

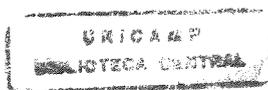
**Grácia Navarro**

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SECÃO CIRCULANTE

**O CORPO CÊNICO E O TRANSE**  
**um estudo para a preparação corporal do artista cênico**

Mestrado em Artes

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**  
**CAMPINAS**  
**2000**



Grácia Navarro

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

# O CORPO CÊNICO E O TRANSE

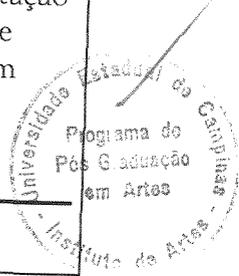
## um estudo para a preparação corporal do artista cênico

Dissertação apresentada à banca examinadora como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, sob orientação da Profa. Dra. Regina Polo Müller e apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo

Este exemplar é a redação final da dissertação defendida pela Sra. Grácia Navarro e aprovada pela Comissão Julgadora em 22/02/2000

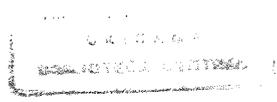
*Regina P. Müller*

Profa. Dra. Regina Aparecida Polo Müller

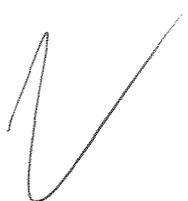


Campinas, 22 de fevereiro de 2000

REGINA



UNIDADE BC  
N.º CHAMADA:  
T/UNICAMP  
N228c  
V. \_\_\_\_\_ Ex. \_\_\_\_\_  
TOMBO BC: 43577  
PROC. 16-392/07  
C  D   
PREÇO R\$ 11,00  
DATA 06/02/09  
N.º CPD \_\_\_\_\_



CM-00153363-9

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP



N228c

Navarro, Grácia.  
O corpo cênico e o transe : um estudo para a preparação corporal do artista cênico / Grácia Navarro. --  
Campinas, SP : [s.n.], 2000.

Orientador: Regina Polo Müller.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de  
Campinas, Instituto de Artes.

1. Dança. 2. Dança – Brasil. 3. Teatro. 4. Artes  
cênicas. 5. Transe. 6. Religião popular. 6. Negros -  
Religião. 7. Expressão corporal. 8. Coreografia.  
I. Müller, Regina Polo. II. Universidade Estadual de  
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço às comunidades que mesmo em meio a grandes dificuldades resistem com a prática de seus rituais.

Agradeço à Casa Fanti-Ashanti e à Casa de Nagô, ambas de São Luís do Maranhão, nas quais fui recebida e pude assistir aos rituais do Tambor de Mina.

À Graziela Rodrigues que desde a graduação despertou-me para este trabalho o qual vem se desdobrando até os dias de hoje.

Ao artista Tião Carvalho que através de sua dança, ritmos e cantos, me apresentou o Maranhão.

Ao grupo Saia Rodada que me proporciona o dançar junto, a celebração.

Ao LUME, pela oportunidade de participar do estágio de treinamento corporal para o ator. A idéia evoluiu e o conteúdo desse estágio passou a fazer parte desta dissertação. Ao ator Carlos Simioni, pela orientação generosa durante o aprendizado da “Seqüência para a Construção do Corpo Dilatado” e sua inserção nesta dissertação.

Ao Prof. Dr. Ivan Santo Barbosa pelas indicações preciosas, por ocasião do exame de qualificação.

À Profa Dra. Beti Rabetti que me orientou no Grupo de Pesquisas em Artes Cênicas da Fundação de Ensino Superior de São João Del Rei, estimulando a realização desta Pós- Graduação.

À Diane Ichimaru, companheira de criação e interpretação do espetáculo "Beneditas". À Confraria da Dança pela produção e realização. A Marcelo Rodrigues pela dedicação ao trabalho técnico do espetáculo.

À FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, que viabilizou a pesquisa.

A Ricardo de Oliveira e Karina Olbrich, pela documentação audio-visual e pela boa companhia de pesquisa.

A Diego Riquelme e à Imaginário Produção, pela realização dos vídeos do "Beneditas".

À Fabiana Victor, companheira de trabalhos e revisora desta dissertação.

Aos meus alunos pela rica oportunidade da experiência didática.

Aos meus pais que sempre apoiaram minha escolha profissional.

Ao Inácio, meu companheiro de todas as horas.

E finalmente à minha orientadora Profa.Dra. Regina Polo Müller, que me mostrou o pensamento relativista da Antropologia, sempre incentivou a produção artística na universidade e acreditou no meu trabalho.

Obrigada !

## ÍNDICE

RESUMO.....	06
01. INTRODUÇÃO.....	08
02. O CORPO CÊNICO E O TRANSE.....	11
03. CORPO CÊNICO.....	17
03.1. DESCRIÇÃO DA SEUÊNCIA PARA A CONSTRUÇÃO DO CORPO DILATADO....	35
04. PESQUISA DE CAMPO.....	43
05. O TAMBOR DE MINA.....	47
06. SISTEMATIZAÇÃO DA PESQUISA DE CAMPO.....	57
06.1. O TAMBOR ROSA –DESCRIÇÃO DOS PASSOS DO TAMBOR DE MINA.....	60
07. REFLEXÃO PRÁTICA.....	68
08. O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO “BENEDITAS”.....	75
(segue anexo vídeo do “Beneditas”)	
09. CONCLUSÃO.....	83
10. BIBLIOGRAFIA.....	85
11. ANEXOS.....	87
11.1. ROTEIRO DA PESQUISA DE CAMPO EM SÃO LUÍS.....	87
11.2. O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE DIANE ICHIMARU.....	89
11.3. MATÉRIAS DE JORNAL SOBRE O “BENEDITAS”.....	93

**comunique-se comigo:**

e-mail: [gracia\\_navarro@uol.com.br](mailto:gracia_navarro@uol.com.br)

fone/fax: (0xx19 2876931)

## RESUMO

Este trabalho, um estudo comparativo entre o transe e o Corpo Cênico, aliou pesquisa em práticas teatrais, pesquisa de campo e criação cênica, a partir de uma metodologia na qual os questionamentos revelaram-se na prática corporal. A reflexão teórica foi realizada a posteriori e veio complementar o que havia sido concluído na experiência prática.

A pesquisa teve início com a prática da seqüência para a Construção do Corpo Dilatado, proposta pelo LUME, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas teatrais da UNICAMP, a qual propõe o ato de gerar energia a partir do corpo como ação básica para a transformação da corporeidade cotidiana em corporeidade cênica. Essa prática conjuga movimentos da cultura corporal universal, procurando despertar toda a ação física a partir da região central do corpo: coluna vertebral e pelve.

Foi realizada pesquisa de campo sobre os rituais do Tambor de Mina, religião afro-brasileira existente no Maranhão. A prática da seqüência de movimentos do Tambor de Mina destaca, em sua movimentação, as mesmas partes do corpo ressaltadas na seqüência para a Construção do Corpo Dilatado, apresentando, no entanto, dinâmicas específicas da dança brasileira. Essas dinâmicas referem-se à “anatomia simbólica” descrita por Graziela Rodrigues, em

que os pés/raízes são enfatizados na relação do corpo/mastro votivo, que estabelece a comunicação simbólica entre a terra e o céu, intermediada pelo movimento gerador da bacia. Graziela ressalta a importância do contexto/festividade para que essa anatomia se instaure.

Essas práticas e pesquisas conjugadas proporcionaram um sentido de unidade corporal que só se completaria com a criação do contexto-cena: O corpo estava estimulado em sua cultura universal e local e é criado o espetáculo de dança "Beneditas". A construção do corpo cênico está diretamente relacionada ao sentido de unidade corporal, mas este só se realiza plenamente no exercício da cena.

O corpo cênico deve ter a habilidade de gerar e manipular a energia gerada. Assim como o jogo do corpo na dança do Tambor de Mina propicia o transe (quebra) e a transformação da corporeidade do filho de santo, o trabalho corporal do dançarino deve propiciar a alteração da corporeidade cotidiana para corporeidades diversas, ou seja: personagens diversos, construídos a partir do corpo para espetáculos criados a partir da dramaturgia corporal.

## 01. INTRODUÇÃO

Este trabalho é um estudo sobre a preparação corporal do artista cênico, construída a partir do movimento do corpo e da teatralidade de manifestações rituais religiosas e de danças populares brasileiras.

Realizou-se um estudo comparativo entre o fenômeno do transe nessas manifestações e o corpo cênico. O transe foi estudado através de pesquisa de campo sobre o Tambor de Mina, culto religioso afro-brasileiro existente no estado do Maranhão; e o corpo cênico através da prática da preparação corporal, na criação e interpretação de um espetáculo de dança. Essa prática e sua reflexão se baseiam em duas experiências:

1. A prática da Seqüência para a Construção do Corpo Dilatado, desenvolvida pelo LUME<sup>1</sup> e sintetizada pelo ator / pesquisador Carlos Simioni, a partir da pesquisa em Antropologia Teatral desenvolvida por Eugenio Barba e pelos pesquisadores da ISTA<sup>2</sup>
2. A leitura do corpo que dança na cultura popular brasileira de resistência e a recriação dessa leitura na forma de práticas teatrais em atividades didáticas e em processos de criação, dirigidos por Graziela Rodrigues. Essa experiência se deu durante o

---

<sup>1</sup> LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas teatrais da UNICAMP. “Criado em 1985 pelo ator, diretor e pesquisador Luís Otávio Burnier, juntamente com os atores Carlos Roberto Simioni e Ricardo Puccetti e a musicista Denise Garcia” (Ferracine, 1998:16)

<sup>2</sup> ISTA – International School of Theatre Anthropology, dirigida por Eugenio Barba, localizada em Holstebro, Dinamarca.

curso de Graduação em Dança da UNICAMP, onde participei como pesquisadora, criadora e intérprete do espetáculo “Bailarinas de terreiro”<sup>3</sup>, dirigido por Graziela Rodrigues.

A pesquisa de campo sobre o Tambor de Mina ocorreu na Casa Fanti Ashanti, localizada no bairro do Anil em São Luís do Maranhão, fundada em 1958, por Euclides Menezes Ferreira, que dirige a Casa até os dias de hoje.

Para uma reflexão sobre a experiência prática de construção do corpo cênico, procurei identificar relações entre ele e o processo de construção do transe. Delimitei como campo de observação do transe a seqüência de chamamento dos deuses – ‘toque’ – nos rituais públicos do Tambor de Mina. Dentro da referida seqüência, privilegiei o transe e a sua construção como performance corporal dos participantes. Portanto não me ative à compreensão do funcionamento do Tambor de Mina e de seus processos de iniciação, os quais só aparecem aqui a título de contextualizar o recorte que elegi.

Abordo o transe no qual o corpo intermedia o sagrado com o mundo profano. O sagrado materializa-se para nós através da corporalidade do filho de santo<sup>4</sup>, assumida no desenrolar das ações rituais, em relação com o toque dos tambores e na articulação do universo simbólico compartilhado com o público que assiste ao ritual.

---

<sup>3</sup> “Bailarinas de terreiro” foi criado em parceria com Renata Bittencourt Meira e Rosana Batistella, no âmbito da disciplina Montagem Cênica da Graduação em Dança da UNICAMP, em 1989.

<sup>4</sup> Filho de santo é a pessoa que é iniciada para incorporar, para intermediar através do seu corpo o sagrado. É um termo muito usual para todas as manifestações afro brasileiras que produzem transe, porém mais utilizado no candomblé. “Cavalo” tem o mesmo significado para a umbanda e “voduns” para o tambor de mina.

Independentemente da questão religiosa, se houve ou não houve incorporação, é fato que a corporalidade do filho de santo, a qualidade da energia que anima suas ações e sua maneira de estar presente mudam completamente no estado de transe.

Fascinada com a capacidade que o filho de santo adquire de assumir outras corporalidades, procurei compreender como se constrói o transe em seu corpo, sem entretanto adentrar o campo do conhecimento religioso ou psicológico. O que me interessa é a performance do filho de santo durante o ritual, acreditando que, no contexto ritual, essa performance contenha informações que possam nos auxiliar a compreender a construção deste estado corporal alterado.

Dentro do fazer da dança eu vivencio uma atitude corporal alterada, a qual relaciono ao estado alterado do transe. Costumo chamar esta atitude corporal alterada de “o transe de mim mesma”. Não se trata de algum tipo de inconsciência. Ao contrário, é absoluta lucidez e presença. Esta atitude alterada se instaura quando entro em trabalho e começo a produzir calor – energia, proveniente da mobilização do corpo. É um sentimento de unidade: supero o cansaço físico e quanto mais danço mais quero dançar. Esta atitude alterada é um estado criativo. É criativo não no sentido pragmático do termo, de inventar e ter idéias, mas no sentido de ser fértil, vital e instintivo.

A este estado de corpo relaciono o estado de corpo do filho de santo quando em transe. Acredito que o fazer na dança – seja em exercícios cotidianos, seja na criação ou no ato de rerepresentar o que foi criado – está relacionado a um estado alterado de corpo que chamarei nesta pesquisa de corpo cênico.

## 02. O CORPO CÊNICO E O TRANSE

Para abordar o transe debruçei-me sobre o ritual religioso do Tambor de Mina e do Candomblé, considerando que ambos, em conjunto com os rituais de outras religiões afro-brasileiras, comungam princípios semelhantes para a construção do transe.

A construção do transe através da modelagem da energia do filho de santo materializa-se na forma de um deus, em uma ação ritual que associa teatro, dança, música, figurino e objetos.

A seqüência de chamamento dos deuses tem estrutura dinâmica e atualiza-se na ação ritual, em que “o indivíduo desempenha seu papel como elemento integrante da representação mítica”, em um jogo de forças que anima o acontecimento ritual. (Augra, 1983). O chamamento dos deuses é feito através da ação conjunta da música percussiva, dos cantos e danças, cujo conteúdo de caráter descritivo evoca simultaneamente fragmentos contundentes da vida destes deuses.

Conforme descreve Roger Bastide (1978), as danças mantêm o caráter descritivo da vida dos deuses antes e depois do transe e no entanto são fundamentalmente diferentes. Após o transe observamos uma mudança de atitude radical, em que o iniciado transcende a dimensão mimética para revivenciar os acontecimentos. Os rostos metamorfoseiam-se em máscaras, os corpos assumem outras posturas, o tônus muscular é alterado e um outro ritmo

é imposto, características completamente diversas das observadas antes do transe.

Os rituais de chamamento em geral começam em círculo. A roda forma-se em sentido anti-horário e a gira é feita. Ao som dos tambores vêm se somar o canto e a dança. Da gira participam pais de santo e iniciados com diferentes graus de maturidade e diferentes funções dentro do ritual. Com a gira formada inicia-se o chamamento dos deuses. Nesse processo o som dos tambores é fundamental. Cada entidade tem seu toque e temas rítmicos específicos, variando também quanto ao andamento, sendo o “adarrum”, toque usado no candomblé, extremamente rápido e associado a indução da manifestação dos deuses.

O transe não é imediato, uma série de músicas, danças e ações são realizadas antes da sua ocorrência. A chegada dos deuses tem caráter espetacular, na qual o transe é associado à tomada do homem pela divindade.

A incorporação acontece em meio ao canto, a dança e o toque dos tambores. Algumas vezes, no momento da incorporação, os tambores são tocados com mais intensidade, outras vezes não. A primeira manifestação do transe não define qual ‘deus está em terra’, porque apresenta um estado corpóreo geral.

Quando o filho de santo entra em transe, ele destaca-se do conjunto no espaço e na movimentação diferenciada. O momento da tomada do iniciado pela divindade representa uma ‘quebra’ manifestada no corpo, entre o que estava acontecendo até então e o que acontecerá a partir da ‘quebra’. Essa

'quebra' é identificada com movimentos catárticos, convulsivos, descontrolados ou mesmo muito sutis, sendo a quebra quase imperceptível. Embora não seja regra geral, muitas vezes o corpo agita-se todo, "chacoalham-se os ombros, a cabeça pende para um lado, o corpo se projeta para frente e para trás, os olhos se fecham, curvam-se levemente as pernas. A expressão facial muda, a boca marca traços curvados para baixo. O corpo parece ficar instável, oscilando de um lado a outro" (Rizzi, 1995).

A movimentação da gira, comum a todos, é uma movimentação mais próxima da cotidiana, como se fosse um aquecimento, uma preparação do corpo. A movimentação do transe contém a movimentação da gira, mas no entanto é muito mais intensa, é dilatada. Após a "quebra", o corpo do iniciado assume uma configuração extracotidiana que é imediatamente identificada com o deus no entendimento da platéia.

No momento do transe, quando a entidade<sup>5</sup> está manifestada e deslocando-se no espaço, costuma se dizer que a atuação é a "dança da entidade". Dizer que se trata da "dança da entidade" sugere que a entidade, configurada no corpo do iniciado, realiza uma dança. Observo, no entanto, que mais do que significar que a entidade está dançando, a própria dança é a configuração corpórea da entidade, é a entidade. Uma configuração corpórea diversa da cotidiana, com o equilíbrio do corpo cotidiano alterado, específica de cada entidade e a partir da qual se processa o seu deslocamento no espaço e as demais atitudes corpóreas que a identificam.

---

<sup>5</sup> Entidade: nome genérico dado a grande variedade de deuses, recebidos pelas filhas de santo em transe, nas religiões afro-brasileiras.

É fundamental para este estudo investigar a dança da entidade como um equilíbrio alterado, configuração corpórea diversa da cotidiana e específica de cada entidade, à qual se molda o corpo do iniciado para representar a entidade. Entendo que a dança da entidade é a sua configuração corpórea portanto não basta apenas reproduzir seu gestual e sua forma de deslocamento no espaço, para aprender a 'dança da entidade' o pesquisador/dançarino terá que alterar sua própria configuração corpórea cotidiana para a configuração corpórea da entidade. Refiro-me ao 'perder corpo' para 'ganhar corpo', ao 'desconstruir' para 'construir', estou falando sobre "mexer com o miolo do corpo": sola dos pés, molejo dos joelhos, pelve, coluna vertebral, barriga, costelas, externo, escápulas. Somente a partir dessa alteração central do equilíbrio cotidiano desenvolve-se o gestual, o deslocamento e as qualidades de movimento pertinentes e derivadas desse equilíbrio alterado.

Durante toda a seqüência de chamamento das entidades, acontecem a preparação para o transe e o transe. É importante ressaltar que a preparação não é feita separadamente, fora do espaço ritual. Ela procede em ação, dentro da ação ritual e o iniciado vivencia, durante cada ritual, um processo de dilatação das suas ações corporais, afastando-se gradativamente de sua movimentação cotidiana ao adentrar a movimentação comum da gira e, posteriormente, ao adentrar a movimentação do transe que é extracotidiana bastante diferente da cotidiana.

O espaço/tempo ritual são instaurados em meio ao espaço/tempo oficial e cotidiano. Durante o período em que este espaço/tempo ritual está instaurado

---

podemos ver uma lógica constituída pela dinâmica do corpo em movimento: a dança dos que dançam o corpo investido de um outro sentido trazendo para o momento presente um outro tempo, um outro solo, uma outra expressão. Todo esse acontecimento ritual, instaura-se a partir do corpo. Do movimento dos dançantes brota uma espiral que toma o espaço.

Nesse campo cultural, o conhecimento é transmitido oralmente de pai de santo para filho de santo, para eles o ritual é a ação indissociável de seus elementos, em que as palavras não podem ser transmitidas por escrito, dissociadas da dinâmica dos gestos, porque o escrito perde a força e transforma-se em símbolo abstrato.

“A transmissão do saber iniciático se faz por meio do canto, dos gestos, da dança, da percussão dos instrumentos, do ritmo, da entonação de certas palavras, da emoção que o som exprime” (Augra:1985).

Os que vão tomar parte no ritual devem passar por um período de reclusão para serem iniciados. “A iniciação não se faz no plano do conhecimento intelectual, consciente e aprendido, mas em nível mais escondido, que vem da hereditariedade adormecida, do inconsciente, do informulado” (Verger:1981).

Nesse período de iniciação os futuros iniciados desenvolvem técnicas para entrar em contato com os deuses através do seu próprio corpo. Marcel Mauss chama de técnica “um ato tradicional eficaz (e vejam que, nisto, não difere do ato mágico, religioso, simbólico). É preciso que seja tradicional e eficaz. Não há técnica e tão pouco transmissão se não há tradição”. Cada

sociedade tem técnicas que lhes são próprias: técnicas de nascimento e obstetrícia, técnicas de alimentar e criar crianças, técnicas de higiene, técnicas de reprodução, técnicas de andar, segurar, lançar e outras tantas. Mauss acredita que há, no fundo de todos nossos estados místicos, técnicas corporais que já foram estudadas pela China e pela Índia desde épocas muito antigas. Ele acredita que há necessariamente meios biológicos de entrar em comunicação com deus. (Mauss: 74)

### 03. CORPO CÊNICO

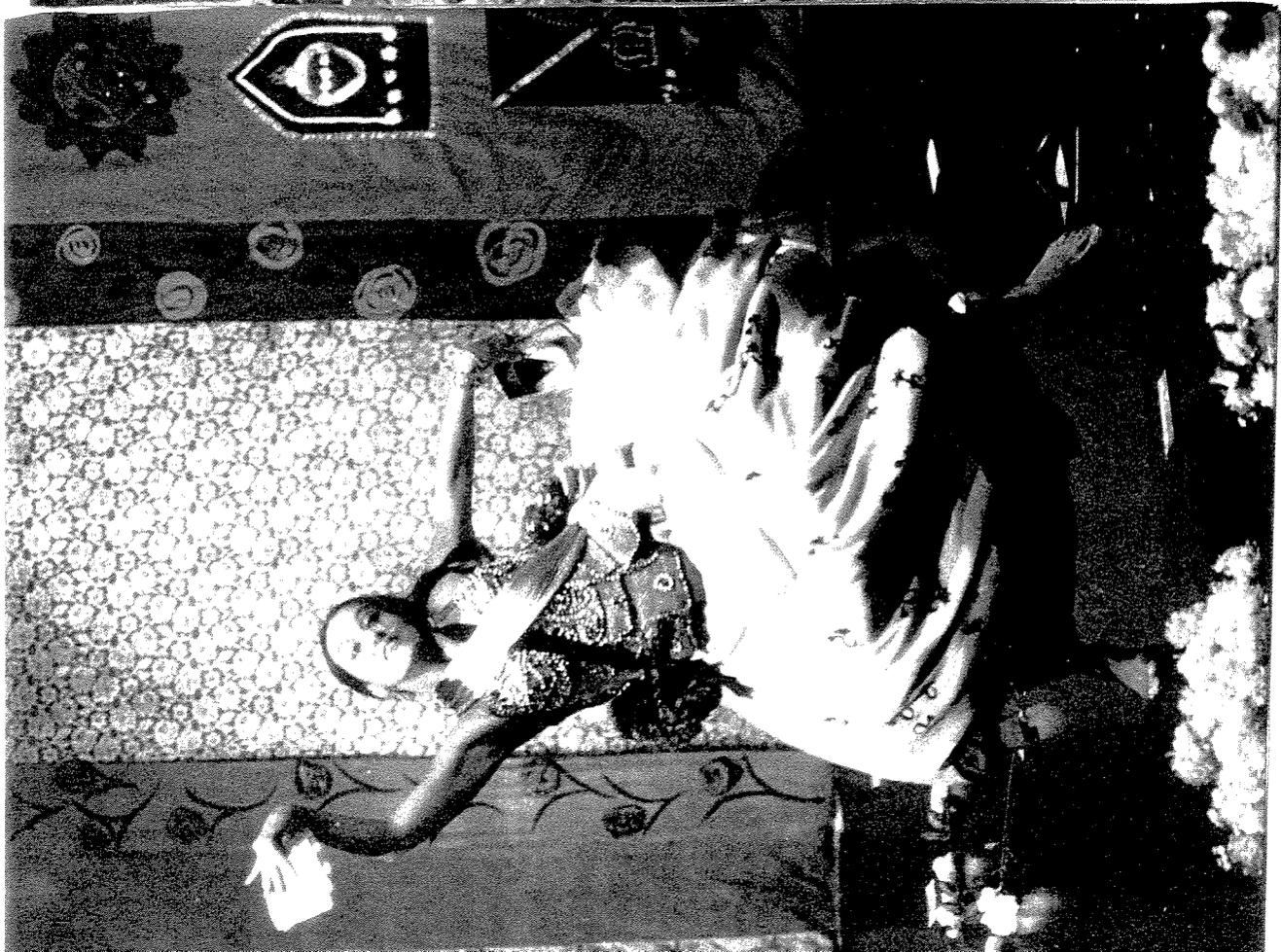
A fim de definir as características do corpo cênico relacionei algumas experiências realizadas no âmbito do ensino, preparação corporal e criação em dança.

O corpo cênico não se identifica com uma determinada linguagem de dança. Trata-se de um estado de corpo, cujo princípio básico é gerar energia a partir de si e manter esta energia durante todo trabalho corporal.

Energia é associada à força, ímpeto, alta velocidade, excesso de atividade, mas também está relacionada a uma força interna que atua na imobilidade, que flui sem se projetar no espaço.

“A palavra energia vem do grego *energon*, que significa “em trabalho”. No Ocidente esta palavra é vista com certo receio no meio científico, e até mesmo artístico, quando designada para nomear algo que emana do corpo humano. Já no Oriente ela é vista com naturalidade entre médicos, cientistas e profissionais do palco. Os atores, em seu longo aprendizado, conseguem utilizar e manipular esta energia de maneira expandida, dilatada, quando em cena. Na Índia, essa presença que provem da manipulação dessa energia é chamada de prana ou shakt, no Japão koshi, ki-hai e yugen; em Bali chicara, taxu e bayu; na China kung-fu ou chi.” (Ferracini, 1998:95)

O corpo cênico tem a qualidade de ser gerador, nele o ato de dançar não desgasta, mas cria energia em uma dinâmica constante de ganhar e perder, recolher e expandir, pontuar e fluir, de forma firme e flexível.



UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SECÃO CIRCULANTE

BENEDITAS  
Fotografia de Ricardo de Oliveira  
Na foto: Grácia Navarro

A dinâmica de “ganhar corpo” e “perder corpo” funciona como a mecânica que gera energia. Graziela Rodrigues ressalta a coexistência do “ganhar corpo” e do “perder corpo”, pesquisada por ela nas dinâmicas de incorporação e desincorporação em rituais brasileiros:

“ A abordagem de incorporar e desincorporar refere-se a um corpo que se predispõe a materializar uma gama de conteúdo e sentidos vivenciando uma saída de seu próprio eixo. Na incorporação a união de várias imagens corporais firma-se em um só corpo. No reverso deste ato há o desdobramento, pois coexistem o “ganhar corpo” e o “perder corpo” . Observa-se metamorfoses, nas quais a plasticidade é um argumento irrefutável – nossos olhos vêem e por isso cremos que uma entidade está chegando à terra” (Rodrigues, 1997: 81).

O corpo cênico deve ter a habilidade de gerar e manipular a energia gerada. Para tanto é preciso ser criado um ambiente corporal e uma ambiência para este corpo. Assim como o jogo do corpo na dança do Tambor de Mina propicia o transe (quebra) e a transformação da corporeidade do filho de santo, o trabalho corporal do dançarino, no entendimento desta pesquisa, deve propiciar a saída do eixo cotidiano e a alteração da corporalidade cotidiana em corporalidades diversas. É necessário um jogo de corpo para gerar energia e é necessário gerar energia para ter corpo cênico. Assim como o ambiente do filho de santo é o ritual do Tambor de Mina, o ambiente do dançarino é a cena. Quando se está em cena é necessário gerar energia durante todo o tempo e o desenvolvimento da mesma deve favorecer que isto ocorra: a cena como contexto, espaço e tempo definidos com ambiência para o corpo cênico.

Para Barba, “ A característica mais comum dos atores e dançarinos de diferentes culturas e épocas é o abandono do equilíbrio cotidiano em favor do equilíbrio “precário” ou extracotidiano . O equilíbrio extracotidiano exige um esforço físico maior, e é esse esforço extra que dilata as tensões do corpo, de tal maneira que o ator-bailarino parece estar vivo antes mesmo que ele comece a se expressar” (Barba & Savarese, 1995:34).

A alteração do equilíbrio do corpo provoca a dilatação corpórea e amplia a presença cênica do ator. A dilatação corpórea é fruto de um jogo de tensões do corpo que gera energia, para o artista cênico é esse estado alterado, que define sua presença e aguça a percepção do espectador:

“O trabalho do ator funde em um único perfil três aspectos diferentes correspondentes a três níveis de organização bem distinguíveis. O primeiro aspecto é o individual. O segundo é comum aos que praticam o mesmo gênero espetacular. O terceiro concerne aos atores de tempos e culturas diferentes. Estes três aspectos são:

1. A personalidade do ator, sua sensibilidade, sua inteligência artística, sua individualidade social que torna cada ator único e irrepetível;
2. A particularidade da tradição cênica e do contexto histórico cultural através dos quais a irrepetível personalidade do ator se manifesta;

3. A utilização do corpo-mente segundo técnicas extracotidianas baseadas em princípios-que-retornam transculturais. Estes princípios-que-retornam constituem o que a Antropologia Teatral define como o campo da pré-expressividade.

UNICAMP

BIBLIOTECA CENTRAL

SEÇÃO CIRCULANTE

Os primeiros dois aspectos determinam a passagem da pré-expressividade à representação. O terceiro é que não varia sob as individualidades pessoais, estilísticas e culturais. É o nível do bios cênico, o nível biológico do teatro sobre o qual se fundem diversas técnicas, as utilizações particulares da presença cênica e do dinamismo do ator” (Barba, 1994:24)

Dentre os “princípios que retornam”, reguladores do “bios cênico” do ator, está a Dilatação Corpórea, embasada na alteração do equilíbrio corpóreo cotidiano para um equilíbrio ‘precário’ ou de ‘luxo’.

Barba, a partir do estudo comparativo entre diversas tradições teatrais orientais, cujos atores apresentam em cena uma qualidade de presença que ele identifica como corpo dilatado, elegeu entre essas tradições uma alteração do equilíbrio corpóreo cotidiano para um equilíbrio corpóreo extracotidiano ou equilíbrio de luxo, como princípio comum, propiciador da construção da dilatação corpórea.

Entendo que o equilíbrio cotidiano é a habilidade humana de manter-se ereto e mover-se no espaço através da mobilização de um sistema de alavancas - constituído de ossos, articulações e músculos, o qual muda o centro de gravidade a cada movimento do sistema. O equilíbrio extracotidiano vai

alterar a configuração do corpo quando em equilíbrio cotidiano, e é justamente esta alteração a base da dilatação.

“O equilíbrio extracotidiano exige um esforço físico maior, e é esse esforço extra que dilata as tensões do corpo, de tal maneira que o ator-bailarino parece estar vivo antes mesmo que ele comece a se expressar” (Barba: 1995).

Atores orientais de várias tradições teatrais codificadas adquirem através do treinamento um outro equilíbrio, que caracteriza a tradição teatral a qual pertence, o que faz com que esta tradição tenha uma identidade e portanto seja reconhecida através da corporeidade de seus participantes.

No teatro ocidental não são comuns técnicas codificadas de representação, o balé clássico no entanto constitui-se como um exemplo de técnica codificada e nele podemos facilmente verificar esta alteração do equilíbrio como elemento determinante da expressão. No balé, a bailarina move-se em equilíbrio precário tanto nas cinco posições básicas como nos arabesques e attitudes, quando fica-se sobre uma perna só e até na ponta do pé.

Os exemplos de alteração do equilíbrio cotidiano para um equilíbrio extracotidiano ou equilíbrio de luxo apresentados por Eugênio Barba são:

. Kabuki - estilo aragoto: a cabeça do ator deve estar numa ponta da linha diagonal fortemente inclinada; a outra ponta da linha é a ponta dos pés.

. Odissi: nesta dança indiana o corpo da dançarina é mantido como se a letra “S” estivesse passando através do quadril, ombros e cabeça, formando uma sinuosidade chamada de tribhangi.

. Bali: no teatro balinês o ator puxa as plantas dos pés ao mesmo tempo que ergue os dedos.

A alteração do equilíbrio implica um redimensionamento do fluxo de energia que governa nosso comportamento cotidiano. A realização das ações extracotidianas são caracterizadas por um dispêndio excessivo de energia, em oposição às ações cotidianas que são realizadas com economia de energia. No entanto, ao inverso do óbvio, este “dispêndio excessivo de energia” tem a qualidade de gerar energia.

Entendo que o trabalho do dançarino não tem como objetivo modelar o corpo, mas sim trabalhar o fluxo da energia no corpo através de uma mecânica de ganhar corpo extracotidiano e perder corpo cotidiano.

“Temos que levar em conta que uma realidade configurada exclui outras realidades, pelo menos em tempo e nível idênticos. É nesse sentido, mas só e unicamente nesse, que, no formar, todo construir é destruir”. (Ostrower, 1977:26)

A seqüência prática para a construção do corpo dilatado, que tive a oportunidade de exercitar no LUME, sob orientação do ator/pesquisador Carlos Simioni também articula conceitos de “ganhar corpo” e “perder corpo” através da manipulação da energia construída durante o trabalho corporal.

Sua prática é impactante, exige entrega em lançar-se ao movimento superando limites da concentração mental e do cansaço físico.

A seqüência está dentro do trabalho pré-expressivo proposto pelos atores/pesquisadores do LUME. O trabalho pré-expressivo é constituído pelo

treinamento energético e treinamento técnico. O treinamento energético trabalha o corpo do ator antes do treinamento técnico, com o objetivo de propiciar ao ator entrar em contato com sua organicidade e suas energias potenciais. O treinamento técnico procura organizar as chamadas organicidade e energias potenciais pessoais em uma técnica objetiva de representação extracotidiana.

A seqüência é trabalho pré-expressivo e está no âmbito do treinamento energético. Segundo Luis Otávio Burnier,

“Trata-se de um treinamento físico intenso e ininterrupto, e extremamente dinâmico, que visa trabalhar com energias potenciais do ator. ‘Quando o ator atinge o estado de esgotamento, ele conseguiu. Por assim dizer, ‘limpar’ seu corpo de uma série de energias ‘parasitas’, e se vê no ponto de encontro um novo fluxo energético mais ‘fresco’ e mais ‘orgânico’ que o precedente” (apud Ferracini). Ao confrontar e ultrapassar os limites de seu esgotamento físico, provoca-se um ‘expurgo’ de suas energias primeiras, físicas, psíquicas e intelectuais, ocasionando o seu encontro com novas fontes de energias, mais profundas e orgânicas. “Uma vez ultrapassada esta fase (do esgotamento físico), ele (o ator) estará em condições de reencontrar um novo fluxo energético, uma organicidade rítmica própria a seu corpo e à sua pessoa, diminuindo o lapso de tempo entre o impulso e a ação. Trata-se portanto, de deixar os impulsos ‘tomarem corpo’. Se eles existem em seu interior, devem agora, ser dinamizados, a fim de assumirem uma forma que modele o corpo e seus movimentos para estabelecer um novo tipo de comunicação” (Burnier, 1998:124).

A seqüência baseia-se num enfoque físico do corpo. Conforme a prática dos exercícios o corpo vai acordando, tornando-se mais e mais presente. Cria-se uma coesão entre pensamento e corpo, uma concentração absoluta. A princípio sua prática era muito cansativa, mas com o passar do tempo, realizá-la tornou-se um desafio estimulante.

É necessário entrar em trabalho, mover para gerar energia. É necessário muita concentração para mover o corpo desde as grandes massas musculares até o pequeno ponto muscular onde o movimento apenas se inicia contendo latente, o movimento em si.

No entanto não se trata de uma concentração mental, mas de uma forma específica de concentração, o pensamento acoplado ao corpo. A cabeça deixa de ser o controle central que a tudo vê e a tudo comanda, e passa a ser uma parte integrante do corpo. Esta concentração vai sendo construída durante a seqüência, paralela à atitude de entrar em trabalho, de se entregar com generosidade. É necessário desligar o pensamento crítico. É necessário esquecer as horas, desligar-se do cotidiano e abandonar-se ao ato de mover-se.

Essa forma de concentração determinante do fazer e criada durante o fazer é dotada de princípio dinâmico, de modo que cada exercício da seqüência é gerador da energia para o próximo exercício. A passagem entre um exercício e outro não é considerada um intervalo, mas sim uma transição da energia gerada no exercício anterior para alimentar o exercício presente. A construção de energia está diretamente vinculada ao desenvolvimento contínuo da seqüência: a criação de um fio condutor.

“Esse “fio” é uma imagem usada pelos atores do LUME para designar a criação da energia extracotidiana em sala de trabalho. Assim que o ator começa seu treino deve “puxar esse fio” consigo, e buscar nunca quebrá-lo durante o período de treinamento. É como uma linha imaginária vertical que vai conduzindo a uma construção dessa relação extracotidiana de energia e organicidade com o espaço e com a sua pessoa, de uma maneira cada vez mais profunda. Cada vez que este fio é rompido por algum elemento externo e que desconcentre, o ator tem que recomeçar o trabalho a partir do zero, puxando-o novamente do início. É um fio tênue que facilmente se corta com qualquer agressão ao espaço de trabalho, como uma entrada brusca de um ator atrasado ou qualquer conversa cotidiana.” (FERRACINI, 1998:120)

A manutenção deste “fio” condutor é uma árdua conquista de controle de comportamento para atingir o objetivo de não dispersar e manter-se em situação de trabalho. No entanto existem algumas regras que facilitam encontrá-lo e mantê-lo: cada dia um limpava o chão da sala. Adentrávamos a sala descalços. Conversava-se estritamente o necessário e exclusivamente sobre o trabalho. Combinamos de não comentar sobre o desempenho dos colegas fora do espaço da sala trabalho.

Posso dizer que a seqüência trabalha basicamente com os seguintes elementos e possivelmente nesta ordem: 1. desvencilhar-se da configuração corpórea cotidiana, 2. entrar em trabalho: construir energia de trabalho, 3. adentrar uma configuração corpórea extracotidiana, 4. manter-se construindo

energia, 5. constatar a energia construída, 6. manipular a energia construída. Ao final deste percurso, chegou-se ao corpo dilatado.

Durante a prática da seqüência, uma gama de estados emocionais e memórias iam surgindo. O corpo é memória e a medida que vai sendo mobilizado uma série de memórias conscientes e inconscientes vão emergindo corporeamente. A indicação era para não se deter diante desses estados, não parar para pensar e nem prender o corpo para que permanecesse movendo-se dentro de determinado estado, pois nessa prática a emoção deve ser fluida. O fio condutor não pode ser quebrado porque a 'não quebra do fio' contém a transformação dinâmica do movimento e portanto dos estados.

Antes de começar a praticar a seqüência para a construção do corpo dilatado era pedido que cada um aquecesse-se individualmente. A partir do momento em que iniciamos a prática da seqüência em si, o envolvimento e a entrega devem ser crescentes, é regra não parar, porque a continuidade, mesmo em meio ao desconforto provocado pela prática, é fundamental para que as várias dinâmicas propostas na seqüência sejam efetivadas.

A dinâmica energética vai sendo instaurada a partir do "espreguiçar", que é o primeiro exercício da seqüência, culminando com o "corpo livre". Durante o "espreguiçar" a frase de comando é "entrar em trabalho". É um espreguiçar com tensão como se fosse "rasgar a musculatura", expulsando a preguiça, a energia cotidiana. Como se fosse um despertar, mas em grau diverso do despertar do sono, o grau do despertar o corpo do estado cotidiano para um estado alterado – extracotidiano. O "espreguiçar" começa no chão e segue em níveis até ficar em

pé; começa lento e segue em gradações até ficar muito rápido; começa em um lugar no espaço e evolui para o deslocamento – “espreguiçar dinâmico”. Nesta etapa da seqüência a frase de comando é “desvencilhar-se da energia cotidiana”.

O “espreguiçar dinâmico” evolui para movimentos rápidos e de aparência desordenada, entram os movimentos de chacoalhar e fremir, chegando ao “corpo livre”.

No “corpo livre” os movimentos de chacoalhar e fremir são intensificados e tem direção de dentro para fora, como se fossemos jogar para fora do corpo uma energia velha, desgastada. Trabalhamos com a idéia de jogar fora a água velha que restava no fundo dos “vasos do corpo”, o vaso do tronco e o vaso dos pés. Ao mesmo tempo buscamos movimentos que quebrem a inércia do ritmo corporal cotidiano. Durante a evolução do “corpo livre” a frase de comando passa de “desvencilhar-se da energia cotidiana” para “gerar energia”.

O ‘corpo livre’ era interceptado por “stop”, exercício que dentro da seqüência tem o seguinte significado: ao ouvir a palavra stop paramos completamente de nos movimentar e percebemos em nossa carne a energia criada, palpável. O corpo está incandescente, o batimento cardíaco acelerado, o aparelho respiratório em toda sua expansão, a percepção ampliada, “a flor da pele”. Embora seja um momento de observação não é de relaxamento, trata-se de uma observação ativa, posto que o movimento externo parou mas o interno não. Mantemo-nos gerando mais energia à medida que mantemos mobilizados os impulsos nervosos que animavam a musculatura para a realização dos movimentos da etapa anterior, como se ainda os estivéssemos fazendo, no

entanto estamos em pé e parados na sala. Construir energia é uma constante. As oposições são ligadas à construção de energia: o corpo imóvel aparentemente mas mobilizado internamente. Respondendo a um sinal, voltávamos imediatamente ao “corpo livre”. Esta dinâmica se repetia umas três vezes.

O ‘corpo livre’ completa-se com o exercício denominado “fantasma”. O “fantasma” começa no último “stop” do “corpo livre”. Chamamos de “fantasma” o primeiro movimento que se manifesta a partir dos impulsos mais fortemente identificados e mantidos. O “stop” faz o caminho da musculatura aos impulsos nervosos e o “fantasma” faz o caminho dos impulsos nervosos à musculatura. Aos poucos mesclar o movimento que se manifestou com o aumento de velocidade e intensidade buscando gerar mais energia. Durante o início do trabalho é necessário que se construa energia constantemente, até que a construção de energia torne-se moto-contínua e o despende e o criar sejam complementares constituindo uma dinâmica moto-contínua. A construção de energia neste exercício aparece associada ao aumento de velocidade e intensidade:

O “corpo livre”, na seqüência para a Construção do Corpo Dilatado, lida com os mesmos princípios do treinamento energético.

“O treinamento energético quase não possui regras formais. Os movimentos podem, e devem, ser aleatórios, grandes, ocupando todo o espaço da sala e sempre devem ser realizados de maneira extremamente dinâmica, englobando todo o corpo e principalmente a coluna vertebral. A única regra

primordial: nunca parar. Pode-se, e deve-se, sempre variar a intensidade, o ritmo, os níveis, a fluidez, a força muscular, enfim, toda a dinâmica das ações, mas nunca parar. Parando, quebra-se o “fio” condutor e desperdiça-se toda a energia trabalhada até aquele momento.” (Ferracini, 1998: 124).

Toda a dinâmica descrita exige muito esforço físico, mas ao inverso do esperado, no lugar da sensação de cansaço vem a sensação de energização. Conforme já havia colocado, a seqüência prática para a Construção do Corpo Dilatado articula “ganhar corpo” e “perder corpo”. No meu entender o “corpo livre” simboliza este “ganhar” e “perder” através da desconstrução do corpo cotidiano para abrir espaço para a construção do corpo extracotidiano. Embora possa parecer uma incoerência que tanto esforço físico proporcione a sensação de ganho de energia no lugar da sensação de cansaço, o ato de “ganhar corpo” e “perder corpo” se mostra gerador .

Para Graziela Rodrigues esta capacidade de gerar energia está relacionada ao “dínamo”:

“Há momentos em que o corpo penetra em um fluxo contínuo de movimentos cheios de impulsos e pontuações. A pulsação é mantida como se auxiliasse a respiração para regular a quantidade de energia liberada em cada movimento. O sentido que encontramos para localizar este processo assemelha-se a uma conversão da energia mecânica em energia elétrica, pois o corpo potencializa-se. Sucessivamente um movimento gera o seguinte. A rapidez deste processo, em que há o entrelaçamento do movimento externo e interno, ocorre num corpo super estimulado, pois o dínamo instaura-se no indivíduo quando ele

atinge o ápice de sua integração com todos os elementos da festividade, encontrando-se também harmonizado com o grupo participante. Geralmente este processo de fluência se desenvolve nos dias em que corre giro de bandeira, no meio de uma gira de umbanda, no meio dia quente da onda de frevo, ou seja, no instante em que é necessária a superação de limites. O corpo do folião ou do devoto, com dínamo, tem fôlego para mover-se com gosto até o fim de cada jornada". (Rodrigues, 1997: 78).

Graziela fala de um corpo que potencializa-se, regula a quantidade de energia liberada através da respiração, em um processo em que há o entrelaçamento do movimento externo com o movimento interno do indivíduo no momento em que ele encontra-se integrado com todos os elementos e participantes da festividade em instantes em que é necessário a superação de limites. Para falar deste corpo que se potencializa a partir do entrelaçamento do movimento externo com o interno e da integração com os elementos e participantes da festividade, a autora fala de uma "anatomia simbólica".

Para Graziela é possível falar de uma "anatomia simbólica", porque na sua maneira de entender, apesar da dança brasileira possuir diversas linguagens, as formas de estar do corpo nestas diversas linguagens "muito se assemelham".

"A dança na cultura popular está inserida em um grande contexto, indo além do que consideramos enquadramento coreográfico. As linguagens se distinguem, porém, a maneira como o corpo se dispõe e se estrutura dentro das manifestações populares brasileiras muito se assemelham" (Rodrigues, 1997: 43).

Na “anatomia simbólica” proposta por Graziela Rodrigues, o corpo é visto como o mastro votivo das celebrações. As partes do corpo enfatizadas são os pés, joelhos e pelve, vistos como as raízes do mastro e a coluna, o tronco, a cabeça e os membros vistos como os que realizam o movimento do estandarte.

"Ao falarmos de uma anatomia simbólica utilizamos o mastro votivo por sintetizar a unidade deste corpo, presente no cotidiano e constantemente firmado nas celebrações. O corpo torna-se mastro, quando concretiza as suas relações de ser humano e ser divino, interando-se de que ele ocupa um espaço, ao mesmo tempo em que está muito além do que sua própria forma reproduz". (Rodrigues, 1997:24).

Na dinâmica deste mastro votivo, os pés mantêm íntima relação com a terra, como raízes de árvores. Através da sola dos pés o corpo deixa para terra a energia velha e recebe energia nova. As diversas qualidades de movimento realizadas pelos pés determinam a qualidade do movimento do restante do corpo que vem acima.

Os joelhos devem estar soltos, favorecendo o pulsar de todo o corpo e induzindo a soltura das demais articulações do corpo.

Assim como a sola dos pés, o assoalho pélvico mantém constante relação com a terra. O cóccix direciona-se para a terra como se fosse um grande rabo que pudesse tocar o chão. A ênfase neste prolongamento propicia a elevação das cristas ilíacas e acentua a verticalidade do tronco. A pelve tem o movimento na forma do símbolo de infinito. Este movimento dinamiza a energia nova que entrou no corpo pelas solas dos pés e pelo assoalho pélvico. A região do sacro, que

compõe a bacia é bastante enfatizada. Nos terreiros, nos movimentos de incorporações, ela representa o componente sutil do movimento. É através do sacro que o santo adentra o corpo.

A coluna vertebral é flexível e assume posturas diversas. O osso esterno, localizado no centro do peito, é visto como o “centro do estandarte”. A partir dele o movimento brota e expande-se pelas escápulas, braços e dedos.

É enfatizada a torção na região das escápulas em oposição a torção na região da pelve. Essa torção soma-se ao movimento do infinito enfatizando o dinamizar da energia nova que adentrou o corpo pelas solas dos pés e pelo assoalho pélvico e subiu até o esterno na região da cintura escapular.

O movimento das mãos nasce no osso esterno e nas escápulas, toma os braços, mãos e dedos prolongando-se e eventualmente investindo-se do objeto simbólico ou mesmo sendo o objeto simbólico.

A cabeça é a ponteira do estandarte. Através dela a energia ganha o espaço concluindo o circuito terra/céu. Nesse ponto do movimento a energia atinge seu grau máximo de amadurecimento e retorna pelo corpo sendo descarregada na terra através da sola dos pés.

O dínamo processa-se na dinâmica desse corpo visto como mastro votivo e está intimamente ligado ao pulso. O Pulso é determinado por instrumentos, cantos e palmateios característicos de cada linguagem da dança popular brasileira. O pulso que se inicia no centro do corpo de cada dançante faz com que músicos, dançantes e assistentes comunguem de um mesmo pulso. Cria-se através do pulso uma teia que envolve a todos os participantes em uma mesma sintonia.

O pulso como um movimento contínuo, com intervalos previsíveis e constantes, funciona como organizador e mantenedor da energia gerada. O dínamo processa-se através da expansão e recolhimento do movimento, sendo o pulso o “chão” para as várias gradações do ciclo de expansão e recolhimento.

O pulso tem dimensão moto-contínua dentro de um corpo que atua em tónus de resistência:

“Em toda a rede de manifestações da cultura popular seus intérpretes trazem uma história de vida que revela a necessidade de resistir a muitos embates. Antes de tudo são corpos guerreiros. Vivenciados como personagens, percebemos que o corpo só se ajusta na linguagem quando adquire densidade – um tónus elevado que apresenta elasticidade. Os significados vida-festividade se articulam através do movimento, fazendo o corpo soltar-se, entregar-se, tendo como premissa o “tónus da resistência” que se mobiliza com o “tónus de apoio”. (Rodrigues, 1997: 75).

É também característico desse corpo incorporar e desincorporar, “ganhar corpo” e “perder corpo”, para assumir outras corporalidades, saindo do eixo cotidiano. Embora a citação abaixo já esteja no início deste capítulo faz-se novamente necessária para ilustrar esta qualidade do corpo:

“Na incorporação a união de várias imagens corporais firma-se em um só corpo. No reverso deste ato há o desdobramento, pois coexistem o “perder corpo” e o “ganhar corpo”. Observa-se metamorfoses, nas quais a plasticidade é um argumento irrefutável – nossos olhos vêem e por isso cremos que “uma entidade” está chegando a terra” (Rodrigues, 1997:81).

A paisagem que este corpo habita é a festividade. A festividade é seu contexto. A festa acontece em espaço e tempo determinados e significa uma ruptura, um distanciamento do cotidiano.

“A festividade é um período reservado para a expressão plena dos sentimentos, admitindo inclusive o elemento trágico. Uma afirmação da vida e alegria a despeito dos fatos de fracasso e morte. Reconhecimento e superação de realidades negativas”. (Rodrigues, 1997:31)

### **03.1. DESCRIÇÃO DA SEQUÊNCIA PARA A CONSTRUÇÃO DO CORPO**

#### **DILATADO**

##### **01) AQUECIMENTO INDIVIDUAL**

15 minutos para se colocar em movimento individualmente

##### **02) ESPREGUIÇAR (desfazer-se da energia cotidiana)**

Deitados no chão (nível baixo) começamos a nos espreguiçar, trazendo o estado do despertar, provocando o espreguiçar com seus bocejos, sons e movimentos. Manter-se no mesmo nível procurando espreguiçar a cada forma que o corpo vai assumindo, até o máximo quando então por natural consequência inicia-se outra forma. O mesmo fazemos ainda em nível baixo mas usando um apoio de um dos membros ou de uma parte do corpo, mas ainda bem próximos do chão, do qual vamos nos distanciando gradualmente, usando mais apoios, tirando o tronco do chão e encaminhando-o para o nível médio e finalmente em nível alto, em pé. Até então nada foi conduzido quanto a velocidade que o espreguiçar suscita. Durante todo o exercício é pedido que seja observado como se comporta a musculatura em cada um dos níveis. Construimos a nossa energia de trabalho a partir do momento em que começamos a nos mover. Esta energia começa a ser construída no momento em que partimos do repouso, do ponto zero e começamos a nos mover. O jogo contínuo de estender e flexionar musculaturas agonistas e antagonistas ao movimento constitui-se no gerador desta energia inicial do trabalho.

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

### **03) ESPREGUIÇAR DINÂMICO**

Manter o mesmo espreguiçar, a mesma qualidade de movimento e ir aumentando gradativamente a velocidade e o deslocamento no espaço. Era pedido que observássemos que nossa energia já estava diferente da energia cotidiana, estávamos adentrando o campo do extracotidiano.

### **04) BOLA DE BORRACHA**

Voltamos a nos espreguiçar na velocidade do início, em pé e a partir da sugestão da imagem de estar sozinho no centro de uma bola de borracha, a qual se fecharia sobre a pessoa caso ela não a empurrasse para fora com todas as partes do corpo e em várias direções simultaneamente. Aos poucos ir dinamizando.

### **05) CORPO LIVRE**

Dinamizar ainda mais. Aos poucos o corpo em toda sua engrenagem, esquelético, muscular e nervosa, vai sendo ativado e quando todo o conjunto está ativado não é mais necessário um forte comando da vontade, o corpo vai manifestando sua lógica e os movimentos vão saindo um atrás do outro como se seguissem com grande objetividade um roteiro pré-determinado, ou ainda como se estivesse “puxando o fio da meada”. Na maioria das vezes essa movimentação parece ilógica para o pensamento lógico da dimensão cotidiana, porém trata-se de uma outra instância de percepção sensorial e de expressão. A

mobilização das camadas musculares vão das mais externas até as mais internas, mais próximas da ossatura. Portanto o “dinamizar”, está relacionado também com a profundidade de mobilização das camadas musculares mais internas.

## **06) COMUNICAÇÃO**

A partir da qualidade de movimento descrita anteriormente, passamos a nos comunicar com o outro ou com todos ao mesmo tempo, dentro desta nova qualidade de percepção sensorial.

## **07) STOP ( constatar a energia criada e iniciar a manipulação)**

Ao ouvir a palavra stop paramos completamente de nos movimentar e percebemos em nossa carne a energia criada, palpável. Embora seja um momento de observação não é de relaxamento, trata-se de uma observação ativa, posto que o movimento externo parou mas o interno não. Mantemo-nos gerando mais energia a medida que mantemos mobilizados os impulsos nervosos que animavam a musculatura para a realização dos movimentos da etapa anterior, como se ainda os estivéssemos fazendo, no entanto estamos em pé e parados na sala. A atitude de continuar enviando impulsos nervosos referentes aos movimentos anteriores cria -nos uma memória muscular: determinado movimento é decorrente de determinado impulso nervoso, portanto ao repetir tal impulso chego ao seu movimento referente (a partir do movimento localizamos seus impulsos nervosos referentes e a partir desses impulsos

fazemos o caminho de volta e retornamos ao movimento). Construir energia é uma constante. As oposições são ligadas a construção de energia – O corpo imóvel aparentemente mas mobilizado internamente.

### **08) FANTASMA**

Chamamos de “fantasma” o primeiro movimento que se manifestar, a partir dos impulsos mais fortemente identificados e mantidos. O “stop” faz o caminho da musculatura aos impulsos nervosos, o “fantasma” faz o caminho inverso dos impulsos nervosos à musculatura. Aos poucos mesclar o movimento que se manifestou com o aumento de velocidade e intensidade buscando gerar mais energia. Pode-se comparar “o gerar energia” a um motor antigo à manivela que não pega no primeiro giro, mas precisa ser girado várias vezes. Durante o início do trabalho é necessário que se construa energia de tempo em tempo, até que a construção de energia se torne moto-contínua e o despende e o criar sejam complementares constituindo uma dinâmica moto-contínua. A construção de energia aparece associada ao aumento de velocidade e intensidade.

### **09) STOP**

### **10) PANELA DE PRESSÃO**

Como no início do “fantasma”, imóveis e em pé, mantemos avivados os impulsos nervosos que animavam nossos movimentos há pouco. Mantendo o corpo imóvel ampliamos os impulsos sem deixar que se manifestem na

musculatura e materializem-se em movimentos projetados no espaço, fazemos a projeção gradativamente: Primeira Lupa: ampliação dos impulsos, Segunda Lupa: maior ampliação dos impulsos, Terceira Lupa: ampliar mais os impulsos e deixar que tomem a musculatura, realizando “ a dança dos impulsos”.

### **11) DANÇA DOS IMPULSOS**

Os impulsos ampliados manifestando-se simultaneamente por todo o corpo. Note bem que se trata de impulsos no ponto da musculatura onde se iniciaria o movimento, não se expandindo, é como se a pessoa estivesse tomando choque. Recolher impulsos à Terceira Lupa, à Segunda Lupa, à Primeira Lupa e deixá-los internalizados, não se esquecendo de mantê-los presentes, não relaxar e continuar em trabalho fazendo o caminho de volta para a expansão e depois para o recolhimento gradativo passando pelas lupas e finalmente expansão, também passando pelas lupas

### **12) STOP; START; STOP; START; STOP**

Recolhemos a “dança dos impulsos” ao nível de memória muscular, mais recolhida do que na “primeira lupa” e a um sinal (start) ampliamos direto para a “dança dos impulsos”, além da “terceira lupa”; “stop”; “start”; “stop”.

### **13) DANÇA DAS ARTICULAÇÕES**

O movimento é produzido a partir das articulações, não mobilizando a musculatura além do mínimo necessário para movê-las. Trabalhamos com a sugestão da imagem de peixes nadando, com a velocidade que o estímulo de mover as articulações determina. Em um segundo momento, ampliamos estes movimentos das regiões articulares para as musculaturas que correm ao longo e próximas dos ossos. Em um terceiro momento ampliamos a movimentação envolvendo toda a musculatura. Só então interferimos na velocidade e na intensidade com a consciência de que temos que gerar mais energia para prosseguir com o trabalho. Soltamos o movimento com toda intensidade e velocidade possíveis, a que chamamos de: movimento a 100%. Voltamos a construir energia.

### **14) 100%; 70%; 50%; 30%; 0%.**

Quando a voz de comando determina o recolhimento do movimento à “70%”, indica o recolhimento de 30% do movimento externo (a parte do movimento que o espectador vê projetado no espaço) para o interior das musculatura nos pontos onde o impulso nervoso atinge o músculo e desencadeia o movimento, diminuindo em projeção, mas mantendo a intensidade. O mesmo processo ocorre com as outras porcentagens até atingirmos 0% de movimento externo em oposição a 100% de movimento interno. Chegamos ao corpo dilatado, a uma outra instância de comunicação e percepção.

### **15) O SANTO OU O TOTAL ENVIADO**

Conduzir a energia do centro do corpo para a periferia. Membros, tronco e cabeça apontando para direções oposta. É como se o corpo crescesse e eu pudesse tocar simultaneamente o teto, o chão, a porta, a janela e as quatro paredes da sala. Trabalhamos com a sugestão de imagens de estátuas de santos que têm raios de luz em torno do corpo. Na segunda parte do exercício passamos a recolher os membros projetados, mas de forma que a energia se mantivesse projetada, demarcando o espaço como os “raios de luz”. A manutenção da intensidade muscular gera um movimento lento e muito denso.

### **16) O ANJO**

É uma continuidade do exercício anterior. Conduzir a energia do centro do corpo para a periferia, em direções determinadas e simultaneamente: costas, como se formassem asas, peito, cabeça e pés. Com a energia sendo enviada nessas direções e simultaneamente tem-se a sensação do corpo totalmente apoiado no espaço.

### **17) DANÇA DAS OPOSIÇÕES**

Mobilizar o corpo todo como se fosse ir para a frente, com a intensão de sair andando para frente, mas não ir, criar esta oposição e assim fazer também para trás, para cima, para baixo e para os lados.

**18) ALAVANCAS**

Projetar um movimento, como por exemplo saltar. Iniciar o impulso na direção contrária, no caso do salto seria flexionar os joelhos em direção ao chão, disparar o impulso para cima e - na iminência de sair do chão, no momento em que o movimento vai se projetar no espaço e se fazer forma - refrear abruptamente o movimento deixando que apenas o impulso siga o caminho projetado, percorrendo todos os seguimentos musculares envolvidos no movimento.

**19) RESISTÊNCIA MÁXIMA**

Após um impulso seguido de refreamento, como o do exercício anterior, soltar continuamente 2 % do movimento em potencial e nesse estado dilatado comunicar-se com os outros. Movimentação muito densa e lenta.

**20) LIGA - DESLIGA**

Gradativamente, ou abruptamente, passar da atitude corporal extracotidiana para a atitude cotidiana e vice-versa.

#### 04. PESQUISA DE CAMPO

Tudo começou quando ouvi o disco documentário realizado pela antropóloga Mundicarmo Ferreti, contendo a gravação das músicas tocadas e cantadas no Tambor de Mina da casa Fanti - Ashanti de São Luis do Maranhão.

A pesquisa de campo junto às casas de Tambor de Mina impôs-se de modo imperativo. Durante o período de 23 de junho a 21 de julho de 1998 estive em São Luis para ver Tambor de Mina. Retornei entre 22 de junho a 1 de julho de 1999, e desta segunda vez, apenas com o intuito de complementar o trabalho de pesquisa de campo anterior.

Todo ano nos dias 20 a 29 de junho, São Luis pulsa ao som do “Bumba – meu - Boi”<sup>6</sup>. O espaço da rua é ocupado pelos batalhões de “Boi”, Tambores de Crioula e Dança Portuguesa. Os “Bois” viram a noite e adentram o dia, o espaço/tempo sagrado e festivo é instaurado.

A dinâmica desta festa de rua se organiza em “arraiais”. “Arraiais” são praças, quadras, espaços grandes ao ar livre onde os grupos de Bumba Boi vão brincar. Noite a dentro os grupos seguem de “arraial” em “arraial”, como em um circuito. Os “arraiais” nem sempre são próximos um do outro, então os grupos seguem em caminhões e ônibus de aluguel.

---

<sup>6</sup> Bumba-Meu-Boi é uma dança dramática que contém a representação do auto do boi, estruturada em uma seqüência de toadas acompanhadas de dança e diálogos. É chamado de “Bumba Boi”, “Boi Bumbá” ou simplesmente “Boi”.

A instauração deste espaço/tempo sagrado e festivo toma conta também dos “terreiros”<sup>7</sup>. No interior dos “terreiros” acontecem festas para os mesmos santos, que são associados a divindades africanas ou outras entidades. São João e São Pedro são homenageados no Tambor de Mina, na Pajelança, no Candomblé e em outras formas de rituais que comungam de um mesmo conjunto de elementos, ou seja, a dança, a música com instrumentos de percussão (abatás, atabaques e agogôs) e chocalhos (cabaças grandes e pequenas envoltas em teia de miçangas) com canto e transe. O Tambor de Mina não ocorre somente neste período, mas o ano todo.

Posso dizer que muitas das pessoas que freqüentam o Tambor de Mina freqüentam também o Boi. Olhando os brincantes de Boi, muitas vezes achamos que estavam com seus “encantados”, ou seja, em transe. Indagando, recebemos a resposta positiva, de que alguns brincantes estavam investidos de seus “encantados”.

O mundo interno dos “terreiros” entrelaça-se com o espaço da rua tomado pelo “Boi”. Podemos ver uma corporeidade que perpassa o Tambor de Mina, o Bumba-Boi, e o Tambor de Crioula. Embora as duas últimas manifestações não sejam o objetivo de estudo desta pesquisa é inevitável observar uma corporeidade comum que as identifica.

Esse universo revelou-se rico pela diversidade que reúne divindades africanas, fidalgos europeus e caboclos, entidades descendentes da mata e entidades descendentes de fidalgos que entraram para a mata.

O interior dos terreiros e o espaço da rua entrelaçam-se e pertencem-se, como mostra esta toada de Bumba Boi, composta por Humberto, que é diretor do Boi e principal compositor e puxador de toadas do “Boi do Maracanã” :

REIS NA ENCANTARIA

SALVE OS TERREIROS  
 QUE PAI OXALÁ MANDOU  
 TURQUIA CASA DAS MINAS  
 E A CASA DE NAGÔ  
 VIVA DEUS VIVA AS RAINHAS  
 E OS REIS DA ENCANTARIA  
 REI BADÉ REI VEREQUETE  
 O REI DA ALEXANDRIA  
 REI GUAJÁ REI SURRUPIRA  
 REI DÃO LUIS REI DÃO JOÃO  
 REI DOS FEITICEIROS DOS EXUIS  
 E REI LEÃO  
 REI OXOSI  
 E REI CHANGÔ  
 REI CAMUNDÁ REI CHAPANÃ  
 E BARÃO REI DE GUARÉ  
 PROTEJAM O BOI DO MARACANÃ  
 REI DA BANDEIRA O REI DA MAREZIA  
 REI DE ITABAIANA, SALVE O REI DA BAHIA  
 E OS REIS QUE NÃO FALEI EM VERSO  
 FALO NO MEU CORAÇÃO  
 SALVE O REI DOS INDIOS  
 SALVE O REI SEBASTIÃO

UNICAMP  
 BIBLIOTECA CENTRAL  
 SECÃO CIRCULANTE

---

<sup>7</sup> Terreiro, sede da religião afro-brasileira local.

Tive a oportunidade de visitar as Casas de Tambor de Mina mais antigas de São Luis, a Casa de Nagô e a Casa das Minas, ambas fundadas ainda na primeira metade do século XIX. Assisti a rituais na Casa de Nagô, na Casa de Celina, localizada no bairro Madre de Deus e na Casa de Fanti – Ashanti, fundada por Euclides Menezes Ferreira, em 1958.

Segue anexo o roteiro que percorri durante a pesquisa de campo em São Luis.

## 05. TAMBOR DE MINA

“(...). Há voduns que dançam, pesadamente, de cabeça curvada, sacudindo mais os ombros, agitando os ombros. Há outros que dançam, leves e rápidos, à cadência dos runs, dos gôs e do ogã, quase imaterialmente. As palmas acompanham certos ritmos de danças, mas as mãos que se batem, também, espalmadas, à extremidade dos braços que se agitam, parecem acariciar o chão do Gume ou revolvê-lo.

Há danças coletivas, cujos passos ainda denunciam a riqueza coreográfica das bailarinas africanas. Há danças isoladas, não menos ricas em ritmo e em graça. As figuras ora giram em si mesmas, ora descrevem meios círculos, ora se defrontam, ora se buscam e ora se esquivam. É o domínio absoluto, é o domínio total do ritmo. À cadência dos tambores, vibrados pela noite adentro, os vultos dos Voduns Noviches e Tòbôssis não param, como não param as suas vozes nos cântigos sagrados.

E o grupo, de quando em quando, é crescido de mais uma figura feminina. Sente-se que aquela dança, nas suas contorsões, nos seus passos, nos seus gestos, é uma preparação para algo de sobrenatural...Os torsos que se agitam, dominados por esta ou aquela cabeça de mulher, os braços que se movem, as mãos que acenam, as pernas que flexionam estão, porém, impelindo, paradoxalmente, aqueles corpos para uma atitude suprema: a do transe” (Pereira, 1979: 40).



UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

TAMBOR DE MINA  
Casa de Nagô – São Luís do Maranhão  
Fotografia de Ricardo de Oliveira



UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

TAMBOR DE MINA  
Casa de Nagô – São Luís do Maranhão  
Fotografia de Ricardo de Oliveira



UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

TAMBOR DE MINA  
Casa de Nagô – São Luís do Maranhão  
Fotografia de Ricardo de Oliveira



UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

TAMBOR DE MINA  
Casa de Nagô – São Luís do Maranhão  
Fotografia de Ricardo de Oliveira

O Tambor de Mina ou simplesmente a Mina, manifestação de religião afro-brasileira, surgiu no Maranhão em meados do século XIX. Seu marco inicial foi a fundação, pelas mãos de africanas, da Casa das Minas-jeje consagrada ao vodum Zomadonu e da Casa de Nagô consagrada ao orixá Xangô, ambas ainda em funcionamento. A partir de então outros terreiros foram sendo fundados em São Luis, como o terreiro do Egito, fundado em 1864 (desaparecido), o Terreiro da Turquia, fundado em 1898, a Casa Fanti Ashanti, fundada mais recentemente em 1958.

“Como o Candomblé da Bahia, o Tambor de Mina é estruturado a partir de modelos identificados com nações ou diversas tradições Africanas (jeje, nagô, cambinda, fanti-ashanti), modelos estes que são seguidos com grande rigidez por alguns terreiros e que são fundidos, reelaborados, ou mesmo quase abandonados por outros. No Tambor de Mina são cultuadas e recebidas, em transe, entidades espirituais africanas (voduns e orixás) e entidades africanas que começaram a ser conhecidas pelos negros no Brasil (gentis e caboclos).” (Ferreti; 1991: 11)

As entidades cultuadas pelo Tambor de Mina são recebidas, em transe, pelas *vodunsi*, também chamadas de filhas-de-santo. Em algumas casas são exclusivamente mulheres, em outras há a participação de homens, mas sempre em número menor ao de mulheres.

A dança começa no íntimo do corpo da *vodunsi* e aos poucos vai tomando todo espaço interno, desde o centro até a periferia, projeta-se nas abóbadas das

saias e risca o espaço com giros, retas, círculos, pausas, fremidos e cantos. A *vondusi* é a figura central do ritual, porque é através do seu corpo que se faz o contato com as entidades. No entanto a ação ritual, denominada 'toque' completa-se com os que fazem a música, com as mulheres que servem as toalhas para as *vodunsi* incorporadas, com os que assistem ao ritual, sentados ou em pé no círculo mais periférico do barracão.

O 'toque' é a seqüência ritual através da qual a dança das *vodunsi* traz à Guma<sup>8</sup> as entidades da Mina para "baiar". O chamamento das entidades é feito com a interação de percussão, canto e dança. A percussão na Casa Fanti-Ashanti é feita por dois abatás, tambores de duas peles; ferro (gã ou agogo), percutido com baqueta de madeira e cabaças grandes e pequenas, revestidas de malha de contas (aguê). O canto começa com um solo do pai de santo que é respondido pelos instrumentos e pelo coro formado pelos dançantes, tocadoras de cabaça, outras pessoas da Casa e algumas pessoas da assistência. As principais entidades caboclas também cantam e são respondidas pelo coro, seus cantos falam de suas histórias, da história de suas famílias ou fazem referência a outras entidades.

O 'toque' é realizado em geral durante três noites consecutivas com duração média de quatro a sete horas. Segundo Mundicarmo Ferreti, a estrutura do 'toque' é parte também de outros rituais realizados na Mina da Casa Fanti Ashanti, tais como o Mocambo ou Festa de pagamento ( entidades distribuem presentes aos tocadores e demais auxiliares do culto, distribuem moedas entre

---

<sup>8</sup> Guma ou Gume é o terreiro ou barracão onde acontecem os 'toques'  
Baiair significa dançar, participar do 'toque'

todos os que estão presentes); Bancada ou Arrambam (suspender as atividades religiosas do terreiro durante o período da quaresma); Saída de *vodunsi* ('toque' festivo realizado após período de reclusão para iniciação). Outros rituais também são realizados nessa casa: Avanhinha (reza em língua africana realizada após ladainhas); Tambor de Choro ('toque' sem dança realizado após o falecimento de um filho da casa); Festa de caboclo; Tambor de borá ou Canjerê ('toque' para entidades espirituais indígenas).

“O ‘toque’ de Mina na Casa Fanti-Ashanti tem uma estrutura semelhante ao da Casa de Nagô. Começa com um canto para Exú (Ibarabô), sem entregar padê (presente) e sem incorporação, seguido de canto para Ogum e para outras entidades espirituais africanas, numa ordem preestabelecida. Num segundo momento o ‘tambor’ vira “pra mata” – passa-se a homenagear as principais entidades caboclas da casa. Num terceiro momento volta-se a homenagear as entidades espirituais africanas e encerra-se o ‘toque’ com um canto para Légba” (Ferretti; 91:188). Na Casa de Fanti-Ashanti, antes do tambor “virar pra mata”, canta-se para o vodum Averequete e quando se volta a homenagear as entidades africanas canta-se primeiro para Badé Quevioso. Canta-se também no encerramento do ‘toque’, para Oxalá (dono da cabeça do fundador do terreiro) e depois para Légba. “(Ferreti; 91: 188)

Segundo Mundicarmo Ferreti, as entidades do Tambor de Mina, as quais chamaremos também de ‘encantados’, podem ser classificadas e descritas como:

. Divindades africanas: voduns (entidades dahomeanas) e orixás (entidades iorubanas). Entre o voduns mais conhecidos podem ser citados Doçú, Averequete,

---

Badé, Sobô, Euá e Abê. Entre os orixás mais cultuados estão Ogum, Oxossi, Xangô, Iansã, Nanã e Iemanjá. Nos terreiros de Mina, o termo vodum é usado para designar tanto as entidades dahomeanas como as iorubanas.

. *gentis*: nobres encantados, geralmente europeus. Entre os fidalgos e os *gentis* mais conhecidos destacam-se Dom João, Dom Luis, Rei Sebastião, D. Pedro Angaço, Rainha Dina, Rainha Rosa (geralmente associados a orixás e santos católicos).

. *gentilheiros*: fidalgos não confundidos com orixás como Rei da Turquia, Vandereji, Légua Buji.

. *caboclos*: Os caboclos da Mina não são considerados nem índios, nem espíritos de mortos (*eguns*), embora tenham tido vida terrena e, às vezes, tenham ligações com grupos indígenas. Apesar de muitos serem de origem nobre, são geralmente associados a aldeias e conhecidos como 'de fora' do palácio.

. *índios e selvagens*: entidades pouco civilizadas, que não falam bem o português, nem pautam sua conduta pelas normas de bom comportamento. Geralmente não vêm ao terreiro em dias de 'toque'. Para essas entidades realiza-se festa especial como Canjerê, Tambor de Índio e Tambor de 'Fulupa'.

. *Meninas ou tobossis*: entidades femininas infantis, para as quais também são realizadas festas especiais como a Festa da Moças e a Rodinha das Tobossis.

No decorrer do 'toque' do tambor de mina cada *vodunsi* vai recebendo sua entidade e permanecendo com ela no salão, de forma que a certa altura do toque

vemos um grupo de dançantes, cada qual com seu 'encantado'. No momento em que temos um grupo de 'encantados' dançando estabelece-se um espaço/tempo diverso, esse outro espaço/tempo que se vê, que se sente, é instaurado a partir do corpo, da corporeidade que a *vodunsi* vai construindo ao longo das etapas do ritual. E esta instauração tem dimensão de teatralidade.

No candomblé, após o transe, o filho de santo é chamado a voltar do transe no próprio salão das danças, podendo também ser recolhido à camarinha para o mesmo fim ou para ser paramentado (vestir roupas e portar objetos específicos de seu orixá), quando então é conduzido de volta ao salão para fazer a dança de seu orixá.

Quando um orixá ou orixás de uma mesma qualidade estão dançando, outros filhos de santo, de orixás diferentes, também em transe e já paramentados podem estar no salão aguardando a sua vez de dançar, permanecendo em pé, com os pés paralelos e praticamente imóveis.

O estado corporal passivo com o qual atuam quando são conduzidos para serem paramentados é semelhante ao estado com que esperam a vez de dançar. No entanto, esta posição básica e neutra contém em si, como que represada pela pele, uma potência que será despendida quando o dançante irromper o salão e contar a vida de seu orixá em poesia corporal.

Enquanto os orixás estão dançando os filhos de santo que não entraram em transe ficam parados - ajoelhados, acorados ou sentados em posição de reverência - com as palmas das mãos voltadas para o centro do salão, permanecendo nesta posição durante o período da dança do orixá.

No Candomblé, a dinâmica do 'xirê' se constrói intercalando o ato de dançar com paradas, tanto para os filhos de santo que estão em transe, como para os que não estão em transe.

No Tambor de Mina, os dançantes não trocam de figurino quando recebem suas entidades, apenas uma toalha branca lhes é entregue no salão e esta demarca quem está em transe. A maneira de prender esta toalha ao corpo, a forma em que o cabelo está penteado, a cor dos rosários de miçangas que trazem no pescoço e os objetos que podem portar contêm em si informações sobre o 'encantado' que está em terra.

"Quando o vodum é jovem, a toalha é usada na cintura e quando é velho é presa abaixo dos braços, sobre os seios. A maneira de se prender a toalha à cintura é diferente com o sexo. Se o vodum é homem é dobrada e metida na faixa da cintura e se é mulher é amarrada com um nó. Usam um lenço colorido na cor da saia, preso no ombro se o vodum for velho e na cintura se o vodum for jovem. Também costumam usar na mão um pequeno lenço dobrado, para enxugar o suor e um leque ou ventarola de papel para se abanar contra o calor. Se o vodum é homem usã o cabelo penteado para atrás e se é mulher, cobrindo as orelhas" (Ferreti: 1983).

"Na Mina maranhense, cada família de vodum ou entidade não africana possui um rosário (colar de contas), através do qual é identificada. Os turcos, por exemplo, têm um rosário verde, amarelo e encarnado (vermelho), que é usado no pescoço pelos seus 'cavalos' durante os 'toques' e que, após a incorporação,

costuma ser por eles usado a tiracolo (em diagonal, do ombro direito à altura da cintura, no outro lado)". (Ferreti, 1991: 65)

A 'dança' do Tambor de Mina tem como princípio básico a interação de todo o corpo com a força da gravidade. Os pés nus estão sempre com a sola espalmada no chão, apesar de alguns dançantes usarem chinelos ou tamancos para dançar, eles mantêm os pés espalmados; a pelve sempre direcionada para terra, como se o assoalho pélvico, tal qual a sola dos pés, se comunicasse diretamente com a terra. Há momentos durante os passos em que o corpo tem o peso acentuado para o chão e momentos em que empurra o chão, mas nenhum momento há em que se desliga do chão e não o enfatiza nem por atração nem por rejeição.

A energia, que parece nascer desta mecânica de ação e reação em relação à terra, vai percorrer o corpo das solas dos pés à cabeça, passando pela bacia e tomando o tronco através da coluna vertebral, atingindo os braços depois de passar pelas escápulas e osso esterno, subindo para a cabeça e comunicando-se com o espaço.

Os corpos parecem "navegáveis". O fluxo de energia pode ser comparado a um barco que adentra o corpo pelas solas dos pés e vai navegar o corpo todo. Este barco/energia deve poder percorrer todas as articulações do corpo.

O Tambor de Mina contém a 'forma de estar do corpo' comum a 'forma de estar do corpo' que permeia diversas linguagens da dança brasileira, em concordância com a "anatomia simbólica" proposta por Graziela Rodrigues. No entanto, contém também traços exclusivos da linguagem do Tambor de Mina.

De acordo com esta pesquisa, o passo que denominei "fundamental", na descrição da seqüência dos passos do Tambor de Mina, sintetiza os traços exclusivos da linguagem da Mina: o pé direito cruza à frente do pé esquerdo que abre na lateral; o pé esquerdo cruza à frente do pé direito que abre na lateral e

assim sucessivamente, podendo cruzar à frente ou atrás conforme a direção que se queira ir no espaço. No momento da cruzada é como se o corpo fosse puxado para a terra e no momento da abertura lateral, é como se empurrasse a terra. Os pés ficam com a sola toda no chão e cada passada é uma pisada direta. No entanto, cada pisada tem uma pequena mudança na posição em que o pé toca o chão: como se tivesse em cada pisada dois passinhos, o que dá a imagem do pé como um organismo vivo em si, como se fosse cheio de ventosas na sola e fazendo comunicação constante com a terra. Através deles, o corpo estabelece comunicação constante com a terra durante toda a dança. Esse passo é uma base para o dançante do Tambor de Mina, como se fosse o andar para as atividades humanas cotidianas. Este passo não tem nenhum ponto de parada em nenhuma fase de suas trocas de pé. O eixo do movimento vai sendo transferido no espaço constante e ininterruptamente, dando a imagem de que no lugar do chão de terra está o mar. Esta constante transferência do peso do corpo não permite equilíbrio estático. O equilíbrio do corpo no espaço está justamente na transferência constante do peso.

Durante a prática, observei que justamente esse cuidado de manter o peso do corpo em constante transferência gera um alongamento do corpo na vertical como se o dançante estivesse seguro sobre a terra através dos pés e da bacia e também estivesse preso ao céu através da coluna vertebral e cabeça. Através do corpo estabelece-se uma ligação no sentido vertical entre a terra e o céu (“mastro votivo”). Esta ligação parece permitir que o fluxo de energia que anima o movimento navegue o corpo entre a terra e o céu. No momento em que se cruza

um pé a frente do outro percebemos um acento para a terra, os joelhos flexionam-se mais e a bacia acompanha essa flexão, projeta-se para a terra como se atraída por um imã. No momento em que o dançante abre um dos pés para o lado temos o movimento oposto ao "Imã", o pé empurra o chão e esse empurrar é transmitido pela coluna vertebral e cabeça em direção ao céu. No entanto, esse trânsito vertical quando evidencia uma das direções não deixa de manter energizada a outra direção, trazendo a imagem de um corpo elástico. É como se o corpo mantivesse uma comunicação entre a terra e o céu, como os mastros que ficam no centro de terreiros de Candomblé. Este passo não é feito em roda, mas sim avançando e retrocedendo em direção aos tambores. Os dançantes avançam e retrocedem com o corpo de frente para os tambores, eventualmente virando-se de costas.

Há uma técnica de dança muito explícita em danças tradicionais como o Tambor de Mina, o Candomblé e tantas outras que temos aqui no Brasil. As danças populares não são espontâneas, são codificadas e transmitidas de geração para geração.



TAMBOR DE MINA  
Casa Fanti - Ashanti – São Luís do Maranhão  
Fotografia de Ricardo de Oliveira

## 06. SISTEMATIZAÇÃO DA PESQUISA DE CAMPO

Realizei uma sistematização prática do material de registro da pesquisa de campo. Foi elaborada uma seqüência dos passos do Tambor de Mina, a qual contém o conjunto de passos e dinâmicas que observei serem usados durante o ritual.

Documentamos cinco Tambores de Mina. Na casa Fanti Ashanti, gravamos um conjunto de três Tambores realizados em dias consecutivos. Nos três Tambores, as mulheres usavam blusas brancas e os homens calças brancas; no primeiro Tambor, as saias das mulheres e as camisas dos homens também eram brancas, no segundo Tambor, eram cor de rosa e no terceiro, de estampas variadas. Portanto nomeamos os Tambores de: Tambor Branco, Tambor Rosa e Tambor Estampado.

Escolhi o Tambor Rosa para realizar a sistematização, por ser o mais completo em minha documentação.

Apresento a seguir as atividades realizadas para efetivar a sistematização, descritas na forma do quadro que segue abaixo:

Datas	ATIVIDADES REALIZADAS PARA EFETIVAR A SISTEMATIZAÇÃO
01/9/1998 8 às 11H	Tambor branco: acompanhando através do vídeo, dancei o toque do início ao fim, procurando trazer para o meu corpo a corporalidade das <i>vodunsi</i> .
02/9/1998 8 às 11H	Tambor rosa: acompanhando através do vídeo, dancei o toque do início ao fim, procurando trazer para o meu corpo a corporalidade das <i>vodunsi</i> .

03/9/1998 15H às 18H	Tambor estampado: acompanhando através do vídeo, dancei o toque do início ao fim , procurando trazer para o meu corpo a corporalidade das <i>vodunsi</i> .
07/9/1998 8H às 11H	Tambor branco: acompanhando através do vídeo, dancei o toque do início ao fim, procurando trazer para o meu corpo a corporalidade das <i>vodunsi</i> .
08/9/1998 8 às 11H	Tambor rosa: acompanhando através do vídeo, dancei o toque do início ao fim, procurando trazer para o meu corpo a corporalidade das <i>vodunsi</i> .
09/9/1998 8 às 11H	Tambor estampado: acompanhando através do vídeo, dancei o toque do início ao fim , procurando trazer para o meu corpo a corporalidade das <i>vodunsi</i> .
10/9/1998 15 às 18H	Tambor branco: acompanhando através do vídeo, dancei o toque do início ao fim e anotei a seqüência dos passos criando nomes “apelidos” para cada um.
14/9/1998 8 às 11H	Tambor rosa: acompanhando através do vídeo, dancei o toque do início ao fim e anotei a seqüência dos passos criando nomes “apelidos” para cada um.
15/9/1998 8 às 11H	Tambor estampado: acompanhando através do vídeo, dancei o toque do início ao fim e anotei a seqüência dos passos criando nomes “apelidos” para cada um.
17/9/1998 15às 18H	A seqüência segue uma ordem que se repete de maneira bastante próxima nos três Tambores. Formatação de uma seqüência representativa do Tambor de Mina.
21/9/1998 8 às 11H	Formatação de uma seqüência representativa do Tambor de Mina.
22/9/1998 8 às 11H	Formatação de uma seqüência representativa do Tambor de Mina.
23/9/1998 8 às 11H	Prática da “seqüência para a Construção do Corpo Dilatado”. Prática da seqüência coreográfica representativa do Tambor de Mina.

24/9/1998 15 às 18H	Prática da “seqüência para a Construção do Corpo Dilatado”. Prática da seqüência coreográfica representativa do Tambor de Mina.
28/9/1998 8 às 11H	A desconstrução do corpo cotidiano que culmina com os movimentos eruptivos do transe comparados ao “corpo livre” da “seqüência para a Construção do Corpo Dilatado”.
29/9/1998 8 às 11H	Prática da seqüência representativa da Mina, substituindo a mímese dos movimentos da entrada em transe pelo “corpo livre”.
30/9/1998 8 às 11H	Prática da seqüência representativa da Mina, substituindo a mímese dos movimentos da entrada em transe pelo “corpo livre”.
01/10/1998 14 às 18H	Prática da seqüência representativa da Mina, substituindo a mímese dos movimentos da entrada em transe pelo “corpo livre”. Gravação da seqüência em vídeo.

## **6.1. O TAMBOR ROSA**

### **Descrição dos “passos”do Tambor de Mina**

#### **01. BÁSICO**

Os dançantes adentram o salão com uma movimentação muito sutil e a expressão facial neutra. Entram em fila indiana e vão formando um círculo. A gira instaura-se com o círculo deslocando-se em sentido anti-horário. Entram como se caminhassem, no entanto um pulso rítmico sutilmente se pronuncia. Entre um passo e outro, quando o pé que vai dar a passada passa ao lado do pé de base, os pés se encontram e neste instante o peso do corpo fica sobre as duas pernas demarcando uma pequena pausa.

#### **02. VARRIDINHO**

O varridinho é sempre feito em gira. Caminhando na gira, um pé e outro, sendo que os pés não tocam o chão como em um caminhar cotidiano; antes de tocar o chão, cada pé, com a borda externa, dá uma “varridinha”, como se varresse algo que estivesse espalhado pelo salão, para baixo do corpo, na região do solo, que está exatamente abaixo do assoalho pélvico, entre os pés.

#### **03. CIRANDA**

Trata-se de um movimento com a mesma mecânica da ciranda do Recife, só que com uma dinâmica diferente. Em gira com a frente do corpo voltada para o centro da gira: a) o pé esquerdo cruza a frente do direito; b) o direito abre ao lado para direita; c) o esquerdo cruza atrás do direito; d) o direito abre ao lado para direita; e assim sucessivamente, fazendo a gira girar para a direita em sentido anti-horário.

#### **04. INDIA**

Dei esse nome porque o passo aproxima-se de um dos passos característicos “das índias” do Bumba-meu-boi. Na gira, com a frente do corpo voltada para o centro da roda desloca-se para direita e para a esquerda sucessivamente. Para a direita: a) pé direito dá passo ao lado, b) esquerdo se junta a ele; c) pé direito dá passo ao lado, d) esquerdo se junta a ele; com pausa na hora em que o esquerdo junta-se ao direito, sendo que a primeira pausa é menor que a segunda. Para a

esquerda: a) pé esquerdo dá passo ao lado, b) direito se junta a ele; c) pé esquerdo dá passo ao lado, d) direito se junta a ele; com pausa a hora que o direito se junta ao esquerdo, sendo que a primeira pausa é menor que a segunda. Essas pausas são semelhantes à pausa do BÁSICO, parece que durante a pausa, através dos pés, o contato com o chão é evidenciado, o movimento dos pés em contato com o chão lembra ventosas.

## **05. PROJEÇÃO DO VENTRE**

Este passo é feito em pares, em gira, com o corpo de frente para o centro da gira. Através de quatro passos, ora vira-se a frente do corpo para o parceiro da direita e ora para o parceiro da esquerda, sendo que ao virar-se deve encontrar-se de frente com parceiro, quando então insinua-se o ventre. Esta insinuação é precedida de uma pequena pausa, da mesma natureza da descrita nos passos "básico" e "Índia". Essa pausa dá origem a um movimento que parte dos pés e propaga-se pelas pernas como uma onda, resultando na sutil projeção do ventre. Os parceiros não se tocam, não há 'umbigada'.

## **05. FUNDAMENTAL** (segue vídeo anexo)

O passo que denominei "fundamental" na descrição da seqüência dos passos do Tambor de Mina sintetiza os traços específicos da linguagem da Mina. Consiste em um cruzar sucessivo dos pés: pé direito cruza à frente do pé esquerdo que abre na lateral; o pé esquerdo cruza à frente do pé direito que abre na lateral, podendo cruzar à frente ou atrás conforme a direção que se queira ir no espaço. No momento da cruzada, a mesma dinâmica que descrevi para as pausas dos passos anteriores apresenta-se, o contato com a terra é enfatizado, como se o corpo fosse puxado para a terra, já no momento da abertura lateral, é como se a empurrasse. Os pés ficam com a sola espalmada no chão e cada passada é uma pisada direta. No entanto, cada pisada tem uma pequena mudança na posição em que o pé toca o chão: como se tivesse em cada pisada dois pequeninos passos, o que dá a imagem do pé como um organismo vivo em si, como se fosse cheio de ventosas na sola, para fazer comunicação constante com a terra. Os pés

lembram as arraiais no fundo do mar, locomovendo-se muito rente à areia, através deles o corpo estabelece comunicação constante com a terra durante toda a dança. Esse passo é uma base para o dançante do Tambor de Mina, como se fosse o andar para as atividades humanas cotidianas. Esse passo não tem nenhum ponto de parada em nenhuma fase de suas trocas de pé. O eixo do movimento vai sendo transferido no espaço de forma constante e ininterrupta, dando a imagem de que no lugar do chão de terra está o mar. Esta constante transferência do peso do corpo não permite equilíbrio estático. O equilíbrio do corpo no espaço está justamente na transferência constante do peso. Durante a prática, observei que justamente este cuidado de manter o peso do corpo em constante transferência gera um alongamento do corpo na vertical, como se o dançante estivesse ligado à terra através dos pés e da bacia e também estivesse preso ao céu através do tronco e da cabeça. Por meio do corpo, estabelece-se uma ligação no sentido vertical entre a terra e o céu, recriando no corpo o "mastro votivo", como os mastros que ficam no centro de terreiros de Candomblé. Este corpo/mastro parece permitir que o fluxo de energia que anima o movimento navegue o corpo neste sentido vertical. No momento em que se cruza um pé a frente do outro percebemos um acento para a terra, os joelhos flexionam-se mais e a bacia acompanha essa flexão, projetando-se para a terra como se atraída por um ímã. No momento em que o dançante abre um dos pés para o lado temos o movimento oposto ao "Ímã", o pé empurra o chão e esse empurrar é transmitido pela coluna vertebral e cabeça em direção ao céu. No entanto, nesse trânsito vertical quando evidencia-se uma das direções, mantém-se energizada a outra. Eventualmente alguns dançantes acentuam mais a puxada da bacia em direção à terra, criando mais contraste entre o movimentos de entrada e saída da terra. Esse contraste traz, no lugar do mar - "piso" construído pelo passo 'fundamental' - a mata, evidenciando no corpo o pisar do caboclo abrindo caminho na mata. Este passo não é feito em roda, mas sim avançando e retrocedendo em direção aos tambores. Os dançantes avançam e retrocedem com o corpo de frente para os instrumentos, eventualmente viram-se de costas.

## 07. FUNDAMENTAL COM GIRO

Às vezes quando um dançante, em transe, chega próximo aos tambores, ele entra em giro em torno de si mesmo. As mulheres giram alternando um pé e outro, geralmente tendo toda a sola dos pés no chão – é um giro plano em que o corpo não se projeta para baixo nem para cima, funciona como se o corpo estivesse perfeitamente encaixado entre o céu e a terra. No entanto há uma moça que tira o calcanhar de um dos pés do chão, com o qual impulsiona o giro – neste caso o corpo alterna entre mais alto e mais baixo no eixo vertical. Giram para um lado e retomam o passo fundamental, às vezes giram para um lado, para o outro e até mesmo para o primeiro lado novamente, retomando o passo fundamental em seguida. Havia dois *vodunsi* masculinos que giravam e impulsionavam o giro com o calcanhar empurrando o chão, é um giro que a cada impulso projeta-se para cima. Entretanto essas três técnicas de giro comungam de uma mesma finalização para parar de girar: a projeção do peso do corpo para o chão, através da bacia pélvica, em meio ao passo fundamental.

## 08. RODA SINUOSA

Esse passo é um caminhar que muda de direção no espaço, de quatro em quatro passos: ora para o centro da roda ora para fora da roda, sendo que o quarto passo demarca a mudança de direção através de uma acento do peso do corpo, em direção ao chão, como se lambesse o chão com a sola do pé, flexionando levemente os joelhos e acentuando a projeção da bacia para o chão. A gira sempre roda em sentido anti-horário, portanto o deslocamento em direção ao centro da roda inicia-se com o pé direito e prossegue com o esquerdo, direito e acentua com esquerdo, mudando de direção para fora da roda pisando com o pé esquerdo. Nas direções, o corpo não se desloca de frente para a roda ou de frente para fora da roda, mas sim em uma posição diagonal localizada entre a frente do corpo e a lateral direita, quando se desloca para fora da gira, quando se desloca em direção ao centro da gira, a posição diagonal do corpo localiza-se entre e a

frente do corpo e a lateral esquerda. Esse deslocamento descreve no espaço uma trajetória sinuosa.

UNICAMP

BIBLIOTECA CENTRAL

SEÇÃO CIRCULANTE

### **09. RODA SINUOSA VIRANDO FRENTE E TRÁS**

A roda sinuosa é feita em gira, portanto cada dançante tem um dançante a sua frente e um às suas costas. Nesse momento vão fazendo o passo descrito na “roda sinuosa”, ora virando para trás dançando com o dançante que estava às suas costas, ora virando para frente dançando com o dançante que está a sua frente.

### **10. CIRANDA ALTERNANDO UM DANÇANTE QUE GIRA NO MEIO DA RODA**

Em gira, no passo anteriormente descrito como ‘ciranda’, os dançantes alternam-se no centro da gira, girando em torno de si mesmos.

### **11. RODA COM PÉ DE CABOCLO LIGEIRO E GIRO**

Esse passo que denominei “pé de caboclo” é derivado do passo “fundamental”, no qual após os pés se cruzarem sob o centro do corpo um deles abre explicitamente para o lado, no pé de caboclo só abre para o lado o suficiente para trocar a passada, quando às vezes o calcanhar sai do chão. Com isso o passo tem deslocamento rápido trazendo a imagem de varrer o chão. Mantendo o mesmo passo os dançantes vão deslocando-se na gira e também girando em torno de si próprios.

### **12. PROJEÇÃO DO VENTRE / BATALHÃO**

O mesmo passo que nomeei “projeção do ventre”, é feito com os dançantes fora de gira, de frente para os tambores, em um grupo mais ou menos alinhado.

### **13. CIRANDA ACENTO NO X**

O mesmo passo descrito como “ciranda”, no entanto fixa o momento da cruzada das pernas a frente do corpo e locomove-se assim na gira, com a frente do corpo

voltada para o centro da roda. Mantendo a cruzada os dançantes acentuam para o chão a cada passada.

#### **14. PULADINHO / BATALHÃO**

É realizado por todos os dançantes ao mesmo tempo, virados de frente para o tambor. Peso do corpo sobre perna direita e perna esquerda aberta para o lado, em um pequeno salto, como uma suspensão, a perna esquerda passa a ser base e a direita abre ao lado. É como se o corpo ficasse fixo em um ponto e as pernas fossem se revezando como seu pilar de base.

#### **15. BÁSICO - SAÍDA**

Em gira os dançantes dão uma última volta pelo salão e vão recolhendo-se pela porta por onde chegaram. Cada dançante ao chegar em frente a porta vira-se de costas para ela, dando a frente do corpo para o salão e saindo de costas.

### **ORDEM EM QUE OS DIFERENTES PASSOS FORAM EXECUTADOS**

#### **DURANTE O TAMBOR ROSA**

01. BÁSICO
02. VARRIDINHO
03. CIRANDA
04. INDIA
05. CIRANDA
06. UMBIGADA
07. CIRANDA\*
08. INDIA\*
09. CIRANDA\*
10. CIRANDA \*
11. CIRANDA\*

\* região da seqüência onde ocorreram os transes

12. CIRANDA\*
13. CIRANDA\*
14. VARRIDINHO
15. FUNDAMENTAL
16. BÁSICO 1/2
17. FUNDAMENTAL
18. FUNDAMENTAL
19. FUNDAMENTAL
20. VARRIDINHO
21. FUNDAMENTAL
22. FUNDAMENTAL
23. FUNDAMENTAL
24. FUNDAMENTAL
25. FUNDAMENTAL
26. FUNDAMENTAL
27. FUNDAMENTAL
28. FUNDAMENTAL
29. FUNDAMENTAL COM GIRO
30. RODA SINUOSA
31. BÁSICO 1/2
32. FUNDAMENTAL
33. FUNDAMENTAL COM GIRO
34. FUNDAMENTAL
35. FUNDAMENTAL
36. VARRIDINHO
37. RODA SINUOSA VIRANDO FRENTE E TRÁS
38. FUNDAMENTAL COM GIRO
39. RODA SINUOSA
40. FUNDAMENTAL
41. RODA SINUOSA VIRANDO FRENTE E TRÁS
42. FUNDAMENTAL
43. FUNDAMENTAL
44. RODA SINUOSA VIRANDO FRENTE E TRÁS
45. CIRANDA ALTERNANDO UM QUE GIRA NO MEIO DA RODA

46. FUNDAMENTAL COM GIRO
47. FUNDAMENTAL
48. FUNDAMENTAL
49. FUNDAMENTAL
50. RODA VARRIDINHO
51. RODA COM PÉ DE CABOCLO LIGEIRO E GIRO
52. FUNDAMENTAL
53. FUNDAMENTAL COM GIRO
54. FUNDAMENTAL
55. FUNDAMENTAL COM GIRO
56. FUNDAMENTAL COM GIRO
57. FUNDAMENTAL COM GIRO
58. FUNDAMENTAL
59. FUNDAMENTAL
60. FUNDAMENTAL COM GIRO
61. FUNDAMENTAL COM GIRO
62. FUNDAMENTAL
63. FUNDAMENTAL
64. FUNDAMENTAL
65. PROJEÇÃO DO VENTRE / BATALHÃO
66. CIRANDA ACENTO NO X
67. CIRANDA ACENTO NO X
68. CIRANDA ACENTO NO X
69. FUNDAMENTAL
70. RODA SINUOSA
71. FUNDAMENTAL
72. RODA SINUOSA
73. VARRIDINHO
74. PULADINHO / BATALHÃO
75. BÁSICO – SAÍDA

## 07. REFLEXÃO PRÁTICA

Com o objetivo de atingir o estado alterado do corpo na dança – o corpo cênico - passei a praticar a seqüência para a construção do corpo dilatado para o ator e relacioná-la à construção do transe para o filho de santo. A hipótese para isso é de que ambas comungam do mesmo princípio de desconstruir a corporalidade cotidiana dando lugar a uma outra corporalidade.

Fechava-me na sala do LUME e colocava-me em estado de disponibilidade e concentração, o qual chamo de “situação de jogo”, demarcando ao adentrar a sala a linha divisória entre estado cotidiano e estado extracotidiano. A passagem entre um exercício e outro não é entendida como um intervalo, mas como uma transição, ato de condução da energia gerada em trabalho contínuo e dinâmico.

Primeiramente praticava a seqüência completa para a Construção do Corpo Dilatado e em seguida a seqüência dos passos do Tambor de Mina. Em um segundo momento fui deixando o corpo disponível para seguir as seqüências ou abandoná-las ou mesmo criar uma outra seqüência. Aos poucos as primeiras seqüências foram se fundindo. Esse fato foi se tornando uma constância e determinou uma nova seqüência em meu treinamento: desenvolvia a seqüência para a Construção do Corpo Dilatado até o final do exercício “corpo livre” e em seguida começava os passos do Tambor de Mina. A ordem para a seqüência dos elementos não foi fruto de reflexão intelectual, mas de experimentação prática.

A seqüência para a construção do corpo dilatado 'quebrava' a movimentação, o ritmo e o tônus cotidiano e a seqüência de passos do Tambor de Mina avivava a dimensão cultural e afetiva do meu corpo.

A seqüência para a construção do corpo dilatado, proposta pelo LUME, articula princípios relacionados por Eugenio Barba como elementos básicos na construção da dilatação corpórea com outros princípios ressaltados em suas pesquisas:

“As técnicas codificadas de interpretação têm como objetivo a dilatação do corpo cênico do ator. Segundo Barba, essa dilatação, dentro de uma possível explicação objetiva e corpórea, pode ser explicada através de uma alteração do equilíbrio do ator, além de uma dinâmica física de oposições. No LUME, além desses pontos apontados, acreditamos que a dilatação corpórea esteja intimamente relacionada com a organicidade e manipulação das energias potenciais e pessoais do ator em relação às ações ou seqüência de ações; e também na possibilidade do ator em encontrar caminhos corpóreo – musculares para que a ação possa estar interligada com a sua pessoa, dentro de uma totalidade psicofísica.” (Ferracini, 1998: 132)

Assim como os pesquisadores do LUME admitem a manipulação de energias potenciais do ator na possibilidade de encontrar caminhos corpóreo-musculares para que a ação possa estar interligada com a pessoa do ator, Graziela Rodrigues admite um corpo que se potencializa, em um processo que entrelaça o movimento externo com o movimento interno do indivíduo no momento

em que ele encontra-se integrado com todos os elementos e participantes da festividade em instantes em que é necessário a superação de limites.

“A concretude deste corpo, porque matéria e alma nos ensina que a dança é conseqüência de umas tantas interações cuja chave é a memória do afeto. Assim, penetrar nos simbolismos do Boi, significa morrer e renascer, devolvendo ao corpo vitalidade. A capoeiragem, que sofre o corpo, significa que o movimento terá força de ação estratégica” (Rodrigues, 1997:32)

Embora a seqüência para a construção do corpo dilatado tivesse um enfoque físico, sua prática evocava minha memória afetiva e cultural. A prática da seqüência dos passos do Tambor de Mina, afinados com a música percussiva da Mina, acentuava o emergir da memória afetiva e cultural.

A mobilização física – ‘entrar em trabalho’ - ativa a memória muscular, deixando aflorar entrelaçadas a memória afetiva e cultural. A afetiva fazendo referência à história pessoal, e a cultural fazendo referência à cultura onde a pessoa se criou.

A dilatação do corpo tem na base de sua construção a integração do indivíduo na sua dimensão física, afetiva e cultural, portanto considero o exercício da linguagem da dança brasileira fundamental para promover a dilatação corpórea do dançarino brasileiro. Estou falando da instância pré-expressiva do trabalho corporal do dançarino, o que quer dizer que a linguagem da dança brasileira, nessa instância do trabalho, não determina que a estética final de espetáculos que esse dançarino venha a desenvolver esteja necessariamente vinculada à estética das manifestações populares da dança brasileira. Trata-se de uma preparação

corporal compromissada em colocar o corpo do dançarino disponível para desenvolver processos de criação e não com o objetivo de formatá-lo na estética da cultura popular brasileira.

A fusão da seqüência para a construção do corpo dilatado com a seqüência de passos do Tambor de Mina articula os seguintes elementos:

UNICAMP

BIBLIOTECA CENTRAL

## 1. ATITUDE CORPORAL

SEÇÃO CIRCULANTE

Trabalhei com o sentido de diferença entre configuração corpórea cotidiana e configuração corpórea extracotidiana. A transição entre uma configuração e outra está vinculada à mudança de atitude corporal.

## 2. DESCONSTRUÇÃO DO CORPO COTIDIANO

Atividades que exigem empenho aeróbico. É quando se fica cansado, suado, respirando profundamente e trocando todo o ar velho do corpo por outro novo.

Distanciar-se da corporalidade cotidiana exige mudança de atitude corporal:

**2.1- ESPREGUIÇAR:** todo o corpo é espreguiçado continuamente, semelhante ao contínuo movimento da lã quando estamos puxando o fio e desmanchando uma blusa de tricô. Iniciar o espreguiçar deitado no chão e desenvolver a atividade até ficar em pé, passando por três níveis (baixo, médio e alto) e por três planos (horizontal, vertical e sagital).

**2.2- ESPREGUIÇAR DINÂMICO:** aumentar progressivamente a velocidade do espreguiçar, alternando planos e níveis e adentrar o "CORPO LIVRE".

**2.3- CORPO LIVRE:** aos poucos o corpo vai sendo avivado e quando todo o conjunto está mobilizado não é mais necessário um forte comando da vontade, o corpo vai manifestando sua lógica e os movimentos vão desencadeando-se como se seguissem com grande objetividade um roteiro pré-determinado, ou ainda como se estivesse "puxando o fio da meada". São movimentos aleatórios e catárticos que na maioria das vezes aparecem como ilógicos para o pensamento lógico da dimensão cotidiana, tratando-se de uma outra instância de percepção sensorial e de expressão. A mobilização das camadas musculares vão das mais externas até as mais internas, as mais próximas da ossatura. O "dinamizar" portanto está relacionado também com a profundidade de mobilização das camadas musculares mais internas.

**2.4- GIRO:** entrar em giro, ver o mundo riscado substituindo a visão objetiva. Alternando um pé e outro, estando sempre um pé buscando ficar paralelo ao outro, ambos com a sola no chão, ou com um pé inteiro no chão como base e o outro na meia ponta, impulsionando o movimento de giro.

**2.5- SUBIR E DESCER:** deitar e ficar em pé seguidas vezes e continuamente, como se fosse uma bola quicando entre o céu e a terra.

**2.6- SACUDIR E FREMIR:** sacolejar e tremelicar o corpo, conjunto de movimentos eruptivos. Eruptivo porque é da qualidade desses movimentos não serem conduzidos muscularmente, mas se autoconduzirem, contendo em si sua própria seqüência, como uma descarga elétrica.

### **3. STOP**

O 'corpo livre' é interceptado por 'stop', que dentro da seqüência tem o seguinte significado: ao ouvir a palavra 'stop' paramos completamente de nos movimentar e percebemos em nossa carne a energia criada, palpável. O corpo está incandescente, o batimento cardíaco acelerado, o aparelho respiratório em toda sua expansão, a percepção sensorial ampliada. Embora seja um momento de observação não contempla o relaxamento, trata-se de uma observação ativa, posto que o movimento externo parou mas o interno não. Mantemo-nos gerando mais energia a medida que mantemos mobilizados os impulsos nervosos que animavam a musculatura para a realização dos movimentos da etapa anterior, como se ainda os estivéssemos fazendo e no entanto estamos em pé e parados na sala. Construir energia é uma constante. As oposições são ligadas a construção de energia: O corpo imóvel aparentemente mas mobilizado internamente. Respondendo a um sinal voltávamos imediatamente ao 'corpo livre'.

### **4. FANTASMA**

O 'fantasma' começa no último 'stop' do 'corpo livre'. Trata-se do primeiro movimento que se manifesta a partir dos impulsos mais fortemente identificados e mantidos. O 'stop' faz o caminho da musculatura aos impulsos nervosos, e o 'fantasma' faz o caminho inverso, dos impulsos nervosos à musculatura. Aos poucos mesclar o movimento que se manifestou com o aumento de velocidade e intensidade buscando gerar mais energia. Durante o início do trabalho é

necessário que se construa energia de tempo em tempo, até que a construção de energia torne-se moto-contínua e o despende e o criar sejam complementares, constituindo uma dinâmica moto-contínua. A construção de energia nesse exercício aparece associada ao aumento de velocidade e intensidade.

## **5. TAMBOR DE MINA**

A prática da seqüência de passos do Tambor de Mina não se iniciava com o primeiro passo, mas com o passo que denominei 'ciranda', localizado na região da seqüência em que se concentram as ocorrências do transe no Tambor de Mina.

Todo este trabalho pré-expressivo tornou imperativo criar e materializar tudo aquilo que estava prestes a rebojar do meu corpo estimulado. Como conseqüência desse entrar em ação pré-expressivo nasceu o espetáculo "Beneditas".

## **08. O PROCESSO CRIATIVO DO ESPETÁCULO**

### **“BENEDITAS”**

*Uma visitação às imagens e crenças que habitam o cotidiano e o imaginário popular brasileiro. Duas personagens percorrem sacristias e adros de igrejas, serpenteiam por procissões, capelas e terreiros, pisando os solos sagrados e encantados dos nossos interiores.*

*O encontro do devoto com o divino é apresentado através do espelhamento da mulher terrena com as várias configurações da santidade feminina: Imaculada Conceição de Maria, Aparecida Padroeira do Brasil, Nossa Senhora do Rosário, Iemanjá Rainha dos Mares e tantas outras que se formarão no imaginário do espectador.*

*A teatralidade das manifestações da religiosidade brasileira é explorada nesta criação contemporânea, de estética e linguagem singular. Elementos do universo dos rituais religiosos são a matéria prima de onde as bailarinas partem para criar uma poesia própria, distante da rerepresentação destes rituais.*

*O processo instaurado pelas bailarinas entrelaça criação coreográfica, construção de personagens e roteiro à concepção de figurinos e cenário. Este construir “artesanal” é enfatizado e vem reforçar a opção por explorar a linguagem pessoal, resultando em uma poesia cênica com finalização sofisticada e envolvente<sup>9</sup>.*

---

<sup>9</sup> Texto do folder do espetáculo.



## **FICHA TÉCNICA**

Criação e interpretação: Diane Ichimaru e Grácia Navarro

Criação e confecção de figurinos e cenário: Diane e Grácia

Confecção da caixa do Divino: Peixinho

Iluminação e sonorização: Marcelo Rodrigues

Edição da trilha sonora: Estúdio Piranha

Registro Fotográfico: Ricardo de Oliveira

e Samuel Lorenzetti

Produção e realização: Confraria da Dança

Campinas - SP

**BENEDITAS**

Fotografia de Ricardo de Oliveira

Na foto: Diane Ichimaru e Grácia Navarro



UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

BENEDITAS

Fotografia de Ricardo de Oliveira

Na foto: Grácia Navarro e Diane Ichimaru



UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SECÃO CIRCULANTE

BENEDITAS

Fotografia de Ricardo de Oliveira  
Na foto: Diane Ichimaru e Grácia Navarro



UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

BENEDITAS

Fotografia de Ricardo de Oliveira  
Na foto: Diane Ichimaru e Grácia Navarro



UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SECÃO CIRCULANTE

BENEDITAS

Fotografia de Ricardo de Oliveira  
Na foto: Diane Ichimaru e Grácia Navarro



UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

BENEDITAS

Fotografia de Ricardo de Oliveira

Na foto: Grácia Navarro e Diane Ichimaru



UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SECÃO CIRCULANTE

BENEDITAS

Fotografia de Ricardo de Oliveira

Na foto: Grácia Navarro e Diane Ichimaru

"Beneditas" foi criado e interpretado em parceria com Diane Ichimaru<sup>10</sup> e realizado pela Confraria da Dança.

"Beneditas" nasceu de uma urgência em criar que emergia do corpo estimulado. Era mês de maio de 1998 e eu havia adotado há 2 anos, como meu treinamento cotidiano, a prática da seqüência para a Construção do Corpo Dilatado proposta pelo LUME. No mês de julho estive em São Luis do Maranhão para realizar a pesquisa de campo sobre os rituais do Tambor de Mina. Voltando da pesquisa me dediquei a praticar os "passos" do Tambor de Mina, chegando a sistematizar a seqüência dos "passos" do ritual.

Como descrevi anteriormente, passei a realizar duas seqüências: a de Construção do Corpo Dilatado e a dos "passos" do Tambor de Mina. Ambas comungavam da dinâmica de coexistência do "ganhar corpo" e do "perder corpo" como estratégia para a criação e manipulação da energia gerada no corpo durante o trabalho. Passei a praticá-las fundidas: da seqüência para a Construção do Corpo Dilatado realizava os exercícios "espreguiçar", "espreguiçar dinâmico" e "corpo livre", em seguida adentrava a seqüência de "passos" do Tambor de Mina a partir do passo que denominei 'ciranda', localizado na região da seqüência, em que se concentram as ocorrências do transe.

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SECÇÃO CIRCULANTE

---

<sup>10</sup> Diane Ichimaru é bailarina/coreógrafa, artista plástica e produtora artística. É graduada em Dança pela UNICAMP. Idealizou e integra juntamente com Marcelo Rodrigues a Confraria da Dança, onde organizam oficinas, workshops e produzem espetáculos de dança, teatro e música, além de desenvolverem suas próprias criações. Atualmente coordenam o projeto "Oficina/Montagem de Dança 99" da Confraria da Dança, subsidiado Secretaria de Cultura de Campinas.

A prática das seqüências em conjunto mostra que podemos desconstruir o estado cotidiano do corpo e adentrar um estado alterado, com as características próximas do que descrevi na definição de “corpo cênico”. No entanto, a prática mostrou também que era imperativo materializar o conteúdo e o sentido que estavam sendo mobilizados. Enquanto não havia ainda iniciado a criação de “Beneditas” sentia a prática estéril. Ao constituir o contexto da cena criei um campo fértil para materializar o conteúdo e o sentido mobilizados. Para dar início ao processo elegemos o tema: as várias formas de aparição de Nossa Senhora e de expressões brasileiras de devoção à santa. A preparação corporal e a forma como o tema desdobrou-se em cada uma de nós foram individuais e diferenciadas. A articulação dos conteúdos e sentidos revelados como resultado de nossas improvisações é de autoria conjunta. Portanto, para complementar a visão do leitor sobre o processo segue anexo texto de Diane Ichimaru, descrevendo sua experiência.

A construção do espetáculo começou com improvisações em torno do tema que desembocaram na criação do roteiro:

## **PARTE 1: ANUNCIAÇÃO**

### Círculo de flores brancas:

A anunciação é feita pelo anjo Gabriel, representado na forma de um mercador que vai espalhando santinhos de papel, oferecendo a Virgem tantas imagens de santa quantas possa existir. A Virgem brinca em uma ação mista de

tirar uma santa, como quem tira a sorte, e de escolher uma carta como quem escolhe seu destino.

Círculo de Santas:

A virgem escolhe a imagem da Virgem Santíssima, que nós representamos com a imagem de Nossa Senhora da Conceição.

Círculo de flores vermelhas:

O momento em que a anunciação se completa é demarcado pela entrega de um buquê de flores vermelhas que o anjo desamarra do seu corpo e entrega a Virgem. Em seguida o anjo guerreira representado a proteção à Virgem, que aceita a concepção descrevendo um círculo de flores vermelhas. O anjo brada: Não temas Maria !

**PARTE 2: AS DORES**

Círculo de flores roxas:

O anjo anuncia o destino de Maria, dizendo as sete dores que ela padecerá:

. Em memória da primeira dor, da amargura e aflição que sentiu a Virgem quando Simeão lhe anunciou que uma espada de dor lhe trespassaria o coração.

. Em memória da Segunda dor, da amargura e aflição que sentiu a Virgem quando fugia com seu filho para o Egito.

. Em memória da terceira dor, da amargura e aflição que sentiu a Virgem quando deixou seu filho no templo de Jerusalém.

. Em memória da quinta dor, da amargura e aflição que sofreu a Virgem quando encontrou seu filho pregado a cruz.

. Em memória da sexta dor, da amargura e aflição que sofreu a Virgem quando baixaram seu filho da cruz e lho puseram em seus braços.

. Em memória da sétima dor, da amargura e aflição que sofreu a Virgem quando deixou seu jovem filho ao chão, nem vivo nem ainda morto.

Após a citação das sete dores, resgatando a liturgia católica, Verônica canta mostrando um véu como se fosse o santo sudário, e no lugar onde Maria velava seu filho está uma mulher de rua que enloquece e grita desesperada de dor e revolta pela morte de seu filho assassinado. Essa mãe canta clamando por Nossa Senhora para que defenda e proteja seu filho.

### **PARTE 3: SEREIA**

#### Círculo de giros azuis

A dor transforma-se em mar e a mãe de Deus e a mãe do homem sublimam sua dor mergulhando nas águas, que representam o grande ventre ancestral. Da transformação lavada pelo mar sai a devota que retira das águas Nossa Senhora da Conceição.

### **PARTE 4: A SANTA**

#### Caminho de flores amarelas

Construindo um caminho de flores a devota leva a imagem até o altar. A devota recebe das mãos da santa a rosa branca e a rosa vermelha as quais havia colocado nas mãos da santa no início do caminho. A Virgem ascende aos céus.

Durante o processo, as diferentes vivências de pesquisa de campo foram se entrelaçando na linguagem do corpo, na trilha sonora, na concepção dos figurinos e cenário: Umbanda e Candomblé<sup>11</sup>, Semana Santa<sup>12</sup>, Congado<sup>13</sup> e Tambor de Mina. Essas vivências foram entrelaçadas entre elas e entrelaçaram-se com a experiência do universo de Nossa Senhora, muito presente na minha infância, quando então acompanhava minha bisavó em procissões e coroações da Virgem e minha mãe em sessões de Umbanda.

O fio condutor da construção do roteiro foi determinado pela lógica construída nas improvisações. Durante essas improvisações os conteúdos que compõem o roteiro foram se revelando, unindo “mundos” desconexos à primeira vista. A concepção do roteiro não foi fruto de reflexão intelectual, mas de trabalho prático, no qual o encadeamento e a sobreposição de significados foi acontecendo nas improvisações, partindo do entrelaçamento entre as vivências de campo e as memórias pessoais.

---

<sup>11</sup> **1989** O CORPO INTERMEDIACÃO COM O SAGRADO, criado e coordenado pela Prfa. Dra Regina Polo Müller, o projeto tem como objetivo documentar danças brasileiras em contexto religioso, no interior de São Paulo. Particpei como bolsista de iniciação científica (CNPq).

<sup>12</sup> **1993 / 1994** GPAC – Grupo de Pesquisas em Artes Cênicas da FUNREI - Fundação de Ensino Superior de São João Del Rei. Particpei como pesquisadora junto à linha de pesquisa TEATRO SACRO, TEATRO PROFANO: A QUESTÃO DA CULTURA POPULAR, a qual tinha como objetivo identificar, documentar e analisar recortes teatrais da Semana Santa e do Carnaval de São João Del Rei / MG. O GPAC, foi criado e coordenado pela Profa. Dra Beti Rabetti.

<sup>13</sup> **1992/ 1999** O congado de Minas Gerais. Estudo livre de iniciativa pessoal.

As improvisações foram realizadas em uma atmosfera de disponibilidade e concentração, a qual chamo de “situação de jogo”, demarcando, ao adentrar a sala de trabalho, a linha divisória entre estado cotidiano e estado extracotidiano.

A partir do momento em que foi criado o roteiro, a construção da dinâmica que anima o corpo cênico passou a estar diretamente relacionada ao encadeamento das dinâmicas das cenas propostas pelo roteiro. Quando se está em cena é necessário gerar energia durante todo o tempo e o desenvolvimento da cena deve favorecer que isto ocorra: a cena como contexto, espaço e tempo definidos como ambiência para o corpo cênico. Na medida em que o roteiro propõe o encadeamento das dinâmicas da cena, o mesmo deve se ajustar de modo a melhor promover a dilatação corpórea do dançarino, ou seja, garantir a geração de energia ininterruptamente.

Nas apresentações do espetáculo é necessário alterar a atitude corporal cotidiana durante a própria apresentação. Trata-se de alterar o equilíbrio corpóreo para os diferentes personagens e, principalmente, para manter-se durante todo o desenrolar do roteiro gerando energia em cada movimento e conduzindo a energia gerada, de movimento para movimento, em um fluxo dinâmico e contínuo. Para que isso ocorra no ato da apresentação é fundamental que haja interação entre todos os elementos da cena, seus participantes e o público.

É um desafio não quebrar o “fio” durante a apresentação e é essa atitude que estabelece a comunicação entre o artista e o público.

Como afirma Barba, “com freqüência chamamos esta força do ator de “presença”. E continua: “Mas não se trata de algo que *está*, que se encontra *aí*, à

nossa frente. É contínua mutação, crescimento que acontece diante de nossos olhos. É um corpo-em-vida. O fluxo de energia que caracteriza nosso comportamento cotidiano foi re-direcionado. As tensões que secretamente governam nosso modo normal de estar fisicamente presentes vêm à tona no ator, tornam-se visíveis, inesperadamente". (Barba, 1995:54)

Para mim, caso não se consiga instaurar o estado alterado para criar, não há criação, porque o próprio estado alterado é o estado criativo, como já o demonstrei. No caso de não conseguir instaurar o estado alterado para a apresentação é possível fazê-la, porque depois de concebidos os personagens entramos em cada um deles através de suas corporalidades já conhecidas e codificadas. A apresentação não deixa de acontecer mas, para o dançarino, se a condução da energia no seu corpo ou a interação entre todos os elementos da cena e seus participantes não ocorrer, a apresentação torna-se desgastante, quando deveria ser dinamizadora.

## 9. CONCLUSÃO

A criação do espetáculo “Beneditas” foi fundamental para reafirmar ou questionar as idéias desenvolvidas durante a pesquisa.

A prática da seqüência que resultou da fusão da seqüência para a Construção do Corpo Dilatado com a seqüência de “passos” do Tambor de Mina promovia a mobilização física – ‘entrar em trabalho’: isto é, ativar a memória muscular, deixando aflorar entrelaçadas a memória afetiva e cultural.

A seqüência para a Construção do Corpo Dilatado possui enfoque predominantemente físico. Posso dizer que essa seqüência enfoca a cultura corporal humana em uma instância universal, anterior aos traços da cultura corporal brasileira.

A seqüência de “passos” do Tambor de Mina comunga dos princípios comuns à cultura corporal humana enfocados na outra seqüência, no entanto a ‘forma de estar do corpo’ comunga com a que permeia diversas linguagens da dança brasileira, trazendo um ‘corpo brasileiro’, conforme descrevi em concordância com a “anatomia simbólica” proposta por Graziela Rodrigues. Traz também traços exclusivos da linguagem própria do ritual da Mina.

Este ingrediente, o ‘corpo brasileiro’, é fundamental para o meu trabalho corporal porque me leva a um mergulho interior, no qual eu reencontro a cultura em que minha experiência pessoal está inserida. Essa profunda mobilização com o intérprete é imprescindível, porque a construção do corpo cênico relaciona-se

com integração e unidade corporal, independentemente da linguagem escolhida para a expressão final.

Entendo que o corpo cênico está diretamente relacionado à criação e à condução da energia gerada durante o trabalho, e que para tanto é necessária a experiência da unidade corporal em suas dimensões física, afetiva e cultural. Para a instauração do corpo cênico é ainda necessário o ambiente: assim como para a *vodunsi* o ambiente é o ritual do Tambor de Mina, o ambiente do artista cênico é a cena.

Assim, é relevante constatar que a mobilização do corpo em sua instância pré-expressiva só se completa quando o conteúdo e o sentido revelados na referida instância materializam-se na cena, e que a interação do dançarino com os outros participantes da cena, com todos os elementos que a compõem e com o público é imprescindível para a instauração do corpo cênico, conforme proposto por esta pesquisa.

É relevante ainda afirmar que o corpo cênico deve ter a habilidade de gerar e manipular a energia gerada. Assim como o jogo do corpo na dança do Tambor de Mina propicia o transe (quebra) e a transformação da corporeidade do filho de santo, o trabalho corporal do dançarino deve propiciar a alteração da corporeidade cotidiana para corporalidades diversas, ou seja personagens diversos. Personagens construídos a partir do corpo, para espetáculos criados a partir da dramaturgia corporal.

## 10. BIBLIOGRAFIA

**AUGRA**, Monique. O duplo e a metamorfose. Vozes; Petrópolis, 1983.

**BARBA**, Eugenio & SAVARESE, Nicola. Dicionário de antropologia teatral. A arte secreta do ator. HUCITEC e Editora da UNICAMP; Campinas, 1995.

**BARBA**, Eugenio. A canoa de papel. Tratado de antropologia teatral. HUCITEC; SP, 1994.

. Além das ilhas flutuantes. HUCITEC e UNICAMP; Campinas, 1991.

. Il corpo scenico: ovvero la tradizione técnica dell'attore. Nuova Alfa Editoriale; Bologna, 1990.

**BASTIDE**, Roger. As religiões africanas no Brasil. Pioneira; SP, 1985.

. O candomblé da Bahia. Nacional; SP, 1978.

. Estudos afro – brasileiros. Perspectiva; SP, 1973.

**BÉZIERS**, m.m. E Piret, Suzanne. A coordenação motora: aspecto mecânico da organização psicomotora do homem. Summus; SP, 1983.

**BIÃO**, Armindo. Um mesmo estado de graça – o teatro e o Candomblé da Bahia. Texto originalmente escrito em francês para o periódico do Departamento de Estudos Teatrais da Universidade Paris 8, traduzido por Isa Trigo e Ana Luiza Friedmann, com revisão final do autor.

**COHEN**, Renato. Performance como linguagem. Perspectiva; SP, 1989.

**FERRACINI**, Renato. A Arte de não interpretar como poesia corpórea do ator. Dissertação de Mestrado. Multimeios; Instituto de Artes; UNICAMP Campinas, 1998.

**FERRETI**, Mundicarmo Maria Rocha. 'Tambor de Mina' e na Dinâmica de um terreiro de São Luiz: A casa de Fanti-Ashanti. Tese de Doutorado. FFLCH / USP; SP, 1991.

. Encarte do LP: Tambor de Mina, Cura e Baião na casa Fanti-Ashanti / MA. SECMA; MA, 1991.

**FERRETI**, Sérgio Figueiredo. Querebentam de Zomadonu; um estudo de antropologia da religião na Casa das Minas. Dissertação de Mestrado; Universidade Federal do Rio Grande do Norte – Natal, 1983.

**LEWIS**, M. Ioan. Êxtase Religioso. Perspectiva; SP, 1971.

**MAUSS**, Marcel. As técnicas corporais in Sociologia e antropologia – volume II. E.P.U. e EDUSP; SP, 1994.

**MELLO**, Luiz Otávio Sartori Burnier Pessoa de. A arte do ator: da técnica à representação. Tese/PUC; SP, 1994.

**OHTAKE**, Ricardo. Danças populares brasileiras. Rhodia S.A.; SP, 1989.

**OSTROWER**, Fayga. Criatividade e Processos de Criação. Vozes, Petrópolis, 1993.

**PEREIRA**, Nunes. A Casa das Minas. Editora Vozes, Petrópolis, 1979.

**RIZZI**, Nilse Davaço. Visões do transe religioso. Dissertação de mestrado em Sociologia–Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. SP, 1995.

**ROBATTO**, Lia. Dança e Processo: a linguagem do Indizível. Centro Editorial e Didático da UFBA, Salvador, 1994.

**RODRIGUES**, Graziela Estela Fonseca. Bailarino – Pesquisador – Intérprete: processo de formação. FUNARTE; RJ, 1997.

**RODRIGUES**, José Carlos. O Tabu do corpo. Dissertação de mestrado – Museu Nacional da UFRJ. Achiméa; RJ, 79.

**SAMSON**, Leela & **PASRICHA**, Avinash. Classical Indian Dance Traditions. Lustre Press Pvt. Ltd.; New Delhi, 1987.

**SANTOS**, Juana Elbein dos. Os nagô e a morte, Editora Vozes; Petrópolis, 1975.

**TURNER**, Victor. From ritual to theatre. The human serioness of play. Performes Artes Journal Publications; NY, 1982.

**VERGER**, Pierre Fatumbi. Orixás. Corrupio; SP, 1981.

**11. ANEXOS****11.1. Roteiro da pesquisa de campo seguido em São Luís.**

DATA	LOCAL	REGISTRO
25/6/1998	. São Luis (S.L.) 10:00H: visita à Casa das Minas  .22:00H: arraial do SESC.	
26/6/1998	.S.Luis 15:00H: visita à Casa Fanti Ashanti  .22:00H: arraial do "Reviver".	
27/6/1998	.22:00H: percurso junto ao grupo do "Boi do Maracanã",  pelos arraiais de S. Luis.	
28/6/1998	.22:00H: Arraial da "Madre de Deus"	Fotografia
29/6/1998	.5:00H: encontro dos batalhões de "Boi" na capela de  São Pedro	Fotografia
29/6/1998	.9:00H: "Chocolate" na Casa de Nagô.  .11:00H: "Ladainha" para S.Pedro, na Casa de Nagô.  .21:00H: Tambor de Mina para S.Pedro, na Casa de  Nagô	Fotografia
30/6/1998	.Dia todo: encontro dos "Bois" no bairro do "João Paulo"  . 21:00H: Tambor de Mina para S. Pedro, na Casa de  Celina.	Fotografia  Fotografia
01/7/1998	.9:00H: "Repartir o bolo" de S. Pedro, na Casa de Nagô  .12:00H: Feijoada na Casa de Nagô	
03/7/1998	.9:00H: visita a Casa de D. Antonia (Tambor de Cura)  em Trajeano/ Alcântara	

04/7/1998	.20:00H: Casa Fanti-Ashanti: Tambor de Taboca, Tambor de Crioula, Caixeiras do Divino	Fotografia	
05/7/1998	.16:00H: Casa Fanti-Ashanti: Festa do Divino (encantados)	Fotografia vídeo	e
08/7/1998	.Cururupu: 14:00H: visita à Casa de D. Janoquinha (Tambor de Mina) . e de D. Benedita (Tambor de Mina)		
09/7/1998	Cururupu: 9:00H: casa de D. Benedita .14:00H: terreiro "Menino Jesus de Praga"	Vídeo	
11/7/1998	Dormi na Casa "Fanti-Ashanti"		
12/7/1998	Dia todo: Festa do Divino na "Fanti-Ashanti"		
13/7/1998	Festa do Divino na "Fanti-Ashanti"		
15/7/1998	22:00H: Festa para Oxalá – Candomblé na "Fanti- Ashanti"	Fotografia vídeo	e
16/7/1998	22:00H: Festa para todos os orixás – Candomblé na "Fanti-Ashanti"	Fotografia vídeo	e
17/7/1998	21:00H: Tambor de Mina (branco), na "Fanti – Ashanti"	Fotografia vídeo	e
18/7/1998	06:00H: passeio com a comunidade da Casa de Fanti – Ashanti ao "Egito", – local onde ficava o desaparecido "Terreiro do Egito" (Tambor de Mina)	Fotografia vídeo	e
18/7/1998	21:00H: Tambor de Mina (rosa), na Fanti –Ashanti	Fotografia vídeo	e
19/7/1998	21:00 Tambor de Mina (estampado), na Casa Fanti- Ashanti	Fotografia vídeo	e



UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SECAO CIRCULANTE

BENEDITAS  
Fotografia de Ricardo de Oliveira  
Na foto: Diane Ichimaru

**11.2 A CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO “BENEDITAS”**  
**Por Diane Ichimaru**

Tendo no decorrer de minhas experiências artísticas vivenciado e encontrado insatisfação com as técnicas e métodos de criação meramente formais utilizados pela dança, venho buscando um caminho próprio, em que meu corpo-sentido possa abrir-se a novas fronteiras que me possibilitem enfatizar a intenção de cada movimento dançado, onde a forma final apresente-se como resultado desta intenção. Venho experimentando uma maneira de criar a partir de imagens internas, tentando destrinchar e estruturar essas mesmas imagens internas para transformá-las em resultados cênicos.

Minha infância caipira e interiorana tem alimentado minhas buscas criativas. Tenho procurado encontrar motivos para dançar que remetam à minha bagagem cultural próxima, sondando minhas raízes, que por se apresentarem tão característica e particularmente brasileiras, possuem recortes dos costumes e tradições das cidades e da zona rural do interior paulista e mineiro, que se misturam a fragmentos das culturas de Portugal, Itália e Japão herdadas de meus pais, avós e antepassados.

Iniciei-me nesta busca pessoal através do contato direto com o trabalho da bailarina, pesquisadora e diretora Graziela Rodrigues, com quem tive a oportunidade de desenvolver um processo criativo, ainda quando cursava graduação em dança na UNICAMP, processo este que resultou no espetáculo “ESTRELA BOIEIRA”. Esse contato muito influenciou o desenvolvimento de meu pensamento artístico e é o que vem me norteando até então, o que não significa que venha me contentando em simplesmente “seguir a receita” passada por Graziela.

Após a conclusão do bacharelado em dança na UNICAMP tive a oportunidade de realizar vários espetáculos, participar da formação e dissolução de vários grupos e experimentar vários e distintos processos de criação.

Em abril de 1996 iniciei uma nova e significativa etapa em minha vida artística com a CONFRARIA DA DANÇA, um projeto que divido com Marcelo Rodrigues. A CONFRARIA, além de ser um espaço físico que mantém uma programação constante de apresentações de espetáculos de dança, teatro e música, pretende ser um núcleo de pesquisa e criação em dança.

Durante a implantação da CONFRARIA DA DANÇA, estando totalmente envolvida e me adaptando a gerenciar a intensa programação de espetáculos e oficinas, além de cuidar da parte burocrática e administrativa, tive ironicamente que me afastar da prática de palco e da criação por aproximadamente um ano e meio.

A vivência desse período despertou uma urgência em retomar a criação. A parceria com a Grácia teve início quando, dentro da CONFRARIA DA DANÇA, iniciamos o projeto OFICINA/MONTAGEM EM DANÇA e a convidamos para compor a equipe de coordenação de janeiro a dezembro de 1998.

Durante os primeiros meses de trabalho conjunto junto ao grupo da Oficina/Montagem, nós duas pudemos entender que estávamos num momento propício a iniciar um processo criativo próprio e nos dispusemos a montar um espetáculo em dupla.

### O tema

Logo no primeiro encontro para discutirmos sobre o ponto de partida para a criação, manifestei para a Grácia minha antiga vontade de desenvolver um

espetáculo enfocando a figura de Nossa Senhora.

Essa personagem e sua trajetória, que concretizei no BENEDITAS, vem me perseguindo desde bem pequena. Nasci num domingo, dia 22 de agosto de 1965, na Sta. Casa de Misericórdia de Bragança Paulista, dia de Nossa Senhora Rainha, durante as badaladas do meio-dia dos sinos da Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Devido a esta conjuntura de data, dia da semana e horário, minha mãe decidiu que eu deveria levar o nome de Nossa Senhora. Chamou-me então de Diane Maria (Diane porque todas as minhas três irmãs nascidas antes de mim tem nomes iniciados com a letra D). Todas as vezes que, quando criança, eu perguntava o motivo de ser a única das filhas com nome duplo, ouvia esta história.

Quando pequena, eu morava ao lado da mesma Igreja do Rosário da história do meu nome e, seguindo minha mãe e meus avós, tinha uma vivência intensa dentro dos ritos católicos, participando de todo o calendário da igreja e dos preparativos para as datas festivas. Foi aí que comecei a despertar meu fascínio por este universo teatral - as imagens dos santos e suas contorções e olhares dramáticos, a simbologias das cores, os cheiros e sons penetrantes. Os anos passados estudando num colégio de freiras, onde eu sempre era escalada para dramatizar passagens da vida de Maria, a convivência com minhas tias-avós nascidas, crescidas e curtidas na roça com seu pequenos e preciosos altares, as novenas, histórias de promessas feitas e bençãos alcançadas, além de muitas outras referências vindas das minhas lembranças de menina foram a base para a construção do meu trabalho criativo.

### O processo

O processo, particularmente em seu início, desenvolveu-se de forma extremamente individualizada, com cada uma das duas intérpretes criadoras trabalhando com seu arsenal particular. Trabalhamos em duas linhas distintas, em uma trajetória paralela. O fato de nos colocarmos para trabalhar sem uma direção,

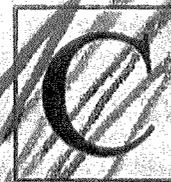
sem um “olho de fora”, por um lado favoreceu o mergulho e a busca por soluções pessoais para cada situação/cena encontrada, por outro lado nos colocou em uma situação de dificuldade de diálogo e de unidade no trabalho artístico resultante.

Muitas das cenas que foram surgindo a princípio não eram entendidas por mim de uma forma lógica, e sim na forma de sensações e imagens que foram ficando mais nítidas no decorrer do processo e então iam demonstrando sua lógica e a costura com o todo da obra.

Durante os laboratórios de criação e agora, sempre que o espetáculo é ensaiado e lapidado, procuro com meu corpo encontrar a totalidade do movimento na pulsação, na proximidade com o solo, na continuidade do giro, na conexão céu/terra; procuro encontrar espaço para “falar”. Essa “fala de dentro”, que é deflagrada pelo fluxo de energia que percorre o corpo, encontra como consequência dessa entrega do corpo à dinâmica interna a estética particular desta minha dança.

Um ponto marcante deste espetáculo é o modo como cada uma foi desenvolvendo figurino e cenário. A criação foi caminhando simultânea, na qual muitas vezes o movimento ou até uma cena inteira surgia em decorrência de um objeto, uma peça de roupa construída. Um processo que eu já tinha experimentado em criações e montagens de outros espetáculos, mas no BENEDITAS tive a possibilidade de mergulhar mais livremente, acredito que por se tratar de uma criação realizada apenas duas pessoas.

Ao longo deste um ano de existência o espetáculo vem sofrendo modificações sutis mas significativas. No momento atual temos trabalhado buscando entender melhor a trajetória da personagem da outra, procurando uma ligação mais clara das ações, um diálogo maior em cena. Este diálogo que vem sendo buscado entre as personagens é uma das principais dificuldades que estamos tentando superar.



CAMPINAS, DOMINGO, 5 DE MARÇO DE 2000

EDITOR: JARY MÉRICO  
TEL.: (019) 772-8172  
jary@cpopular.com.br

# Beneditas mulheres

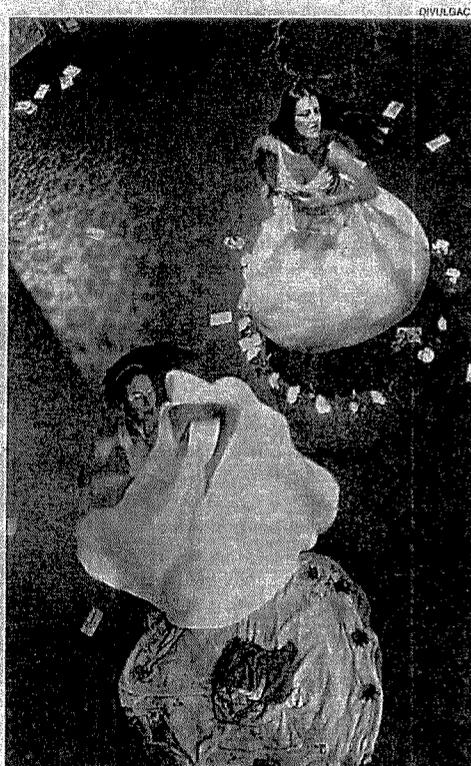
MARIA CLAUDIA MIGUEL  
cacau@cpopular.com.br

As várias configurações da santidade feminina encontram-se em *Beneditas* – espetáculo produzido em Campinas e convidado a participar do Festival de Teatro de Curitiba, realizado de 16 a 26 próximo. Protagonizada pelas artistas Diane Ichimaru e Grácia Navarro, a montagem coloca as mulheres rodopiando por precisões, capelas e terreiros, recriando, pelo teatro e pela dança, os espaços de devoção popular do País.

O festival, na sua nona edição, está dividido em dois grandes blocos: a mostra oficial traz 23 espetáculos e o fringe – mostra paralela que surgiu há dois anos como forma de mostrar a pluralidade de estilos de diferentes localidades –, 46 (onde está incluída *Beneditas*). São 70 peças e mais 30 eventos que vão de exposições e debates a feiras e oficinas.

A montagem de Campinas será apresentada em cinco sessões, de 24 a 26, num barraco adaptado no Parque São Lourenço. O local é um dos pontos positivos para a peça, avalia Diane Ichimaru. “O espaço tem características semelhantes ao da Confraria da Dança, onde *Beneditas* foi encenada. Vamos nos sentir em casa”, acredita.

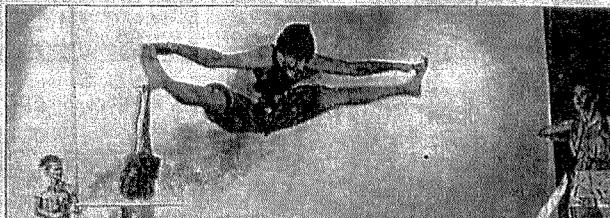
*Beneditas* estreou em outubro de 1998. Já per-



Diane Ichimaru e Grácia Navarro em *Beneditas*: olhar brasileiro para a santidade feminina

## EM CARTAZ NO FESTIVAL DE CURITIBA

(FOTOS DE ALGUNS ESPETÁCULOS DA MOSTRA)



‘Beneditas’, espetáculo de teatro e dança concebido, produzido e interpretado pelas atrizes campineiras Diane Ichimaru e Grácia Navarro, é uma das atrações do Festival de Teatro de Curitiba, o mais importante do País



O Picaideiro da História, de Renato Carrera

Diário da Barborema, Quinta-feira, 15 de Julho de 1999

# CAMPINA EM FESTA



O grupo baSiraH Núcleo de Dança, de Brasília, apresenta o espetáculo Profundo dia Azul



O espetáculo Bandeiras será apresentado hoje no Teatro Municipal Severino Cabral

**ONZE ESPETÁCULOS SERÃO APRESENTADOS HOJE, NA PRAÇA DA BANDEIRA, TEATRO MUNICIPAL E CIRCO DA CULTURA, DENTRO DA PROGRAMAÇÃO DA XX MOSTRA INTERNACIONAL DE DANÇA**



Onze espetáculos serão apresentados hoje, na Praça da Bandeira, no Teatro Municipal e no Circo da Cultura, dando continuidade à programação da XX Mostra Internacional de Dança do XXIV Festival de Inverno de Campina Grande. As exhibições começam às 17h, na Praça da Bandeira e prosseguem à noite, no Teatro Municipal e no Circo da Cultura, que este ano foi instalado no bairro do Cruzeiro, no antigo Forrocc.

O Ballet Municipal de Natal abre a programação desta tarde na Praça da Bandeira, apresentando o espetáculo **Momentos**, a partir das 17h. As 17h30 será a vez do espetáculo

Dança, que foi atração na programação de ontem no Municipal. Enquanto **Silvio Santos Não Vem** é o nome do espetáculo que será apresentado pela Cia. Verve, às 18h e às 18h30 a Duncan Cia. de Dança encerra a programação, exibindo o espetáculo **Tire-**

com o espetáculo **Beneditas**. A noite de hoje reserva ainda apresentações da baSiraH Núcleo de Dança, de Brasília, às 22h30, com o espetáculo **Profundo Dia Azul**; do Grupo Giro, de Campina Grande, apresentando o espetáculo **Cantadoras** (às 22h50); e do Balé do Rio Preto, às 23h, com os espetáculos **Areré** e **Escapada**.

#### ESPETÁCULOS

A PROGRAMAÇÃO DO FESTIVAL DE INVERNO ACONTECE EM TRÊS LOCAIS DIFERENTES E O POVO TEM PARTICIPADO DA MOSTRA DE DANÇA

me **Daqui**, que também foi apresentado ontem à noite.

A programação do Teatro Municipal Severino Cabral será aberta às 21h,

com o espetáculo **Beneditas**. A noite de hoje reserva ainda apresentações da baSiraH Núcleo de Dança, de Brasília, às 22h30, com o espetáculo **Profundo Dia Azul**; do Grupo Giro, de Campina Grande, apresentando o espetáculo **Cantadoras** (às 22h50); e do Balé do Rio Preto, às 23h, com os espetáculos **Areré** e **Escapada**.

**CIRCO** - Três espetáculos serão apresentados hoje à noite no Circo da Cultura, dentro da programação do Festival de Inverno. A noiteada será aberta pelo grupo **Vivae**, às 19h, com o espetáculo **Alcazar**. Em seguida, às 19h30, se apresenta o grupo **Compassos**, com o espetáculo **Três Aberturas Iluminadas**. A programação será encerrada pelo Grupo de Tradições Folclóricas Raízes, que apresenta o espetáculo **Danças Nor-**

## VEJA A PROGRAMAÇÃO DAS OFICINAS DE DANÇA

Paralelo às apresentações diárias nos três pólos de atividades do Festival de Inverno, a Mostra de Dança também compreende a realização de oficinas. Ao todo, dez oficinas estão na programação. Uma das oficinas mais procuradas é a de Dança de Salão, que foi aberta ontem e prossegue até sábado, sob o comando do dançarino Jaime Araújo. As aulas estão sendo minis-

tra as seguintes oficinas:

**Consciência Corporal e Dança** para Pessoas Portadoras de Deficiência, das 10 às 12h, com as professoras Bety Castro e Teresa Tacuchel; **Dança Contemporânea**, das 10h30 às 12h, com o bailarino Mário Nascimento; **Linguagem Corporal**, das 08h30 às 10h30, com a professora Milena Morozowicz; **Ballet Clássico Interm-**

**damentos da Dança**, das 14 às 16h, com Giselle Tápias.

Estáinda: **Criação Coreográfica**, das 14 às 16h, com a professora Lia Lobato; **Contemporâneo no Popular**, das 10h30 às 12h, com Raimundo Branco; **Oficina de Dança e Recreação para Criança**, das 08h30 às 11h30, com Mônica Japiassu; e **Ballet Clássico Adiantado**, das 10h30 às 12h, com Nerdin

## DANÇA

# Feminino na Dança completa oito anos de produção

Até o dia 23, o evento realizado no Centro Cultural São Paulo recebe os solos 'As 10+', 'Um Dia de Moira', 'Estudo em Si' e 'Cada Ponto, a Aventura de uma Mulher'

HELENA KATZ

Especial

Quando chega ao seu oitavo ano consecutivo. Em termos de programação brasileira de dança, o mais comum é a desarticulação e o desamparo de projetos, este já se tornou história. Nesse caso, não apenas pela continuidade, mas principalmente pelo fato de oportunidade que representam.

Realizado no Centro Cultural São Paulo, o *Feminino na Dança* tem o importante papel de facilitar o acesso de um tipo de produção e encontrar dificuldade para criar, caso tivesse de enfrentar regras de absorção do mercado.

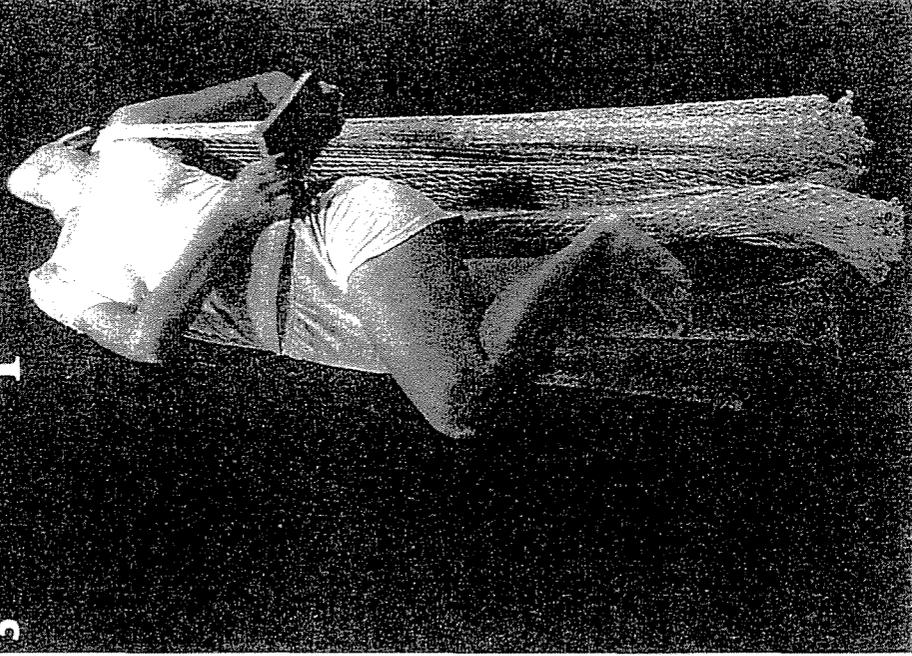
A curadoria do evento vem tratando de modo a colaborar para a produção e programação da produção coreográfica. Tem buscado abrigar quatro solos, que estréiam hoje,

uma diversidade de produtos, insistindo em ser vitrine não especializada - o que favorece a formação de plateia para a dança.

Infelizmente, dada a penúria em que estão imersos os órgãos de administração municipal de cultura, a possibilidade de estabelecer-se essa rede à produção de outros Estados é limitada, porque se encontra desarticulada, o que causa um empobrecimento na circulação da informação.

A atual edição do *Feminino na Dança* teve início no dia 28 de abril com a apresentação de *Beneditas*, com Diane Ichimaru e Grácia Navarro, responsáveis também pela criação, figurinos e cenários, e depois prosseguiu com *Intertexto*, espetáculo de danças étnicas orientais com Sônia Galvão e Estelamaré, que assinam ainda a direção e os figurinos.

A programação encerra-se com



Deborah Furquim no solo 'Um Dia de Moira': bailarina excelente

as 21h30, na Sala Paulo Emilio Salles Gomes do Centro Cultural São Paulo.

Dois dos quatro solos ligam-se ao importante movimento que o Estúdio Nova Dança promove. Ligado à escola SNDO, em Amsterdã, que centraliza a pedagogia em torno daquilo que se conhece como "nova dança", esse estúdio vem firmando, em São Paulo, um pólo explorador das questões que a improvisação em dança suscita.

De já saíram as coreografias de Tica Lemos e Lu Favoreto. Tica Lemos, uma das pioneiras na utilização da técnica de contact improvisation entre nós, dança *As 10+*, que tem direção geral de Christine Paoli Quito e colaboração de Thelma Bonavita. E Lu Favoreto estreia *Cada Ponto, A Aventura de uma Mulher*, com direção de Adriana Grechi.

Curiosamente, os outros dois solos também se ligam. Ambos têm-raiz na companhia que Gisela Rocha dirigiu, o excelente Terceira Dança, infelizmente mais uma das vítimas recentes da ausência de política cultural consistente e estável para a dança. Deborah Furquim e Miriam Druwe, excelentes bailarinas daquele elenco, mostram *Um Dia de Moira* e *Estudo em Si*, respectivamente.

Além dos espetáculos, o *Feminino na Dança* oferece também

workshops com as criadoras. Quem se interessa pelo que vê no palco, pode descobrir também o que ocorre antes de o material entrar lá, organizado como coreografia.

Estelamaré e Sônia Galvão já ensinaram danças étnicas orientais, o assunto das suas pesquisas em dança, e agora cabe à Tica Lemos (amanhã), Deborah Furquim (sexta-feira), Lu Favoreto (no dia 20) e Miriam Druwe (no dia 21) o papel de fazer a ponte entre espetáculo e sala de aula a partir das suas obras.

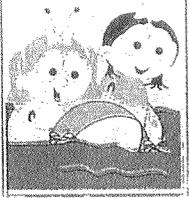
Os workshops são gratuitos e o limite de vagas é a lotação do espaço da sala.

Os quatro solos ficam em cartaz até o dia 23, às quartas-feiras e sábados, às 21h30, e aos domingos, às 20h30. Os ingressos custam R\$ 5,00 (quarta e quinta-feira) e R\$ 8,00 (de sexta-feira a domingo).

SEMI-GRATUITO

**Feminino na Dança. De hoje a sábado, às 21h30; domingo, às 20h30. R\$ 5,00 (quarta e quinta) e R\$ 8,00 (sexta a domingo) Centro Cultural São Paulo - Sala Paulo Emilio Salles Gomes. Rua Vergueiro, 1.000, tel. 3277-3611. Até 23/5.**

Patrocínio: Secretaria Municipal de Cultura



"Proibido para maiores de 1,50 m", o suplemento 2 INFANTIL, que estaremos publicando todos os domingos, a partir de amanhã, traz histórias em quadrinhos, diversões, passatempos, curiosidades, dicas de saúde, inventos, informações e muito mais, para a alegria da garotada.



Disse Xenofonte: "Os espíritos mesquinhos são conquistados com favores; os espíritos generosos, com afeto."

Marília, sábado, 8 de maio de 1999

Dança

# "Beneditas" em Marília

Samuel Lorenzetti

*A Confraria da Dança, de Campinas, se apresenta neste final de semana, hoje e amanhã, às 21 horas, no Teatro Municipal de Marília, com o espetáculo "Beneditas", criado e interpretado por Diane Ichimaru e Grácia Navarro*

A teatralidade das manifestações da religiosidade brasileira é explorada nesta criação contemporânea, de estética e linguagem singular. O espetáculo retira elementos do universo de rituais religiosos e cria uma poesia própria, distante da representação destes rituais.

O processo instaurado pelas bailarinas entrelaça criação coreográfica, construção de personagens e roteiro à concepção e confecção de figurinos e cenário. Este construir "artesanal" é enfatizado e vem reforçar a opção por explorar a linguagem pessoal, resultando em uma poesia cênica com finalização sofisticada e envolvente.

Diane Ichimaru – Bailarina, coreógrafa, artista plástica, arte-educadora e produtora artística, graduada em Dança pela Unicamp. Idealizou e integra juntamente com Marcelo Rodrigues a Confraria da Dança, onde organizam oficinas, workshops, produzem espetáculos de dança, teatro e música, além de desenvolverem suas próprias criações. Atualmente, coordena o projeto "Oficina / Montagem de Dança" da Confraria, subsidiado pela Secretaria Municipal da Cultura de Campinas.

Grácia Navarro – Bailarina e pesquisadora de danças tradicionais brasileiras, graduada em Dança na Unicamp. Foi pesquisadora do Grupo de Pesquisas em Artes Cênicas da FUNREI – São João del Rei, Minas Gerais, e atualmente desenvolve o projeto "O Transe e o Corpo Dilatado – Um Estudo para a Preparação Corporal do Artista Cênico", na pós-graduação em Artes Corporais da Unicamp, como bolsista da Fapesp.

Confraria da Dança – Projeto de iniciativa independente de bailari-

revalorização da cultura brasileira, vêm desenvolvendo criações próprias além de manterem em sua sede uma programação de eventos culturais, que inclui espetáculos de dança, teatro e música, cursos e workshops de iniciação e aperfeiçoamento artístico.

Situada numa antiga fábrica no bairro Guanabara, em Campinas, desde a sua inauguração, em abril de 1996, a Confraria da Dança vem abrindo espaço e assessorando novos grupos e artistas, viabilizando a realização e a apresentação de trabalhos artísticos inovadores, que desenvolvem pesquisa de linguagem e valorizam a cultura popular. Maiores informações podem ser obtidas na sede da Confraria: Rua 1º de Março, 497 – Guanabara / Campinas SP – CEP 13075-010 fones (019) 241-6378 / 278-0104.

"Beneditas" – "É um delicado bordado, criado por mãos de sábias artesãs. As diversas configurações das entidades femininas, pertencem elas aos cultos cristãos ou pagãos, vão se materializando, ora na dança, ora na música ou na palavra. Ou surgem ainda da simples presença, muda e estática, em cena e, no entanto, plena de mistérios, que poeticamente se entrecem no corpo em movimento das duas intérpretes e que vão urdindo uma teia/trama de fios coloridos a que ficamos indelevelmente aprisionados", afirma o autor e diretor teatral João das Neves, completando: "Rosário simbólico, onde cada um nos conta dos encantos e/ou desencontros de nosso sincretismo religioso.

Corpos em disponibilidade, em que se manifestam forças ancestrais de nossa múltipla formação étnica e cultural. Brasil afro, europeu, amíndio, Brasil, mulher,



Diane Ichimaru, uma das criadoras e intérpretes do espetáculo de dança em cartaz hoje e amanhã no Teatro Municipal

ARTES CÊNICAS

# 'As Beneditas' celebra religiosidade popular

*Balé nasceu da impressão de meninas do interior sobre a devoção das mulheres em procissões*

ANA WEISS

Especial para o Estado

A festividade religiosa é o centro do espetáculo que abre a temporada de O Feminino na Dança deste ano. *As Beneditas* é uma coreografia criada a partir de impressões e pesquisas sobre a devoção brasileira a seus santos. Ou, mais precisamente, a suas santas.

Mais do que simplesmente criado e executado por duas mulheres, o balé fala de aspectos femininos que vão das representações míticas, como em figuras de Nossa Senhora e de Iemanjá, aos afazeres diários das mulheres do interior, representados no palco por tapeçarias coloridas que compõem o cenário.

De hoje ao dia 2, a dupla de colegas da segunda turma da faculdade de dança da Universidade de Campinas (Unicamp) vai apresentar o balé que o dramaturgo João das Neves descreveu como

"um delicado bordado, criado por mãos de sábias artesãs." Segundo Diane, o resultado deve-se primeira-



'Beneditas': "Delicado bordado"

mente ao longo período de observação sobre os temas religiosos, que começou, para as duas bailarinas, durante a infância no interior pau-

lista. "Minhas lembranças mais remotas são de acordar, com as mulheres de casa, ainda de madrugada, para decorar os tapetes para as procissões", conta a também artista plástica, uma das fundadoras da Confraria

da Dança, um centro de criação e estudo de dança em Campinas.

O espetáculo estreou em Campi-

nas no ano passado, no espaço dirigido pela bailarina. Diane diz que teve dificuldades em levá-lo a outros palcos, principalmente pela ausência de uma linguagem definida na coreografia. "Ainda existe uma resistência muito grande aos espetáculos que não seguem uma linha conhecida de construção." Ela diz que, embora sua grande preocupação seja a dança, utiliza recursos do teatro como o texto e a voz. "Misturamos muita coisa para criar esse espetáculo, porque ele é resultado de muitas vivências e não apenas a dança."

No dia 5, *Internatya*, um espetáculo que reúne danças étnicas, ocupa o evento. A partir do dia 12, O Feminino na Dança apresenta os solos *Um Dia de Moira*, de Débora Furquin; *Estudo em Si*, de Miriam Druwe e *Cada Ponto, a Aventura de Uma Mulher*, de Adriana Grechi e Lu Favoreto.

## SERVIÇO

**Feminino na Dança.** Nesta semana, 'Beneditas', de Diane Ichimaru e Grácia Navarro. De quarta a sábado, às 21h30; domingo, às 20h30. Duração: 50 minutos. R\$ 5,00 (quarta e quinta) e R\$ 8,00 (sexta a domingo). Centro Cultural São Paulo - Sala Paulo Emílio Salles Gomes. Rua Vergueiro, 1.000, tel. 277-3611. Até 23/5. Patrocínio: Secretaria Municipal de Cultura

**P**EÇA  
INAUGURA A  
8.ª EDIÇÃO  
DO EVENTO

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

## ACONTECE ESPETÁCULOS

Divulgação



Espectáculo de dança "Beneditas" que será apresentado hoje

# Peça e dança têm mulher como tema

da Reportagem Local

A mulher é o tema de dois espetáculos —um de dança e outro de teatro— que acontecem hoje em Campinas.

Na dança, em "Beneditas", que será apresentada às 20h na Confraria da Dança, a mulher é retratada na forma de duas meninas.

As bailarinas percorrem sacristias e até terreiros em busca daquilo que consideram a verdadeira espiritualidade.

As bailarinas Diane Ichimaru e Grácia Navarro, são as responsáveis pela criação e interpretação do espetáculo de dança contemporânea.

O ingresso custa R\$ 6 se for com-

prado com até duas horas de antecedência ao espetáculo, e R\$ 12 na bilheteria.

Em "Yerma do Deserto", uma adaptação da obra do espanhol Federico García Lorca, a peça teatral retrata o universo feminino e o desejo de maternidade observado na mulher.

Segundo o diretor, José Tonezzi, a peça conta a história de uma mulher que não aceita a esterilidade.

As atrizes, Renata Deusi e Silvana Di Blasio, são integrantes do Laboratório do Ator de Campinas.

O ingresso para o espetáculo custa R\$ 12.

A apresentação será às 20h no teatro do Centro de Convivência de Campinas.

**ACONTECE** DANÇA

# 'Beneditas' é atração da Confraria

free-lance para a Folha

Com total entrosamento, desde o início das coreografias ao complemento com os adereços de palco e figurinos, as bailarinas Diane Ichimaru e Grácia Navarro apresentam na Confraria da Dança a partir de hoje, às 20h, o espetáculo "Beneditas".

Formadas em dança pela Unicamp (Universidade Estadual de Campinas), as bailarinas vão se transformar em criadoras, intérpretes, coreógrafas e figurinistas para mostrar "Beneditas" na Confraria da Dança, um dos mais nobres espaços de Campinas para apresentação da arte que não faz parte do circuito comercial.

Com elementos religiosos, captados na cultura popular, as duas bailarinas foram buscar a inspiração nos ritos memorizados quando crianças.

Os oratórios, as procissões, o presépio vivo e as quermesses foram elementos primordiais na criação do espetáculo.

"Apesar de conhecer Grácia na

faculdade, tivemos uma infância semelhante nas cidades do interior, influenciadas pela religiosidade, vinda principalmente de sítios", disse Diane.

Segundo ela, o espetáculo é uma criação pessoal e não tem compromisso com a linguagem.

É um trabalho de dança contemporânea, que mistura o corpo e a voz com objetos em cena, como flores, figuras e instrumentos de percussão.

Na história, contada por meio dos movimentos, duas meninas percorrem sacristias e quadros de igrejas, serpenteiam por procissões, capelas e terreiros, pisando os solos do interior.

O encontro do devoto com o divino é apresentado por meio de mulheres e as santidades femininas Imaculada Conceição de Maria, Nossa Senhora Aparecida, a padroeira do Brasil, Nossa Senhora do Rosário, Iemanjá, a rainha dos mares, entre outras.

O espetáculo "Beneditas", será apresentado também nos dias 29, 30 e 31 e 1º de novembro.