amplia-se a respiração natural, gradativamente, ora projetando no peito (esterno), ora nas costelas (lateralmente) e por fim no baixo ventre.
- No limite da ampliação da respiração, acrescenta-se a ação vocal, inicialmente com o som de um “suspiro”.
- Ao exercício da respiração ampliada com o “suspiro”, se insere o movimento voluntário de expansão (inspiração) e recolhimento (expiração). Sendo a inspiração-expansão a busca do “alongar” e a expiração de recolhimento, de relaxamento (esvaziar). A ação começa pela ossatura, quase sem movimento aparente. A ação vocal pode se abandonada ou crescer acompanhando os movimentos, variando com sons de v, x, s e vogais.
- Na dinâmica de alongar e esvaziar, o corpo vai abandonando a inércia e se tornando cada vez mais ativo, passando do nível baixo para o médio, até chegar ao alto, valorizando também os pontos de apoio.

- Nas transições entre os alongamentos e relaxamentos se valoriza o trabalho com as articulações, que aos poucos vão se tornando mais evidentes.
- A livre movimentação das articulações vai tomando o lugar dos alongamentos e relaxamentos.
- A “dança das articulações” vai crescendo gradativamente até chegar a um estado “frenético”, em que todas as articulações se movem simultaneamente (**dinamização**).
- Com precisão a “dança das articulações” é interrompida e chega a uma pausa total de movimento aparente, porém, preservando - na respiração e no ritmo interno - a intensidade de todo o aquecimento.

Exercício Preliminar 2: *Seqüência indicada para o grupo que está se iniciando dentro da metodologia, por ser orientado e fornecer indicações mais formais.*

- Pés plantados no chão, joelhos flexionados, bacia solta, braços ao longo do corpo, pescoço, cabeça e musculatura da face bem relaxada.
- Inspirar profundamente e na expiração empurrar completamente, que sai pela boca.
- Fechar os olhos e projetar a escuridão gradativamente para cada corte do corpo, que vai cedendo a força da gravidade, caindo no chão como em um desmaio.
- Deitar no chão, sentir os pontos de apoio, soltar as extremidades (dedos, pernas e braços). Na expiração expulsar totalmente o ar, inspirar lentamente e na expiração começar a rolar o corpo no chão, utilizando principalmente o peso da bacia, na inspiração impulsiona o rolamento e na expiração deixa-o acontecer naturalmente. O chão serve como um massageador. Dai a necessidade de um piso adequado e limpo, de preferência madeira ou emborrachado, para que não seja nem frio e nem duro demais.

- O rolamento vai acontecendo de forma preguiçosa, sem tensão, ao poucos a dinâmica do rolamento vai aumentando, até que aproveitando um impulso passa-se da posição de bruço para a posição do gato. Alonga com os braços esticados a frente e o quadril nos pés.
- Inicia o exercício do Tigre, ondulando a coluna do cóccix até a cabeça utilizando o movimento da perna como auxílio, aumentando a dinâmica gradativamente mais sem exagero de velocidade.
- Empurra o chão e vai para cócoras esvaziando, alonga parte interna da coxa, compensa coluna.
- Quadril para cima e cabeça para baixo, vai desenrolando lentamente encaixando cada vértebra. A cabeça e as pernas são as últimas a chegar. Em pé, empurra o céu com o topo da cabeça até o limite.
- Quando se flexionam os joelhos e vai se abaixando até o nível médio com a cabeça e o quadril fazendo oposição, formando uma parábola voltada para cima na coluna, que no agachamento se transforma em um “c”, isto é, uma parábola para dentro, na subida. Em pé, empurra o chão e repete a seqüência.
- Depois de repetir algumas vezes o “agachamento”, empurra o céu com a cabeça e espreguiça, expande braços e pernas. Recolhe esvaziando. Repete. Nas transições entre os alongamentos e relaxamentos se valoriza o trabalho com as articulações, que aos poucos vão se tornando mais evidentes.
- A livre movimentação das articulações vai tomando o lugar dos alongamentos e relaxamentos.
- A “dança das articulações” vai crescendo gradativamente até chegar a um estado “frenético”, em que todas as articulações se movem simultaneamente (**dinamização**).

- Com precisão a “dança das articulações” é interrompida e chega a uma pausa total de movimento aparente, porém, preservando - na respiração e no ritmo interno - a intensidade de todo o aquecimento.

Exercício Preliminar 3: *Indicado para os dias em que a temperatura do ambiente ou mesmo a energia do grupo está baixa (frio)*

- Em pé, depois de se espreguiçar começa uma ginga (da capoeira) pequena, solta e bem preguiçosa, que se estende por um período que seja suficiente para o corpo estar bem aquecido.
- Com o corpo aquecido a ginga começa a se desdobrar em alongamentos. A ginga vai ficando expandida e densa.
- A ginga vai a para o estado “malandriado”, de onde começa o trabalho com as articulações – uma ginga das articulações.
- Neste caso, os exercícios primários, são realizados na própria ginga (em movimento)

4.1.1 Dinamização

Influenciada pelo treinamento energético (Cf. Burnier, 2001 e Ferracini, 2001) desenvolvido pelo Lume – Núcleo de Pesquisas Teatrais, a dinamização tem como função a produção de uma grande descarga de energia por meio da intensificação da dança das articulações, em movimentos em tempo rápido e fluência livre. Essa descarga de energia é concentrada nos exercícios primários, contando com uma musculatura extremamente aquecida, a percepção corporal dilatada e o processo de consciência racional diluída na corporal. Isto é, depois da dinamização dificilmente se pensa em outra coisa a não ser no seu corpo e estado vivido.

A dinamização não é utilizada apenas para a realização dos exercícios primário e secundário, também pode ser utilizada como porta de acesso ao corpo instalado no processo de criação, isto é, na busca de matrizes de movimento ou de significação de seqüências coreográficas.

À primeira vista, a dinamização parece ser algo estranho, esquisito e desconfortável. É comum alunos apresentarem dificuldade ou mesmo certa resistência em executá-la. O que pode se constituir como um problema, pois a dinamização somente cumpre sua função quando conta com o máximo de empenho.

Assim sendo, é prudente que todo o processo de instalação seja explicado etapa por etapa, ressaltando a importância de um trabalho contínuo e concentrado (sem conversa ou pausa e o mínimo possível de distração). Um bom exemplo figurativo para a dinamização é o exercício realizado por uma dupla:

- O primeiro, com o punho cerrado, e braço esticado tenta realizar uma adução do braço enquanto o segundo, utilizando mais força que o primeiro impede a elevação do braço do primeiro.
- Após um tempo de esforço o segundo solta o primeiro. E o primeiro relaxa o braço.

- O primeiro se surpreenderá ao perceber que o braço se eleva involuntariamente.
- Na dinamização acontece algo similar, ocorre o esforço e a concentração da energia produzida nesse esforço no corpo instalado, que produz movimento, não involuntariamente, mas com maior “organicidade”.

4.1.2 Exercícios primários

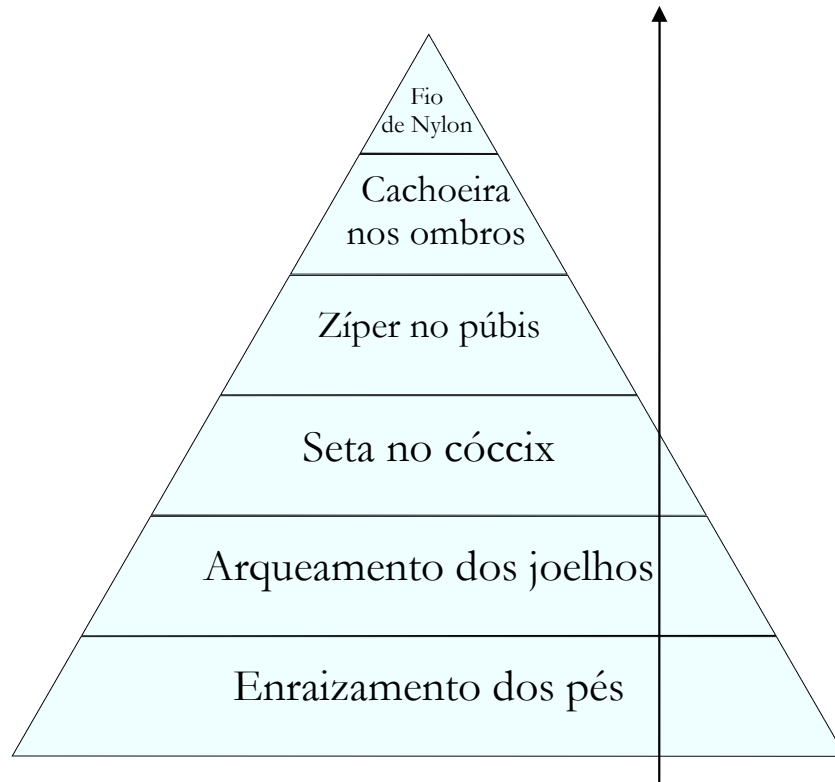


Figura 14: Exercícios primários

Como podemos perceber no esquema, esses exercícios foram abordados da base do corpo para cima, justamente com o intuito de trabalhar a noção de “edificação” corporal, começando do alicerce até chegar ao ápice.

Apesar de cada exercício ser uma etapa da construção, ou melhor, da instalação, todos se integram e são determinados uns pelos outros. A ausência de um só tijolo põe em risco toda a arquitetura.

Ainda no calor do aquecimento, de preferência após a dinamização, em pé, com os pés descalços, paralelos e separados um do outro na largura do quadril, iniciam-se os exercícios primários propriamente ditos, com o enraizamento dos pés⁵².

O enraizamento dos pés consiste na máxima adesão dos pés ao chão, abrindo espaços entre os dedos, enfatizando o apoio em três pontos básicos, formando um triângulo onde o ápice está no calcanhar. O enraizamento dos pés se completa com um segundo exercício primário: o arqueamento dos joelhos. Os joelhos são ligeiramente “rotacionados” para fora, aumentando o arco dos pés, à medida que faz com que os maléolos mediais “subam”.

O trabalho nos joelhos, ligado com o próximo exercício primário, tem como consequência uma espiral nas coxas, ação de extrema importância em técnica de dança, já que aciona a musculatura interna da coxa sem sobrecarregar os joelhos - resultante do arqueamento dos joelhos com o encaixe da bacia, ocasionada pela seta imaginária posta no cóccix. A seta no cóccix é o terceiro exercício primário e age na região da bacia, juntamente com o zíper no púbis (do púbis ao esterno), o quarto exercício. Os dois agem em direções opostas, encaixando o quadril e alongando a coluna, que cresce da região do sacro até a cabeça, que por sua vez, é o prolongamento da coluna, atravessada por um fio de nylon que perfura o crânio e se amarra na última estrela do céu. Em oposição ao fio de nylon está a cachoeira nos ombros. A água corrente e forte da cachoeira cai pelos ombros, passando pelas escápulas, braço, antebraço e mãos, escorrendo pelos dedos. Ao passar pelas escápulas, a água da cachoeira alivia o esterno (relaxa).

O corpo devidamente instalado tem como pressuposto as oposições, que modificam o equilíbrio do corpo, o fluxo de energia e até mesmo a respiração, que se torna mais profunda e lenta.

⁵² O termo *enraizamento dos pés* foi baseado na abordagem feita pela Profa. Graziela Rodrigues nas aulas de Danças Brasileiras, no curso de Dança na Unicamp e pode ser conferida em seu livro *Bailarino-Intérprete-Pesquisador: processo de formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

1 - ENRAIZAMENTO DOS PÉS > Reconhecer o triângulo de base do apoio dos pés: primeiro metatarso (dedão), Quinto metatarso (dedinho) e o calcâneo. Pressionar os pés contra o solo, vetor para baixo a favor da gravidade (afundar). Acentuar (sustentar) o arco longitudinal medial .

Exercícios complementares:

- Massagem: amassar os pés como se fosse uma massa de pão; desatarraxar os dedos; entrelaçar os dedos das mãos com os dos pés; tatear os espaços entre os metatarsos e o arco medial; lateral e transverso. Distanciar o calcâneo da tíbia e fíbula, como se estivesse tirando o sapato. Com os pés apoiados no chão, trabalhar sobre o peito do pé, abrindo os espaços entre o metatarso.
- Rolar os pés sobre o bastão ou bolinha, massagendo-o e pressionando bem contra o solo e testando o equilíbrio. Com a bolinha no metatarso enfatizando o arco transversal, e no calcâneo buscando o equilíbrio a medida que enfatiza os pontos do triângulo dos pés.
- Succção: pressionar os pontos de apoio dos pés e em seguida subir o maléolo medial repetidamente, trabalhando o arco medial do pé.

2 - ARQUEAMENTO DO JOELHO> com os joelhos levemente flexionados (soltos, desprendidos) e na consequência da elevação do maléolo medial e da rotação externa da articulação coxofemoral se dá a rotação da tuberosidade da tíbia, provocando o arqueamento do joelho.

3 - SETA NO CÓCCIX > O cóccix, um pequeno osso no final da coluna vertebral, de onde se projeta a seta de ferro trabalhando com o peso de toda a bacia, também formada pelo sacro, ílio, púbis e ísquios.

Exercício complementar:

- Desenhar no chão com a seta círculos e o símbolo do infinito (∞) começando do pequeno (quase imperceptível externamente) para o grande (exagerado)

4 - ZÍPER NO PUBIS > encaixar o púbis, considerando o peso da seta, contraindo a região abdominal e simultaneamente alongando-a em direção ao externo.

5 - CACHOEIRA NOS OMBROS > peso de água corrente que desce do topo da cabeça em direção aos ombros, escorregando também pelo esterno. Esta ação provoca a abdução das escapulas e relaxamento do esterno. A abdução da escapula e o abaixamento e distanciamento da coluna vertebral que perpassa todo o úmero, rádio e ulna com o fluxo intenso de água que passa pelas falanges, vazando para espaço externo.

Exercício complementar

- Sensibilização através do toque no outro (parceiro) na região do esterno, clavícula e esterno direcionando-o para baixo e pra fora. Experimentar a mobilidade do braço a partir da escapula e do cotovelo.

6 - FIO DE NYLON > Linha imaginária que nasce no sacro (ou que amarra a seta no cóccix) e que se estende por toda a coluna e a partir da ponta do áxis perfura o crânio em direção ao céu.

4.1.3 “Consciência do corpo”

Ceguei a dizer precipitadamente, em orientação de laboratório, que a ação corporal que buscamos é acompanhada por uma sombra. Mas na verdade não é apenas isso, trata-se sim de algo que envolve o corpo e o movimento externamente, como uma segunda pele ou campo de força, porém determinada pela percepção/ação do corpo enquanto esqueleto, musculatura e articulações em seu uso diferenciado, que conecta fisicamente os dois planos do espaço do corpo.

O limite do interno e o externo é, a princípio, a fina camada da epiderme, que funcionaria como uma fronteira permeável. O dentro e o fora, instaurados por uma consciência-percepção, tencionam-se, atritam-se... Gerando uma força potencial que se materializa na forma de movimento, estando o corpo estendido pelas ferramentas da instalação. De onde o movimento poético acontece no espaço e através dele, em pleno domínio do atuante. Nessa perspectiva de corpo no espaço, a ação acontece considerando os fatores da eucinéctica e os elementos da corêutica e ainda que:

- O movimento dos braços sempre, em qualquer situação (rápido, lento, direta, indireta, livre, controlada, leve ou pesado). Começa na coluna, no centro do corpo, sendo acionado nas escapulas e definidos pelos cotovelos. O movimento do braço é um fluxo contínuo de água da cachoeira, podendo variar a intensidade.
- No corpo instalado a coluna está estendida por dois extremos – a seta no cóccix e o fio de nylon, que agem em oposição. O fio de nylon não é nada mais do que uma representação imagética da possibilidade de flexibilização da coluna. Enquanto a seta tem o peso de uma barra de ferro, que pendulada no cóccix, faz no espaço o gráfico do movimento do quadril. Esse peso na bacia é o próprio peso que encontramos nos sambas de umbigada e na capoeira angola.

- Nas pernas o movimento acontece no enraizar e puxar da raiz do solo (como se extrai uma cenoura da terra) acompanhada pelo flexionar/arquear e estender dos joelhos. Essa é uma ação espiralada, acionando o arco do pé, subindo o maléolo medial e utilizando os músculos internos da coxa (sartório).

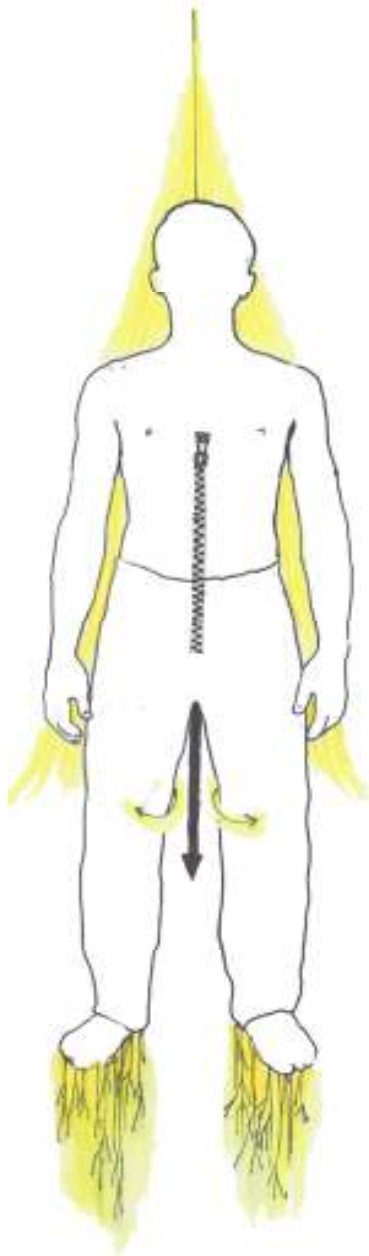


Figura 15: Corpo instalado

4.1.4 Exercícios secundários

Nos exercícios secundários o corpo edificado com os tijolos que são cada exercício primário, é posto em movimento aparente. Essa fase da instalação tem a função de consolidar o trabalho anterior e de verificar, bem como treinar a sua aplicabilidade. São eles:

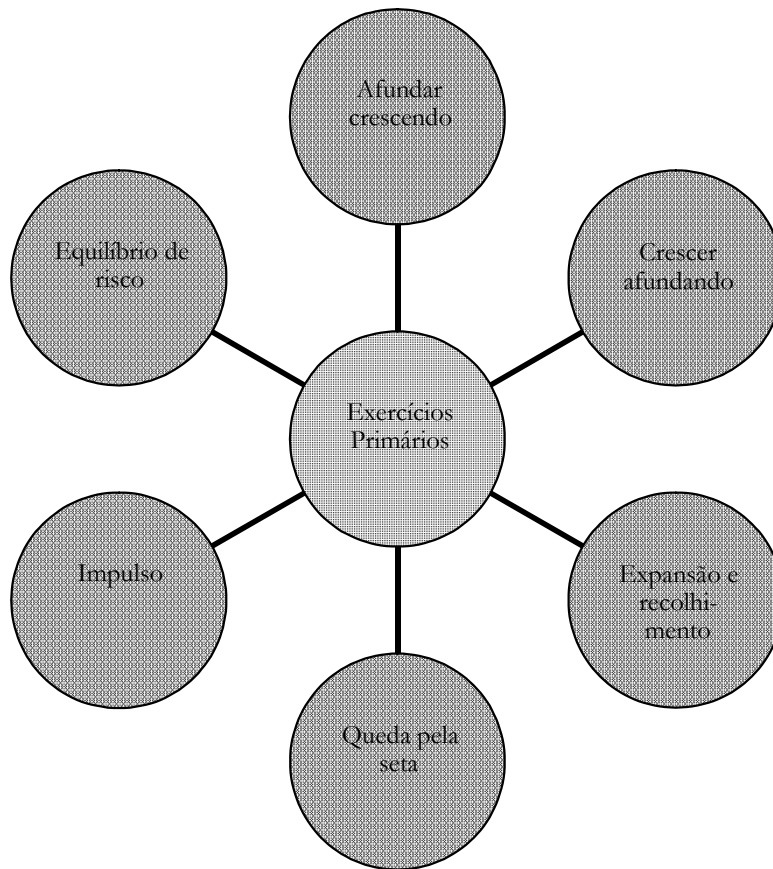


Figura 16: Exercícios Secundários.

1. Afundar crescendo: à medida que os joelhos se flexionam, as raízes dos pés se embrenham ainda mais no chão, como raízes de uma grande e velha *falsa-seringueira*; simultaneamente, o fio de nylon que sai do topo da cabeça faz força contrária, como se impedisse a flexão.



Figura 17: Afundar crescendo

2. Crescer afundando: do céu, puxa-se lentamente o fio de nylon, obrigando os joelhos a se estenderem e os pés a irem para a meia ponta; no entanto, as raízes fazem força contrária, como se impedissem a elevação.

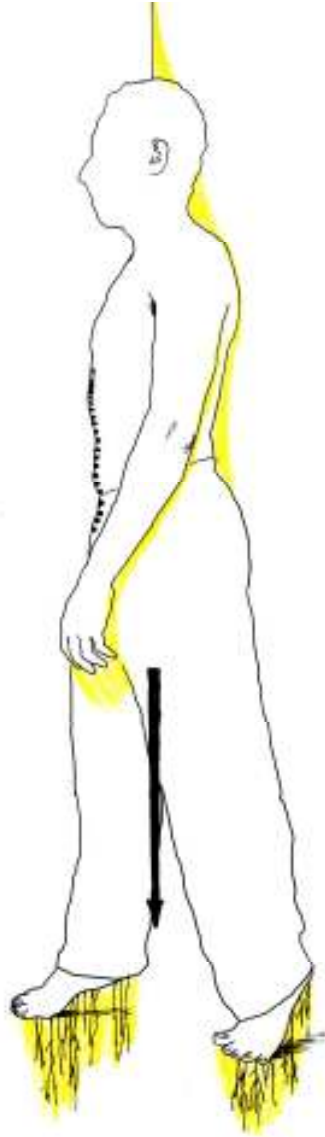


Figura 18: Crescer afundando

3. Impulso: O fio de nylon puxa o corpo em direção ao céu, depois que este é alimentado por uma energia extraída do chão, no ato de flexionar os joelhos e valorizar o enraizamento dos pés, incorrendo em saltos.

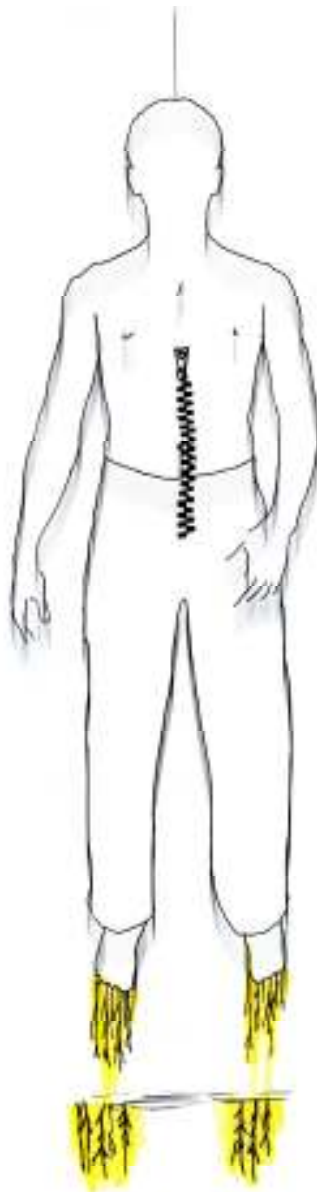


Figura 19: Impulso

4. Queda pela seta: O peso da seta, repentinamente, faz com que o arqueamento dos joelhos se afrouxem, ocasionando uma queda a favor da gravidade, ora no nível médio, ora até o nível baixo.



Figura 20: Queda pela seta

5. Expansão e recolhimento: O movimento começa no centro do corpo, na coluna, e cresce passando pelas escápulas, braços, antebraços e mãos, como se a cachoeira que escorre pelos ombros transbordasse às margens e depois recuasse, indo ainda mais em direção ao centro. A expansão se inicia nos braços, mas, aos poucos, é introduzido o uso das pernas. O recolhimento é exercitado primeiro na forma de relaxamento e depois como contração. Esse exercício pode variar o tempo e a intensidade: recolher e expandir lentamente; expandir rápido e recolher lentamente; expandir lentamente e recolher rápido; recolher e expandir rápido.

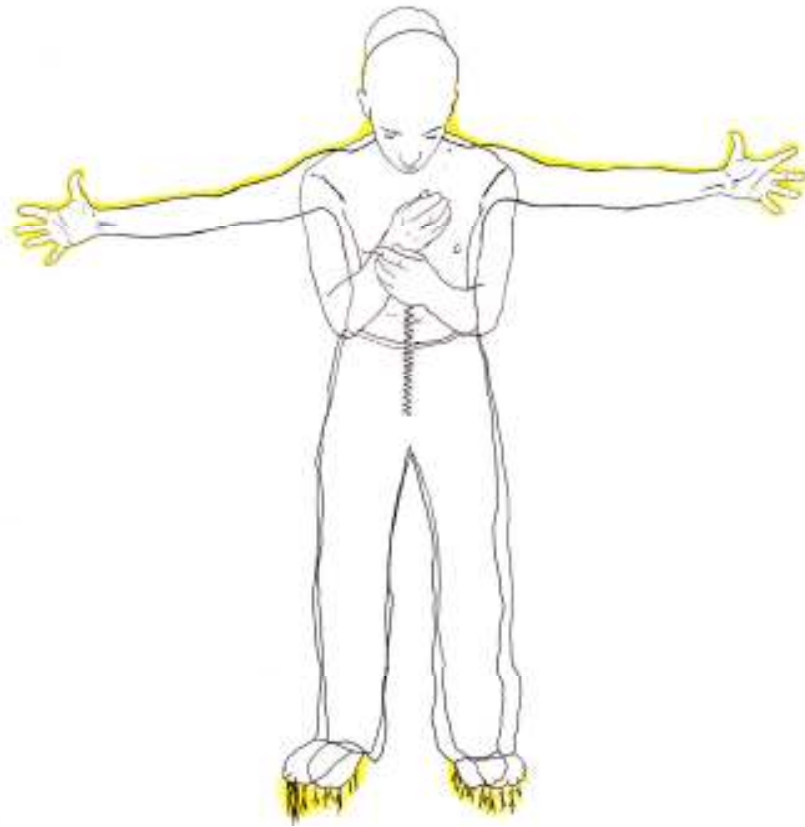


Figura 21: Expansão e recolhimento

6. Equilíbrio de risco: Todas as bases primárias agem no deslocamento, explorando posições em equilíbrio precário, acionando abdômen (baixo ventre) como eixo e força de equilíbrio.

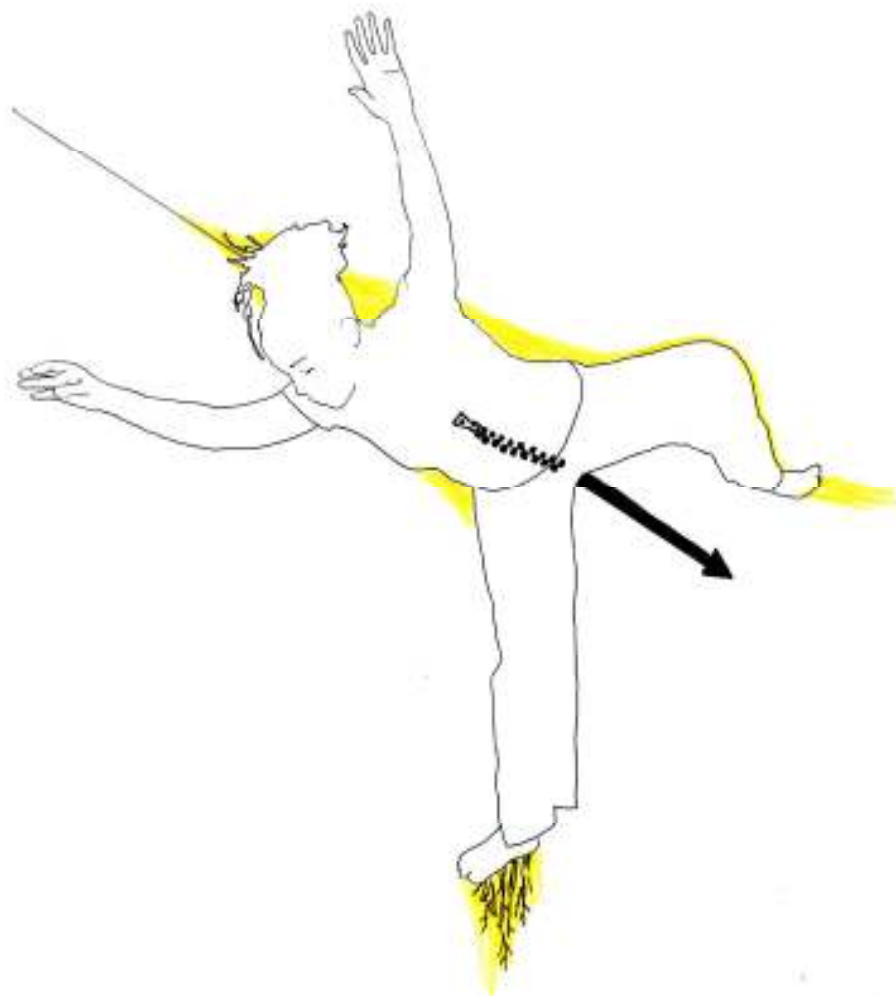


Figura 22: Equilíbrio de risco

Observações

- Todos os exercícios devem ser experimentados primeiramente na base primária e depois em deslocamento. Em primeiro momento, com uma turma com pouco vocabulário de dança os exercícios podem ser realizados a partir de um modelo. No entanto, o ideal é que essa seja uma pesquisa individual, isto é, um trabalho de auto-investigação, onde a cada dia o participante se arrisca mais um pouco.
- A transição entre um exercício e outro deve acontecer de maneira dinâmica e fluida.
- Os exercícios não precisam ser realizados todos de uma só vez, podem ser trabalhados isoladamente considerando a necessidade do grupo. Como por exemplo, em um dia de trabalho se concentrar apenas nos dois primeiros exercícios.
- É importante que na realização dos exercícios secundários o corpo esteja o tempo todo instalado, isto é, com os exercícios primários em execução.

4.1.5 Desdobramentos dos exercícios secundários

- (a) Todos exercícios realizados no lugar sem deslocamento
- (b) Todos os exercícios realizados em deslocamento explorando o espaço.
- (c) Todos exercícios realizados com valorização da ação da cachoeira
- (d) Todos exercícios realizados com variações do eixo da coluna, explorando a oposição/prolongamento fio de nylon e seta.
- (e) Exercícios conjugados: Afundar crescendo, crescer afundando concomitantemente com a expansão e recolhimento.
- (f) Exercícios ligados:
 - Afundar crescendo e crescer afundando;
 - Afundar crescendo e Impulso;
 - Crescer afundando e queda pela seta;
 - Impulso e queda pela seta;
 - Queda pela seta , rolamento no chão recupera no crescer afundando;
 - Outras possibilidades de ligação dos exercícios podem ser exploradas, inclusive pelos participantes.
- (g) Em duplas:
 - Espelhado, ambos realizando o mesmo movimento variando a condução dos exercícios
 - Em oposição: afundar crescendo – crescer afundando; impulso – queda pela seta; recolher – expandir; etc.

4.1.6 Exercícios secundários e capoeira angola

Identifico na capoeira angola, além de uma identidade corporal que se quer transpor para Dança Brasileira Contemporânea, um treinamento altamente elaborado capaz de desenvolver, como já aponta Sandra Santana (2003) em sua dissertação de mestrado intitulada “*Capoeira angola e técnica da dança: análise de movimento e descrição de princípios para o treinamento técnico corporal de dançarinos*”:

- Força Muscular
- Resistência Muscular
- Capacidade Aeróbica
- Resistência Anaeróbica
- Flexibilidade
- Alinhamento Postural
- Coordenação Motora / Equilíbrio / Agilidade
- Ritmo
- Percepção Espacial
- Qualidade de movimento
- Capacidade de Improvisação

Por essa competência a capoeira angola é utilizada nessa preparação corporal como uma forma de aprendizagem do corpo, aliada aos exercícios secundários, e também, independente disso, conforme apresentarei adiante, de outras maneiras.

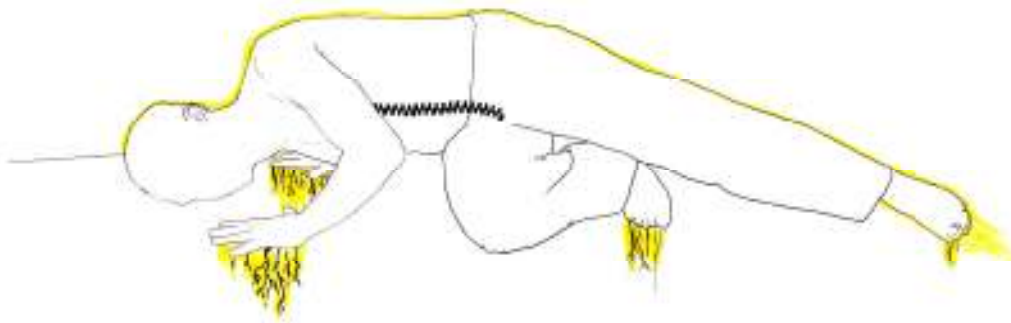
Para tanto foram extraídos do treinamento da capoeira alguns movimentos que são realizados a partir da instalação:

- **Ginga:** *a partir do corpo instalado se explora uma transferência de peso sem movimento aparente, que de tão interna e minúscula parece se apenas imaginária, observando o movimento pendura da seta, a alternância do aprofundamento das raízes e o balanço da cachoeira que gradativamente vai se externalizando, até*

assumir a forma da ginga da capoeira, utilizando a imagem dos braços estarem esguichando a água da cachoeira e a idéia de expandir e recolher, abrir para soltar um golpe e fechar para se defender. Para maior compreensão da práxis da ginga da capoeira é de suma importância a introdução da musicalidade da mesma. Da ginga, com o corpo sempre instalado se desprende outros movimentos da capoeira, com atenção á ação das ferramentas do exercício primário.

- **Negativa:** Com os pés aproximados, cresce afundando e expandindo (braços) e recolhe, afundando e crescendo, com atenção no fechamento do zíper e sustentando a seta. No limite do agachamento a cachoeira se transforma em raízes e o eixo fio de nylon seta fica paralelo ao chão. Outra maneira, numa segunda etapa, é a negativa a partir da queda pela seta.

Figura 23: Negativa



- **Meia lua de frente:** Da ginga uma perna se desenraiza do chão se transformando em uma fonte da cachoeira, o corpo se arrisca em um equilíbrio precário e na expansão, observando a projeção da seta em direção da perna estendida, sempre em oposição ao fio de nylon.

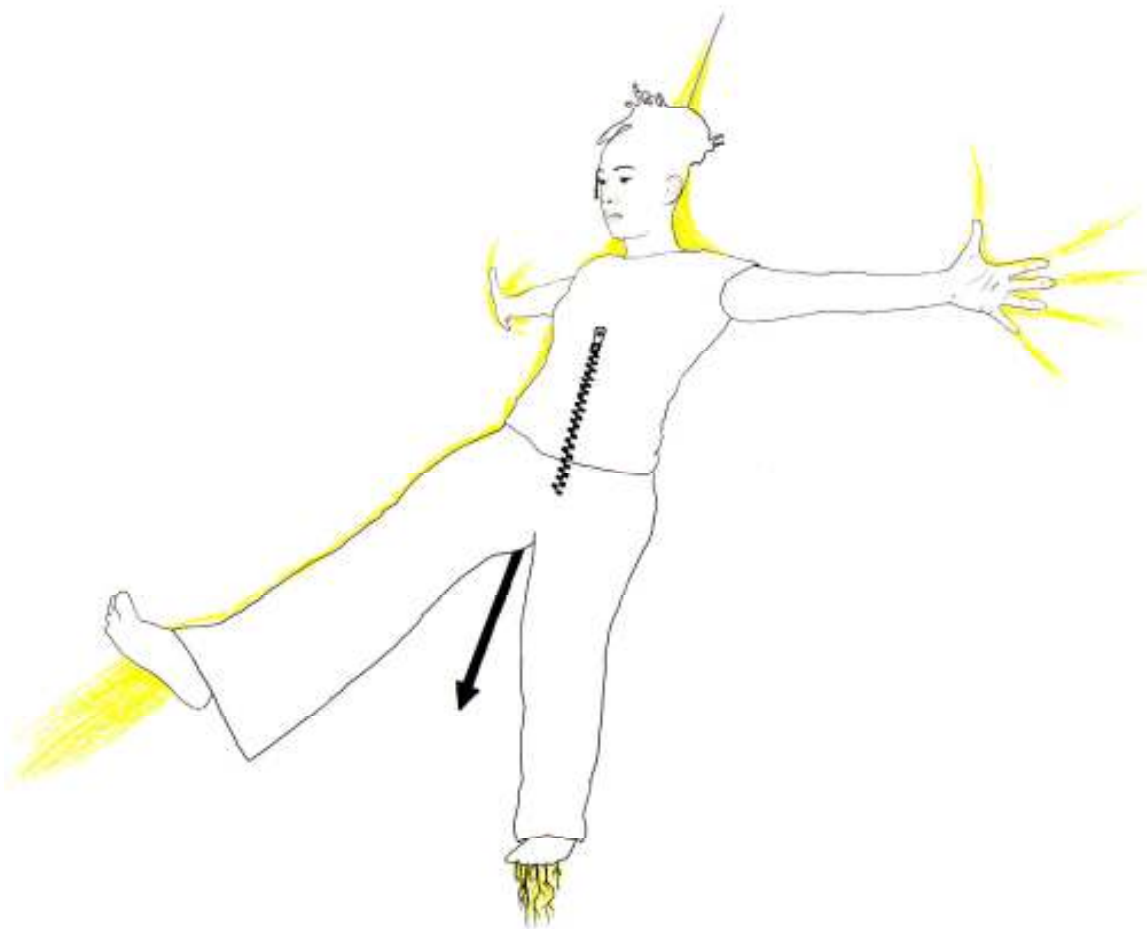


Figura 24: Meia lua de frente

- **Queda de rim, Bananeira, Bananeira de Cabeça, Aú e a Aú de cabeça:** nos movimentos de inversão trabalha-se sempre com a idéia de que a fluxo da cachoeira que sai pelas mãos se transforma em raízes, ao passo que os pés se transformam em fonte da cachoeira. Visualizado também que a seta e o fio de nylon (com direções invertidas) devem permanecer em um mesmo alinhamento.

Queda de rim

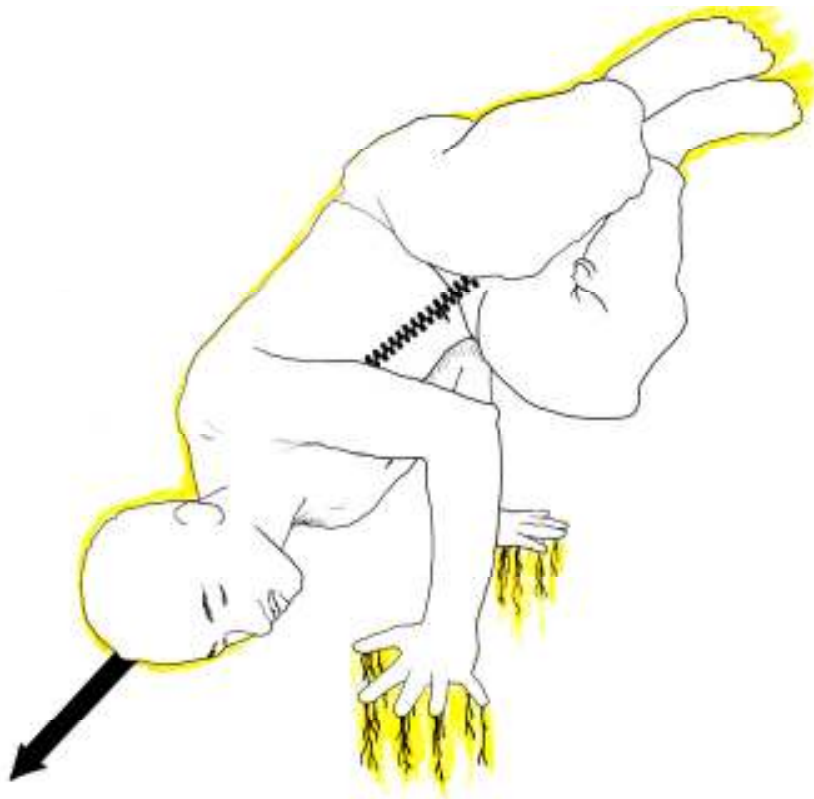


Figura 25: Queda de Rim

Bananeira

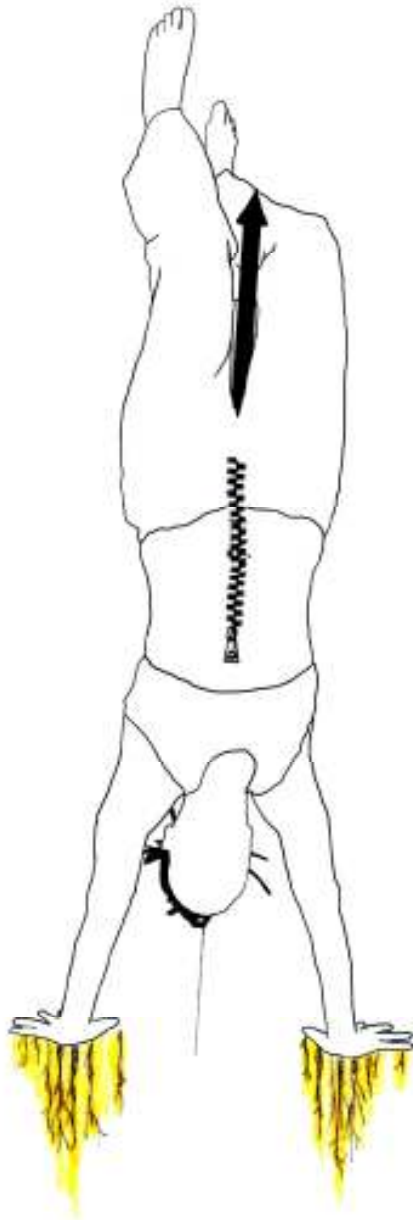


Figura 26: Bananeira

Aú

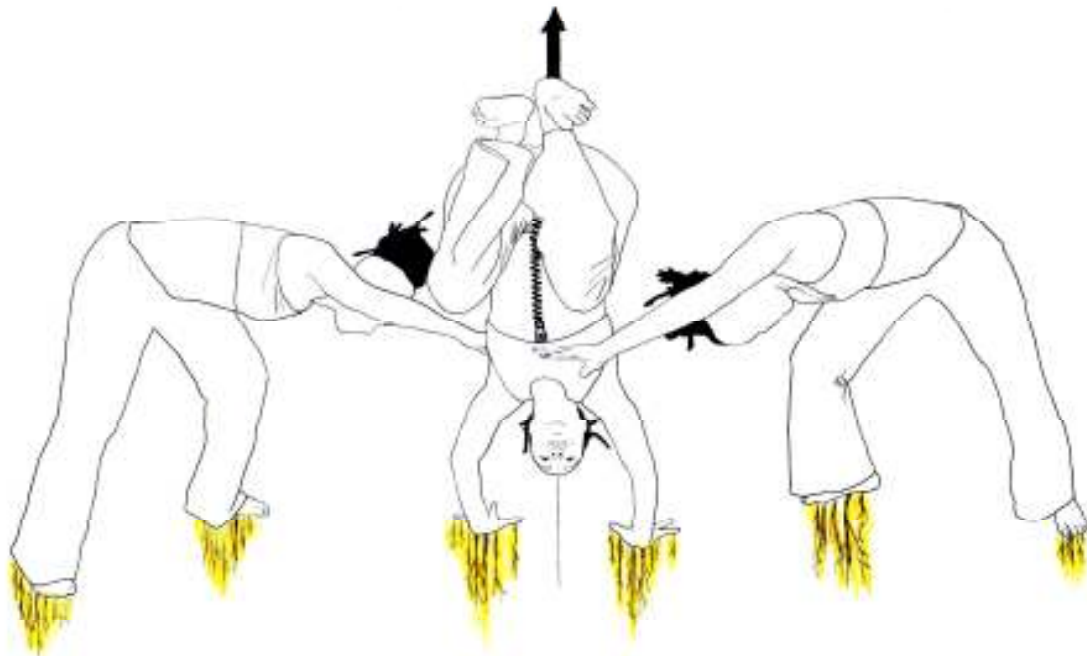


Figura 27: Aú.

Bananeira de cabeça

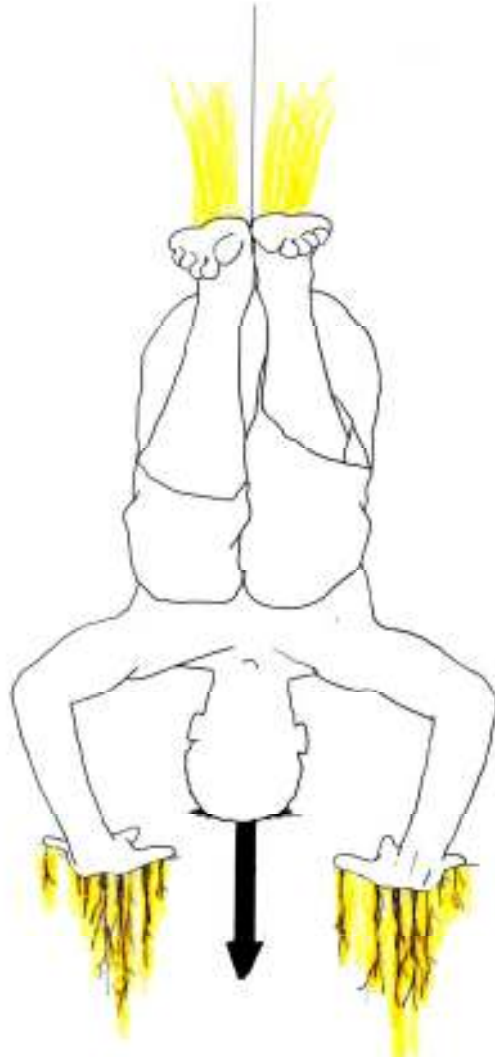


Figura 28: Bananeira de Cabeça

Essa mesma técnica e lógica de execução são também utilizadas nos seguintes movimentos:

- Role (s)
- Ponte
- Rabo de Arraia
- Rabo de arraia solto
- Benção
- Chapa de frente
- Chapa de costas

Os movimentos da capoeira são estudados primeiramente individualmente e à medida que esses códigos são incorporados, avança-se para o treinamento em dupla caminhando pra o caráter de jogo que discutirei mais adiante.

4.1.7 Exercícios secundários e passos do sambas de umbigada

- (a) **Umbigada/Punga:** A umbigada pode ser trabalhada já numa relação de jogo, inicialmente a partir da ginga, pois esta é de execução mais simples do que os passos dos sambas de umbigada. Em dupla, frente a frente e em sincronia se investe no Impulso com expansão (braços), sem salto ou meia ponta. Aos poucos esse impulso é direcionando para o esterno e depois para região abdominal sendo associada à imagem de fechar o zíper e sustentar a seta. A dupla vai diminuindo a distância entre si até acontecer o contato. Ao som do tambor de crioula ou batuque paulista que acentuam o tempo da punga, a ginga da capoeira vai se transformando em variações num afastamento do outro (reação ao impacto) para posterior aproximação na umbigada.
- (b) **Passo do batuque:** o mesmo procedimento desenvolvido para o exercício da punga descrito acima, mas com música específica de batuque paulista.
- (c) **Passos do Tambor de Crioula** (passo da punga no tambor): A partir do exercício secundário – Crescer afundando, o pesquisador transfere o eixo do corpo para frente, até um ponto de desequilíbrio e aproveitando a ação da gravidade se desloca até conquistar uma posição de equilíbrio, na qual cresce afundando e transfere o eixo pra trás, no desequilíbrio se desloca até conquistar novamente a posição para crescer afundando e assim sucessivamente. O exercício também pode ser experimentado nas laterais e diagonais.

A partir de determinado ponto, quando as projeções e descolamento pelo espaço estão acontecendo com fluidez, acrescenta-se o estímulo sonoro – música de tambor de crioula.

À ação de desequilibrar, deslocar e tornar a equilibrar (crescendo afundando sem meia ponta) começa a acontecer em menores intervalos de tempo. Inclui-se nessa ação desequilibrar com a perna direita em direção ao lado esquerdo. Primeiramente com o deslocamento e depois somente com a intenção de

crescer afundando e desequilibrar pra frente e para trás, transformando todo o exercício no passo da punga no tambor.

- O exercício pode ser realizado em dupla, em espelho, a relação colabora com o efeito de deslocar, pois trabalha com a sensação de aproximar e afastar.
- A essa ação pode se articular o exercício secundário “queda pela seta”, propriamente dito e/ou na intenção. Cria-se um jogo de improvisação a partir dessas intenções agindo no passo da punga. Trabalhando com as possibilidades corêuticas e eucinéicas dessa ação.

(d) Passos da samba de roda: a partir do exercício primário de enraizar os pés, trabalha-se com a idéia do contato dos pés enraizados com a terra, em ações como afagar, amassar, enterrar. Enfatizando o arqueamento dos joelhos e o movimento (balanço) da seta no cóccix.

(e) Passo do Jongo: o corpo instalado na ação da ginga valoriza o contato com o outro (em dupla) através do olhar. Essa ginga é exercitada e organicamente vai mudando a acentuação do movimento. Mantendo a relação de olhar, joga-se com a possibilidade de inverter a ginga: ao invés de acontecer da base para trás, passa a ser realização da base para frente, mantendo a preocupação de realizar o movimento em X. A essa ação se acrescenta o giro sempre que se pisa com direita. Observando ação de enterrar o pé que avança simultânea ação de projeção da seta para frente.

4.2 SEQÜÊNCIAS COREOGRÁFICAS

Três seqüências coreográficas foram elaboradas como estratégia de exercício de espacialidade (lateralidade, níveis, profundidade) e também para trabalhar a noção de conjunto (tempo) e como demonstração da possibilidade de aproveitamento das matrizes da capoeira angola e sambas de umbigada na dança contemporânea.

- (1) Matrizes da capoeira, jongo e batuque – lateralidade, queda, níveis
- (2) Matriz samba de roda e capoeira rasteira – deslocamento, níveis, rolamento
- (3) Matriz Tambor de crioula - profundidade

4.3 “JOGO DE DENTRO, JOGO DE FORA... OLHA JOGO BONITO ESSE JOGO É DE ANGOLA...”

O trabalho de criação depende, entre outras coisas, de espontaneidade, ou seja, da idéia de amplitude, de facilidade de ação, de liberdade. Mas, que deve ser experimentada dentro de limites fixados, para que não seja desperdiçada em pura eloqüência. Assim como nos jogos, em que a liberdade deve permanecer no seio do próprio rigor (Caillos, 1967).

Neste contexto, o Jogo com fins dramáticos e a Improvisação aparecem como alternativas *sui generis* para se aliar espontaneidade à técnica, tendo em vista a construção cênica. E mais do que isso: não só como um meio, mas também como o próprio fim. Em outras palavras, a idéia de Jogo e de Improvisação não supõe apenas um processo, mas também, o próprio resultado cênico, haja visto que no “jogo dramático espontâneo o atuante é fonte de expressão, fazendo o jogo do autor-ator, o que significa ampliar seu universo de comunicação, capacidade de expressão e criatividade”, conforme defende a professora Joana Lopes (1989).

No Jogo e na Improvisação é possível desenvolver a liberdade pessoal dentro de regras estabelecidas, bem como as habilidades necessárias para se jogar o jogo. É claro que Jogo e Improvisação não são, necessariamente, a mesma coisa, tão claro quanto a noção de que ambos podem se referir a várias coisas. Contudo, falando da experimentação do fazer artístico - em artes cênicas - o Jogo e a Improvisação assumem-se em papéis que ora se complementam, se intersectam e ora se fundem.

O recurso do Jogo, pode ser utilizando tanto na em caráter de preparação, visando à integração e envolvimento de grupo e o desenvolvimento de habilidades técnicas, como na própria elaboração de ações corporais.

As ações corporais são a principal base do trabalho de composição, as peças chave da composição - que podem ser entendidas com montagem de um quebra cabeça. Essas peças são na verdade, matrizes que propiciam, em primeira instância, um

estado corporal, identificado por uma suposta harmonia entre a imagem do movimento e a sensação, isto é, quando a ação corporal atinge certa plasticidade e ao mesmo tempo se resolve no corpo do atuante como algo executado em pleno domínio do movimento.

Esse estado corporal é investigado em um exercício de ir e vir de uma ação ou partitura de ação. Ação primeira pode ser impulso (a partir da dinamização), um matriz de manifestação popular (dançada ou não) ou ainda de uma imagem, texto ou música, traduzido em movimento a partir das intensidades eucinéica e relação com o espaço.

A essa ação primeira é fixada uma determinada estrutura para a experimentação, na qual o pesquisador deve jogar. Por exemplo: executar tal seqüência em três espaços diferentes – dentro do guarda roupa, numa sala e no ginásio ou manter relação com o outro atuante ligado por um bastão.

No âmbito desse trabalho visualizo o jogo em duas instâncias: o *Jogo de Dentro e Jogo de Fora*:

- O Jogo de Dentro, seria o momento de descoberta pessoal e coletiva, no qual não existe a noção de certo ou errado, ou melhor, o único equívoco seria a auto-censura ou o não envolvimento. Este seria um momento de alto nível de despreendimento e espontaneidade, pressupondo que os jogadores de antemão tem construído um repertório que funcionaria como as peças do jogo, no qual a principal regra é a “escuta”, a percepção de si, do outro e do todo. O Jogo de Dentro é da ordem da *paidia*.
- O Jogo de Fora seria o momento posterior ao jogo de dentro, no qual os excessos do primeiro são lapidados, ou mesmo execrados, ao passo que as descobertas de maior relevância simbólica e expressiva são valorizadas, à medida que aprofundadas ou mesmo “desenroladas”, tendo como ponto de vista o olhar de fora, que preza por uma mensagem clara e comunicável. Neste momento, são relevantes considerações que se referem à organização espacial,

foco (olhar), tempo (e ritmo), enfim, aspectos que constituem a dança do ponto vista coreográfico. No Jogo de Fora se destaca a figura do diretor, orientador, ou simplesmente o “olheiro” – pessoa de dentro do processo que se retira para o exercício do “olhar formatador”, que se encarrega do trabalho de organização da mensagem, ou seja, de auxiliar o processo de composição. O Jogo de fora é da ordem do *ludus*.

Vale mencionar que na capoeira, o “jogo de dentro” se refere ao diálogo corporal que acontece apenas no nível baixo, no qual as cinesferas dos jogadores se intersectam. Na capoeira angola, isso acontece contextualizado no ritual da roda, envolvido em por um alto teor de intensidade proveniente da vibração sonora, produzida pela bateria (três berimbaus, dois pandeiros, um agogô e um reco reco), que conduz a dinâmica do jogo, que por sua vez, e construído no limiar entre a ludicidade e o risco da luta, constituindo entre os corpos (e nos corpos) em jogo uma atmosfera de imanência e plasticidade.

4.3.1 Ginga Pessoal - estudo do movimento



Figura 29: Ginga

Antes de falar sobre a ginga pessoal apresento algumas considerações do Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva (SILVA, 2009) sobre a ginga na capoeira:

Função da ginga

A ginga tem várias funções e a mais importante delas é permitir que o capoeirista possa mover-se em qualquer direção, nível ou plano (primeira função da ginga). Por isso, há a necessidade do capoeira desenvolver a mecânica deste movimento com qualidade. Mover em qualquer direção significa entrar ou sair do companheiro de jogo (segunda função da ginga); subir ou descer no momento oportuno (terceira função da ginga), sair para os lados, ou sair pelas tangentes, de acordo com o golpe aplicado pelo oponente (quarta função da ginga). A quinta, refere-se a vários movimentos como: girar, torcer, saltar etc. que o capoeirista usa em função do jogo. A sexta, refere-se à possibilidade que esta oferece ao capoeirista de ter uma visão ampla do companheiro de jogo, ao invés daquela visão frontal, comum nos embates das artes marciais. Resumindo: mobilidade, locomoção e visão são as funções da Ginga.

Comentários sobre a ginga.

A Ginga é a matriz, a fonte, a origem de todo o repertório da capoeira, por isso comumente os mestres dizem para o aluno recém chegado: - primeiro aprenda bem a gingar, depois dê mais atenção aos outros movimentos.”

Tendo como base a ginga na capoeira, a ginga pessoal é, nesse trabalho, uma possibilidade de ação da “consciência do corpo”, expandindo e formatando o impulso interiorizado na “dinamização”. Costumo explicar o objetivo da ginga pessoal com o ato de produzir fuma (fumar): a partir da ação de tragar se produz fumaça, que na

expiração ganha forma no contato com a atmosfera. Na ginga pessoal, nosso corpo é como a fumaça que se desenha e transforma no espaço. Ato de tragar e soltar a fumaça e simbolicamente a própria instalação ou ginga da capoeira.

Após a dinamização, instala-se nos exercícios primários, com atenção especial ao pulsar que se concentra na região central do corpo (bacia, abdômen e coluna), deste grande eixo do corpo para os membros. A movimento de ginga, isto é, de transferência de peso, começa no grande eixo (sem movimentação aparente) e gradativamente vai alcançando as extremidades, externalizando-se.

A ginga pessoal é um jogo, no qual atua o corpo diferenciado, colocando em movimento os instrumentos da instalação. Brinca-se com o peso, tempo, fluência e espaço, seja em concomitância ou alternância.

À medida que essa ginga vai ganhando o espaço da cinesfera, ocupando todo o volume do corpo, começa a assumir a forma da ginga na capoeira mais propriamente dita – em um balanço que se abre e fecha, expande e recolhe, um corpo pronto tanto pro ataque como pra defesa.

A ginga se projeta além da cinesfera e interage com o espaço, inclusive com outros que possam estar ocupando esse espaço.

No limite de expansão da ginga, começa o movimento de recolher, de guardar essa ginga no eixo do corpo, de secar, sem deixar que essa ação deixe que reverberar, vibrar no corpo todo, mas ela vai ficando menor... Sem apagar, sem desaparecer.

Neste caso, utiliza-se a Ginga pessoal somente como estudo das qualidades de movimento (eucinéctica) e da relação do movimento no espaço (corêutica) e não como mola propulsora do trabalho de criação de matrizes.

Do pulsar construído na “Dinamização”, o corpo instalado (corpo diferenciado), isto é, projetado pelos instrumentos dos exercícios primários (*raiz, arqueamento, seta,*

zíper, cachoeira, fio de nylon), realiza a ginga em um devir entre seu estado primitivo (sem movimento aparente - 0%) e a ginga totalmente externalizada (100%). O estado de 0% não pressupõe menos esforço, ao contrário disso é a “condensação” do movimento totalmente externalizado, atuando na pausa do movimento, em um espaço internalizado, com fluência controlada e peso firme. Digo pausa do movimento aparente, por que internamente a consciência do corpo age no tônus muscular, sensibilizado pela instalação.

O processo de 0% a 100% (descondensação) - 100% a 0% (condensação) da ginga pessoal é baseado no gráfico de Effort-Shape de Rudolf Von Laban. É realizado da seguinte maneira:

	0%	Transição	100%
De um extremo a outro das intensidades concentradas	Fluência controlada, Peso firme, Tempo pausado ⁵³ e espaço interno ⁵⁴	Ocorre de maneira lenta, gradativa e proporcional.	Fluência Livre, Peso leve, Tempo rápido e Espaço grande.

A partir desse exercício, os fatores de movimento podem ser pensados na ginga pessoal de forma isolada ou contrastante. Exemplos:

- Espaço grande e Fluência controlada e/ou Peso firme
- Fluência controlada e Tempo Rápido

⁵³ No Effort-Shape o Tempo aparece como lento ou rápido, no entanto aqui estou me referindo não ao movimento propriamente dito e sim a micro-movimentos ou ao movimento interno.

⁵⁴ No âmbito do estudo da Ginga Pessoal, o fator Espaço não tem sido estudado como aparece no Effort-Shape, como direto ou indireto, que me parece remeter mais ao desenho do movimento do espaço. Neste caso, tenho considerado a questão do tamanho, utilizando a noção de espaço interno, pequeno e grande.

- Tempo Rápido e Espaço Pequeno e/ou Fluência controlada
- Tempo Lento e Espaço Grande e/ou Fluência livre
- Peso leve e Espaço Pequeno e/ou Fluência Controlada
- Peso leve e Tempo Lento
- Fluência livre e Peso Firme

4.3.2 Ginga pessoal no Jogo coreográfico

Do exercício da ginga como estudo do movimento, a ginga volta para seu estado de pulsão primitivo e de lá, torna a se expandir, só que dessa vez, sendo deformada, transformada, relida, alterada...

Por exemplo, no caso específico do laboratório da coreografia Baio (fotos em anexo), o passo de dança do tambor-de-crioula e a música foram os estímulos pra a transformação da ginga pessoal. É como se mais um elemento entrasse no jogo, e o objetivo deixar de ser somente experimentar e passa a ser buscar uma primeira matriz. Essa matriz não deve ser qualquer movimento em meio a tantas ações da ginga pessoal, escolhido aleatoriamente, deve ser um “ponto de encontro”.

Os pontos de encontro podem surgir da própria dinâmica da ginga pessoal ou então de um quebra da ginga pessoal, estimulada pela idéia de ataque ou defesa. Ou seja, da ginga pessoal em determinado momento se projeta o movimento pra fora como em um ataque de capoeira que já foi previamente estudado, mas numa forma tão descomprometida quanto a da ginga pessoal. Imediatamente após a execução da ação corporal retorna-se para ginga pessoal. O mesmo em relação a idéia de defesa.

4.3.3 Pontos de Encontro

As matrizes são ações corporais, chaves no processo de composição. Movimentação que impulsiona outras ações corporais. Assim, nem toda ação corporal de uma composição precisa ser necessariamente uma matriz.

Mas, o que diferencia uma matriz de um outro movimento qualquer? As matrizes são o “ponto de encontro”. O encontro de uma suposta “harmonia” entre a forma do movimento e a sensação, isto é, quando a ação corporal atinge certa plasticidade e ao mesmo tempo se resolve no corpo do atuante organicamente.

A matriz acontece em um estado corporal, mergulhado em um campo de intensidade, foge dos chavões pessoais e redimensiona as ações que o corpo cotidiano criando nexos de sentido, jogando-o no caminho da construção de um corpo-subjétil.

Não que essa organicidade não exista fora das matrizes, mas as próprias matrizes alimentam as outras ações, a força da matriz reverbera na partitura de ação, criada a partir da própria matriz, como num “crochê”.

As matrizes podem ser encontradas tanto a partir da ginga pessoal, articulada com a mimese de passos de manifestações populares, ou outros estímulos, como a mimese de pessoas ou fotografias, ou ainda com estímulos sonoros. No caso desse laboratório, tanto a música do tambor de crioula, como a mimese dos passos de dança foram utilizadas como recursos para criação de matrizes.

4.3.4 Portas de entradas (criação de partituras individual)

No momento em que se encontra uma matriz, parte-se para o trabalho de contextualizá-la, isto é, situar a ação corporal chave, em uma frase com começo meio e fim, mesmo que o fim seja o começo de outra frase, com outra matriz.

É também por meio do jogo, que a partitura de ação começa a ser desenhada no espaço. A matriz funciona como uma porta de saída, por onde se passa em busca do desconhecido, o inseguro, mas desejável e intrigante. O jogador deve sair por essa porta, acionando a partir da forma da matriz um impulso que conduzirá a próxima ação. Neste momento, a matriz funciona como uma mola propulsora, de um caminho que deve ser percorrido aos poucos, sempre retomando ao porto seguro – a matriz. Então eu passo pela porta de saída, caminho alguns passos e volto para o lugar de onde parti, desencadeado nesse processo, a forma do movimento o estado que ele proporciona. Deste ponto, parto novamente para porta de saída (matriz) passo pelos dois passos conhecidos e vou mais adiante... E assim sucessivamente, confeccionando a partitura de ação em um efeito “crochê”. Como que traçando o infinito a partir de um ponto.

4.4 DINÂMICAS COREOGRÁFICAS

Da mesma forma, que se chega aos sambas de umbigada e a capoeira angola por meio da instalação, dele se parte para as dinâmicas coreográficas:

4.4.1 Da meia lua de frente negativa alta



Fig. 30: Meia-lua de frente e negativa

Vemos o conceito espacial da capoeira bem representado num dos exercícios mais básicos da capoeira angola (Mestre Plínio): meia Lua de frente e negativa alta. No qual vemos o camarada **A** provocando uma ação no camarada **B** e preenchendo o espaço por ele deixado. Evidentemente, essa ação pode se resumir na idéia de “ataque e defesa”, no entanto, parece me claro que no jogo da capoeira, bem representado na meia lua de frente e negativa alta, existe uma preocupação estética, que aparece no diálogo corporal de complementaridade, no qual o fator tempo e espaço são evidenciados. No entanto, se o camarada **B** não atender o estímulo do **A** e se esquivar no sentido contrário da meia lua que está entrando... Que a despeito de ser um bonito movimento não deixa de ser golpe... Corre o risco de dar de cara com o pé do outro.

É justamente essa possibilidade de risco, mas a preocupação com a complementaridade dos movimentos que dão o caráter de jogo a dinâmica realizada em dupla:

- 1) Ginga (corpo instalado)
- 2) Brinca na ginga (variações)
- 3) Da ginga sai a Meia lua de frente (A) e negativa alta (B), uma pra cada lado e depois troca.
- 4) Da ginga sai a meia lua de frente e negativa no jogo, isto é, sem estar pré determinado quem ataca e quem defende (risco)
- 5) Só uma pessoa ataca na meia lua, e quem defende busca o princípio da negativa (de se esquivar) para sair do golpe de outras formas. E troca.
- 6) Só uma pessoa ataca, mas usando o princípio da meia lua (de se projetar sobre o outro de forma não frontal) quem defende fica na negativa.
- 7) Por fim, ambos utilizam tanto no ataque como na defesa, o princípio da meia lua e da negativa, para realizar outras formas de movimento, com atenção no desenho que o movimento faz no espaço e o tempo de complementaridade.

4.4.2 Do Batuque

Ao contrário do que acontece na capoeira que um “entra” e o outro “sai”, no batuque os dançarinos buscam a aproximação do contato físico, em determinado tempo estabelecido pela música. Esse princípio de afastamento e aproximação com o contato físico, pode extrapolar a umbigada explorando o contato com outras partes do corpo. Com o desafio de não perder o tempo da música.



Fig. 31: Umbigada

4.4.3 Samba Congo



Figura 32: samba congo

O Samba-congo é um jogo criado no âmbito dessa pesquisa a partir de elementos da capoeira angola e dos sambas de umbigada. Acontece em uma roda ao ritmo percussivo do congo de ouro, toque utilizado no maculelê e no candomblé de angola. A figura rítmica e simbólica central é o tambor (conga ou djembê) acompanhado por agogô e alfaia ou djundjun com cowbell. A alfaia ou djundjun fazem acentuação na cabeça do tempo da primeira nota, quando os dois jogadores ao centro da roda dialogam diretamente em um jogo de pergunta e resposta, onde há uma

investida e recuada, ou mesmo ataque e defesa ou até simulação da umbigada. Entre a investida e a recuada de um mesmo jogador existe um espaço-tempo para improvisação, que pode acontecer com base no repertório de movimento da capoeira, dos sambas de umbigada ou mesmo outras manifestações que o jogador tiver contado, ou então, de uma “movimentação livre”, compromissada apenas com o ritmo e relação com o outro.

Como na capoeira e nos sambas de umbigada o Samba-congo é realizado com o canto responsarial e eventual marcação de palmas. Os cantos estão sendo pesquisados na capoeira e no samba de caboclo (que tem ritmo similar ao congo de ouro)

*Bom Vaqueiro, Bom Vaqueiro
Bom vaqueiro, amarro do gado
Bom vaqueiro, bom vaqueiro
Vaqueiro de Vaquejada
Bom vaqueiro, Bom vaqueiro
A onça comeu o boi
Bom vaqueiro, bom vaqueiro
Oi foi na mata ninguém viu...*

4.5 SÍMBOLOS E IMAGENS ARQUETÍPICAS

“A voz do tambor se negou a ficar muda. Permaneceu resguardada na fala dos corpos, dos gestos, dos passos que reconheciam nos batuques a essência de uma liberdade perdida nos limites da escravidão física”

(Valdenira Barros)

A capoeira angola, o jongo, o batuque, o samba de roda e o tambor de crioula, descritos no capítulo III dessa tese, como manifestações de encruzilhada, atualizam todo um saber filosófico banto, no qual a força vital se recria no movimento que mantêm ligado o presente e o passado.

Na qualidade de fato que transita a sua existência entre o jogo, a performance e o ritual caracterizam-se como fenômenos portadores de liminariedade. Mas que, no contexto da cidade de São Paulo, dado ao ser caráter urbano, melhor se inscrevem como fenômenos liminóides.

Na qualidade de performance, tais manifestações têm suas funções concentradas entre o entreter, fazer alguma coisa que é bela, marcar identidade e lidar com o sagrado. Ao passo que também se afirmam como jogo à medida que tecem o seu sentido na modulação entre a *paidia* e o *ludus*.

Nessas rodas, observando o corpo limiar que nas encruzilhas se instaura, vemos alguns códigos de acesso a uma corporeidade e universo simbólico que se quer acionar na criação em Dança Brasileira Contemporânea. Tais códigos aparecem primeiramente na forma de matrizes corporais (passos de dança) que foram trabalhados a partir da “instalação corporal” (exercício de consciência e expressão corporal, elaborado no mestrado e desenvolvido durante o doutoramento) que aparecem descritos ao longo deste capítulo. E, também, na forma de símbolos e arquétipos que podem servir de mola propulsora para pesquisa e criação em arte, além de servirem como acesso para a compreensão do universo da cultura popular brasileira. Aqui, falo sobre a umbigada, o

tambor, a “malandragem” e a polaridade masculino e feminino, elementos que foram utilizados como motivos na criação da montagem “Através” (informações em anexo).

Com o intuito de fazer uma abordagem de dança, utilizando também como referencial a cosmovisão negro-brasileira, acredito que esses elementos (e outros também) possam ser trabalhados num processo de criação estimulados pelo universo mítico, além das reflexões sociológica e antropológica que de tais temas possam envolver.

4.5.1 Umbigada

A umbigada, além de trazer a baila um gestual e uma simbologia atada a questões que de pronto se associam ao universo ritualístico e a idéia de fertilidade, dá margem a uma análise sociológica sobre dança, corpo e sexualidade que acho difícil ignorar, pois compõem o próprio sentido da umbigada. E por isso, peço licença pra dar uma volta um pouco maior antes de chegar no ponto de como tratar a umbigada, de forma prática, no processo de criação, permitindo-me a uma reflexão que utiliza como referencial também a minha experiência como educadora.

Acredito ser pouco provável que numa aula de dança de salão, como o tango ou mesmo gafieira, alguém se arrisque a perguntar por que a mão do cavalheiro vai à cintura da dama e a mão da dama nos ombros do cavalheiro, tendo ambos a outra mão em contato. E nem mesmo o que tal comportamento corporal quer significar ou então indagar sobre sua origem. Pois, trata-se de um gesto que parece “natural”. No entanto, é bom não esquecer do que já nós alertou Le Breton “não tem nada de natural no gesto...”

É com essa mesma “naturalidade” que sempre tratei a umbigada. No entanto, durante minha estadia em Portugal, no período do doutoramento *sandwich*, ao me deparar com o olhar colonizador bem arregalado a me fitar, vi-me impelida a abandonar minha confortável naturalidade ao ser questionada: *O que significa umbigada?* Confesso que até então nem mesmo tinha pensado em abordar esse assunto nesses termos na tese. Não simplesmente por descuido, mas pela intenção (talvez indisciplinada) de não lançar um olhar estrangeiro para os sambas de umbigada e tratar o samba de umbigada como dança em que o movimento é o próprio significado.

No entanto, devo admitir que, mesmo no Brasil, nem sempre é como a mesma naturalidade que o público, onde leciono aulas e ministro oficinas, lida não só com a umbigada, mas com as danças e ritmos de matriz africana de modo geral. É relativamente comum se esbarrar em certa resistência. Sem dúvida, estagiar no país

que colonizou o Brasil me fez não só compreender, mas também sentir na pele a base dessa resistência.

Percebo que tal resistência se manifesta basicamente de duas formas:

1) No plano ideológico, de forma direta: a associação das danças e ritmos de matriz africana com o ritual religioso e a idéia de que as religiões negro-brasileiras são maléficas.

2) E outra, bem mais indireta, mas que pode ser originada pela primeira, que é um “estranhamento”, que age diretamente no movimento corporal.

Tomarei dois enunciados presentes no discurso de alguns adolescentes, no momento de experimentação dos sambas de umbigada, para ilustrar essas duas formas:

1) “*Isso parece macumba e eu não gosto de macumba*”.

2) “*Ai que mico professora!*”.

No primeiro caso temos um posicionamento direto e explícito, muitas vezes formado a partir de pressupostos e pré-concepções. Já no segundo caso, em que vergonha toma conta de todo o corpo, seja por julgar essa dança algo muito distante da sua realidade corporal (difícil), por achar engraçado (cômico); ou por pudor. É no mínimo curioso ver uma adolescente que dança o atual *funk*, com músicas de tratam de sexo de forma violenta e explícita, ter vergonha de encostar o abdômen no de outro menino. Tal dificuldade pode sim ser gerada por uma questão pessoal de identificação ou timidez, mas também por um plano de fundo ideológico que não se assume na forma de discurso verbal.

É no limiar das questões corpo, cultura, conflito racial e sexualidade que a umbigada tece os seus significados. Primeiramente, como uma prática herdada dos povos africanos, mais especificamente da região de Angola e Congo, como apontaram

os estudiosos Luís Câmara Cascudo (1965), Edison Carneiro (1960) e Roger Bastide (1974) e mais recentemente o pesquisador Kazadi Wa Mukuna (2000). Assim, a umbigada é índice de parentesco com África.

No contexto africano a umbigada teve sua origem associada aos antigos ritos de fertilidade e casamento, sendo por vezes até interpretada como mímica do ato sexual ou lúdica amorosa. O que aos olhos do colonizador apareceu como um ato escandaloso de depravação selvagem e imoral.

Mesmo muito tempo depois, já no século XX pesquisadores de cultura popular que já se viam livre da cegueira do etnocentrismo ainda tendiam a ressaltar a questão da sensualidade nas danças em que a umbigada estivesse presente.

Ninguém pode provar que a umbigada não fosse gesto típico num ritual propiciatório de fecundidade. Gesto tanto mais expressivo na sua legitimidade imitativa do ato fecundador [...] A umbigada seria atraída para um ciclo de danças quando já perdera sua integração ritual, desaparecido o culto agrário que a ambientava e promovia. De notar o seu uso unicamente na lúdica dos povos agricultores. Também ser aplicada preferencialmente em pessoa de sexo diverso do bailarino. E constituir um passo final na alucinada dinâmica de meneios eróticos e provocadores[...] Era um ato que fechava a fantasia rítmica anterior, como amplexo amorosa encerra o processo preliminar da conquista sedutora

(Cascudo, 1965, pp 143-144)

Sobre a descrição de Câmara Cascudo, vale mencionar que tanto no samba de roda como no tambor de crioula, a umbigada em geral é dada em pessoas do mesmo sexo. E que no batuque, apesar de umbigada ser batida entre pessoas de sexos opostos não é precedida exatamente por uma “alucinada dinâmica de meneios eróticos e provocadores”, pelo menos não para os meus referenciais. Essa mesma tendência de erotização dos sambas de negros também pode ser percebida em relatos de Mário de Andrade, com um pouco mais de romantismo:

[...] foi mesmo sublime de coreografia sexual o par que se formou de repente no centro da dança coletiva. O tocador do bumbo era um negrão esplendido, camisa-de-meia azul-marinho, maravilhosa musculatura envernizada, com seus 35 anos de valor. Nisto vem pela primeira vez sambando em frente dele uma pretinha nova, de boa doçura, que entusiasmou o negrão. Começou dançando com despidorada eloqüência e encostou o bumbo como afogo bruto na negrinha. O par ficou admirável. A graça da pretinha se esgueirando ante o bumbo avançado como violência, se aproximando quando ele se retirava no avanço e recuo de obrigação, era mesmo uma graça dominadora [...] Nunca senti maior sensação artística de sexualidade, que diante daquele par cujo contato físico era, no entanto realizado através dum grande bumbo. Era sensualidade? Deve ser isto que fez tantos viajantes e cronistas chamarem de “indecentes” os sambas de negros... Mas, se não tenho a menor intenção de negar haja danças sexuais e que muitas danças primitivas guardam um forte visível contingente de sexualidade, não consigo ver neste samba rural coisa que o caracterize mais como sensual. A observação mais atenta apaga logo a primeira impressão. É um frenesi saltatório, mais que obscenidade, como observou Chauvet.

(ANDRADE, 1991, p. 117)

O que Mário de Andrade diz sobre não conseguir ver coisa que caracterize como sensual, embora todo seu discurso tenda a isso, é exatamente a umbigada, ausente no samba de bumbo ou samba rural paulista: “na aparência a coreografia é muito precária. Incerto rebolar de ancas, nenhuma virtuosidade com os pés, nunca via a umbigada tradicional nesses quatro sambas que observei [...]” (Andrade, 1991, p. 116).

A pesquisadora Elizabeth Travassos (2004) percebe que a tendência dominante no tratamento da umbigada foi a sexualização da dança de africanos, de seus descendentes e mestiços: “se rude é africano e se langoroso é mestiço”. Segundo a autora, os movimentos de quadris e nádegas nas danças africanas e afro-americanas sempre chamaram a atenção dos europeus, que tendiam a ler tal comportamento corporal como erótico.

Não de meu intuito negar que exista algo que possa sim ser chamado de sensualidade nos sambas de umbigada, conforme descrevo no capítulo anterior, mas é importante considerar que essa sensualidade durante muito tempo teve especial destaque nas observações, desencadeando por consequência uma erotização da dança negra, conforme observou o antropólogo Fernando Ortiz a respeito das danças afro-

cubanas. O fato é que, essa idéia, que antecede o gesto, passou a fazer parte do próprio gesto, “pois não se concebe que as imagens e discursos construídos em torno da umbigada não alterem o modo de experimentá-la como dançarino ou como espectador”, conforme aponta Travassos (2004, p. 236).

E assim, a adolescente que dança *funk*, cantando com animação “*To ficando atoladinha*”, enrubesce frente à tarefa de umbigar no amigo. Claro que aqui estamos diante de questões relacionadas à sexualidade própria da adolescência e do velho tabu do corpo. Mas não me espantaria o fato do imaginário que se construiu sobre as danças dos negros fazer parte de um inconsciente coletivo, que não sinaliza o *funk* como algo que se deva enrubescer, por ser algo legitimado pela mídia.

Vale comentar que, em minha vivência como educadora, tive mais facilidade de trabalhar com os sambas de umbigada na escola, para citar um exemplo, no período que o tambor de crioula foi tema da novela das sete da Rede Globo – “*Da cor do pecado*”. Aliás, o título é bastante sugestivo, talvez esse inconsciente coletivo não seja tão inconsciente assim. As jovens que em outro contexto poderiam achar as saias rodadas um tanto quanto obsoletas se deliciavam na dança como se fossem conquistar o próprio “Paco” (Reinaldo Gianechini), ator que interpretou o personagem que se apaixona por “Preta” (Thaís Araújo) numa roda de tambor de crioula no Maranhão. Aqui temos um exemplo claro da idéia antecedendo o gesto.

Uma postura defensiva a esse discurso também acontece, é o caso da preocupação de alguns batuqueiros do interior paulista em deixar claro que o batuque trata-se de uma dança de respeito.

Enfim, seja por sua origem ou interpretação a umbigada além de remeter a africanidade banto, tem sem sentido relacionada a questões da sexualidade: fertilidade, sensualidade e feminilidade. No entanto, é importante lembrar que a umbigada no samba de roda e no tambor de crioula são portas de acesso à roda.

Pensando a umbigada como um elemento coreográfico, no trabalho de Dança Brasileira Contemporânea, ela pode primeiramente ser trabalhada como movimento. No sub-capítulo seguinte proponho um exercício técnico, a partir da instalação para uma abordagem didática da umbigada.



Fig. 33: Umbigada de Tambor de crioula. Fonte: Ramassote, 2006.

Se essa ação faz parte do vocabulário gestual do bailarino é possível que em laboratórios de criação ela surja (ou mesmo seja proposta) como matriz, isto é, motivação para a criação coreográfica. Neste caso, considero pertinente buscar a compreensão da umbigada como símbolo social e ainda seus possíveis desdobramentos temáticos, que trazem mais elementos para a composição, tanto coreográfica, como em termos musicais, de elementos cênicos, figurino e cenário. Como por exemplo o esquema a baixo:

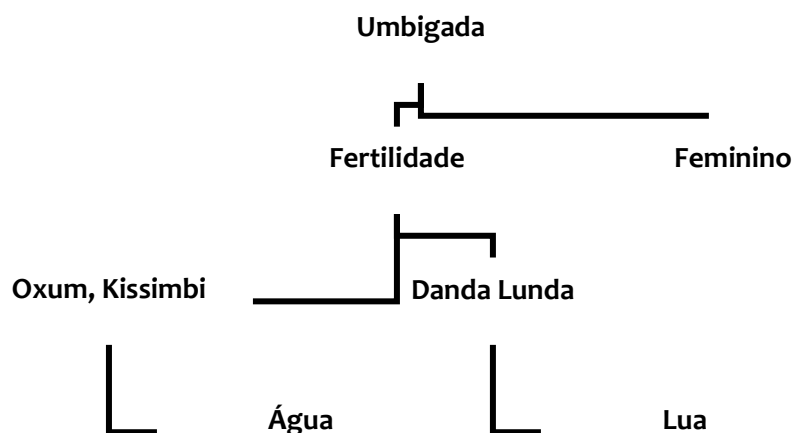


Figura 34: Possíveis desdobramentos temáticos da Umbigada

Oxum é orixá da mitologia ioruba e Kisimbi e Danda Lunda são nkises de candomblé angola. As três entidades tem seus arquétipos construídos com imagens, símbolos, cores, mitos, ritmo, cantos e dança própria. Elementos que podem estimular e compor a criação coreográfica, bem como ressignificar para o artista-pesquisador a ação coreográfica da umbigada. O esquema acima é apenas ilustrativo e as ramificações temáticas da umbigada pode ter outras conexões possíveis dentro da mitologia banto e ioruba e fora delas também.

4.5.2 Tambor



Fig 35: Coreiro no tambor grande. Fonte: Ramassote, 2006.

Como já vimos anteriormente, o tambor, além de compor as manifestações estudadas como instrumento musical central, simboliza o sagrado e a ancestralidade. No trabalho de criação em dança o tambor (e o berimbau) pode ser usado primeiramente como estímulo musical, nos próprios ritmos das manifestações selecionadas. Depois como elemento cênico que faz parte do jogo coreográfico e, por fim, mitos que falam do tambor podem servir de alimento para exercícios cênicos. Como, por exemplo, o mito de origem do *Bata*, pesquisado por Inaicyrá Falcão dos Santos (2006, p. 64)

“Nos primórdios da civilização não existia em Oyo-Oro, cidade desaparecida, nada conhecido como tambor; ali morava uma mulher chamada Ayántoke, mas as pessoas a chamavam de Ayán. Esta senhora era estéril, andava sozinha pelo mato, sempre com um

pedaço de madeira oco. Um dia ela viu uma pele de bode e resolveu cobrir as extremidades do pedaço de madeira, mas a pele ora não se adaptava muito bem, ora rasgava quando ela batia com um pedaço de pau. Ela insistiu várias vezes no seu intento; usou também um pedaço de couro em forma de tira para bater nas extremidades do tronco, mas nada dava certo. Finalmente, um dia. Exu apareceu e lhe deu tiras de couro de veado a fim de que amarrasse com firmeza o couro no tronco. E foi nesse momento que o tambor deu um som melodioso. Ayán começou a tocar o tambor por toda a cidade, as pessoas corriam para escutá-la (todos surpresos!), por que nunca tinham ouvido alguma coisa semelhante antes... Ela também ganhava muitos presentes.

Xangô – orixá do trovão – na qualidade de rei da cidade, quando a ouviu convidou-a para morar no palácio. Ela tornou-se a tocadora oficial do palácio de Xangô. Todos sabiam que ela era estéril; no entanto, mais cedo ou mais tarde ela teria um filho, uma vez que qualquer mulher estéril que entrasse no palácio de Xangô tornava-se fértil. E foi o que aconteceu: Ayán casou-se com Xangô e logo teve um filho que foi chamado de Aseorogi. Ela passou toda a arte de tocar e construir o tambor para o seu filho. Ayán também é, hoje, o nome dado a todos os membros de uma família cultuadora do tambor, entre os povos lorubá”

Oriki – saudação para Ayán

Ayán agalu, asoro igi
A muni debi ta o de ré
A muni so oun a o fe so
Oku ewure tii fohun bi eniyan⁵⁵

⁵⁵ O tambor que faz as vozes das árvores soarem. Ele que nos leva para lugares que nunca estivemos antes. Ayán força seus tocadores a tocarem. O bode morto que fala como ser vivo .

4.5.3 Polaridade Masculino e Feminino

A pulsão resultante da polaridade masculino e feminino que aparece nos sambas de umbigada, sobretudo no samba de roda e no tambor de crioula, podem também ser tema ou mesmo pretexto de laboratórios de criação, podendo ser alimentadas, por exemplo, pelo mito “Oxum dança para Ogum na floresta e traz de volta a forja”⁵⁶:

Perante Obatalá, Ogum havia condenada a si mesmo a trabalhar duro na forja para sempre .

Mas ele estava cansado da cidade e da sua profissão. Queria voltar a viver na floresta, voltar a viver na floresta, voltar a ser livre caçador que fora antes.

Ogum achava-se muito poderoso, sentia que nenhum orixá poderia obrigá-lo a fazer o que não quisesse.

Ogum estava cansado do trabalho de ferreiro e partiu para floresta, abandonando tudo.

Logo que o os orixás souberam da fuga de Ogum, foram a seu encalço para convencê-lo a voltar à cidade e à forja, pois ninguém podia ficar sem os artigos de ferro de Ogum, as armas, os utensílios, as ferramentas agrícolas.

Mas Ogum não ouvia ninguém, queria ficar no mato. Simplesmente os enxotava da floresta com violência.

Todos lá foram, menos Xangô.

E como estava previsto, sem os ferros de Ogum, o mundo começou a ir mal.

Sem instrumentos para plantar, as colheitas escasseavam e a humanidade já passava fome. Foi quando a bela e frágil jovem veio a assembléia dos orixás e ofereceu-se a convencer Ogum a voltar à forja.

Era Oxum a bela e jovem voluntária.

Os outros orixás escarneceram dela, tão jovem, tão bela, tão frágil.

Ela seria escoraçada por Ogum e até temiam por ela, pois Ogum era violento, poderia machucá-la, até matá-la.

Mas Oxum insistiu, disse que tinha poderes de que os demais suspeitavam.

Obatalá, que tudo escutava mudo, levantou a mão e impôs o silêncio.

Oxum o convencera, ela poderia ir a floresta e tentar.

Assim, Oxum entrou no mato

E se aproximou do sítio onde Ogum costumava acampar.

Usava ela tão-somente cinco lenços transparente presos a cintura em laços, como esvoaçante saía.

Os cabelos soltos, os pés descalços,

Oxum dançava como o vento

E seu corpo desprendia um perfume arrebatador

Ogum foi imediatamente atraído,

⁵⁶ Texto retirado na íntegra de Prandi, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

Irremediavelmente conquistado pela visão maravilhosa,

Mas se manteve distante.

Ficou à espreita atrás dos arbustos, absorto.

De lá admirava Oxum embevecido.

Oxum o via, mas fazia de conta que não.

O tempo todo ela dançava e se aproximava dele

Mas fingia sempre que não dera por sua presença.

A dança e o vento faziam flutuar os cinco lenços da cintura,

Deixando ver por segundos a carne irresistível de Oxum.

Ela dançava, enlouquecida.

Dele se aproximava e com seus dedos sedutores

Lambuzava de mel os lábios de Ogum

Ele estava como que em transe.

E ela o atraía para si e ia caminhando pela mata, sutilmente tomando a direção da cidade.

Mais dança, mais mel, mais sedução.

Ogum não se dava conta do stratagem da dançarina.

Ela ia na frente, ele a acompanhava inebriado,

Louco de tesão.

Quando Ogum se deu conta,

Eis que se encontravam ambos na praça da cidade.

Os orixás todos estavam lá e aclamavam o casal em sua dança de amor.

Ogum estava na cidade, Ogum voltara!

Temendo ser tomado como fraco,

Enganado pela sedução de uma mulher bonita,

Ogum deu a entender que voltara por gosto e vontade própria.

E nunca mais abandonaria a cidade.

E nunca mais abandonaria sua forja.

E os orixás aplaudiam e aplaudiam a dança Oxum.

Ogum voltou à forja e os homens voltaram a usar seus utensílios e houve plantações e colheitas e a fartura baniu a fome e espantou a morte.

Oxum salvara a humanidade com sua dança.

4.5.4 Malandragem

No mundo da malandragem, o que conta é a voz, o sentimento e a improvisação: aquilo que, em nossa sociedade, é definido como pertencendo ao “coração” e ao “sentimento”. Vale, assim, o que está lá dentro, dentro das emoções e do coração. No universo da malandragem, é o coração que inventa as regras”.

Da MATTA (1985:205)

Especialmente no samba de roda e na capoeira vemos vigorar princípios da malandragem. Segundo o antropólogo Roberto Da Matta (1985) o malandro é um sujeito deslocado das regras formais da estrutura e altamente individualizado. Eternizado no mundo do samba, o malandro aparece no contexto nacional, conforme aponta Da Matta, como um tipo paradigmático ou herói. O autor argumenta que se “aceitamos o fato de que as sociedades são diferentes porque em cada formação social um certo número de dramas é levado regularmente a efeito podemos argumentar que, se temos dramatizações regulares, também deveremos ter personagens recorrentes.”

Num contexto social urbano e adverso a malandragem é tida no como sinônimo de esperteza, vivacidade, astúcia e “jogo-de-cintura” talvez bem simbolizada na ginga, em que se está sempre pronto pra atacar e principalmente se defender, com leveza e elegância. Pois a malandragem, a principio, não é violenta e sim um modo elegante, simpático de passar a perna nos outros (rasteira), usando a lábia e a sedução ao invés de ameaça e violência.

A malandragem é algo que se construiu em um processo de urbanização, caótico e desenfreado, com camadas e mais camadas de pessoas marginalizadas, onde a rua era um espaço de constante disputa pela sobrevivência e moral. Vale mencionar que nesse contexto a “rua” se opõe à noção de “casa”. Da MATTA (1985, p. 200) nos fala da “oposição básica entre casa e rua (que corresponde à dicotomia família /mundo), e mais, a implicação sempre muito clara de que o mundo da rua é cruel e exige luta, pois, como já disse o poeta, num dos versos mais conhecidos no ambiente

social brasileiro de todas as camadas sociais, *a vida é um combate que os fracos abate e, mas adiante, viver é lutar*”. Aqui vale acrescentar que este ambiente da rua é “lugar para homens”, sendo que a malandragem, como comportamento corporal, caracteriza-se por certa masculinidade. No entanto, uma masculinidade sinuosa, que pode facilmente ser conferida no samba e na capoeira.

O terno de linho branco e também o chapéu tornou-se o símbolo do malandro capoeira, que ao jogar sem sujá-lo demonstra habilidade e superioridade no jogo de corpo. Não por um acaso, Zé Pilintra, também conhecido como Seu Zé, também traja esse fato.



Fig. 36: Zé Pilintra. Fonte: internet

O pesquisador Zeca Ligeiro, em seu livro *o Malandro Divino*, traz a biografia de Zé Pelintra (personagem mítico da Lapa carioca) numa análise antropológica, social e religiosa, demonstrando como o arquétipo do malandro se personifica na figura de Zé Pilintra.

A malandragem, não como estereotipo do brasileiro e sim como um comportamento corporal próprio da capoeira e também do samba, pode servir também como estímulo no trabalho de criação em dança, podendo ser enriquecido como pesquisa da imagem arquetípica de Zé Pilintra.

BIBLIOGRÁFICAS DO CAPITULO 4

- ANDRADE, Mário. **O samba-rural paulista In Aspectos da música brasileira.** Belo Horizonte; Villa Rica (obras de Mário de Andrade, 11): 1991 (1941).
- CALLOIS, Roger. **Os Jogos e os Homens.** Trad. José Garcez Palha. Ed. Cotovia: Lisboa, 1990. 228 p.
- CASCUDO, Câmara. **Made in África (Pesquisas e notas).** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- DA MATTA, Roberto. **A casa e a rua.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- FRIEDMAN, Susan Stanford. **O "falar da fronteira", o hibridismo e a performatividade Teoria da cultura e identidade nos espaços intersticiais da diferença.** Revista de Crítica de Ciências Sociais. Coimbra: 2002.
- LAURENCE, Louppe. **Le corps comme poétique In Poétique de La Danse Contemporaine.** Paris: Contradanse, 1997. pp 61 -82.
- LIGEIRO, Zeca. **O Malandro Divino – a vida e a lenda de Zé Pilintra da Lapa Carioca.** Ed. Record: Rio de Janeiro, 2004.
- LOPES, Joana. **Pega teatro.** Campinas: Ed. Papyrus, 1989.
- MATURANA, Humberto & Varela, Francisco. **De máquinas e seres vivos – autopoiese – organização do vivo.** Tradução Juan Açuna Llorens. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997. 142 p.
- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás.** São Paulo: Cia. das Letras, 2001. 591 p.
- RAMASSOTE, Rodrigo (coord.). **Os Tambores da Ilha.** São Luis: IPHAN, 2006. 123 p.
- SANTANA, Sandra. **Capoeira angola e técnica da dança: análise de movimento e descrição de princípios para o treinamento técnico corporal de dançarinos.** Dissertação de Mestrado. Salvador: UFBA, 2003.
- SANTOS, Inaicyrá Falcão dos Santos. **Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação.** São Paulo: Terceira Margem, 2006.
- SILVA, Eusébio Lobo. **O corpo na capoeira.** Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

SILVA, Renata de Lima. **Mandinga da Rua – a construção do corpo cênico a partir de elementos da cultura popular urbana.** Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Unicamp – Campinas, SP: [s.n.], 2004. 139 p.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Por um, cartografia ampliada das danças de umbigada.** In *Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras.* Edição Imprensa de Ciências Sociais do Instituto de Ciências Sociais da Univ. de Lisboa. p. 227 – 253.

CONCLUSÃO

Na encruzilhada, o corpo limiar se instaura, não apenas mediante a um repertório corporal do brincante. O corpo limiar acontece à medida que a *paidia* e *ludus* se atritam. A encruzilhada não garante por si só a existência do corpo limiar, pois este é também um estado que se alcança e, sobretudo, que se busca. É a diferenciação que Seu Firmino faz aos que chama de angoleiro. Na concepção do velho, o angoleiro é aquele que não está na roda por um acaso, ou por simples curiosidade, e sim aquele que tem uma profunda identificação, no sentido de envolvimento (comoção) e, que é capaz de assimilar e incorporar a estrutura, códigos e normas da capoeira. E por fim, que tem sensibilidade para se “deixar levar” (trânsito) pela música.

Desse entendimento, trago para a dança a compreensão de que é a motivação é condição *sine quo non* para alcançar organicidade e identificação corporal que se quer abordar. Por essa razão, nunca começo uma vivência diretamente pelo passo da dança, pela forma, estrutura, *ludus*.

A instalação (exercícios primários, secundário e dinamização) bem como a ginga pessoal, funcionam como um motivador. À medida que acionam o corpo em um estado diferenciado. Aqui consigo visualizar bem, ou melhor, vivenciar o corpo como uma máquina autopoietica (Humberto Maturana e Francisco Varela)⁵⁷ em que o corpo gera movimento que é a força motor do próprio movimento, produzindo uma energia que posteriormente se formata em determinado “passo” ou estrutura de jogo.

A esse “passo” ou estrutura de jogo se chega pra depois partir, considerando que para TRANSformar é preciso conhecer a FORMA.

⁵⁷ Para Maturana e Varela (1997, p. 55) “a característica mais peculiar de um sistema autopoietico é que ele se levanta por seus próprios cordões, e se constitui como diferente do meio por sua própria dinâmica, de tal maneira que ambas as coisas são inseparáveis.” E o que distingue o ser vivo é sua organização autopoietica. “Os seres vivos diferentes se distinguem porque têm estruturas distintas, mas são iguais em organização.” Os autores também o consideram como unidades autônomas.

É nesse jogo de adquirir uma consciência de corpo e de entrar e sair das matrizes e estruturas da capoeira angola e dos sambas de umbigada que acredito que se exercite uma organicidade/corporeidade advinda do popular, à medida que a *padia* e o *ludus* se atritam criando uma imanência que sugere a encruzilhada e a zona de turbulência.

Como já disse anteriormente, a musicalidade dessas manifestações também contribuem com esse estado. Assim, tanto a percussão ao vivo como o ato de cantar (corridos, sambas, pontos e modas) fazem parte desse processo.

Ao longo desta tese é provável que fique evidente que a capoeira é a manifestação que aparece com mais força. Não só por uma questão de história pessoal de identificação, mas também, pelo fato da capoeira estar mais consolidada na cidade de São Paulo.

E da vivência com o mestre e o grupo de capoeira surgem aprendizados que endossam a abordagem de movimento. Não raro me vejo falando com os atuantes do grupo ou alunos: - *Meu mestre diz que...* - *Na capoeira é assim...*

Um importante princípio que vejo ativo no Angoleiro Sim Sinhô é a noção, muito bem sintetizada na frase de Mestre Pastinha: “*cada um é cada um e ninguém joga como eu*”.

A idéia, já trabalhada na dissertação de mestrado, de que “a capoeira se faz no corpo de quem faz a capoeira” (Prof. Dr. Eusébio Lobo), é uma concepção que também se evidencia nos sambas de umbigada.

Por essas vias, acredito que tais procedimentos metodológicos e toda a reflexão teórica desencadeada nesse processo de estudo, possam ser utilizados no ensino e aplicação da Dança de maneira geral, inclusive no âmbito do ensino superior, não só como um método aplicável em disciplinas diretamente relacionadas (e restritas) a questões do popular na dança, mas também em Composição Coreográfica,

Improvisação, Técnica e em Processos de Criação. Além de poder orientar outras investigações centradas na hibridação entre a cultura popular e a dança contemporânea. Pois se “a dança contemporânea, banuiu o espelho do estúdio, para não trabalhar como o velho fundo especular por onde nosso corpo reproduziria infinitamente a aparição fantasma do mesmo”⁵⁸, como acredita Laurence Louppe (1997, p. 64), o “como fazer”, bem como o simplesmente “fazer” é uma infinita busca, onde o atuante é confrontado com um inventário de pistas já traçadas, a partir das quais, conforme aponta Louppe (1997) ele seria ingênuo ao tentar inventar ou mesmo investir em um corpo desconhecido.

No entanto, é sempre possível transformar o próprio corpo em um projeto de investigação consciente e a partir daí inventar uma poética singular da qual seu corpo e o movimento tenham fornecido as texturas (Louppe, 1997).

É nesse sentido que acredito que o permear das fronteiras entre dança contemporânea e a cultura popular, isto é, esse território híbrido da Dança Brasileira Contemporânea, configure-se como um espaço de descobertas dessas texturas e contornos do corpo.

As fronteiras, como aponta Susan Stanford Friedman (2002), separam ao mesmo tempo que ligam, ao remeter a noções de distinção e diferença e propiciar a contaminação e a miscigenação. Pois, conforme comenta a autora, o cruzar das fronteiras é algo recorrente, mas a experiência desse cruzar depende, antes de qualquer coisa, da existência e reconhecimento dessas fronteiras.

Daí o interesse em destacar a Dança Brasileira Contemporânea no cenário da dança, por sua intersticialidade, por se constituir em um "espaço entre", que além de incidir na possibilidade de buscas por texturas e singularidades do movimento na dança (como a própria dança contemporânea por si só já o faz), contribui, inevitavelmente

⁵⁸ La danse contemporaine a banni le miroir du studio, pour ne pas travailler sur le vieux fonds spéculaire, par ou notre corps reproduirait à l'infini l'apparition fantasmée du même.

com a reflexão sobre fronteiras: eu e outro, nós e eles, o dentro e o fora, o centro e a margem... Se as fronteiras por si só promovem a diferenciação e o estranhamento, esse "espaço entre" pode promover o (re)conhecimento, a troca e a empatia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Seguir o caminho,
Salvar o respeito,
Cumprir o preceito,
Guardar o segredo
E manter o Axé.*

(Muniz Sodré)

Seguindo o caminho e salvando o respeito como indica a frase de Muniz Sodré, inscrita em um quadro no espaço de Mestre Plínio cheguei em encruzilhadas que se estabeleciam no espaço e no tempo de forma concreta, visível e cinestésica. A reflexão sobre essa experiência, inevitavelmente me levou para outras encruzilhadas, menos palpáveis e mais subjetivas. As encruzilhadas conceituais em que filósofos, antropólogos, sociólogos e artistas vieram para contribuir com a teoria que se cria a partir de uma prática, a medida que a prática se torna mais coesa e efetiva ao ser refletida.

No exercício e análise dessa reflexão percebo que tal produção de conhecimento pode incidir em mais uma encruzilhada teórica, que fornece pistas não para concluir o trabalho, como é suposto no encerramento de uma tese, mas sim para expandir as possibilidades conceituais da práxis de uma Dança Brasileira Contemporânea: as Epistemologias do Sul.

Na discussão sobre as Epistemologias do Sul, Boaventura de Sousa Santos aborda o colonialismo como algo que atua para além de todas dominações por que é conhecido. Segundo o autor: “foi também uma denominação epistemológica, uma relação extremamente desigual de saber-poder que conduziu à supressão de muitas formas de saber próprias dos povos e nações colonizadas, relegando muitos outros saberes para um espaço de subalternidade” (Santos, 2009, p.7).

A partir dessa percepção a Epistemologia do Sul, surge como uma alternativa de intervenção epistemológica que denuncia a norma epistemológica dominante, e valoriza os saberes que resistem com êxito e as reflexões que daí se produz, investigando as condições de um diálogo horizontal entre conhecimentos. A esse diálogo chama-se ecologia dos saberes.

Por epistemologia, segundo Santos (2007, p. 08), entende-se

[...] toda a noção ou idéia, refletida ou não, sobre as condições do que conta como conhecimento válido. É por via do conhecimento válido que uma dada experiência social se torna intencional e inteligível. Não há, pois conhecimento sem práticas e atores sociais. E como umas e outros não existem senão no interior das relações sociais, diferentes tipos de relações sociais podem dar origem a diferentes epistemologias [...] No seu sentido mais amplo as relações sociais são sempre culturais e políticas.

O colonialismo como projeto que procurou homogeneizar o mundo, coagindo as diferenças culturais, desperdiçou também muita experiência social e reduziu a diversidade epistemológica, cultural e política do mundo. Santos (2009) não nos fala apenas do findo colonialismo político, enquanto forma de dominação que envolve a negação de independência política de povos e/ou nações subjugados, trata-se da colonialidade de poder e de saber (Aníbal Quijano).

Alternativas à epistemologia dominante partem, em geral, do princípio que o mundo é epistemologicamente diverso e que essa diversidade, representa um enorme enriquecimento das capacidades humanas para conferir inteligibilidade e intencionalidade às experiências sociais. Tal diversidade epistemológica tem hoje lugar, tanto na pluralidade interna da ciência como na relação entre ciência e outros conhecimentos. Assim, as Epistemologias do Sul querem designar essa diversidade epistemológica do mundo, tomando o Sul como metáfora de um campo de desafios epistêmicos, que procuram reparar os danos e impactos historicamente causados pelo capitalismo na relação colonial com o mundo. O Sul também como o conjunto de

países e regiões do mundo que foram submetidos ao colonialismo europeu e que, não atingiram níveis de desenvolvimento econômico semelhantes ao do Norte global.

O Sul de onde surge Seu Firmino e o Sul para onde vai e permanece Seu Firmino... Não por um acaso, agora, em vias de terminar essa tese se recorre a Boaventura de Souza Santos, que primeiramente aparece na epígrafe deste estudo.

*Devemos lutar pela igualdade sempre
que a diferença nos inferioriza, mas
devemos lutar pela diferença sempre
que a igualdade nos descaracteriza.*

Pois, se as Epistemologias do Sul são na prática o conjunto de intervenções que resistiram com êxito e investigam as condições de um diálogo horizontal entre conhecimentos e, por outro lado, a capoeira angola e os sambas de umbigada são saberes populares, há de se supor que se concentram do lado invisível da “linha abissal”:

Em cada um dos dois grande domínios – a ciência e o direito – as divisões levadas a cabo pelas linhas globais são abissais no sentido em que eliminam definitivamente quaisquer realidades que se encontrem do outro lado da linha. Esta negação radial de co-presença fundamenta a afirmação da diferença radical que, deste lado da linha, separa o verdadeiro do falso, o legal do ilegal. O outro lado da linha compreende uma vasta gama de experiências desperdiçadas, tornadas invisíveis, tal como seus autores, e sem uma localização territorial fixa. Em verdade [...], originalmente existiu uma localização territorial e esta coincidiu historicamente com o território social específico: a zona colonial.

(SANTOS, 2009 p. 26)

Assim, tratar aqui dos saberes do Seu Firmino, isto é, abordar a cultura popular, mais especificamente a capoeira angola e os sambas de umbigada, como uma fonte de conhecimento que tem a contribuir com o ensino da dança bem como colaborar no processo de criação de uma Dança Brasileira Contemporânea no âmbito de uma reflexão acadêmica, parece-me mais uma ação que vai ao encontro do discurso das Epistemologias do Sul, uma vez que possibilita uma abordagem descolonizadora da

corpo e dança. A colonialidade não só colocou a cultura popular do lado invisível da linha abissal, como também ditou para toda a história da dança cênica “oficial” no Brasil um padrão nórdico de dança, da clássica à contemporânea.

A colonialidade, discutida por Aníbal Quijano (2007), é um conceito, vinculado a colonialismo, mas diferente, é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista, que aponta a perspectiva cognitiva colonial de um mundo eurocentrado, em que se “naturaliza” a experiência dos indivíduos neste padrão de poder. Isto é, faz com que essa experiência seja assimilada como natural.

Deste modo, parece “natural” que estudar dança passe por assimilar determinado comportamento corporal que, se não está definido na própria identidade do movimento, o está na lógica de como aprendê-lo.

Assim, a idéia de sistematizar procedimentos metodológicos de uma Dança Brasileira Contemporânea encontra abrigo no pensamento pós-abissal, que consiste primeiramente no reconhecimento da persistência do pensamento abissal e depois na experiência social do outro lado da linha, isto é, do Sul global.

O pensamento pós-abissal pode ser sintetizado como um aprender com o Sul usando uma epistemologia do Sul. Ele confronta a monocultura da ciência moderna com uma *ecologia de saberes*, na medida em que se funda no reconhecimento da pluralidade de conhecimentos heterogêneos (sendo um deles a ciência moderna) e em interações sustentáveis e dinâmicas entre eles sem comprometer sua autonomia. A ecologia de saberes se baseia na idéia de que o conhecimento é interconhecimento.

Para Santos (2009), a primeira condição para um pensamento pós-abissal é a *co-presença* radical. A co-presença radical significa que práticas e agentes de ambos os lados da linha são contemporâneos em termos igualitários. É nessa perspectiva que Seu Firmino, dialoga com Darcy Ribeiro e Victor Turner, ao mesmo tempo, que os ensinamentos de Mestre Plínio corroboram com teorias conceituais sobre o corpo, movimento e jogo. Pois entendendo essas relações do pondo de vista de uma ecologia

de saberes, o pensamento pós-abissal tem por premissa a idéia da inesgotável diversidade epistemológica do mundo, o reconhecimento da existência de uma pluralidade de formas de conhecimento além do conhecimento científico:

Na discussão encampada por Boaventura de Sousa Santos que ecoa no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, que tive a oportunidade de ter acesso no período do doutoramento *sandwich*, a idéia de uma ecologia de saberes aparece concebida não na forma de conhecimentos abstratos e sim como práticas de conhecimento que possibilitam (ou impedem) certas intervenções no mundo real. É nesse sentido, que acredito que esse entendimento epistemológico sirva para elucidar como uma reflexão, acadêmica sim, mas, sobretudo, realizada na concretude e realidade do corpo, pode reverberar no contexto social.

O corpo, essa instância imediata da existência humana - que na dança é proeminente - como já sabemos, não é apenas o transporte biológico de um ser antropológico. E sim, como enfatiza o médico desportivo e professor da Universidade do Porto, Paulo Cunha e Silva (1999), o corpo humano é aquele que mais depende do lugar e aquele que mais transforma o lugar; lugar esse que se inscreve na sua profundidade.

Ele é, nessas circunstâncias, um “operador discursivo”: tem um papel de “validação”, mas, e porventura mais importante, um papel de “mediação e integração” (Berthelot, 2005), porque, além de estar nos discursos, problematiza e cria discursos (ele constrói-se nos discursos e constrói discursos; é simultaneamente um objecto, um método e um resultado do conhecimento)

(CUNHA E SILVA, 2009, p. 25)

Ora, se na dança o corpo é proeminente; se o movimento é o pensamento do corpo; e se a cultura é também o nome que se dá aos contornos do agir do corpo, temos então, na dança, um importante veículo discursivo.

Aqui, é importante que se diga, que, da mesma forma, que “não há epistemologias neutras e as que reclamam sê-lo são as menos neutras”, não há corpo neutro e nem uma dança neutra. Nem mesmo Rudolf Von Laban, que se dispôs a um estudo criterioso do movimento humano, o fez isento de referenciais culturais.

Assim, encaro a tarefa de pensar procedimentos metodológicos para uma Dança Brasileira Contemporânea, entre outras coisas, como um exercício de legitimar os saberes da encruzilhada na produção de conhecimento acadêmico, na tensa ação de pressionar a entrada para o campo do conhecimento científico de formas de saber e conhecer produzidas em um universo sócio-político-cultural que tem a sua história enraizada em um contexto de violência, opressão e resistência. Pois, como reconhece Nilma Gomes (2007) a universidade é, a princípio, um espaço formal de representação de poder hegemônico.

Deste modo, para concluir essa tese que aqui se encerra, foi preciso encarar o desafio de interpretar a complexidade de expressões e vivências da cultura de matriz banto, frente à égide da lógica da racionalidade ocidental para chegar à encruzilhada e aprender com o corpo limiar. Para partir do corpo limiar e chegar a novas encruzilhadas. *Sou discípula que aprende meu Mestre me dá lição, na roda de capoeira grande pequena sou eu. Iê! Viva meu Mestre!*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DA CONSIDERAÇÕES FINAIS

CUNHA E SILVA, Paulo. **O Lugar do Corpo – Elementos para uma Cartografia Fractal.** Instituto Piaget: Lisboa, 1999. 233 p.

GOMES, Nilma. **Intelectuais Negros e Produção do Conhecimento: algumas reflexões sobre a realidade brasileira.** In Epistemologia do Sul. Edições Almedina. SA: Coimbra, 2009. p. 419 – 442.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do Poder e Classificação Social.** In Epistemologia do Sul. Edições Almedina. SA: Coimbra, 2009. p. 73 – 118.

SANTOS, Boaventura de Souza Santos. **Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes.** In Epistemologia do Sul. Edições Almedina. SA: Coimbra, 2009. p. 23 – 72.

BIBLIOGRAFIA

- AREIAS, A. **O que é Capoeira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Capoeira Angola: cultura popular e jogo dos saberes na roda**. Salvador: EDUFBA, 2005.
- BAKHTIN, M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rablis**. Trad. Yara Frateschi Viera. São Paulo: Ed. Hucitec, 1987.
- BASTIDE, Roger. **As Américas Negras - as civilizações africanas no novo mundo**. São Paulo: Edusp, 1974.
- BARBA. E. & SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator – Dicionário de Antropologia Teatral**. Campinas – SP: Ed. Hucitec Unicamp, 1995.
- BARBA. Eugenio. **Além das Ilhas Flutuantes**. Trad. Luis Octávio Burnier. São Paulo /Campinas – SP: Ed. Hucitec Unicamp, 1991.
- _____. **Canoa de papel – Tratado de Antropologia Teatral**. Trad. Patrícia Alvez. São Paulo: Ed. Hucitec, 1994.
- BARBIERI, C. **Um jeito brasileiro de aprender a ser**. Brasília: DEFER, Centro de Informação e Documentação sobre Capoeira (CIDOCA/DF), 1993.
- BARÃO, Adriana de Carvalho. **A performance ritual da “Roda de Capoeira”**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas. 1999.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1982.
- BURKE, Peter. **A Cultura Popular na Idade Moderna: Europa 1500 – 1800**. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- CAPOEIRA, Nestor. **Galo já cantou**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1999.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis - para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1980.
- DAL FORNO, Adriana. **A organicidade do ator**. Dissertação de Mestrado. Campinas: IA/Unicamp, 2002.

- DANTAS, Mônica. **O Enigma do Movimento**. Rio Grande do Sul: Ed. Universidade, 1999.
- DAOLIO, Jocimar. **Da cultura do corpo**. Campinas: Papirus, 1994.
- DAWSEY, Jonh. **Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas**.
<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/campos/article/viewFile/7322/5249> (consulta em setembro de 2008)
- _____, **O Teatro em Aparecida: A Santa e o Lobosiomem**.
<http://www.scielo.br/pdf/mana/v12n1/a05v12n1.pdf>. (consulta em setembro de 2008)
- DUARTE Jr. João Francisco. **O sentido dos sentidos – a educação do sensível**. Curitiba – PR: Criar editora, 2001.
- FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Dissertação de Mestrado. Campinas: IA/Unicamp, 2001. 357 p.
- FRIGERIO, Alejandro. **“Capoeira: de Arte Negra a Esporte Branco”**. Revista Brasileira de Ciências Sociais. N. 10, Vol. 4. Junho/1989.
- FOUCAULT, Michael. **Microfísica do Poder**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro : Edições Graal, 1999. 295 p.
- _____. **Vigiar e Punir**. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis : Editora Vozes, 2007. 262 p.
- FREIRE, Roberto. **Soma, Uma terapia anarquista – A Alma é o Corpo**. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1988.
- KATZ, Helena Tânia. **1,2,3, A Dança é o pensamento do corpo**. Tese de Doutorado, Comunicação e Semiótica/PUC-SP, 1994.
- KAZADI, wa Mukuna. **Contribuição Banto na Música Popular Brasileira**. São Paulo: Terceira Margem, 2000.
- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- LOPES. Sara Pereira. **Diz Isso Cantando! A Vocalidade Poética e o Modelo Brasileiro**. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA/USP, 1997.

- LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilton (org). **Corpo e Cultura**. São Paulo: ECA/USP: Xamã, 2001.
- MAFFESOLI, Michel. **Tempos das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- MAGNANI, Jose Guilherme Cantor. **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MARQUES, Isabel M. M. de Azevedo. **Movimento de reorientação curricular - Educação Artística - Visão de Área - Dança**. São Paulo: Secretária Municipal e Educação, 1992.
- MEYER, Marlyse. **Caminhos Imaginários do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2001.
- MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. **“As mulheres do Oriashé: música e negritude no contexto urbano”**. São Paulo: FFLCH/ USP, 1997.
- _____. **“Identidade negra, cultura e imaginário urbano”**. São Paulo: FFLCH/USP, s/d.
- MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. São Paulo: Ed. Ática, 1986
- PASTINHA, Vicente Ferreira. **Capoeira Angola**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1988.
- REGO, Walderloir. **Capoeira Angola**. Salvador – BA: Ed. Itapoá, 1968.
- RISÉRIO, Antônio. **Carnaval Ijexá**. Salvador – BA: Corrupio, 1981. 156 p.
- ROBATTO. Lia. **Dança em Processo: A linguagem do indizível**. Salvador – BA: Ed. UFBA, 1994.
- RODRIGUES, Graziela. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.
- SANTOS, Boaventura de Souza e MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. Edições Almedina. SA: Coimbra, 2009. p 530.
- SANTOS, Inaicyrá. **Da Tradição Africana Brasileira a uma Proposta Pluricultural de Dança-Arte-Educação**. Tese de Doutorado. São Paulo: FE/USP, 1996.
- SANTOS. J. L. **O que é cultura?** Campinas – SP: Ed. Brasiliense, 1996.

- SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Anthropology** Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1985. 342 p.
- SCHECHNER, Richard. **Performance Studies, an introduction.** London and New York: Routledge, 2002. 351 p.
- SILVA, Eusébio "**Método de Ensino Integral da Dança: Um Estudo do Desenvolvimento dos Exercícios Técnicos Centrados no Aluno**". Tese de Doutorado. Campinas: Unicamp, 1993.
- SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena.** Campinas: Autores Associados, 2006.
- SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida por um conceito de cultura no Brasil.** Rio de Janeiro: CODECRI, 1983.
- SPOLIN, Viola. **O Jogo Teatral no Livro do Diretor.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 1985.
- STANISLAVISK, C. **A Construção da Personagem.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983.
- TAVARES. Mônica. **Processos Criativos com os meios eletrônicos – poéticas digitais.** São Paulo: Hucitec, 1998.
- TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil – Cantos, danças, folguedos: origens.** São Paulo: Ed. 34, 2008. 152 p.
- TURNER, Victor W. **O Processo Ritual.** Petrópolis: Ed. Vozes, 1974.
- SANTOS, Inacyra Falcão. **Da Tradição Africana Brasileira a uma Proposta Pluricultural de Dança-Arte-Educação.** São Paulo: Terceira Margem, 2006. 160 p.
- WISNIK, José Miguel. **A Música Popular de São Paulo.** Folha de São Paulo. Caderno Mais, 29 de julho de 2001.

ARQUIVO VIDEOGRÁFICO

VIVA PASTINHA. Um filme de Antônio Carlos Muricy. Ministério da Cultura do Governo Brasileiro. 52 min. 1999.

"O VELHO CAPOEIRISTA: MESTRE JOÃO PEQUENO DE PASTINHA". Direção e Roteiro: Pedro Abib. 18 min. Edição: Vinicius Andrade. Salvador, Bahia. 1999.

MEMÓRIAS DO RECÔNCAVO – BESOURO E OUTROS CAPOEIRAS. Argumento, Roteiro e Direção: Pedro Abib. Produção Docdoma filmes. HDV. 54min. 2008.

NO REPIQUE DO TAMBU. Direção e roteiro de Rubens Xavier e Paulo Dias. Realização Associação Cultural Cachueira!.Co-produção TV Cultura e Rede Sesc-Senac TV. 55 min. s/d.

FEITICEIROS DA PALAVRA. Direção e roteiro de Rubens Xavier e Paulo Dias. Realização: TV Cultura. Co-produção: Associação Cultural Cachueira!. 56 m. 2001.

ANEXOS

ANEXO I

ENCRUZILHADAS PAULISTANAS

Associação Cultural Cachueira!

“ A semente do trabalho da Associação Cultural Cachueira! nasceu em 1988, no grupo formado pelo músico e etnomusicólogo Paulo Dias e seus alunos do Coral da USP. A partir de 1992, esse grupo passou a se dedicar ao registro de músicas-danças da tradição oral brasileira, recolhidas em viagens de campo programadas em função do calendário das festas populares. A escassez de documentação sobre as manifestações afro-brasileiras do sudeste do Brasil levou o grupo a perseguir as marcas da África nessa região, concentrando-se no universo do Congo e dos Batuques, tais como o Jongu, o Candombe e o Batuque de Umbigada. Esse grupo de coralistas, aos quais paulatinamente agregaram-se novos interessados, desligou-se do Coral da USP mas não saiu da Cidade Universitária, onde continuaram os ensaios junto à fogueira, acesa para aquecer as ingomas, tambores de tronco escavado, os instrumentos musicais dos batuques do sudeste. Cúmplices na descoberta de uma poderosa cultura tradicional popular afro-sudestina, transformaram-se em grupo coeso, que atua junto aos mestres e grupos tradicionais em busca de orientação para suas práticas de canto, dança, percussão, improvisação poética, artesanato de instrumentos musicais, confecção de figurinos e adereços.

A partir de 1996, o grupo começa a apresentar-se publicamente como Grupo Cachueira!, assumindo um relevante papel na divulgação das músicas-danças da cultura popular brasileira, apreciadas por faixas cada vez maiores do público paulistano. Enquanto, nos ensaios, prossegue forte o estudo e a experimentação inspirada no repertório das comunidades pesquisadas, nas apresentações, o Grupo Cachueira! preocupa-se em definir uma abordagem artística singular, com um repertório de composições e arranjos musicais próprios, sem, no entanto, fugir dos gêneros tradicionais. A ampliação do raio de ação do trabalho e a diversidade de iniciativas geradas por esse grupo logo exigiram a constituição de uma pessoa jurídica apta a assumir oficialmente tantos compromissos. Em 1998, os elementos do Grupo Cachueira!, aos quais se somaram outros colaboradores, fundaram a Associação Cultural Cachueira! sem fins lucrativos, cuja sede veio a ser inaugurada em 2000.

Novas possibilidades de animação cultural abrem-se com a inauguração do Espaço Cachueira!: oficinas com mestres populares e seus seguidores, apresentações de grupos tradicionais, espetáculos de música e dança, lançamentos e exposições de vídeo e, a partir de 1999, a grandiosa festa do Divino Espírito Santo, liderada pelas Caixeiros do Divino da Casa Fanti-Ashanti (MA), que uma vez ao ano atrai centenas de pessoas ao Espaço Cachueira!

Paralelamente à produção de cds – em parceria com o Itaú Cultural e quase toda realizada a partir de material do acervo – e à produção de vídeos, de um dvd, um livro e outro cd, amadureceram as parcerias com as comunidades, no sentido de se estabelecerem critérios comuns para o pagamento dos direitos de interpretação e/ou autoria dos artistas populares. A elaboração e edição dos cds, dvds, vídeos e livros redundou, além disso, na melhor elaboração dos conceitos e categorias para se refletir sobre essas tradições, além de possibilitar uma maior divulgação da cultura popular tradicional para o grande público. O resultado foi o aprofundamento da reflexão sobre a cultura popular brasileira, tanto no

sentido da elaboração de uma política de direitos autorais adequada aos parâmetros da produção artística popular, quanto no sentido da reelaboração do material pesquisado, com a produção e publicação de artigos, ensaios e teses.

Com a institucionalização das atividades, um grande número de estudantes de música, sociologia, antropologia, história, pedagogia etc. aproximou-se da Associação Cultural Cachuera! e, ao lado de outros interessados em cultura popular, propuseram-se a participar da organização, com o engajamento voluntário na pesquisa, na atividade artística e em trabalhos sociais de diversos teores. Nesse momento, colocou-se a questão crucial a respeito da vocação e da identidade da Associação Cultural Cachuera!: crescer através da inclusão de novos membros, tendo como horizonte de metas a monitoração de grupos de voluntários a serem incorporados à entidade ou estimular a estruturação de um núcleo de trabalho, forte e coeso, apto a elaborar políticas e projetos culturais voltados para as mais diversas comunidades e públicos-alvo. A Associação decidiu excluir de suas metas o crescimento rápido do seu quadro de associados e optou por constituir uma equipe menor, afinada, capaz de uma eficiente intervenção na realidade, por meio da elaboração e implantação de projetos culturais. Tanto o trabalho voluntário quanto o trabalho remunerado de possíveis colaboradores fica, assim, condicionado às características e recursos de cada projeto empreendido”⁵⁹.

Abaçaí Cultura e Arte

“Abaçaí Cultura e Arte é uma ONG que, desde 1973, desenvolve programas de formação, produção artística e ação cultural includente.

Servindo-se do Folclore/Cultura Popular como fonte de inspiração para criações no campo do teatro, da música e da dança, a atuação da entidade tem o respaldo da pesquisa de campo, regular, o que resultou num importante acervo sobre o assunto em documental sonoro e fotográfico. Além de servir de inspiração para espetáculos, tal material tem servido à fruição cultural do grande público através de palestras, cursos, projetos, eventos e exposições fotográficas itinerantes. Permanecendo fiel aos seus princípios originais e mantendo-se aberta à comunidade dedica-se à ação cultural, de caráter inclusivo, com todos os segmentos sociais, experiência que tem sido aproveitada em outros municípios do estado de São Paulo e do Brasil.

Sediada há 5 anos no Parque da Água Branca, em São Paulo, a Abaçaí Cultura e Arte estrutura-se em diversos Núcleos que se inter-relacionam. Núcleos que coordenam oficinas e atividades diversas abertas ao público”⁶⁰.

Grupo Cupuaçu / Festa do Boi no Morro do Querosene

“O Grupo Cupuaçu - Centro de Pesquisa de Danças Brasileiras - existe desde 1986, criado sob a batuta de Tião Carvalho. Tião chegou em São Paulo em 1980, oriundo da cidade de Cururupu (MA). Desde cedo viveu as tradições artísticas maranhenses, aprendizado que ainda o acompanha e que resultou, dentre outros trabalhos, no Cupuaçu.

⁵⁹ texto retirado na íntegra do site www.cachuera.org.com, 12/12/07.

⁶⁰ Texto retirado na íntegra do site www.brazilsite.com, 12/12/07

O Grupo foi formado por alunos das oficinas de danças brasileiras de Tião, que se juntaram sob a proposta da formação de um grupo permanente de estudos em danças populares. Formado por paulistas, maranhenses e mineiros, trabalha primordialmente o Bumba-meu-Boi maranhense. O Cupuaçu tem sua sede no Morro do Querosene, em São Paulo. A comunidade do Morro acolhe migrantes maranhenses, acompanhados de sua imensa riqueza artístico-cultural.

É lá que acontecem as três "Festas do Boi" anuais: a ressurreição do Boi, no sábado de Aleluia, o batizado, em junho, e a morte do Boi, na primavera. As festas são realizadas pelo Grupo e pela comunidade, desde a produção até a brincadeira central. É incontável o número de pessoas que comparecem às festas para brincar com o Boi Brilho da Noite, vindas até de outros estados. O brilho das vestimentas, a riqueza rítmica, a dança bem executada, os personagens, o tambor-de-crioula garantem a alegria de quem vai ao "pedacinho de Maranhão em São Paulo". As festas acontecem há mais de dez anos, e surgiram de ensaios do Grupo."

Além das festas, o Cupuaçu realiza apresentações e oficinas. Possui, ainda, um trabalho educacional em uma escola pública. Em 1999, o primeiro CD do Grupo foi lançado, Toadas de Bumba-meu-Boi. Com toadas interpretadas, em sua maioria, por Tião Carvalho, o trabalho deixa nítido que o Grupo consegue trabalhar, dinamicamente e com qualidade, uma das mais ricas manifestações maranhenses"⁶¹.

Cia. Artes do Baque Bolado

"A década de 90 foi marcada por muitas mudanças significativas no cenário cultural brasileiro, uma delas, foi o crescente interesse por parte de jovens da classe média urbana das grandes capitais, nas diferentes práticas das nossas manifestações populares de caráter folclórico (música, dança, artesanato etc.). Neste cenário surgiu em 1996 o então chamado Bloco do Baque Bolado, uma feliz e alegre junção de diversos artistas/amigos reunidos pra uma única apresentação na Feira de Artes da Pompéia deste ano. Aquilo que deveria durar apenas um dia, a ganhou força e os convites para apresentações não demoraram a surgir. Logo a grande diversidade de artistas envolvidos no grupo (fotógrafos, dançarinos, atrizes, cenógrafos, cantoras, artistas circenses) ampliou o leque de atuação do mesmo e o grupo passa então a se chamar Cia. De Artes do Baque Bolado.

Tendo inicialmente como base a música do Maracatu de baque Virado do Recife –PE, e nascida da confluência e do caldeamento de diversas idéias dos integrantes a Cia. prima pela pesquisa e pelo respeito à ancestralidade do rico e vasto universo do folclore brasileiro e leva de forma alegre, lúdica e descontraída parte de uma cultura muitas vezes condenada pela grande mídia aos guetos e rincões distantes do País, sem com isso se prender a formulas prontas incorporando vários outros gêneros e estilos de arte a sua pesquisa. Ao longo dos anos sua proposta de atuação, extrapolou os limites dos palcos, através de cursos de dança e percussão ministrados pelo grupo, cursos esses que contribuíram decisivamente para formação de diversos outros núcleos/artistas, que hoje levam adiante as idéias lançadas pelo grupo nos seus 10 anos ininterruptos de atuação.

O Maracaduros surgiu em 1997 como uma brincadeira de carnaval. Alguns integrantes do Baque Bolado, sem dinheiro para viajar organizaram uma "batucada" pelas ruas da Vila Madalena. O que, a princípio era uma brincadeira descompromissada ganhou força total

⁶¹ texto retirado na integra do site www.entrecantos.com/grupoquem.htm, 12/12/07

nos anos seguintes, sempre valorizando a temática da inversão de papéis típica do Carnaval de origem européia, com destaque para as figuras dos “sujos” (homens travestidos de mulheres), realizado sempre na segunda-feira de Carnaval o Maracaduros hoje faz parte do calendário cultural da Vila Madalena”⁶²

Centro de Capoeira Angola Angoleiros Sim Sinhô (Mestre Plínio)

O Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô, foi fundado em 1993, liderado por Plínio Ferreira dos Santos. À época, Professor Plínio, como era chamado, já ensinava capoeira a um grupo de pessoas, as quais o ajudaram na fundação do grupo, alugando sede própria. Com o “espaço” criou-se condições para realização de rodas de Capoeira Angola e festas populares regularmente. A sede situada à Rua da Consolação, apesar de minúscula, foi palco das primeiras festas e rodas do grupo abertas a presença de público, capoeirista ou não, cantando, jogando, respondendo ao coro, sambando, rindo ou simplesmente assistindo. Antes da mudança da sede para a Rua Turiaçu em 1996, o grupo organizou uma festa em homenagem ao Mestre Pastinha que contou, graças ao reconhecimento dos Mestres ao Professor Plínio, com a presença de Mestres de Capoeira Angola da Bahia como: Mestre Gaguinho, Mestre Ananias, Mestre Jogo de Dentro e ainda os Mestres Moa do Katendê e Lua de Bobó; os dois outrora alunos de Mestre Bobó na Bahia, reencontraram-se nessa festa depois de muitos anos distantes.

Em 1998 Professor Plínio recebe das Mãos de Mestre Jogo de Dentro o certificado de Contra Mestre de Capoeira Angola e no ano de 2007, recebe novamente das mãos de Mestre Jogo de Dentro, o Título de Mestre de Capoeira Angola, consagração já reconhecida pelo grupo que fundou, tal e qual pela comunidade capoeirística e muitos Mestres de Capoeira Angola e Regional.

Desse modo o grupo mantém-se ativo desde 1993, realizando todas as semanas ininterruptamente, normalmente às quintas feiras, com exceção de feriados, nos quais acontece geralmente às quartas feiras, rodas de Capoeira Angola com a presença dos integrantes do grupo Angoleiro Sim Sinhô, capoeiristas, músicos, artesãos, dançarinos e pessoas de interesses diversos, de outras cidades, estados e países. Quem frequenta as rodas, por vezes, têm o privilégio de encontrar Mestres de Capoeira Angola como: Mestre Bigo, Mestre Gaguinho, Mestre Moa do Katendê, Mestre Ananias, Mestre Jogo de Dentro, Mestre Limãozinho, Mestre Sílvio Acarajé (em memória) entre outros. Esse contato com os Mestres é fundamental para o desenvolvimento e aprendizado da capoeira.

O Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô tem como vocação maior o ensino e a divulgação da Capoeira Angola de maneira plena, com tudo que a acompanha ao longo de décadas como o Samba de Roda, o Afoxé e a tradição de festas em homenagem aos símbolos religiosos ou pagãos. Festas cuja participação de todo o grupo e da comunidade são fundamentais. As aulas e cortejos de Afoxé, aulas de Samba de Roda e Rodas de Samba, são ministradas por Mestre Plínio e Mestre Moa do Katendê, fundador do Afoxé “Amigos de Katendê” e importante liderança do Badauê, movimento de resgate dos Afoxés da Bahia em meados dos anos oitenta, cuja importância não se tem total dimensão até hoje, causador de uma revolução no carnaval da Bahia bem como na arte brasileira.

(Texto escrito por Cláudio de Oliveira, o Malvado, integrante do Angoleiro Sim Sinhô)

⁶² texto retirado na integra do site www.baquebolado.com, 12/12/2007

Grupo de Capoeira Angola Semente do Jogo de Angola

O Grupo Semente do Jogo de Angola nasceu em 1990, em Salvador (BA), fundado pelo Mestre Jogo de Dentro, formado pelo Mestre João Pequeno de Pastinha, tendo como objetivo preservar as tradições, fundamentos e valores afro-brasileiros.

Em São Paulo o grupo se estabeleceu a partir de 1996, sendo que atualmente existem núcleos na Capital, Campinas, Vinhedo, Peruíbe e Piracicaba, orientados por discípulos e contramestres responsáveis em manter os ensinamentos e vivências da Capoeira Angola.

O grupo Semente do Jogo de Angola tem realizado um trabalho intenso no sentido de preservar os fundamentos dos antigos mestres, partindo dos ensinamentos e vivências tradicionais, e procurando manter a bandeira da Tradição, da manutenção dos saberes, através de vivências e pesquisas, seminários, oficinas, encontros, eventos, buscando os significados mais profundos de cada elemento que compõe o universo da Capoeira Angola, sem se deixar levar pelos modismos ou pelas tendências "evolucionistas".

Na capital paulista, o grupo tem difundido esses ensinamentos e vivências, na região sul da cidade, com sede em Interlagos, na Rua Juari, s/n, sob coordenação de Fabinho Formigão.

(Texto escrito por Alan Amaro do Grupo de Capoeira Angola Semente do Jogo de Angola)

CASA MESTRE ANANIAS - Centro Paulistano de Capoeira e Tradições Baianas

A Casa Mestre Ananias enquanto organização formal foi fundada em 2007 por discípulos do Mestre Ananias do início da década de 90 agremiados na roda de capoeira da Praça da República. Pouco antes tiveram uma sede com uma visão menos organizada do aspecto socio educacional entre os anos de 1997 e 2000 no bairro de São Judas.

Hoje a Casa não possui pretensões de resgate, somente o mantém o ato de continuar e desenvolver o que desde início da década de 50, o Mestre Ananias entre outros baianos começaram a desenvolver em São Paulo, a nossa Capoeira. A história da capoeira paulistana é antiga e muito pouco dela está sendo contada, mas nós paulistanos e todos que aqui moram vão continuar manifestando nossa arte.

Assim, esse recém construído espaço é mais um momento da longa história da capoeira em São Paulo, onde todos os capoeiras se encontram e o que surpreende como em nenhum outro momento é que se mantém o respeito e a harmonia em meio de tanta diferença. São capoeiras de rua, da Praça da República, de diversos estilos, criados durante o desenvolvimento dessa arte popular, estrangeiros e também as crianças que estão se formando no bairro do Bixiga.

O entendimento da Casa Mestre Ananias é que hoje, nós capoeiras, temos um trunfo que é o poder de educar. Nos formamos educadores, questionamos e aprendemos a lutar e que, somente unidos podemos crescer.

A Casa é a sede do grupo de capoeira angola "Associação Senhor do Bonfim" (criado pelo mestre em 1953) e dos grupos musicais como o "Garoa do Recôncavo" e o "Sem Vintém" que, respectivamente, mantém as linguagens rural e urbana do samba baiano e paulistano. O projeto é um ponto de encontro do bairro que une crianças, adolescentes, jovens e

adultos que a cada dia passam a respeitar mais esse espaço pelo próprio envolvimento que vem acontecendo.

A capoeira e o samba trouxeram aulas de arte, violão, danças brasileiras, atividades de jardinagem, reciclagem além de todo o processo de aprendizado natural de dançar, cantar e se expressar que essas manifestações propõe naturalmente. Bonito ver as meninas com 6 anos chegando com suas saias e esperando "bravas" a hora de começar o samba de roda. Os meninos de 12 anos grudados nos adultos quando estão batendo pandeiro e cantando esperando o intervalo de uma samba e outro para dar uma palhinha.

(Texto escrito por Minhoca da Casa Mestre Ananias)

Instituto Nzinga de Capoeira Angola

“O Grupo Nzinga de Capoeira Angola nasceu em São Paulo/SP, em 1995, voltado para a preservação dos valores e fundamentos da tradicional Capoeira Angola, segundo a linhagem do seu maior expoente: Mestre Pastinha. É coordenado pelos Mestres Janja (Rosângela Araújo - historiadora), Poloca (Paulo Barreto - geógrafo) e Paulinha (Paula Barreto - socióloga), todos alunos/discípulos dos Mestres João Grande, Moraes e Cobra Mansa.

Iniciado em São Paulo, o Grupo Nzinga estabeleceu parcerias com várias associações educativas e culturais (USP, Centro Cultural Elenko KVA, MAM, FEBEM, Grupo Teatro de Vertigem, Escola de Teatro Célia Helena, entre outros), bem como com capoeiristas que perceberam, na Capoeira Angola, bases educativas que encaminham à reflexão sobre a resistência dos africanos na história brasileira. Depois de quase três anos na Universidade de São Paulo (IPUSP), ficou sediado no Centro Cultural Elenko KVA, até 2003, numa parceria que resultou em uma série de eventos e na extensão das atividades do Grupo através do contato com outras áreas artísticas.

Em abril de 2003, originou o Instituto Nzinga de Capoeira Angola (INCAB). O INCAB/Grupo Nzinga tem sede em São Paulo e núcleos em Salvador e Brasília. Tendo membros atualmente fora do Brasil, mantém núcleos em Maputo (Moçambique), Cidade do México (México) e Marburg (Alemanha)”⁶³.

⁶³ texto retirado na íntegra do site www.nzinga.org.br, 12/12/07.

ANEXO II

“ ATRAVÉS” (ESPETÁCULO REALIZADO COM APOIO DO PRÊMIO KLAUSS
VIANNA 2008, EM CARTAZ NO SESC AVENIDA PAULISTA NOS DIAS 23, 24,30 E 31
DE JANEIRO DE 2010)

Através

Através
Núcleo de Coletivo 22

Cultura
Corpo
“O corpo:
território de Infinitas viagens”
EPPEP

Através

direção
Renata Lima

*“O processo de montagem de ATRAVÉS é, na prática, uma proposta de criação de uma
outra encruzilhada...
Que atravesse histórias pessoais,
que perfure a cidade em busca de símbolos da memória coletiva e que
costure arte e realidade,
envolvendo corpo, cultura e cidade.”*

Núcleo de Dança Coletivo 22

O entendimento da Dança Brasileira Contemporânea como uma linguagem híbrida, fruto do diálogo criador entre a dança contemporânea e a cultura popular brasileira, aliado ao “desejo de realização” nesta arte, proporcionou o encontro de artistas-pesquisadores da dança, teatro e música, a partir do primeiro semestre de 2001, momento de desejo profissional e de anseio por um trabalho autoral e, sobretudo, coletivo.

Sob esta perspectiva, o Núcleo de Dança Coletivo 22 atua com projetos envolvendo arte-educação e produção/realização de performances e espetáculos.

A formação atual da trupe é o encontro de duas trilhas distintas com um elo de ligação, de um lado a vivência intensiva na performance e pesquisa em cultura popular brasileira, no Abaçai – Balé Folclórico de São Paulo, e de outro lado a formação acadêmica em Dança no Instituto de Artes da Unicamp.

Na convergência dessas trilhas está Renata Lima, doutoranda em Artes pela Unicamp e ex-integrante do Abaçai, como diretora do projeto “Através”.

Através

No limiar do dentro e do fora, do passado e do presente, atravessamos o espaço ao mesmo tempo que somos atravessados por ele. E nessa encruzilhada um grito e uma reza... Em nome do chão, da carne e do espírito santo, amém!

Atravessando manifestações de cultura tradicional de matriz africana, que atravessam a metrópole paulistana, cruzamos com movimentos, imagens, sons... Que por sua vez nos atravessam. Símbolos tecidos numa complexa trama entre o corpo e a cultura, que geram outros corpos e novas culturas. **Atravessados, atravessamos...**

Através de encruzilhadas em que a crença e a fé se encontram e atravessam a concretude de uma realidade urbana, as fronteiras do sagrado e do profano e do bem e do mal se dissolvem em um território também atravessado

Através de Dani Souto, Fabio Farias, Juliana Klein, Ively Viccari, Vivian Maria e Welligtom Campos, o Núcleo de Dança Coletivo 22 apresenta **“ATRAVÉS”**.

Ficha Técnica:

Direção e Concepção: Renata Lima

Assistente de Direção: Alda Pessoa

Figurino: Ligia Passos e Karla Passos

Preparação Corporal: Renata Lima, Juliana Klein, Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô.

Elenco: Dani Souto, Fabio Farias, Juliana Klein, Ively Viccari, Vivian Maria e Welligtom Campos.

Preparação Vocal: Max Costa

Material Gráfico: Ioná Dourado

Iluminação: Eduardo Albergaria

Trilha sonora: Décio 7 e Cris Scabello (Estúdio Traquitana)

Músicos colaboradores: Gustavo Cecci e Lucas Brogiollo

Produção geral: Lysandra Domingues

Fotografia: Lalo Porto, Lysandra Domingues e Tatiana Reis



Lalo Porto



Tatiana Reis

