

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS- UNICAMP
INSTITUTO DE ARTES**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes**

**O GESTUAL COTIDIANO DAS LAVADEIRAS E SUA RELAÇÃO
COM OS ORIXÁS: UMA CONCEPÇÃO COREOGRÁFICA**

Maria de Lurdes Barros da Paixão

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

CAMPINAS - SP

2002

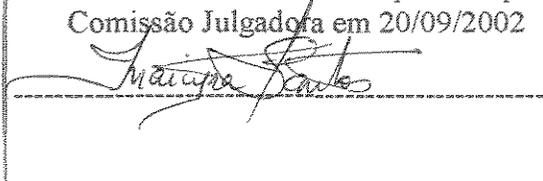
**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS- UNICAMP
INSTITUTO DE ARTES**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes**

**O GESTUAL COTIDIANO DAS LAVADEIRAS E SUA RELAÇÃO
COM OS ORIXÁS: UMA CONCEPÇÃO COREOGRÁFICA**

Maria de Lurdes Barros da Paixão

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pela Sra. Maria de
Lurdes Barros da Paixão e aprovada pela
Comissão Julgadora em 20/09/2002



Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Artes do Instituto de Artes da
UNICAMP como requisito parcial para a
obtenção de grau de Mestre em Artes sob
a orientação da Prof^ª. Dr.^ª Inacyra Falcão
dos Santos

CAMPINAS - SP

2002

UNIDADE	Be
Nº CHAMADA	T/UNICAMP PAG 79
V	EX
TOMBO BCI	53245
PROC.	124103
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	
Nº CPD	

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

CM00182194-4

BIB ID 288044

P167g

Paixão, Maria de Lurdes Barros da
O gestual cotidiano das lavadeiras e sua relação com os
orixás : uma concepção coreográfica / Maria de Lurdes Barros
da Paixão. -- Campinas, SP : [s.n.], 2002.

Orientador : Inaicyrá Falcão dos Santos.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Oxum. 2. Iemanjá. 3. Coreografia. 4. Dança - Bahia. 5.
Simbolismo. 6. Mito. I. Santos, Inaicyrá Falcão dos. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III.
Título.

AGRADECIMENTOS

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

À minha mãe, Edith, por ter sido uma mãe sempre presente e amorosa e ter me ensinado a lutar contra as adversidades da vida.

À Universidade Estadual de Santa Cruz por ter me proporcionado realizar o Mestrado.

À minha orientadora Prof^ª Dr^ª Inaicyrá Falcão dos Santos, por ter sido muito mais que uma orientadora, uma amiga que orienta, exige, mas acima de tudo, respeita, ouve, estimula, desafia, silencia, preserva e valoriza o carinho, o respeito, a alegria e a solidariedade nas relações humanas.

À Professora Maria Lúcia Franco Maltez, por ter me ensinado tanto sobre as possibilidades do corpo na ginástica e ter sido a primeira pessoa a despertar em mim o amor pelas artes corporais.

Ao companheiro de jornada, tão louco quanto eu pela arte, Professor Roberto França Moreira.

Ao Grupo Arte em Movimento, por tudo de bom que construímos e aprendemos nesses quatro anos de convivência.

Às amigas irmãs, Clotildes Cazé, Consuelo Oliveira, Raimunda D'Alencar, sempre tão presentes mesmo na distância.

A Rogério por ser tão companheiro, amigo e ter me mostrado o quanto eu podia crescer profissionalmente.

À amiga maranhense Sandra Regina Rodrigues, companheira com quem compartilhei as dificuldades e as saudades de casa durante a estada em Campinas.

Ao Professor, Mestre Ruy do Carmo Póvoas pelas contribuições e correções do texto, e pelo apoio institucional, enquanto coordenador do Núcleo Kàwé.

À amiga Joélia Sampaio por ter me socorrido sempre na formatação do texto e na arrumação das fotos com suas contribuições valiosas.

A Virgínia Namur e toda a sua família por sempre me receberem de forma carinhosa na sua casa em São Paulo.

À Profª Drª Anabel Douber do IEL (UNICAMP), por ter me ensinado a gostar e ler mais rápido os textos em Inglês.

À Profª Drª Carmen Lúcia Soares, por ter projetado tantas imagens do corpo em mim, e por ter me recebido com tanto carinho nas suas aulas.

Às alunas de dança (UNICAMP) Milena, Bethânia e Giuliana, foi com vocês que Abébé começou.

À Kátia do Ilê Axé Opó Afonjá pelos seus ensinamentos valiosos sobre as danças de Oxum e Iemanjá.

Ao elenco de Abébé pela entrega na pesquisa de movimento e por terem embarcado comigo nesse sonho.

A Magno Santos, a Renato da Mota e a Adriana Nascimento pelo apoio moral e a solidariedade nas horas difíceis.

A Sídio Marcos Oliveira Nascimento pelas contribuições valiosas na arrumação, formatação e inclusão das imagens no texto.

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

RESUMO

Este trabalho teve como objetivo verificar a relação existente entre as danças dos orixás da água (Oxum e Iemanjá) e a gestualidade das lavadeiras da região de Ilhéus-BA, visando a re-elaboração desses elementos na composição coreográfica. Tecendo reflexões sobre a dança, a influência e as conseqüências do pensamento mítico e simbólico para o ser humano, no contexto geral, ampliando essas reflexões no estudo do Mito Nagô. Outrossim, compreender o processo pelo qual o homem elabora, re-elabora, cria e intercambia conhecimentos através de sua experiências míticas, também presentes na dança. A metodologia utilizada foi a da pesquisa – ação na qual o pesquisador e pesquisado participaram ativamente da pesquisa. Este estudo foi desenvolvido sobre o mito, símbolo, mitologia afro-brasileira e a gestualidade das lavadeiras, proporcionando um processo criativo. O produto artístico dessa pesquisa foi à composição coreográfica denominada *Abebé*. Em *Abebé* considerou-se importante selecionar os elementos simbólicos a serem re-elaborados. Nessa perspectiva os Orixás Oxum e Iemanjá são considerados entidades simbólicas, que representam o elemento água e possuem em comum o símbolo *Abebé - leque ritual*. Estabeleceu-se, uma linguagem coreográfica, através de analogias e re-elaborou-se o gestual das lavadeiras e as danças dos orixás da água (Oxum e Iemanjá). Neste contexto, estruturou-se cenicamente a dança cuja origem é a tradição africana com suas características fundamentais, trazendo a gestualidade das lavadeiras, o mito e a ancestralidade para a dança contemporânea.

Palavras- chave :Oxum, Iemanjá, lavadeiras

ABSTRACT

This work had as objective to verify the existent relationship among the dances of the 'orixás' of the water ('Oxum' and 'Iemanjá') and the gesture of the laundresses of the area of Islander-BA, seeking the re-elaboration of those elements in the choreographic composition. Weaving reflections on the dance, the influence and the consequences of the mythical and symbolic thought for the human being, in the general context, enlarging those reflections in Myth 'Nagô' study. Also, to understand the process for which the man elaborates, it re-elaborates, it creates and it exchanges knowledge through its mythical experiences, also presents in the dance. The used methodology was the one of the research - action in the one which the researcher and researched they participated actively of the research. This study was developed on the myth, symbol, Afro-Brazilian mythology and the gesture of the laundresses, providing a creative process. The artistic product of that research went to the denominated choreographic composition 'Abebé'. In 'Abebé' it was considered important to select the symbolic elements they be she re-elaborated. In that perspective 'Orixás' 'Oxum' and 'Iemanjá' symbolic entities are considered, that represent the element water. and they possess the symbol in common 'Abebé' - ritual fan. It settled down, a choreographic language, through analogies and re-elaborate-if the gesture of the laundresses and the dances of the 'orixás' of the water ('Oxum' and 'Iemanjá'). In this context, the dance was structured whose origin is the African tradition with its fundamental characteristics, bringing the gesture of the laundresses, the myth and the ancestor for the contemporary dance.

SUMÁRIO

Agradecimentos	3
Resumo	5
Sumário	7
Magia D'água	8
INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I	
O SÍMBOLO, O MITO E A DANÇA NO CONTEXTO GERAL DA HISTÓRIA	17
CAPÍTULO II	
O SÍMBOLO, O MITO E A DANÇA NO CONTEXTO NAGÔ	29
CAPÍTULO III	
PESQUISA DE CAMPO - OXUM, IEMANJÁ, LAVADEIRAS - TRIÁDE FEMININA NO UNIVERSO DAS ÁGUAS.....	39
3.1. Oxum.....	40
3.1.1. A dança de Oxum.....	43
3.2. Iemanjá.....	44
3.2.1. A dança de Iemanjá.....	46
3.3. Gestual das Lavadeiras.....	47
CAPÍTULO IV	
PROCESSO CRIATIVO - UM MOMENTO DE ÊXTASE.....	54
CAPÍTULO V	
MONTAGEM CÊNICA - ABEBÉ.....	72
5.1. Cena I - O Gestual das lavadeiras.....	74
5.2. Cena II - O surgimento do Mito do Orixá da Água - Iemanjá.....	76
5.3. Cena III - O surgimento do Mito do Orixá da Água - Oxum.....	77
5.4. Cena IV - Oxum, Iemanjá, lavadeiras - Tríade feminina no Universo das Águas	77
5.5. Cena V - Além do espelho.....	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	85

Magia D'água

Maria de Lurdes B. da Paixão

Água! Quente, fria, límpida, multicolor
servindo ao homem
revoltando-se com os abusos do homem
água que grita, chora e embala nosso sono
e a alma das lavadeiras
mulheres da beira do rio e do mar
mulheres cantoras e contadoras de história
de rir e de chorar
que torcem e retorcem seus corpos
na beira do rio e do mar
Água! tu és as lágrimas alegres
que derramamos.
Ao deslizarmos na tua queda
te saudamos com nossos corpos
e quando dançamos te louvamos
com nossas bacias que cantam tua magia.

INTRODUÇÃO

o Brasil possui uma grande extensão territorial o que promove a distância considerável entre as várias regiões. Este fato consolidou especificidades culturais pelo predomínio exercido por diferentes grupos étnicos que passaram seus valores e hábitos cotidianos singularizando o povo brasileiro nos diferentes Estados e Municípios e, ao mesmo tempo, lhe dá em termos de amplitude geográfica e populacional uma representativa diversidade cultural.

Especificamente, em Salvador, capital da Bahia, ocorre o predomínio da população com características étnicas de origem africana, chamados afro-brasileiros ou afrodescendentes. Entretanto, observa-se que o contingente populacional de origem africana também se estende para a Região Sul da Bahia, na cidade de Ilhéus, onde o trabalho de pesquisa em questão desenvolveu-se.

A presença dos afrodescendentes no Sul da Bahia pode ser observada nas manifestações artísticas e folclóricas, a exemplo da dança e da capoeira, bem como no número considerável de comunidades “terreiros,” onde é praticado o culto afro-brasileiro, popularmente denominado candomblé. Nessas comunidades, a relação com o sagrado é um dos pilares para interpretação da vida através da carga mística que religa o ser humano ao sentimento de integração com a realidade. A dimensão religiosa dos terreiros se faz em conexão com os vários saberes, um dos suportes para as expressões estéticas.

Nessa perspectiva, o terreiro é considerado um “locus” de experiência temporal, social e simbólica, um contexto que permite encontrar elementos

identificadores nos diferentes discursos, por exemplo, o mito e o rito que perpassam as várias dimensões do viver e se traduzem em gestuais e movimentos presentes na dança. A dança, nessas comunidades, é a expressão do labor e possui uma função: dança-se a luta, o amolar das ferramentas, o cortar do mato, o pilar do feijão, dentre outros afazeres, ocupações e viveres.

Considerado um afazer doméstico, o labor cotidiano das lavadeiras do Rio Cachoeira, assim como a dança nas comunidades terreiros, possui uma função, exercida predominantemente pelas mulheres. Nessa perspectiva procura-se um elo de ligação entre as lavadeiras, personagens femininos no universo das águas e os Orixás femininos que representam simbolicamente as águas do rio e do mar, Oxum e Iemanjá.

Esta pesquisa tem como objetivo verificar a relação existente entre o labor cotidiano das lavadeiras do rio Cachoeira, Ilhéus/BA e a gestualidade dos Orixás femininos – Oxum e Iemanjá.

As lavadeiras postam-se na beira do rio Cachoeira e, com suas cantorias, batem as roupas nas pedras, sustentando os familiares com o *“lavar roupa de ganho”* – expressão que significa receber dinheiro pela roupa lavada. Por este fato, as mesmas possuem história e tradição. Nos dias atuais, embora em menor número, ainda é possível ver as lavadeiras às margens do Rio Cachoeira lavando roupas. Esse contexto possibilitou a observação, o registro e a apreensão da gestualidade das lavadeiras, seus movimentos de lavar, torcer e sacudir as roupas, visando re-elaborá-los, na composição coreográfica.

Observa-se, na cidade de Ilhéus, onde são visíveis a marca das

referências da tradição africana, o preconceito para com as manifestações artísticas de origem afro-brasileira, mesmo porque os valores da cultura européia são muito arraigados somam-se a isto, os estereótipos criados por grupos que se auto-denominam “grupos de dança afro”, cujas coreografias tendem a ressaltar a sensualidade, o exotismo das danças dos Orixás. Acredita-se que esta forma de apresentação reforça o preconceito para com a dança afro-brasileira. Isto ocorre, talvez, por se tratar de uma representação, na qual ocorre uma mimetização da estética do terreiro, visto que todos esses grupos tendem a reproduzir contínua e repetidamente a forma literal da dança dos Orixás que acontece no cotidiano das práticas rituais. De acordo com Barba (1994:2390) [...] *“Existe uma distância entre o modo pelo qual utilizamos a nossa presença na vida e o modo pelo qual utilizamos em uma situação espetacular.”*

Geralmente, estas danças “afro” são coreografadas, dirigidas e dançadas por pessoas iniciadas ou que tem algum tipo de ligação com a comunidade “terreiro” e que tecnicamente dominam e executam as danças dos Orixás. Compreende-se que poderiam ser pesquisados e destacados outros elementos dessas danças, por exemplo, a polirritmia e os cânticos. Todavia, numa perspectiva de redimensionar esses fazeres, transcendendo-os, transformando-os em objetos estéticos – condição inerente a arte – tornou-se necessário desenvolver estudos no âmbito da composição coreográfica, visando re-elaborar os elementos simbólicos presentes nas danças dos Orixás que revelem a cultura dos afro-brasileiros, importante na construção de conhecimentos perceptíveis na memória, na mitologia, em uma filosofia de vida e em manifestações artístico-

culturais.

O ser humano possui matrizes míticas culturais que se expressam de diferentes formas, a depender da região de origem. Estas matrizes se manifestam na literatura de cordel, no canto, na representação teatral, nas lendas e também na dança. O universo lendário brasileiro tem servido de fonte de inspiração para diversas linguagens artísticas, entretanto, torna-se necessário difundir e privilegiar as criações que são originárias da pesquisa e de estudos sobre a cultura afro-brasileira.

Por sua vez, a dança revela a história de um povo, seus mitos, sua cultura. Seja ela popular, clássica, profana, sagrada, moderna ou contemporânea. A dança sagrada pode ser considerada como elemento identificador de comunidades religiosas e de cultos específicos. A dança, neste contexto, desenvolve-se a partir das relações tecidas entre o homem, seus deuses, sua fé, expressas através de movimentos que refletem todo o sentimento da comunidade. Surge do sentimento interior, das emoções vividas, de algo compartilhado consigo mesmo e com o outro. Realiza-se pelo movimento e este tem um sentido, uma função. Não se dança simplesmente por dançar, mas sim para louvar, pedir, agradecer, saudar e afirmar a própria fé.

Entretanto, algumas questões merecem ser pontuadas. Como seria produzir espetáculos ou concepções coreográficas com referenciais que só são vistos sob o ponto de vista exótico, sensual? Como expressar o gestual dos Orixás nas criações contemporâneas de dança, sem estereotipar seus movimentos? São perguntas que teimam em não silenciar. As respostas são muitas e dependem de

pesquisas no âmbito do culto afro-brasileiro, na arte, na dança contemporânea, compreendendo a necessidade de apropriação da matriz africana e o conhecimento técnico desta estética para re-elaborar estes movimentos na concepção coreográfica.

Descrever o processo de re-elaboração das danças rituais dos Orixás femininos – Oxum e Iemanjá – juntamente com o gestual das lavadeiras do Rio Cachoeira – Ilhéus/BA é um processo que se dá pela aprendizagem e apreensão desses movimentos que se constituem em célula-base de todo este trabalho de pesquisa e montagem cênica. Estabelecem-se, como princípios norteadores do processo criativo, o conhecimento e a vivência da gestualidade das lavadeiras e das danças dos Orixá, Oxum e Iemanjá, com o objetivo de pesquisar novas possibilidades de movimentos que culminem na sua re-elaboração. Portanto, torna-se imprescindível trazer para o corpo a matriz desses movimentos, escolhendo os mais significativos para a proposta.

A pesquisa em apreço, justifica-se em função de quatro relevantes questões aqui pontuadas:

1 – A observação do caminhar das lavadeiras, a maneira como carregam a lata ou as bacias sobre a cabeça e a dissociação do movimento realizado pela parte superior do tronco em relação a parte inferior. Fato que levou a uma comparação com as danças dos Orixás Oxum e Iemanjá, principalmente pelo movimento dos ombros denominado “*Jiká*”, observado nas danças dos Orixás Oxum e Iemanjá e que são executados dissociados do movimento dos quadris;

- 2 – O fato do gestual das lavadeiras ser um labor o que remete às danças de Oxum e Iemanjá, danças associadas ao trabalho, portanto possuem uma função;
- 3 – A leitura de uma citação de Ramos (apud Bastide,1983:253), na qual, o mesmo diz existir *“a história de uma lavadeira que tinha sido possuída selvagememente por Iemanjá enquanto lavava tranqüilamente a roupa, e por essa maneira ficara sabendo qual era o seu santo.”*
- 4 – A identificação do elemento água como elo de ligação entre a lavadeira e os Orixás Oxum e Iemanjá, reforçado pelos dizeres de Bachelard (1997:22):

[...] certas formas nascidas das águas têm mais atrativos, mais insistência, mais consistência: é que intervêm devaneios mais materiais e mais profundos, e nosso ser íntimo se envolve mais a fundo e nossa imaginação sonha, mais de perto, com os atos criadores.

Os procedimentos metodológicos adotados têm como referência a teoria da pesquisa ação de Michel Thoillent, cujos princípios básicos seguidos foram:

- a) observação sistemática participante ;
- b) interação entre o pesquisador e os indivíduos pesquisados, em que os segundos não são meros informantes, assim pesquisadores e pesquisados participam da cena da pesquisa;
- c) levantamento bibliográfico é considerado um instrumento auxiliar da pesquisa de campo visando fundamentar as informações coletadas
- d) a pesquisa de campo consistiu na observação, realização de entrevistas, coleta de depoimentos e participação nas ações da comunidade pesquisada, onde

foram feitos registros fotográficos e filmagens do gestual das lavadeiras e das danças dos Orixás Oxum e Iemanjá.

As fontes de consulta utilizadas na fundamentação teórica da pesquisa foram: literatura afro-brasileira, mitologia, tradição oral, filosofia, dança, etnia, improvisação para o teatro e dança, composição coreográfica, estudos do movimento, construção do corpo do ator e do personagem cênico.

A dança, como arte, requer a apreensão dos elementos universais como o domínio da “linguagem” corporal dos movimentos, dos níveis, direções e trajetórias. Exige ainda a “lapidação” diária dos corpos através dos exercícios e técnicas que predispõem e possibilitam ao corpo expressar-se, buscando uma interação entre a técnica, a emoção e a estética. Nesta perspectiva, a concepção coreográfica dirige-se para construção da dança nos corpos brasileiros a partir de uma pesquisa sobre os mesmos, sua mobilidade, expressividade.

Considera-se que os povos, indígenas, africanos e europeus, imprimiram seu jeito de ser e de estar no mundo na cultura brasileira. A cultura brasileira, com as suas especificidades culturais regionais, expressa de diferentes maneiras, seu vestuário, alimentação, manifestações artísticas. Acredita-se, que, tudo isto contribuiu para a formação de um corpo brasileiro singular. Corpo brasileiro singular que é também um corpo plural, porque pode dançar desde o frevo e o maracatu em Recife, a folia de Reis em Minas Gerais, a polca no Rio grande do Sul o samba no Rio de Janeiro a “dança afro” na Bahia, até o boi no São Luiz do Maranhão e tantas outras danças existentes nas diferentes regiões brasileiras. Compreende-se que estas especificidades podem ser expressas na

dança, na criação e na composição coreográfica brasileira.

Neste trabalho pretende-se tecer reflexões sobre a dança, a influência e as conseqüências do pensamento mítico e simbólico para o ser humano, no contexto geral da história, visando ampliar essas reflexões no estudo do Mito Nagô. Compreender o processo pelo qual o homem elabora, re-elabora, cria e intercambia conhecimentos através de sua experiências míticas, também presentes na dança.

Deseja-se desenvolver estudos teórico-práticos a cerca das danças de dois mitos femininos das águas, Oxum e Iemanjá, e da gestualidade cotidiana das lavadeiras. O resultado esperado desta pesquisa é transcender estes movimentos, através de laboratórios de criação, recriação e improvisação de movimentos, finalizando com uma montagem cênica e as considerações finais sobre o trabalho.

De acordo com as intenções já referidas, este trabalho se divide em cinco capítulos:

Capítulo I - O Símbolo, o Mito e a Dança no contexto geral da História;

Capítulo II - O Símbolo, o Mito e a Dança no contexto Nagô;

Capítulo III - Pesquisa de Campo. Oxum, Iemanjá, lavadeiras - Tríade feminina no universo das águas;

Capítulo IV - Processo Criativo - Um Momento de Êxtase;

Capítulo V - Montagem Cênica - Abebé – Às Considerações Finais mostrará o resultado da pesquisa

CAPÍTULO I

O SÍMBOLO, O MITO E A DANÇA NO CONTEXTO GERAL DA HISTÓRIA

Neste capítulo, pretende-se fazer uma reflexão sobre o pensamento mítico e simbólico e as influências que o mito e o símbolo têm para o homem, em diferentes culturas e, a partir disto, estabelecer um paralelo entre a dança, o mito, a ancestralidade e o símbolo no contexto geral da história. Busca-se compreender essas questões no contexto da composição coreográfica que possibilite re-atualizar o mito na dança contemporânea.

Alguns questionamentos norteiam o desenvolvimento deste capítulo e são de fundamental importância para o entendimento desta pesquisa. São elas: Qual a finalidade de reviver o mito? Quais são as funções exercidas pelo mito e pelos símbolos? Como re-elaborar para composição coreográfica, elementos da gestualidade cotidiana? Quais as influências do pensamento mítico nas artes, em especial na dança no advento do mundo contemporâneo? Esses questionamentos iniciais levam ao estudo e à observação do mito de forma geral e depois, especificamente, ao mito afro-brasileiro e sua possível relação com a gestualidade cotidiana das lavadeiras, visando a re-elaboração na composição coreográfica.

Faz-se necessário uma reflexão sobre o Século XIX, marcado pelas doutrinas científico-filosóficas como o Positivismo e o Racionalismo, porquanto estas influenciaram o homem na busca pelo conhecimento, pela verdade absoluta; estando ambas centradas na razão e na objetividade em oposição à imaginação, à

subjetividade e ao pensamento mítico e simbólico.

De acordo com Adorno e Horkheim (apud Vaz,1999:91),

No sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os seres humanos do medo e de investi-los na posição de senhores[...]. O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber.

Segundo análise realizada por Dumézil (1996), no prefácio do livro de Eliade, sobre a redescoberta do simbolismo na Europa Ocidental, foi constatado que este fato ocorreu em decorrência do avanço das culturas asiáticas no contexto histórico mundial e da entrada de grupos étnicos, como os africanos, na História Contemporânea. A Europa cede aos símbolos e às imagens desses continentes, denominando-as “culturas exóticas”. A cultura européia passa, então a incorporar os valores simbólicos, outrora negados pela visão cientificista e materialista, e passa a estabelecer um diálogo com às questões míticas, espirituais, inerentes àquelas culturas. De acordo com Gibson (1999: 07): *“O simbolismo surge cerca de meados do séc. XIX, com grande influência nas áreas de Europa que associavam dois factores: Um industrialismo avançado e uma população predominantemente católica.”*

Depreende-se, dessa análise, que o mito e o pensamento simbólico do século XIX, apesar da visão e das práticas calcadas em valores filosóficos empiristas e racionalistas, permanecem vivos e são, neste século, temas atuais de diferentes culturas da sociedade contemporânea. Nessa perspectiva, mais uma vez, vale citar Gibson (1999: 17):

No fim do século XIX enquanto a ciência e o positivismo anunciavam triunfalmente um admirável mundo novo fundamentado na razão e na tecnologia, certas pessoas começavam a aperceber-se da perda de uma qualidade indefinível que tinha achado no sistema cultural anterior, nos valores e significados traduzidos por aquilo que podíamos chamar a sua << ordem emblemática >>.

A discussão sobre mito e símbolo requer uma reflexão sobre a história e funções da dança nas sociedades ditas primitivas, cujo mito era o elemento mais importante, também exige analisar a passagem ou transformação da dança sagrada e litúrgica para a dança artística, na sociedade moderna e contemporânea.

O mito e o símbolo são elementos presentes na dança e servem para análise das diferentes culturas. Ambos não devem ser estudados de forma separada, tendo em vista que o mito constitui um campo de referência simbólica, um meio de conhecimento, que por muitos séculos têm permitido ao homem aventurar-se na tentativa de desvendar e explicar a sua própria existência e a origem do Universo.

Na visão de Eliade (1996), o símbolo ou o pensamento simbólico extrapola a área infantil, o campo da loucura e da poesia. Para esse autor, o pensamento simbólico, os mitos e as imagens são o que se pode chamar de patrimônio cultural da humanidade, necessários à própria condição do existir, pois permitem ao homem um conhecimento de si mesmo.

Jung (1999:21) também analisa o símbolo:

Por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana é que frequentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente. Esta é uma das razões porque todas as religiões empregam uma linguagem simbólica e se exprimem através de imagens.

O pensamento simbólico induz o homem por caminhos que antecedem o seu momento histórico, ou seja, ele abdica por um momento de sua condição social histórica e mergulha no mundo dos sonhos, fantasias e devaneios, que trazem à tona imagens e símbolos de um tempo primordial. Isto não significa, necessariamente, um retorno às origens ou à sua condição mais primitiva, e sim a possibilidade de entrar em conexão com o mundo espiritual, sagrado, superior e transcendente cuja dinâmica difere do mundo material, objetivo, profano. Nessa direção, Gibson (1999:20) diz: *“Um símbolo pela sua verdadeira natureza se refere a uma realidade ausente.”*

Os símbolos e os mitos são formados em diferentes culturas, em diferentes contextos. A característica essencial do símbolo, contudo, é a da representação. O símbolo representa coisas, objetos, palavras, num sentido geral, isto é, o símbolo não torna singular aquilo que ele representa. Entretanto, o elemento representado pelo símbolo mantém as suas características singulares.

Esta idéia faz lembrar Santos, J.(1986:17), quando diz:

Insistirei mais adiante na fragilidade do conceito abstrato e universal do símbolo. Os elementos só podem ser vistos e interpretados num contexto dinâmico, não com um significado constante intrínseco, mas essencialmente como fazendo parte de uma trama e de um processo. O significado de um elemento está em função de suas relações com outros elementos. O significado de um elemento é uma função e não uma qualidade.

Essa condição geral do símbolo faz com que o objeto representado seja identificado onde quer que ele esteja.

De acordo com Santaella (1983:68),

Os Símbolos são signos triádicos, genuínos, pois produzirão como interpretante um outro tipo geral ou interpretante em si que, para ser interpretado, exigirá um outro signo, e assim *ad infinitum*. Símbolos crescem e se disseminam, mas eles trazem, embutidos em si, caracteres icônicos e indiciais... .

Seria impossível para o homem tanto na Antigüidade, como nas sociedades modernas, viver sem seus elementos simbólicos e sem seus mitos?

Demonstra Eliade (1991:30):

[...] Os mitos e os símbolos circulam pelo mundo, propagados por certo tipo de cultura, ou seja, que esses mitos e símbolos não são descobertas espontâneas do homem arcaico, mais criações de um complexo cultural bem delimitado, elaborado e veiculado por certas sociedades humanas. Tais criações foram difundidas muito longe do seu núcleo original e foram assimiladas por povos e sociedades que de outra forma não as teriam conhecido.

Nessa perspectiva, o símbolo revela a consciência que o ser humano passa a ter da sua relação com o Cosmo, com a Natureza e de como ele interage com o Universo. A consciência que o indivíduo passa a ter de si mesmo não é apenas de um ser vivo, habitante do Planeta Terra, mas sim de um ser que é capaz de dialogar com os diferentes planos do Universo, que é o mundo material e o espiritual. Ambos favorecem uma interação entre o pensamento objetivo e o subjetivo que permeia as relações tecidas pelo ser humano na sociedade.

A importância do mito e do símbolo constitui-se uma ação fundamental para compreensão e apreensão do passado e do presente, da ancestralidade, pelo homem contemporâneo.

Para Jung (1989:89),

O papel dos símbolos religiosos é dar significação à vida do homem. Os índios pueblos acreditam que são filhos do Pai Sol, e esta crença dá a suas vidas uma perspectiva (e um objetivo) que ultrapassa sua limitada existência; abre-lhes espaço para um maior desdobramento das suas personalidades e permite-lhes uma vida plena como seres humanos[...].

Os símbolos representam algo que possui um significado para o homem e sua comunidade, por isso negar as representações simbólicas elaboradas e construídas pelo homem seria o mesmo que destruir os seus sonhos, a sua imaginação que o faz criar, recriar, elaborar e re-elaborar, de forma dinâmica, o ambiente, o meio social em que vive, independente da classe social, nível intelectual ou grupo religioso a que pertença.

De acordo com Bauman (apud Schelling, 1990:31),

[...] A linguagem humana abrange especificamente a combinação de símbolos capazes de expressar relações entre coisas, indivíduos e acontecimentos. Devido a essa capacidade de criar novas combinações de símbolos e estruturas de relações, os seres humanos são capazes de invenção e criatividade, de estruturar e desestruturar, de formar novas sínteses com o material fornecido pelo contexto do meio natural e social.

O mito impõe uma dinâmica de pensar a vida, sua origem, seu desenvolvimento e o seu fim que seriam, respectivamente, o nascimento, a vida e a morte. Nessa perspectiva, a mitologia fornece possibilidades de compreender a importância desse estudo para o homem contemporâneo. Este fato pode ser observado na análise de Boechat (1995), através do estudo de quatro mitos humanos:

- 1- Prometeu – aquele que roubou o fogo dos céus para trazer à Terra e entregá-lo aos homens;

- 2- Dom Quixote – o defensor – que luta contra a dominação dos homens fortes contra os fracos. ;
- 3- Fausto – queria ser Deus, possui a sede do infinito, do ilimitado;
- 4- Carlitos, o Vagabundo – o sem morada, sem classe social, sem trabalho, mas que não se deixa abater pelo mundo capitalista.

O que esses quatro mitos têm em comum? Boechat (1995:17) explica:

Em todos os quatros mitos há a incrível fé no homem e crença na vida.[...] Cada um, a sua maneira, luta ou resiste. E não se sentem menores no insucesso do que na vitória. Como o velho Marinheiro de Hemingway, acreditam que o homem pode ser destruído, mas não deve sentir-se derrotado. Todos são símbolos do Ocidente e Fausto prepondera no espírito da modernidade.

Ainda, de acordo com Boechat,

Eles não são representativos do homem comum, por isso são mitos, não se adaptam ao seu ambiente social [...] Mas Prometeu, Dom Quixote, Fausto e o Eterno Vagabundo são símbolos de algo maior que o homem comum. É isso que lhes assegura a grandeza e perenidade.

Considera-se o universo mítico um campo fértil de imagens, projetados através dos elementos simbólicos, os quais possibilita: compor, re-elaborar e criar estruturas coreográficas na dança.

Revelar o mito através da dança equívale a projetar imagens invisíveis por trás do visível e que no dizer de Bachelard (1998:02) significa:

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

Sabe-se que ao longo dos séculos a dança perdeu seu caráter mítico, simbólico, exclusivo de manifestação cultural que sempre se fez presente nas

diferentes culturas, nas quais as pessoas da comunidade participavam dançando, cantando, tocando, independente da sua função na sociedade.

As mudanças ocorridas na fase em que o homem buscava os recursos da natureza, visando a sua subsistência, para as atividades de produção de bens comuns de consumo, fez com que os indivíduos, passassem a dominar técnicas relativas à produção e à conservação dos alimentos vegetais e animais, que o ajudaram a melhorar as suas condições de sobrevivência, dando-lhes maior autonomia e controle de suas vidas.

Bourcier (1987:10) diz que esta situação teve duas conseqüências:

A população vai aumentar e, por possuírem bens, serão obrigados a protegê-los, os homens irão se organizar em grupos mais poderosos que a família. Daí surgem as cidades, diferentes umas das outras e até rivais, cada uma com suas próprias divindades protetoras, com freqüência um animal simbólico um totem. Como é normal, os ritos religiosos personalizam-se em cada grupo à medida em que este descobre sua identidade. Cada grupo terá, portanto, sua ou suas danças próprias.

Nessa perspectiva, destaca-se a dança que sempre se fez presente em todos os momentos da civilização grega, desde os atos religiosos, ao treinamento militar. Para os gregos, a dança possuía caráter essencialmente religioso e visava à comunicação com os deuses. Segundo Platão, (apud Bourcier 1987:22): *“A dança é também um meio excelente de ser agradável aos deuses e de honrá-los.”*

A história da mitologia grega constitui um fato importante na cultura do Ocidente. Para os gregos, os deuses não eram seres mortais e não podiam ser confundidos com o homem. Os deuses estavam acima do homem. Os deuses moravam no Olimpo, monte elevado, e não interferiam de forma absoluta no

destino dos homens. Os gregos contam a história dos deuses, seus mitos, através de inúmeras lendas.

De acordo com Boechat foi a partir das idéias de Platão – considerado um dos maiores pensadores do Ocidente, que toda experiência grega anterior e contemporânea a ele foi sintetizada, bem como foi um criador de mito. Para Platão, os deuses não estavam fora do pensamento do homem, mas sim dentro deste. Para ele, caberia ao homem buscar em profundidade o ser divino localizado no seu próprio interior. Depois de Platão, o pensamento grego modifica-se, torna-se mais racionalista e abstrato, tendo por consequência a perda da importância do mito para aquela civilização. A mitologia grega, contudo, ainda é uma importante referência histórica na cultura ocidental. Segundo narrativas lendárias, a dança grega nasce em Creta. De acordo com Homero, foram os deuses que ensinaram as danças aos mortais.

Assim como os gregos, o povo africano acredita e cultua os seus deuses, denominados Orixás, através das oferendas, cânticos e danças. Esta última é o veículo que permite ao orixá incorporar-se no iniciado, revelando suas características principais, associadas aos quatro elementos da natureza, Água, Terra, Fogo e Ar. Os Orixás são divindades que interferem e estabelecem a conduta do homem na comunidade, não de forma absoluta, contudo, impõem valores e regras que devem ser seguidas pelos iniciados.

A dança, na sociedade contemporânea, perdeu a sua função primordial, sagrada, iniciática e absorveu formas e estruturas técnico-artísticas em consequência das transformações sociais ocorridas na sociedade. Entre estas

transformações, destaca-se a profissionalização desta arte, ocorrida no século passado. Este fato pode ter contribuído para o afastamento da dança de seu referencial mitológico .

O mito reafirma-se na dança pelos movimentos do corpo. Estes simbolizam e expressam os sentimentos e as emoções humanas, visíveis através do olhar que é capaz de capturar o sentido da gestualidade das mãos. Confirmando esta perspectiva, vale citar Oliveira, (1992,27):

As mãos criam e expressam o sentir humano. Passado e presente, pelas mãos, transtemporizam-se. As mãos, ontem e hoje, falam do ser/estar do homem no mundo. São uma parte do homem que re-acorda o próprio homem para sua dinamicidade num outro tempo/espaço de ação

Deste modo, propõe-se contextualizar o mito na dança contemporânea, porque acredita-se que o mito constitui um campo de referência simbólica fortemente presente nas diferentes culturas. A importância se dá pelo retorno à ancestralidade, ao resgate dos fatos que ficaram na memória e que falam da história, e da cultura de um povo. Percebe-se que a abordagem do mito na dança ajuda o ser humano a compreender a própria história, enquanto sujeito construtor e transformador da sociedade em que vive e na qual está constantemente intervindo e intercambiando informações do passado e do presente, para melhor refletir e construir o futuro.

Relativos à condição humana, que desde o nascimento traz em si uma história que desenvolve-se num espaço de tempo, sendo impossível determinar o seu encerramento, os mitos falam da origem das coisas, do tempo primeiro, que por sua vez está diretamente relacionado ao surgimento de uma cosmogonia, isto

é, a criação do Universo e dos seres responsáveis pela sua criação. Relembrar os mitos é uma experiência sagrada.

Nessa perspectiva, vale citar Bronislav, (apud Eliade 1986:23):

O mito, quando estudado ao vivo, não é uma explicação destinada a satisfazer uma curiosidade científica, mas uma narrativa que faz reviver uma realidade primeira, que satisfaz a profundas necessidades religiosas, aspirações morais, a pressões e a imperativos de ordem social, e mesmo a exigências práticas. Nas civilizações primitivas, o mito desempenha uma função indispensável: ele exprime, enaltece e codifica a crença; salvaguarda e impõe os princípios morais; garante a eficácia do ritual e oferece regras práticas para a orientação do homem.[...]

A finalidade do mito é levar aos homens o conhecimento da origem do Universo. Ao mito, também se atribui a função de construção e reconstrução do mundo, a idéia do retorno ao ponto de partida. Cabe ao mito relembrar, trazer à memória dos homens os fatos que foram esquecidos, re-atualizar o tempo anteriormente vivido. De acordo com Eliade (1986:22),

... O indivíduo evoca a presença dos personagens dos mitos e torna-se contemporâneo deles. Isso implica igualmente que ele deixa de viver no tempo cronológico, passando a viver no Tempo primordial, no Tempo em que o evento teve lugar pela primeira vez. É por isso que se pode falar no "tempo forte" do mito: é o Tempo prodigioso, 'sagrado', em que algo de novo, de forte e de significativo se manifestou plenamente...

As referências históricas sobre a dança, o pensamento mítico e simbólico permitem compreender a dimensão sagrada do ser humano e a amplitude dessa dimensão em diferentes ações cotidianas, em que a dança sempre se fez presente. Essas reflexões possibilitaram estudar o mito num contexto determinado, sua especificidade sócio-cultural, tendo em vista que este trabalho procura estabelecer relações entre dois mitos femininos de origem nagô

com a gestualidade cotidiana das lavadeiras. Desta forma, optou-se em referenciar o símbolo, o mito e a dança no contexto nagô, no capítulo seguinte, pois acredita-se que, dessa forma, pode-se obter uma visão de totalidade sobre a mitologia afro-brasileira na dança e sua função sagrada.

CAPÍTULO II

O SÍMBOLO, O MITO E A DANÇA NO CONTEXTO NAGÔ

“O gesto, na arte, como o gesto, no cotidiano do homem, orienta-se pelos ritos e pela tradição, sendo aprendido pelo corpo, no interagir social.” Oliveira (1992,183).

Este capítulo tem como objetivo, situar a pesquisa no universo específico das comunidades “terreiros”, descrevendo em linhas gerais o que vem a ser os Orixás, seus símbolos, o culto e a filosofia de vida deste universo religioso e sagrado. As considerações feitas neste capítulo sobre o culto afro-brasileiro se revestem de tema introdutório que facilitará a compreensão dos estudos sobre os Orixás feminino Oxum e Iemanjá.

A Cosmogonia Nagô ou afro-brasileira conta a história da criação do Universo e dos seres responsáveis por esta criação. Estes seres são denominados Orixás. No passado, foram ancestrais, heróis, fundadores de civilização que se transformaram em Orixá Convém citar Verger (1996:18) :

A religião dos Orixás está ligada à noção de família. A família numerosa, originária de um mesmo antepassado, que engloba os vivos e os mortos. O orixá seria em princípio um ancestral divinizado, que em vida, estabeleceu vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza, como o trovão, o vento, as águas doces ou salgadas, ou, então, assegurando-lhe a possibilidade de exercer certas atividades como a caça, o trabalho com metais ou, ainda adquirindo o conhecimento das propriedades das plantas e de sua utilização. O poder, âse, que o ancestral-orixá teria, após sua morte, a faculdade de encarnar-se momentaneamente em um de seus descendentes durante um fenômeno de possessão por ele provocada.

Ainda Verger (1995:19) diz que:

O orixá é uma força pura, àse imaterial que só se torna perceptível aos seres humanos incorporando-se em um deles. Esse ser escolhido pelo orixá, um de seus descendentes, é chamado seu *elégun*, aquele que tem o privilégio de ser “montado”, *gún*, por ele. Torna-se o veículo que permite ao orixá voltar a terra para saudar e receber as provas de respeito de seus descendentes que o evocaram.

Os Orixás seriam criaturas divinizadas, míticas, visto que estão diretamente relacionadas ao passado, à ancestralidade, estando diretamente vinculados aos quatro elementos da natureza: Água, Terra, Fogo e Ar.

Faz-se necessário esclarecer que a opção pelo termo Nagô ocorreu por tratar-se de um termo genérico e designar, no Brasil, certos grupos afro-brasileiros que herdaram de seus ancestrais a cultura, o culto aos Orixás. Estes ancestrais vieram da região africana hoje correspondente à Nigéria e, apesar da variação de dialetos, foi possível transmitir as culturas tribais, criando uma tradição de origem nagô. A esse respeito, vale citar Santos, J. (1986:29)

Todos esses diversos grupos provenientes do Sul e do Centro do Daomé e do Sudoeste da Nigéria, de uma vasta região que se convencionou chamar de *Yoruba land*, são conhecidos no Brasil sob o nome genérico de Nagô, portadores de uma tradição cuja riqueza deriva das culturas individuais dos diferentes reinos de onde eles se originaram. Os *Kétu*, *Sabe*, *Òyó*, *Ègbá*, *Ègbado*, *Ijesa*, *Ijebu* importaram para o Brasil seus costumes, suas estruturas hierárquicas, seus conceitos filosóficos e estéticos, sua língua, sua música, sua literatura oral e mitológica. E, sobretudo, trouxeram para o Brasil sua religião.

O Mito Nagô exerce forte influência na cultura brasileira. Ele está constituído por uma série de elementos característicos que o identifica e lhe torna singular. Esses elementos recebem a denominação de Orixá, que se encontram em um outro plano espiritual e que são cultuados nos “terreiros”. Quando chamados através de cânticos e instrumentos musicais, como o atabaque, os

Orixás se incorporam no iniciado. Os Orixás, geralmente, manifestam-se dançando, cantando, saudando e transmitindo sua energia chamada de axé para aqueles a quem se dirige. Esses mitos, originados nas religiões africanas, proliferaram no Brasil, pela existência do tráfico de escravos oriundos da África. Verger (1996, 32 - 33) explica: *“Na África, cada orixá estava ligado originalmente a uma cidade ou a um país inteiro. Tratava-se de uma série de cultos regionais ou nacionais. Sàngó em Oyó, Yemojá na região de Egbá, Iyewwa em Egbado, Ògún em Ekiti e Ondô, Òssun em Ijexá e Ijebu. [...]”*

Os Orixás migravam para diversas regiões da África, nas quais se tornavam, muitas vezes, membro da família. No Brasil, acontecia de forma diferente, devido a separação imposta aos negros africanos no momento da venda. Estes, obrigatoriamente, eram afastados de suas famílias, evidenciando-se o caráter individual do orixá. Também perde-se a relação do orixá com a ancestralidade e com as raízes africanas. Verger (1996:33) demonstra: *“Progressivamente, o Candomblé viu aumentar o número de seus adeptos, não somente de mulatos cada vez mais claros, como também de europeus, e até de asiáticos, absolutamente destituídos de raízes africanas.”*

Ainda Verger (1996:33) relata:

Embora os crentes não africanos não possam reivindicar laços de sangue com os seus Orixá, pode haver, no entanto, entre eles, certas afinidades de temperamento. Africanos e não-africanos têm em comum tendências inatas e um comportamento geral correspondente àquele de um orixá, como a virilidade devastadora e vigorosa de Xangô, a feminilidade elegante e coquete de Oxum. [...]

Todo ser humano traz em si uma história construída, demonstrada através do seu comportamento, das atitudes que caracterizam sua personalidade.

Alguns especialistas da psique humana, a exemplo de Jung, denominaram esta história de arquétipo. Isto seria a forma, o modo como as pessoas se revelam para o mundo. Sabe-se que é possível transitar de um momento de tranqüilidade para um momento de total inquietude em segundos, a depender da causa que altere o comportamento ou os padrões de personalidade. Todavia, cada ser humano traz, no seu íntimo, uma tendência de comportamento que varia do estado maternal ao estado guerreiro. Esses comportamentos são percebidos nos Orixás.

Verger (1996:34) chama a atenção para a seguinte questão:

Os arquétipos de personalidade das pessoas não são tão rígidos e uniformes como os descritos [...], pois existem nuances provenientes da diversidade de 'qualidades' atribuídas a cada orixá. [...] Como veremos, diz-se que há doze Xangôs, sete Oguns, sete Iemanjás, dezesseis Oxalás (na África, eles seriam cento e cinquenta e quatro), tendo cada um sua características particulares. Eles são, segundo o caso, jovens ou velhos, amáveis ou ranzinzas, pacíficos ou guerreiros, benevolentes ou não.

Felício (1994:92) explica o que é arquétipo,

Sobredeterminado, 'o arquétipo' se liga a uma polissignificação. Exemplo: a imagem do ventre contém a satisfação de velar, a felicidade do refúgio bem quente, o retorno à mãe, renascimento. A imagem do ventre simboliza o materialismo espesso e a fecundidade 'nobre' do seio materno.

Sob a ótica de Bachelard (apud Felício,1994: 92),: “[...] *Compreender-se-ia mal um arquétipo fazendo-o uma simples imagem. Um arquétipo é, antes, uma série de imagens que resumem a experiência ancestral do homem diante de uma situação típica...*”

O mito se faz presente na dança a partir das próprias formas que desenha no espaço: girar, formar o círculo, tudo é mítico. No culto afro-brasileiro, no momento em que todos os Orixás apresentam-se na roda ritual denominada

Xirê, há uma comunhão de símbolos e de mitos, cada um expressando a sua singularidade, sua gestualidade, sua dança no círculo. O *Xirê* é um círculo formado pelas *Ekedes*, *Ogãs*, iniciados, homens e mulheres, crianças em estágio de iniciação no culto afro-brasileiro. Os trabalhos são abertos com cânticos para Exu¹ e finaliza-se com o cântico para Oxalá².

O símbolo, no contexto ritual nagô, representa, revela e possui significado capaz de conter informações a cerca do objeto que o representa. E só deve ser analisado na perspectiva da totalidade, ou seja, os objetos, os elementos que compõem a estética dos Orixás, a exemplo do vestuário e da dança ritual, não estão dissociados de uma estrutura maior que abriga todo um universo de representação simbólica.

De acordo com Santos, J (1986: 24- 25),

Toda a religião, sua morfologia, sua prática, todos os seus conteúdos se expressam por símbolos ou por estruturas simbólicas complexa. Ou, reciprocamente, desvendar as correspondências dos símbolos e os interpretar nos permite explicitar os conteúdos do acontecer ritual.

O *Xirê*, na dança afro-brasileira, é um símbolo, ou o Símbolo dos Símbolos. Representa o todo, mas também permite que se apresente o particular. O círculo, ao mesmo tempo, fecha-se e abre-se. Ao fechar-se, concentra todas as energias que circulam naquele momento mágico; ao abrir-se, permite que as energias externas penetrem e interfiram no meio. No girar dos corpos, o mito se revela, se mostra. De giro em giro, a dança se faz presente, os corpos se

¹ Exu é o orixá que transgride e restabelece a ordem, o grande responsável pela transformação do Universo e por sua recriação. Reis (2000:36).

² Oxalá, o primeiro orixá concebido por Olodumaré e encarregado de criar não só o Universo, mas todos os seres, todas as coisas que existem no mundo. Reis(2000:242).

entregam, surge a Água, a Terra, o Fogo, o Ar. É a dança dos quatro Elementos, na qual a Natureza e os corpos se fundem e se transformam num ser indivisível, na dança do mito, ou melhor, no próprio mito. Este olhar é fruto das observações nas comunidades “terreiros”, o qual parece aproximar-se do que observa Santos (1996:35) sobre o mito na dança: *“Na dança, o elemento dramático, a relação com o poder extraterreno é manifestado quando o indivíduo ou grupo em êxtase procura a comunhão com este poder sobrenatural, refletindo um estado emocional, eidos.”*

Lody (1995:103) reforça as reflexões anteriores:

O papel de quem dança é marcado pelo momento ritual, não sendo necessariamente obrigatório aptidões para dançar ou *bem dançar*, segundo os padrões de uma estética peculiar dos terreiros. O valor qualitativo do *bem dançar* é um conceito circunstancial ou de formação sistemática na iniciação.

Analisando a linha de pensamento de Lody, percebe-se que a dança no “terreiro” possui uma função sagrada e, embora alguns iniciados possam executá-la com elevado grau de perfeição ou virtuosismo técnico, sua função é essencialmente a de proporcionar uma comunicação com os Orixás.

Quando se faz uma comparação das danças nos “terreiros” com as artes do espetáculo, talvez seja, pela presença do figurino, dos paramentos e dos enfeites usados pelo iniciado que, somados à dança, lhes dão uma estética que se aproxima de uma dança profissional ou de uma representação teatral. Provavelmente, este fato ocorre, mais pelas habilidades pessoais do iniciado, somadas à prática cotidiana da vivência nas práticas rituais do “terreiro” do que pela intenção de torná-la uma representação artística. Isto equivale dizer, que,

quanto mais se pratica, mas se aperfeiçoa o fazer, nesse caso específico, a dança.

Não se pode negar que a estética da dança dos “terreiros” é bela e possui poder de encantamento. As coreografias são executadas seguindo padrões determinados de movimentos rítmicos que, somados aos cânticos e ao som dos atabaques, constituem-se elementos indispensáveis para que a dança se realize plenamente.

Nessa direção, Lody (1995:103) afirma:

Amplia-se o conceito da dança sem a perspectiva do espetáculo. Dançar, falar, cantar, gestualizar são ações integradas e integradoras do homem no seu grupo, do homem ao seu sistema mágico ritual, do homem consigo mesmo, na aquisição plena de seu papel social no mundo do sagrado. O ato de dançar é muitas vezes indissociável dos demais atos do cotidiano ou outros aliados aos afazeres profissionais. Há verdadeiros repertórios vivenciais associados às coreografias. O corpo e suas possibilidades expressivas, sem dúvida, ampliam o conceito de dança para os terreiros.

A dança africana foi classificada em sete princípios básicos segundo Asante (apud Martins, 1998:30/31). Estes princípios são considerados importantes para análise e aplicação neste trabalho e estão sendo observados sob a ótica de Martins que os denominou de valores estéticos em seu trabalho. São eles:

1) Polirritmia:

podemos dizer que o ritmo de uma batida depois da outra não pode competir com a complexidade de várias batidas dentro de uma só. Enquanto o movimento total do corpo realiza várias contrações dentro de uma mesma batida, outros movimentos realizam o contraponto do tempo. Por exemplo, enquanto o corpo todo se movimenta numa moção lenta, a cabeça e as mãos fazem movimentos vibratórios e os quadris dobram à batida dos atabaques, com contrações.

2) A forma pelo qual o movimento do corpo toma, e pelo espaço que a dança ocupa:

Geralmente, essa forma e esse espaço se estruturam de maneira cíclica e circular, a exemplo do xirê que se desenvolve no sentido anti-horário, representando uma volta ao passado. [...] Podemos notá-los nos caminhos dos espaço e nos desenhos dos movimentos das danças de lemanjá, Oxum, Oxumaré e outros.

3) Policentrismo:

Este está relacionado com a complexidade de vários movimentos acontecendo ao mesmo tempo e dentro da mesma estrutura coreográfica." [...] O 'policentrismo' é determinado pela sucessiva superposição de movimentos e frases musicais, partindo do centro do corpo para o todo e para o espaço que ocupa.

4) Dimensionalidade:

Este está relacionado com as três dimensões do espaço: altura, largura e profundidade, além das mudanças de linhas e níveis e caminhos. Porém Asante entende essa dimensionalidade para uma quarta dimensão, a dimensão do sobrenatural, a do invisível.

5) A imitação e a harmonia:

Toda arte e cultura africana refletem a experiência de vida e arte do africano.

6) Sentido Holístico:

Inseridas no 'todo', o corpo e suas partes estão em movimento, assim como os gestos, espaço e ritmo.

7) Repetição:

[...] Através da repetição das seqüências de movimentos, gestos e canções em círculo, o(a) filho(a)-de-santo começa a alterar seu estado de ser, incorporando a força cósmica e sobrenatural do orixá no seu corpo.

Os negros, oriundos de diferentes partes do continente africano, foram aos poucos "tatuando" na cultura brasileira os seus costumes, sua forma de ser, sua maneira de relacionar diferentes aspectos da vida cotidiana, como a religião, os afazeres domésticos e os folguedos, de forma integrada. Percebe-se que o trabalho, a religião, as festas não constituíam práticas estanques, realizadas em

separado e sem nenhuma relação com o contexto histórico-social vivido pelo sujeito, demonstrando uma visão de totalidade do homem, na cultura afro-brasileira, visível na religião, cuja dança ritual é um dos aspectos relevantes para este trabalho de pesquisa. Santos, I. (1996:35) observa que *“O mito é compreendido na atividade ritual na tradição Yorubá para reconstruir a vida no terreiro, arrebanhando um sistema de valores míticos e que influenciam os pensamentos, a natureza e a forma da cultura africana brasileira.”*

No complexo e dinâmico culto aos Orixás, ocorre uma simbiose de elementos presentes nas danças rituais. Estes elementos produzem uma estética formada por cores, sons, cheiros, sabores que caracterizam o culto afro-brasileiro. Vale ressaltar, no entanto que a principal função das danças rituais, no universo religioso e sagrado afro-brasileiro, não se resume em mostrar formas harmoniosas e belas de movimentos, nem a beleza dos adereços e dos figurinos que compõem a estética dos Orixás. A função das danças rituais é preservar o sagrado, no qual o mito se revela.

De acordo com Santos, J.(1986:49),

... O conceito estético é utilitário e dinâmico. A música, as cantigas, as danças litúrgicas, os objetos sagrados quer sejam os que fazem parte dos altares – *peji* – quer sejam os que paramentam os Orixás, comportam aspectos artísticos que integram o complexo ritual. [...] A manifestação do sagrado se expressa por uma simbologia formal de conteúdo estético. Mas os objetos, textos e mitos possuem uma finalidade e uma função. É a expressão estética que empresta sua matéria a fim de que o mito seja revelado. [...]. O belo não é concebido unicamente com prazer estético: faz parte de todo um sistema.

As abordagens genéricas feitas neste capítulo sobre os Orixás e suas danças abrem caminho para a aquisição de conhecimentos específicos sobre as

danças, símbolos e principais características dos Orixás femininos Iemanjá e Oxum, a serem tratados no capítulo seguinte.

CAPÍTULO III

PESQUISA DE CAMPO - OXUM, IEMANJÁ, LAVADEIRAS:

TRÍADE FEMININA NO UNIVERSO DAS ÁGUAS

Descreve-se nesse capítulo os movimentos das lavadeiras, as entrevistas realizadas *in locu* e as características gerais dos Orixás Oxum e Iemanjá, suas danças, seus símbolos e arquétipos. O objetivo neste capítulo é estudar e apreender os movimentos das lavadeiras e dos Orixás em apreço, selecionando os elementos mais significativos que serão trabalhados e reelaborados no processo criativo.

A pesquisa de campo constitui a base de todo este trabalho, tendo em vista que nesta fase o contato direto com o objeto de estudo possibilitou revelar e descobrir as diferentes facetas e características deste objeto, decompondo-o, estudando-o e analisando-o em suas especificidades e generalidades.

A metodologia utilizada é a da pesquisa-ação, na qual o pesquisador e o pesquisado participam ativamente da pesquisa. Ambos deixam de ser apenas informantes e coletores de dados e passam a exercer os papéis de sujeitos da pesquisa.

A pesquisa de campo envolve representações sociais e do imaginário. As lavadeiras contam suas histórias, falam de seu cotidiano, demonstram o seu labor através de movimentos. Esse fazer é observado e apreendido pelo pesquisador que repete os movimentos, visando fixar esta matriz gestual, havendo

assim uma interação entre os diferentes sujeitos envolvidos na pesquisa. As danças dos Orixás Oxum e Iemanjá são demonstradas pelas *equédís*³, para o pesquisador que desenvolve as mesmas etapas de aprendizagem vivenciadas no gestual das lavadeiras.

3.1. Oxum

“Oxum era muito bonita, dengosa e vaidosa.
 Como o são, geralmente, as belas mulheres.
 Ela gostava de panos vistosos, marrafas de tartarugas
 E tinha, sobretudo, uma grande paixão pelas jóias de cobre.”
 Verger (1997,42)

Oxum é considerada, tanto na África como no Brasil, a representante das águas doces. Sua cor característica é o amarelo-dourado. Ela está associada aos metais amarelos, como o bronze e o ouro. De acordo com a mitologia Nagô, preocupava-se com as suas jóias antes de tudo, entretanto, era considerada uma boa mãe. Ela foi a segunda mulher de Xangô (Orixá masculino que representa simbolicamente o Fogo). Tem humor caprichoso e mutável. Dias existem em que suas águas correm tranqüilas, deslizam lentamente, possibilitando a passagem sobre elas. Outros dias, suas águas estão revoltas, tumultuadas, levando tudo que encontra pelo caminho. No Brasil, sua indumentária é composta de uma saia rodada com panos superpostos, em seus braços são vistos braceletes de latão e no pescoço, ela carrega colares de conta de vidros na sua cor característica. Mãe suprema, símbolo genitor feminino, cuja responsabilidade atribuída é o de proteger a gravidez e zelar pelo bebê. Também traz nas mãos o *Abebê* – seu leque ritual.

³ Equédi –grande autoridade no Candomblé que zela pelos sacerdotes e iniciados, quando estão tomados pelo orixá; não entram em *transe.(Reis,2000:305)

De acordo com Reis (2000: 151), *“O leque com espelho, Abebé, é comum a todas as qualidades de Oxum. Embora seja o símbolo da vaidade dessa deusa, muitas vezes é usado como arma de guerra; Oxum, colocando-o contra o sol, ofusca a visão dos inimigos.”*

Os Àses (axés)⁴ de Oxum são formados pelas pedras do rio, jóias de cobre e um pente de tartaruga. Relacionam-se as forças de Oxum. Verger (1986:174) afirma que *“Oxum é chamada de Ialòòde (Ialodê), título conferido à pessoa que ocupa o lugar mais importante entre todas as mulheres da cidade.”*

Segundo Santos, J. (1986:85), *“Oxum é considerada como a mais iminente das Iyá, símbolo do feminino, rainha excelsa. [...] Seu principal templo está situado em Òsogbo e o Atáója – o Obá da região – é seu principal adorador.”*

Verger (1997) nos fala de Oxum, cujas características ele denomina de arquétipo, que é o de uma mulher elegante, graciosa, que possui paixão pelas jóias perfumes e roupas caras. Mulheres que representem o charme, a beleza, a sensualidade e que ambicionam ascender socialmente.

Verger (1997:176) diz que no Brasil e em Cuba [...], Oxum é saudada como na África, pela expressão *“Ore Yèyé O!!!”*. (*“Chamemos a benevolência da mãe!!!”*).

Sua dança é descrita por Verger (1997:176) como

Uma dança que lembra o comportamento de uma mulher vaidosa e sedutora que vai ao rio banhar-se, enfeita-se com colares, agita os braços para fazer tilintar seus braceletes, abana-se graciosamente e contempla-se com satisfação num espelho. O ritmo que acompanha as suas danças denomina-se *Ijexá*, nome de uma região da África, por onde corre o rio Oxum.

⁴ Àse (Axé) é a força vital e sagrada, que está presente em todas as coisas[...]. Grande fonte de poder que é mantida por meio dos ritos que se processam nos candomblés. (Reis,2000:304)

Observa-se que esta definição da dança de Oxum descrita por Verger diz respeito à característica gestual que o Orixá Oxum possui, pois de acordo com o próprio Verger (1997:174/175),

... Ela é adorada sob nomes diferentes e suas características são distintas umas das outras. Encontramos *Yèyé Odó*, perto da nascente do rio; *Òun Ijùmú*, rainha de todas as Oxuns e que, como a que vem a seguir, está em estreita ligação com as bruxas *Iyámi-Ájé*; *Òsun Áyála* ou *Òsun Iyánlá*, a Avó, que foi mulher de Ogum; *Òsun Osogobo*, cuja fama é grande por ajudar as mulheres a ter filhos; *Òsun Apará*, a mais jovem de todas, de gênio guerreiro; *Òsun Abalu*, a mais velha de todas; *Òsun Ajagira*, muito guerreira; *Yèyé Oga*, velha e brigona; *Yèyé Olóko*, que vive na floresta; *Yèyé Ipetú*, *Yèyé Morin* ou *Iberin*, feminina e elegante; *Yèyé Ipondá*, Guerreira; *Yèyé kare*, muito guerreira; *Yèyé Oníra*, guerreira; *Yèyé Oke*, muito guerreira; *Òsun Pòpòlókun*, cujo culto é realizado próximo a lagoa e que, diz-se no Brasil, não sobe à cabeça das pessoas.”

Constata-se, pela descrição acima, que existem dezesseis tipos de Oxum que oferecem variadas formas de possibilidade gestual. O gestual varia, principalmente, pelo toque nos atabaques e os cânticos que acompanham a dança do Orixá Oxum.

A tradição oral é a fonte por onde jorram as informações e descrições de gestos, símbolos e movimentos presentes nas danças dos Orixás Oxum e Iemanjá. Foi através da oralidade que o culto aos Orixás disseminou sua prática e fixou raízes. De geração em geração o aprendizado se faz presente: os mais novos herdaram dos mais velhos os ensinamentos básicos e fundamentais do culto aos Orixás e passam para as gerações seguintes e assim sucessivamente.

3.1.1. A Dança de Oxum

O aprendizado das danças do Orixá Oxum e as informações aqui descritas foram feitas através da vivência realizada com uma pessoa iniciada no culto afro-brasileiro. A Equédi Kátia da comunidade “terreiro” denominado Opó Afonjá, situado no Bairro de São Gonçalo do Retiro na cidade de Salvador, na Bahia.

De acordo com os movimentos demonstrados por Kátia, Oxum dança a beleza e a vaidade que são representadas pelo elemento simbólico *Abebé*, leque ritual, que, seguro em uma das mãos, acompanha o ritmo da música e descreve no espaço movimentos cuja forma lembra o de uma mulher mirando-se no espelho. Seus movimentos característicos possuem uma dinâmica lenta, onde os braços e os pés marcam ritmicamente os compassos da música tocada pelos atabaques. Essa dinâmica só é quebrada, quando o atabaque executa uma batida mais forte que é chamada de contra-tempo ou quebra do ritmo, fazendo com que o corpo de quem dança acompanhe e responda ao ritmo com uma parada do movimento ou acelerando o mesmo.

No contra-tempo, observa-se que, embora o corpo interrompa sutil e rapidamente o fluxo do movimento, este é recuperado imediatamente, retomando a dinâmica anterior de forma natural, ou seja, fazendo-nos crer que não houve nenhuma interrupção. O ritmo predominante de Oxum é o *Ijexá*, ilustrado com um trecho tocado e cantado por Kátia: “*m’oro mi mimó um; m’oro mi mimó um; m’oro mi mimó um; iyá abiyamo lódo, oro yéyé ó*”. Que significa segundo o professor de

Yoruba Ajayi Olanibi Adekanye: *“Eu encontrei água doce para beber; Eu encontrei água doce para beber; Eu encontrei água doce para beber; Mãe das mães com muitos filhos no fundo do rio”.*

Este trecho também lembra a música D’Oxum de ritmo *Ijexá*, cuja autoria é dos compositores baianos Gerônimo e Vevé Calasans, cuja letra diz: *“Nessa cidade todo mundo é D’Oxum: homem, menino, menina, mulher...”.*

Oxum também realiza movimentos que simbolizam o colocar de anéis nos dedos, os braceletes nos braços e o banhar-se na beira do rio. Esses movimentos são demonstrados pelas mãos em forma de concha que mergulham nas águas e voltam trazendo-a para derramar-se sobre o corpo em direção ao ventre.

No Brasil, importantes IalOrixá e BabalOrixá são filhos de Oxum, destacamos na Bahia: Mãe Senhora do Opó Ófonjá e Mãe Menininha do Gantois. Embora já falecidas, continuam sendo importantes e são constantemente lembradas pelos adeptos do culto afro-brasileiro, no Brasil.

3.2. Iemanjá

“Iemanjá (Yemoja) é a rainha de todas as águas do mundo, seja das águas doces do rio, seja das águas do mar. [...] É a mãe de todos os filhos, a mãe do mundo; é ela quem sustenta a humanidade ... os órgãos que a relacionam à maternidade..., são chorosos, são sagrados.” Reis (2000,192-194).

Iemanjá é orixá feminino, cujo elemento da natureza é a água. Ela era filha de Olokum, a deus do mar. Foi esposa de Olofin-Odudua, com quem teve muitos filhos e os seus seios tornaram-se enormes de tanto amamentar seus

filhos. Para Reis (2000,194): *“lemanjá é água que não se prende, é a água que se estende na amplidão, que une os povos. É o espelho do mundo, que reflete todas as diferenças, pois a mãe é sempre um espelho para o filho, um exemplo de conduta.”*

Na África, o nome de lemanjá está associado ao rio Ògùn, que, segundo Verger, (1997:190), *“... Não deve entretanto, ser confundido com Ògùn, o deus do ferro e dos ferreiros. [...]”* lemanjá tem o instinto de mãe. Tem por função zelar pela casa, proteger a família, preocupar-se com a educação das crianças; embora não lhe seja atribuído o papel de procriar. Segundo Santos, J.(1986:90), *“lemanjá, assim como Nàná, está associada a interioridade, a filhos contidos em si mesma.”*

lemanjá possui diversos nomes que representam as diferentes áreas profundas do rio. Vale citar Verger (1997:191):

lemowô, que na África é a mulher de Oxalá; lamassê, mãe de Xangô; Euá (yewa), rio que na África corre paralelo ao rio Ògùn e que freqüentemente é confundido com lemanjá em certas lendas; Olossá, a lagoa africana na qual deságuam os rios; lemanjá Oginté, casada com Ogum Alagbedé; lemanjá Assabá, ela manca e está sempre fiando algodão; lemanjá Assessu, muito voluntariosa e respeitável.

Fisicamente, lemanjá é descrita como uma mulher bonita, já na maturidade, cujos seios fartos simbolizam a maternidade.

No Brasil, lemanjá é cultuada como divindade das águas salgadas. Na Bahia, rende-se graças a essa divindade no dia dois de fevereiro, na praia do Rio Vermelho. Seus devotos depositam as oferendas nos balaios, que são lançados

em mar alto. Sua cor característica é o azul-claro, seus colares e contas são de vidro transparente.

Através de sua saudação “*Odò Ìyá*” - Mãe do Rio, é possível constatar a sua associação com as águas doces, fato que lhe atribui semelhança com o orixá Oxum. Entretanto, lemanjá possui também a saudação “*Éérú Ìyá*” alusiva às espumas que se formam, quando as águas do rio encontram-se com as águas do mar.

3.2.1. A Dança de lemanjá

De acordo com a demonstração feita pela *equédi* Kátia, a dança de lemanjá é realizada com o orixá segurando o *Abebé*, leque ritual, em uma das mãos e, na outra, uma espada. Os movimentos dos braços descrevem ao mesmo tempo o mirar-se no espelho e o uso da espada. Estes movimentos são feitos de forma sutil e discreta, por uma das mãos que realiza um pequeno movimento com a espada, descrevendo no espaço um gesto semelhante ao cortar do mato. O movimento característico de lemanjá é lento, contido, redondo, ondulante, não linear. Entretanto, dependendo do ritmo tocado pelos atabaques, a dinâmica da dança pode ser alterada da movimentação lenta para um fazer mais acelerado. Contudo, Kátia lembra que lemanjá não possui movimentos rápidos e acelerados em sua dança característica e que esta assemelha-se em qualidade ao movimento do Orixá Oxum.

Em suas danças, o Orixá Oxum e lemanjá executam um movimento de ombros denominado *Jiká*.

Na pesquisa de campo, a *equédi* Kátia descreveu o *Jiká* como um movimento de ombros sutil, pequeno e independente em relação aos outros movimentos do corpo que são realizados na dança de Oxum e lemanjá.

Observou-se que, na movimentação dos ombros, era como se os mesmos estivessem realizando uma ação de trabalho cotidiano, na qual, mãos vigorosas iniciam e dão ritmo ao movimento que se expande para os ombros, acionando as espáduas. Estas fecham-se, abrem-se, elevam-se e deprimem-se. Kátia chamou atenção de que esse movimento lembra uma pessoa socando ou pilando o feijão, lavando roupa no tanque ou no chão. Esta observação feita pela *equédi* trouxe à mente a imagem do gestual das lavadeiras, cujos movimentos descrevem a ação de esfregar as roupas com as mãos em um vai e vem, que aciona toda a cintura escapular. Este fato lembra Oliveira (1992,20): “[...] *As mãos passam a metaforizar o homem e seu agir: as mãos vêem, tocam, sentem, descobrem, pensam, conhecem, registram e armazenam o próprio conhecer. São, porque não, mãos que sonham, imaginam e idealizam o ato de conhecer.*”

3.3. O Gestual das Lavadeiras

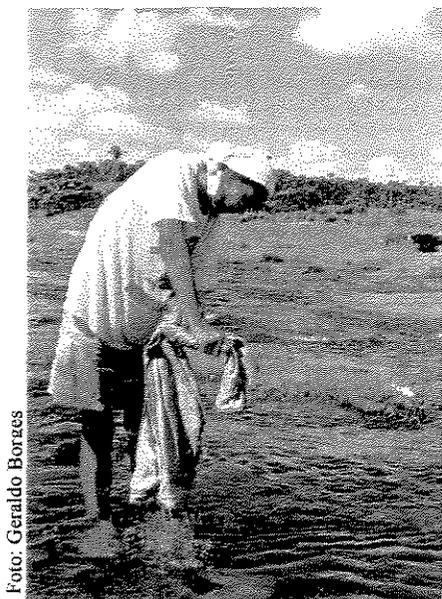


Foto: Geraldo Borges

“... falam uma fala tecida pelos movimentos das mãos e da face. Os gestos codificados por todo o corpo são como que qualificados pelos movimentos da face e das mãos. São estes movimentos gestuais que dão as marcas distintas de um gesto.” Oliveira (1992,183-184)

As lavadeiras são mulheres do povo, batalhadoras, que utilizam a água para ganhar o “trocado” utilizado no sustento da família. A pesquisa realizada

tenta encontrar o elo de ligação entre os Orixás femininos Oxum e Iemanjá e as lavadeiras.

A pesquisa consta de observações sobre as lavadeiras do bairro de Salobrinho, na região de Ilhéus/BA. O registro das entrevistas foi realizado em áudio e vídeo. As entrevistas foram concedidas por D. Valderez Freitas Teixeira, D. Valdete e Erianes, mais conhecida como “Branca”.

Atualmente, D. Valderez não exerce mais a função de lavadeira. Sua experiência de lavadeira na beira do rio Cachoeira teve início aos quatorze anos de idade. Esta senhora relata sua experiência com carinho e saudosismo. Para ela, a beira do rio significa mais que um espaço reservado ao trabalho. Representa sim, um local de encontro, de alegria. Um espaço para levar a família, fazer amigos, conversar, pescar, cozinhar. E assim, o trabalho que poderia ser monótono e cansativo torna-se agradável, o labor não estava dissociado do prazer.

Para D. Valderez, o lavar roupa não podia acontecer sem a presença do canto, pois cantar proporcionava entusiasmo ao lavar. Entretanto, ela esclarece que nem todas as lavadeiras cantavam. D. Valderez cantava para não ouvir conversas que muitas vezes não a agradava. Ela mesma criava suas rimas, suas cantigas e as associava ao seu labor. Pediu-se a ela que entoasse uma cantiga, cuja letra é retratada a seguir: *"Lava lava lava lavadeira, lavando roupa sempre sem parar. Lava lava lava lavadeira, que o seu destino é sempre trabalhar. Cadê meu lençol branco, oh! lavadeira, que está no quarador. Oh! lavadeira, é a roupa do meu bem. Oh! lavadeira ..."*. D. Valderez tornou-se famosa e destacou-se

dentre as lavadeiras pelo seu cântico. Ela acredita que, por isso, recebeu o convite para trabalhar na novela *Renascer* produzida pela Rede Globo de Televisão, no ano de 1993, na qual ela lavava e cantava com outras mulheres, nas filmagens da novela ocorridas numa fazenda, na cidade de Ilhéus na Bahia.

D. Valderez acompanhou e participou da observação sobre o gestual das lavadeiras na beira do rio Cachoeira, rio que banha as cidades de Ilhéus e Itabuna no Estado da Bahia e que deságua no Oceano Atlântico.

No dia 1º de dezembro de 2001, fez-se o registro através de gravação em vídeo do gestual das lavadeiras às margens do Rio Cachoeira. A entrevista foi realizada com uma das lavadeiras, uma senhora de pouco mais de sessenta anos de prenome Valdete, que atende por D. Dete. A mesma informou que lavava roupa na beira do rio há mais de trinta anos. Ela disse que realiza essa atividade com muito prazer, juntamente com suas filhas, e que mesmo possuindo água encanada na sua residência, continua lavando no rio, porque é mais prazeroso. É no rio que ela encontra com as amigas, conversam, riem da própria vida. O rio também possibilita atividades de banho e de pesca, apesar da diminuição do volume de água e morte dos peixes, pelo uso abusivo de agrotóxicos, pelos desmatamentos e pelo escoamento dos esgotos domésticos.

D. Dete confessa que embora o rio não seja mais o mesmo de há trinta anos atrás, ela gosta de sair para lavar roupa, logo cedo e só retorna à tardinha, "ritual" que se repete na vida dela e das suas companheiras de labor.

Em 16 de março de 2002, foi entrevistada às margens do Rio Cachoeira a lavadeira Erianes, mais conhecida como "Branca". A mesma conta que lava na

beira do rio, desde os quatorze anos de idade e confessa que não abre mão de lavar a roupa na beira do rio por nada. Para esta lavadeira, o rio é como uma mãe, pois ajuda a economizar a água encanada e oferece o peixe para alimento da família e também é um espaço de lazer e divertimento.

Observa-se que as lavadeiras, na margem do rio, ocupam diferentes espaços para lavar roupa. Erianes explicou que isto acontece, porque cada lavadeira escolhe o “cantinho” de sua preferencia e sempre que vai ao rio lavar, escolhe o mesmo lugar. É como se cada lavadeira tivesse seu espaço sagrado.

Lavar as roupas na beira do rio e depois colocá-las para secar nas pedras deixa-as mais cheirosas, afirmam unânimes as lavadeiras.

As lavadeiras trazem a trouxa de roupas e as bacias, os filhos e também a alimentação que é preparada no fogo improvisado a lenha. Enquanto lavam a roupa, elas pescam, cozinham, cantam e dançam. Para essas mulheres, o rio tornou-se um espaço de convívio social, no qual trabalho, alegria, diversão e prazer estão associados. Nessa perspectiva, as lavadeiras se aproximam da concepção de homem integral, vivenciado no universo mágico das práticas rituais do culto afro-brasileiro.

Observou-se que, durante os movimentos de esfregar, torcer, e sacudir a roupa, as lavadeiras imprimem um ritmo, no qual todo o corpo participa dos movimentos, ou seja, não são só as mãos que esfregam e torcem a roupa, porém o corpo como um todo participa desses movimentos. Movimentos que saem de mãos que reforçam a condição do ser humano, como lembra Oliveira (1992, 27):



“[...] As mãos reafirmam a força dos sentidos como forma de conhecimento. Além de tocar para dominar, o homem toca para sentir, decifrar e conhecer.”

Agachar, ficar de cócoras com os pés paralelos e apoiados no solo por períodos de tempo prolongado, parece não causar nenhum desconforto às lavadeiras. Para essas mulheres, permanecer agachada por um período de tempo mais prolongado é tão natural como sentar ou ficar de pé. A realização dessa posição diariamente as fez adquirir uma otimização da elasticidade muscular e da mobilidade articular dos MMII,⁵ provocando um alongamento da musculatura desta região. Muitas vezes, os dançarinos apresentam dificuldades na realização da extensão plantar⁶ necessária à execução de movimentos que exigem a flexibilidade dos MMII. Isto ocorre pelo encurtamento e a falta do alongamento da musculatura da região posterior da perna.

As mãos das lavadeiras são ágeis, rápidas, vigorosas nos movimentos de lavar, esfregar, torcer as roupas. Executam de forma dinâmica e bela a passagem do movimento de torcer para o de bater a roupa sobre as pedras. Logo em seguida, executam um movimento de virar a roupa totalmente aberta dentro da água com uma agilidade surpreendente que não permite que a mesma encolha sobre a água. As mãos das lavadeiras parecem ter “vida própria”, mostram sua

⁵ MMII – sigla utilizada para definir os membros inferiores que vão do quadril até os artelhos.

⁶ Extensão plantar – o dorso do pé aproxima-se da face anterior da perna. Contursi (1986:39)

“personalidade” e sua importância para o ato de lavar. Focillon (apud Oliveira, 1992-23) reforça esta idéia: *“As mãos são quase seres vivos... dotados de um espírito livre e vigoroso, de uma fisionomia. Rostos sem olhos e sem voz que, não obstante, vêem e falam...[...]* .

A maneira como as lavadeiras equilibram a bacia sobre a cabeça, caminhando sobre as pedras sem contudo perder o equilíbrio e a independência da parte superior do tronco em relação aos movimentos de balanceio dos quadris, demonstra a técnica de corpo que essas mulheres adquiriram no fazer cotidiano.

Isto faz lembrar Stanislávski (2000, 69/70) que explica:

... da pélvis ao pé, recorda-me a estrutura inferior de um carro Pullman. Devido à sua multiplicidade de molas, que absorvem e moderam os choques em todas as direções, a parte superior do carro, onde estão sentados os passageiros, permanece quase imóvel, apesar de estar se locomovendo [...] Nessas horas o torso, o tórax, os ombros, o pescoço e a cabeça devem permanecer inabaláveis, serenos, completamente livres em seus próprios movimentos, como o passageiro em viagem num trem de primeira classe. Em grande parte isto se torna possível devido a nossa espinha dorsal.

Depreende-se, desta constatação, que a realização dos movimentos, tanto das lavadeiras quanto das danças dos Orixás, depende do exercício diário realizado dentro de um contexto social ou em uma comunidade específica. Isto faz com que o corpo, desenvolva um jeito próprio de realizar os movimentos de forma harmoniosa plástica e orgânica. Essa idéia é reforçada pelo pensamento de Mauss (apud Rodrigues, 1997:81):

Essa educação de técnicas, que singulariza o uso do corpo, em cada sociedade, possibilita-lhe compreender que não há uma maneira natural de usa-lo, pois cada organização social estabelece uma determinada educação do corpo, melhor dizendo, constrói, no homem, um conjunto de técnicas necessárias para serem utilizadas.

A forma como as roupas são expostas sobre as pedras para “*quarar*” - expressão usada pelas lavadeiras, que significa colocar as roupas expostas ao sol - dá a impressão de um cenário vivo composto de roupas coloridas, na qual as saias destacam-se, criando formas por sobre as pedras e vegetação que lembram um mosaico, harmonizando-se com a estética criada pela natureza naquele ambiente singular.



Foto: Geraldo Borges

De posse das informações obtidas nas entrevistas e das observações realizadas através de filmagens e fotografias na pesquisa de campo sobre as lavadeiras e os Orixás Oxum e Iemanjá transporta-se todo esse material coletado para a etapa seguinte que é o desenvolvimento do processo criativo a ser tratado no próximo capítulo.

CAPÍTULO IV

PROCESSO CRIATIVO – UM MOMENTO DE ÊXTASE

[...] Os artistas têm de aprender a pensar e sentir por si mesmos e a descobrir novas formas. Nunca devem contentar-se com que o outro já fez. [...] Se alguma coisa excitá-los, usem-na, apliquem-na a vocês mesmos, mas adaptando-a. Não tentem copiá-la. Deixem que ela os faça pensar e ir avante. Stanislavski (2000-13)

A citação acima expõe com propriedade um princípio ético estabelecido pelo autor para ser adotado por quem queira ser genuinamente um artista criativo. Nessa perspectiva empreende-se a aventura de descobrir as possibilidades dos corpos através da pesquisa, e busca-se pelo movimento a reflexão da verdade interior de cada ser humano.

Neste capítulo, relatam-se as experiências dos laboratórios de criação, os exercícios de improvisação a forma como coreógrafo se apropriou dos signos gestuais, símbolos, imagens projetadas e como se deu à apreensão e re-elaboração destes elementos pelos dançarinos, que resultou na concepção coreográfica.

Considera-se importante selecionar os conteúdos a serem trabalhados na composição coreográfica, objetivando despertar a capacidade criadora dos dançarinos, fazendo-os descobrir o estímulo interior que os move, trabalhar seus corpos para que apresentem resultado expressivo nos gestos realizados e que transcendam a forma vazia de significado no dançar. Stanislavski (2000, 62) reforça a idéia acima: “... nenhum gesto deve ser feito apenas em função do

próprio gesto. Seus movimentos devem ter sempre um propósito e estar sempre relacionados com o conteúdo ...”

O objetivo é estabelecer uma linguagem coreográfica através de analogias e re-elaborar o movimento gestual da lavadeira e os movimentos das danças dos Orixás da água, Oxum e Iemanjá, a partir da observação em campo. Esta observação busca transcender esses elementos na composição coreográfica, transformando-os em objetos estéticos. Para transformar um objeto é preciso uma aproximação que leva a um conhecimento e interpretação dos elementos constitutivos desse objeto. De acordo com Oliveira (1992:87), citando Gombrich,

... a interpretação..., depende do conhecimento do fato representado. Por isso, afirma Gombrich que a interpretação do movimento depende do conhecimento do fato em si. O homem busca dar significação às coisas e movido por tal impulso, completa o fluxo do tempo e da forma.

O termo re-elaborar adquire, neste contexto, o sentido de estruturar cenicamente a dança que tem origem na tradição africana, sem contudo abdicar de sua matriz, de suas características fundamentais. Este é o princípio que norteia o processo criativo do trabalho em apreço, cuja idéia central é transformar a estrutura da dança dos Orixás Oxum e Iemanjá e o gestual das lavadeiras sem abdicar da base em que se assentam esses movimentos. De acordo com Robatto (1994:77):

[...] É necessário possuir conhecimento do fenômeno popular para captar o que é essencial em cada dança, recriando com liberdade as formas tradicionais, mantendo, porém, os seus traços mais característicos, ao tempo em que realizam um trabalho de recriação, contemporâneo de cunho universal.

Coreógrafas mundialmente famosas também incursionam na perspectiva de re-elaborar conteúdos inseridos na tradição para a dança contemporânea. Pode-se citar como exemplo Pina Bausch, herdeira da tradição do expressionismo alemão. Bausch traduz a tradição, porque busca inserir em suas obras a expressão humana. Segundo Canton (1994:158), "*Bausch não está interessada em como as pessoas se movem, mas no que move as pessoas. Mais do que a forma, focaliza a expressão.*"

Em uma de sua obras mais conhecidas, o conto de fadas "O Barba-Azul", Pina Bausch traz a música de Béla Bartók, compositor húngaro, conhecido e famoso por incursionar pelas melodias populares. A música de Bartók na obra de Bausch, segundo Canton (1994:162), "*[..]Estabelece uma conexão entre o passado e o presente vivo, evocando tradições e ao mesmo tempo mantendo seu sentido de urgência. [...] encarnando um amplo espectro de emoções humanas de uma forma sintética.*"

No Brasil, muitos coreógrafos extraem da tradição e da cultura popular os elementos a serem re-elaborados na composição coreografica contemporânea. Cita-se como exemplo na cidade de Salvador o Balé Teatro Castro Alves.

De acordo com Robatto (1994:77),

Surgiram, na Bahia, vários coreógrafos profissionais que vêm apresentando trabalhos interessantes de recriação das danças tradicionais populares em Danças Cênicas contemporâneas, com destaque para Carlos Moraes, Augusto Omulú, Rosângela Silvestre, Armando Pequeno, entre outros.

A princípio, o processo de re-elaboração nesta pesquisa se dá pelas imagens projetadas na mente, a partir das observações sobre o gestual cotidiano

das lavadeiras e as danças nas comunidades “terreiros,” através das entrevistas e conversas informais “in loco”. Algumas questões surgem como pontos de interrogação e norteiam o trabalho criativo, ajudando a organizar as etapas:

- 1) Como se dá a escolha dos materiais a serem re-elaborados na composição coreográfica?
- 2) Qual é o método a ser utilizado no processo de composição e criação dos movimentos?
- 3) Como re-elaborar as matrizes do gestual das lavadeiras e das danças de Oxum e Iemanjá na dança contemporânea?
- 4) Qual a técnica a ser empregada na preparação corporal dos dançarinos que aglutine as questões anteriores e resulte na elaboração da composição coreográfica?

Os conteúdos escolhidos para serem re-elaborados na composição coreográfica são frutos das observações feitas sobre o movimento gestual das lavadeiras e as danças dos Orixás Oxum e Iemanjá. Destaca-se, respectivamente, o sacudir e o torcer das roupas das lavadeiras e o mirar-se no espelho - leque ritual *Abebé*⁷ e o *Jiká*⁸ dos Orixás femininos Oxum e Iemanjá.

Perceber os gestos e toda simbologia expressa nas danças de Oxum e Iemanjá vai além do olhar e da descrição dos mesmos. É, antes de tudo realizar

⁷ *Abebé* – leque ritual com espelho usado por Oxum e Iemanjá; também uma das representações do ventre. Reis (2000-303).

⁸ *Jiká*- movimento de ombros, sutil, pequeno e independente em relação aos outros movimentos do corpo realizados nas danças de Oxum e Iemanjá Kátia(equédi do Opó Afonjá)

uma experiência sensível que permite uma aproximação do significado latente de cada símbolo na elaboração das seqüências de movimentos. Ponty (1999:47) explica o significado de perceber os fatos: “... não é experimentar um sem-número de impressões que trariam consigo recordações capazes de completá-las, é ver jorrar de uma constelação de dados um sentido imanente sem o qual nenhum apelo às recordações seria possível.”

Nessa perspectiva, ordenar os símbolos presentes nas danças dos Orixás Oxum e Iemanjá constitui-se um exercício perceptivo que abarca o conjunto de elementos presentes nestas danças a serem transformadas em expressões estéticas, condição necessária à dança. Desta forma, o olhar do artista distende-se e debruça-se para algumas questões a cerca destas danças, enquanto elemento de identidade sócio-etno-cultural. As danças rituais de Oxum e Iemanjá pertencem ao universo da cultura afro-brasileira. Estas danças interferem, dinamizam e contribuem criticamente para o processo de criação deste trabalho.

Inserida num contexto específico, a simbologia dos Orixás Oxum e Iemanjá sobrevive por pertencer a uma cultura que tem na memória ancestral a sua base de sustentação, cuja transmissão passa de geração a geração, através da tradição oral e das práticas rituais, nas quais a dança é uma expressão simbólica. De acordo com Hall (apud Giddens, 1997/15),

Nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes.

A dinâmica do processo criativo em composição coreográfica revela momentos desafiantes e surpreendentes. A princípio, parece estar-se sem rumo, embora sabendo onde se quer chegar. Os laboratórios acontecem a partir dos estímulos que são dados, visando à descoberta e interpretação da significação dos gestos, buscando-se um sentido para os mesmos. Este processo está ligado aos estímulos trabalhados nos níveis da imaginação, da emoção e da razão.

Neste processo, torna-se necessário o distanciamento da forma inicial, percebida nos movimentos gestuais da lavadeira e nas danças dos Orixás Oxum e Iemanjá, que a princípio teve como objetivo principal servir para a apreensão da temática e do conteúdo a serem tratados. Entretanto, no momento da construção das seqüências coreográficas, este fato já terá sido superado.

Embora considerem-se importantes os sete princípios básicos da dança africana, citados e descritos no capítulo II, por conservarem a idéia central inerente a dança dos Orixás e os elementos essenciais à preservação da matriz e da tradição da dança, neste capítulo, destaca-se apenas quatro deles : a polirritmia, a forma cíclica e circular, a dimensionalidade e a repetição. A escolha desses princípios deu-se em função dos mesmos constituírem-se em referenciais para enfatizar a dinâmica, a mudança de ritmo, a trajetória, o espaço, os planos e direções e os movimentos coreográficos escolhidos.

Inicialmente, desenvolveu-se o processo denominado de investigação criativa, isto é, foram realizados laboratórios experimentais, divididos em quatro etapas distintas, com exercícios de campo que consistiam na ação de

experimental e manipular os elementos da pesquisa. A presença do elemento Água é o fator comum a tríade lavadeira, Oxum e Iemanjá.

Na primeira etapa do processo criativo, estabeleceram-se princípios para o trabalho acontecer, buscando-se recursos na imaginação, na emoção e na razão. A imaginação refere-se às imagens visuais, retidas na pesquisa de campo, sobre as lavadeiras e as danças dos Orixás, ou seja, é o registro da imagem presente que foi capturada pelo olhar, gerando novas imagens ausentes. A imaginação suscitou a busca pelo significado do gesto, pela verdade interior do ser humano, dos sentimentos e emoções a serem expressos através dos movimentos. A arrumação e ordenamento dessas descobertas exigiu a racionalização das idéias, tomada de decisões, a concretização das ações visando produzir o trabalho criativo.

Optou-se pela investigação e experimentação das propriedades da água, tais como: temperatura, volume, densidade. Também buscou-se observar o cheiro, cor e outros elementos que pudessem enriquecer a pesquisa de movimento. Essas características provocaram sensações, exigindo dos corpos respostas individualizadas às diferentes situações apresentadas.

A mitologia nagô considera a água como o elemento que representa a origem, a criação do mundo e a transformação. É a energia vital, a força que propicia o nascimento. Sem ela, as flores não brotam, as frutas não amadurecem e os grãos não se desenvolvem. O filho gerado não sobrevive no ventre materno, em suma, não há vida. Reis (2000, 44) confirma esta idéia:

A água é a força das grandes mães, a força da mulher, a origem da vida. Falar da água é falar da energia feminina que comanda o mundo. A água já dominava o mundo antes de a Terra ser criada. A mulher já se anunciava como um ser que nasceu para comandar, para brilhar, para ser exaltada e reverenciada, e não para ser submissa ao homem.

O poder de limpeza, purificação é também atribuída a água. Os seres vivos não podem efetivamente prescindir da água pois necessitam dela para renovar-se a todo instante. Talvez seja por isso que, nos cultos afro-brasileiros, todos os anos realiza-se uma cerimônia denominada Águas de Oxalá. Segundo Reis (2000: 46), *“Essa festa marca o início de um novo ciclo, de um novo ano. Oxalá é a água da limpeza e da renovação.*

Optou-se inicialmente pela participação da coreógrafa como dançarina, no presente trabalho, em virtude da necessidade de experienciar fazendo parte do processo de criação, executando os exercícios de improvisação e percebendo a re-elaboração dos movimentos das lavadeiras e dos Orixás femininos Oxum e Iemanjá no próprio corpo. Ao mesmo tempo, têm-se que estar de fora para melhor refletir, selecionar e tomar decisões sobre as ações criativas. Considerou-se um desafio, articular esses movimentos de fazer parte e estar fora do processo criativo, porquanto o mesmo requer tomadas de decisões e soluções rápidas que atendam as exigências do trabalho dessa natureza .

Observou-se que, ao participar-se simultaneamente do processo como coreógrafo e dançarino, as respostas e reações exigidas pelo corpo, na pesquisa de movimento, acontecem de forma mais dinâmica. Parece que se torna mais fácil solucionar problemas com relação ao tempo, ritmo, forma, níveis, espaço. Muitas

vezes, esses elementos, quando não bem solucionados criam impasses na composição coreográfica.

Outro fator relevante na participação da coreógrafa como dançarina foi a troca de experiências com os outros corpos dançantes, constatando suas limitações e dificuldades em realizar determinados movimentos exigidos e em responder a estímulos propostos, sentindo as mesmas dificuldades no seu próprio corpo. Desta forma, o coreógrafo encontra alternativas mais viáveis para atingir seus propósitos e redimensionar o trabalho criativo.

No mês de agosto de 2001, fez-se um laboratório com a dançarina Adriana Nascimento, do Grupo Arte e Movimento da Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC, no vilarejo de Serra Grande, local onde foi possível trabalhar em contato com a água. Na água, experimentou-se a movimentação, usando as saias e a manipulação das mesmas. Ao mesmo tempo, exercitava-se os corpos, realizando movimentos, ora lentos, ora mais rápidos, aproveitando toda a instabilidade que o meio líquido proporciona e tirando proveito dessa possibilidade. Em consequência do desequilíbrio estático que a água promove, era possível elaborar seqüências de movimentos que fluíam e que também eram interrompidos a fim de observar e registrar toda a trajetória do movimento.

As saias de tecido fino permitiam a entrada de ar sob as mesmas e isto gerava formas desenhadas no espaço, dando a sensação de que o corpo da bailarina e da coreógrafa estavam suspensos na água por uma bóia. A imagem visual projetada por essas formas imprimia um ritmo constante à movimentação das saias e do corpo.

Sensações táteis de peso e volume permitiram também a investigação das qualidades de movimento que evidenciasse o peso. A partir desse laboratório, essas experimentações foram transpostas para a sala de aula, isto é, transportou-se essas movimentações realizadas no meio líquido, para o meio sólido, a fim de possibilitar ao corpo sentir o próprio peso. Antes disso, foram praticados movimentos corporais com total ausência de peso. Desta forma, pretendeu-se sentir e compreender o significado da qualidade de peso e o efeito da ausência do mesmo para o corpo.

Neste laboratório, foram desenvolvidos os seguintes exercícios:

- 1) execução de movimentos balanceados da cabeça e braços, visando ceder a força de gravidade;
- 2) ampliação do exercício 1) para as diferentes partes do corpo, envolvendo o tronco e as pernas;
- 3) realização dos exercícios de forma lenta, buscando perceber a sutileza na mudança e ampliação do movimento durante a execução envolvendo todo o corpo;
- 4) dinamização dos exercícios de peso, buscando executá-los nos três níveis espaciais;
- 5) criação de seqüências de movimento com peso, variando a dinâmica e o ritmo, repetindo três vezes consecutivas com intensidade variada;
- 6) execução das seqüências de movimentos com peso ao ritmo de músicas escolhidas e variadas, buscando a fluidez dos movimentos;

- 7) junção das seqüências elaboradas pelos dançarinos, visando transformá-las em uma seqüência única, embora conservando todos os elementos criados individualmente pelos mesmos.

Esses exercícios de peso tiveram por objetivo identificar a reação do corpo do dançarino diante de situações vividas no cotidiano, que modificam e variam a dinâmica e o ritmo de seus movimentos. Exemplo: o peso pode estar sendo realmente carregado, ou ser apenas uma sensação de cansaço, desânimo, tristeza, ou até mesmo ser representado pela cor e o pelo cheiro do ambiente no qual os corpos se movimentam e que podem alterar a qualidade dos movimentos do ser humano.

Em seguida, a orientação laboratorial foi direcionada no sentido de perceber as sensações táteis do meio líquido, visando à descoberta das qualidades que mais se identificam com os dançarinos individualmente. O objetivo era descobrir as nuances necessárias à construção do personagem. A primeira etapa da investigação criativa aconteceu do mês de agosto ao mês de novembro de 2001.

A segunda etapa da investigação criativa foi realizada nos meses de novembro e dezembro de 2001. A cada encontro, acrescentavam-se novos elementos, visando desafiar o corpo e proporcionar aos dançarinos um maior domínio na pesquisa do movimento, a fim de construir e caracterizar o personagem que se delinea, a partir das experimentações. Nessa perspectiva, vale citar Stanislavski, (2000, 21; 47):

[...] se não usarmos nosso corpo, nossa voz, um modo de falar, de andar, de nos movermos, se não acharmos uma forma de caracterização que corresponda a imagem, nós provavelmente, não poderemos transmitir a outros o seu espírito interior vivo.[...] A caracterização acompanhada de uma verdadeira transposição é uma grande coisa. E como o ator é chamado a criar uma imagem quando está em cena e não simplesmente a se pavonear perante o público, ela vem a ser uma necessidade para todos nós. Noutras palavras, todo os atores que são artistas, os criadores de imagens, devem servir-se de caracterizações que os tornem aptos a se encarnar nos seus papéis.

Nesta etapa, visando à descoberta do personagem e sua colocação na cena coreográfica, empreenderam-se as aulas de improvisação. Inicialmente realizava-se a preparação corporal dos dançarinos, aplicando exercícios de respiração, realizando práticas de alongamento e o condicionamento muscular, visando ao fortalecimento muscular. Todas estas atividades foram fundamentadas na técnica de Pilates⁹. Esses exercícios objetivavam desenvolver plenamente as ações corporais e proporcionavam a realização dos movimentos com o mínimo de esforço muscular, permitindo ao corpo responder, de forma eficiente, aos estímulos dados no processo de improvisação e criação de movimentos sem provocar desgaste energético. Em seguida, os dançarinos elaboravam seqüências de movimentos, a partir de um estímulo dado. Este estímulo provinha do próprio conteúdo temático da pesquisa, cuja tônica é a força e apelo das imagens da água.

O elemento água foi o conteúdo escolhido para dar início à pesquisa de movimento pelo mesmo ser comum a tríade lavadeira, Oxum, Iemanjá. Neste processo, o objetivo era permitir que os dançarinos descobrissem e projetassem a

⁹ Pilates é o nome dado a técnica desenvolvida pelo alemão Joseph Pilates que visam o fortalecimento e desenvolvimento muscular harmonioso, cujo princípio básico é acionar os músculos principais e acessórios na realização de esforço físico, juntamente com a respiração, considerada como elemento fundamental de toda a técnica.

sua água interior, através de estímulos imagéticos que os fariam criar uma água constituída de cor, cheiro, volume e profundidade. Esperou-se que, de posse dessa descoberta, os dançarinos transferissem para os movimentos corporais essas sensações. Essa forma de conceber o trabalho artístico visa provocar os corpos dos dançarinos, fazendo-os buscar as soluções criativas e ampliar o repertório de movimentos para a composição coreográfica.

Buscou-se, nos laboratórios de improvisação e criação de movimentos, retirar do âmago do dançarino as energias internas que fazem fluir as ações corporais e que se traduzem em movimentos expressivos, carregados de significado e emoção, que culminam na caracterização do personagem pelo dançarino. Isto está de acordo com o que afirma Stanislavski, (2000: 66-67):

Precisamos é de ações simples, expressivas, com um conteúdo interior. Onde iremos encontra-las?. Há outras espécies de dançarinos e atores além dos que discutimos. Elaboraram para seu próprio uso uma espécie de plasticidade permanentemente fixada. [...] Seu movimento tomou-se parte do próprio ser, sua qualidade individual, Segunda natureza. As bailarinas e os atores desse tipo só podem mover com fluidez. [...] Se pusessem a ouvir atentamente a sua própria mecânica, sentiriam erguer-se uma energia das mais profundas fontes do seu ser, do seu próprio coração. Não é uma energia oca, está carregada de emoções, desejos, objetivos, que a fazem ir pulsando num curso interior com o fim de despertar esta ou aquela ação determinada.

Os estímulos foram intensificados a cada laboratório, a fim de que os dançarinos pudessem buscar novas possibilidades de criar e recriar sua personificação e fixá-la através do corpo em movimento. Foi exigido que cada um deles desse o máximo de si para responder às perguntas: *quem, como e quais* são os sentimentos e qualidades que movem esse ser que surge na experimentação de seus próprios movimentos? Sendo assim, criou-se o

personagem da lavadeira, sua corporeidade, revivendo no palco o que ficou retido na memória da pesquisa de campo. Os elementos escolhidos foram os movimentos de torcer e sacudir as roupas. Os estímulos dados visavam trabalhar esses movimentos em diferentes níveis, direções, trajetórias, dinâmicas e ritmo, buscando sempre novas soluções e possibilidades na execução. O mesmo aconteceu com as imagens simbólicas dos Orixás. procurou-se pesquisar os movimentos e executá-los até fixá-los. Só então ampliou-se as possibilidades de execução, retendo os movimentos mais significativos para a proposta. O *Jiká* e o movimento de mirar-se no *Abebé* (espelho, leque-ritual) foram escolhidos para representar os Orixás Oxum e Iemanjá.

Na terceira etapa, o processo criativo incitou a busca por novas experimentações que possibilitasse ao corpo interagir com os objetos cênicos e com o figurino. Latas, baldes, papéis picados, bancos de madeira, tecidos transparentes foram utilizados nessa etapa da investigação criativa. Esses materiais foram disponibilizados nos laboratórios, para que os dançarinos

pudessem transpor as descobertas realizadas em processos anteriores e estendessem esse conhecimento para as etapas seguintes, buscando combinar as seqüências de movimentos corporais, com a manipulação desses objetos. Combinar os movimentos do corpo e passar as sensações percebidas com os sons extraídos dos baldes, torcer e sacudir as saias, apontou caminhos que levaram a



Foto: Maria de Lurdes da Silva

construção de células de movimento. Todos esses procedimentos constituíram-se em estímulos para a pesquisa de movimento e colaboraram para a caracterização do personagem construído pelo dançarino.

Oliveira (1992:112) corrobora esta idéia:

O signo gestual tem sua ocorrência num espaço plurisignico. É produzido pelo corpo que está situado num contexto sócio-econômico-cultural, e a tela para representar esse palco de ações cobre-o não só com vestimentas ambientais e paisagísticas, mas também com vestes propriamente corporais (maquiagem, vestuário). Na composição da personagem, são utilizados dados relativos à posição social, idade, *habitat*, atividade profissional, etc, no esforço de configurar tanto sua fisionomia humana quanto sua face social.

O estímulo musical auxiliou na improvisação e ofereceu possibilidades aos dançarinos de criarem seqüências de movimentos e células coreográficas com variação de dinâmica e ritmo. Os sons produzidos por instrumentos, a exemplo do “Pau de Chuva”, ajudaram a estabelecer o ritmo e o tempo necessários à execução dos movimentos, pontuando, acelerando e desacelerando a movimentação, criando sincopas, silêncios, pausas que conectavam e desconectavam a ação corporal, porém não houve rompimento do fio condutor de todo o processo que é a energia interna que faz fluir o movimento, dando-lhe organicidade e plasticidade.

O resultado dos exercícios com música deu origem a uma célula coreográfica apresentada num ensaio aberto no mês de novembro de 2001. O evento denominado “*II Encontros com a África*” foi promovido pelo Núcleo de Estudos Afro-baianos Regionais Kàwé, do qual a mestrandia é membro pesquisadora e aconteceu no auditório da Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC, Ilhéus/BA. Esta célula coreográfica foi filmada e submetida a avaliação da

orientadora para críticas e sugestões. A partir da avaliação desta célula coreográfica, o trabalho foi redimensionado, visando atingir os objetivos propostos junto aos dançarinos.

Na quarta e última etapa, ocorreu a junção de todas as fases do processo criativo, culminando na concepção coreográfica. Aqui, observou-se a descoberta da capacidade criativa de cada artista envolvido no processo. Ocorreu a ligação dos elementos trabalhados, da movimentação “lapidada”, da exploração dos objetos cênicos, finalização com a re-elaboração das danças de Oxum, Iemanjá e do gestual das lavadeiras aprendidos nas etapas anteriores da investigação criativa.

Foto: Maria de Lurdes da Silva



Os objetos cênicos foram definidos. As cenas passaram a desenrolar-se como uma história a ser contada. Utilizou-se baldes de alumínio, em função de sua forma e funções descobertas no processo criativo: poder ser carregado, transportar líquidos, produzir sons, poder ser utilizado como símbolo de re-elaboração do espelho de Oxum e Iemanjá, e do espelho d'água da lavadeira. As saias brancas, além de compor o figurino, pelo manuseio ajudaram a construir formas e desenhos no espaço, imagens, simbolizando o “Abébé” – leque ritual, espelhos de Oxum e Iemanjá. A escolha das saias compondo o cenário ocorreu

pela qualidade que elas possuem de capturar, refletir e projetar as imagens que podem ser vistas nos espelhos reais, no espelho d'água, no espelho interior de cada ser, no espelho da vida.

Os recursos materiais e os procedimentos metodológicos, utilizados para registrar o processo criativo, foram:

- 1) discussão permanente sobre o processo com todos os integrantes do trabalho;
- 2) filmagens;
- 3) fotografias;
- 4) relatos de experiência dos dançarinos;
- 5) registro das anotações e dos laboratórios;
- 6) registro em cassete e análise do processo pelo coreógrafo. Esses procedimentos objetivavam avaliar e reavaliar a condução do trabalho, os estímulos proporcionados e as respostas dadas pelos dançarinos durante o processo.

A importância deste trabalho reside no fato de abordar o corpo brasileiro, fazendo uma releitura e a comparação com o Mito Nagô e a gestualidade do labor cotidiano das lavadeiras. Observa-se que o mito possui o poder de transcender e remeter o homem às suas origens, à sua ancestralidade. Neste trabalho, revelar o mito, os Orixás femininos Oxum e Iemanjá na dança é muito mais que revelar os seus símbolos ou sua dança ritual, constitui-se uma jornada de descobertas e surpresas, nas quais pretende-se intercambiar a ancestralidade com a vida na sociedade contemporânea. Busca-se o significado do mito dos Orixás Oxum e Iemanjá para o homem contemporâneo.

Vale citar Oliveira(1992: 182):

No ato de criação, vivem a dialética entre a história, que a cada um propulsiona através de seus impulsos energéticos, e o individual, que cada criador ao representar, remodela.(...) Encontramos um elo com o social, o cultural (religioso), com as técnicas e os meios representacionais (...), que influenciam tanto sua interpretação da tradição, quanto sua criação.

A forma como esse mito revela-se e transmuta-se através dos tempos em diferentes corpos: quem são as Oxuns e as Iemanjás na sociedade contemporânea?

Esses questionamentos induzem a uma reflexão crítica sobre o processo criativo neste trabalho e apontam como traduzir o mito e a ancestralidade na Dança Contemporânea. Pretende-se revelar as diferentes facetas do ser humano e seu comportamento no mundo moderno e, talvez, poder descobrir se o homem, na contemporaneidade, comporta-se e vive na sociedade, intercambiando experiências míticas.

CAPÍTULO V

A MONTAGEM CÊNICA - ABEBÉ

Designer Gráfico: Rogério Lima



[...] Nesse fazer, além de emoções e sentimentos, apontou-se para o fato de que os gestos representam também idéias. O resultado desse estudo é o ponto motor para definirmos gesto como todo e qualquer ato: movimento/estaticidade do corpo que, num determinado contexto, significa. Gesto é uma forma-qualidade ou uma forma-símbolo que, situada numa interação, resulta sempre numa experimentação. Portanto, é um segundo, matriz geradora e captadora de ações rumo a possíveis e terceiros signos interpretantes.” Oliveira (1992,162)

A montagem cênica é a concretização das ações experimentadas durante o processo criativo. Pode-se dizer que, nesta etapa do trabalho, concretizam-se os estímulos trabalhados nos níveis da imaginação e da emoção, racionalizando-os, ordenando-os e direcionando-os para que se materializem e se transformem na composição coreográfica.

Aplicam-se os conhecimentos adquiridos sobre técnicas de composição: a utilização dos níveis e planos espaciais, as trajetórias, os cânones, as formas, dentre outros. Entende-se que criar é também um ato de amor, paciência consigo mesmo e com os outros. É necessário ter humildade para reconhecer as próprias limitações e a dos companheiros de jornada. Compara-se a montagem cênica ao nascimento de uma criança, cuja gestação é o processo criativo no qual, a mãe (ser criador) acompanha a formação e o desenvolvimento da criança como ser integral. Ansiosa em sua quietude, a gestante aguarda e

observa em silêncio as transformações que o seu corpo sofre para abrigar e proteger no ventre esse ser, que saindo das suas entranhas, nasce como uma verdadeira e valiosa obra de criação.

Na montagem cênica, observam-se os movimentos ganhando formas, contornos, criando e sugerindo imagens, sons, cor, ritmo e dinâmica, é o brotar de algo que tem vida e significado. Estes movimentos só ganham visibilidade se o corpo, em sua totalidade, fizer pulsar todos estes elementos. Oliveira (1992:73) reforça esta idéia: *“O corpo é em si mesmo um conjunto de articulações com três eixos centrais: cabeça, tronco e membros. A matriz da linguagem gestual está no interagir simultâneo das partes constitutivas de cada eixo.”*

Busca-se, na montagem cênica, colocar as coisas em seu devido lugar, por isso diz-se que a montagem é o resultado dos diversos olhares do coreógrafo, sua vivência e experiência de vida, a forma como se comunica através dos símbolos veiculados, na sociedade. A forma de interagir com os outros e, antes de tudo, como expressa suas contradições e, principalmente, seu amor pela vida e pela humanidade. Tudo isso não se perde, é transportado para o ato da criação. Afinal, cria-se para e pelo homem. Nessa direção vale, citar Oliveira (1992: 60):

O corpo é uma massa dinâmica. Seu movimento/estaticidade serve à expressão e à comunicação humana. Movimento/estaticidade codificado pela parte corpórea do homem, com estes fins, são gestos. E os gestos, assim como as palavras, são sistemas sógnicos cuja produção e veiculação são inerentes ao homem e inscritas no seu corpo físico.

A coreografia foi dividida por conteúdos temáticos em cinco cenas a saber:

5.1 - Cena I – O Gestual das lavadeiras

Procura-se, nesta cena, demonstrar a qualidade da água de cada lavadeira, a maneira como a mesma é manipulada pelas mãos, cujo movimento é transmitido e concentra-se nos antebraços, na cintura ou no quadril, a depender da individualidade de cada lavadeira. Também revela-se a idade das lavadeiras, pois este é um elemento modificador das ações do personagem em cena.

Busca-se concentrar os movimentos nas mãos, porém o objetivo é fazer com que todo corpo escute, sinta, interprete e revele o sentimento capturado pelas mãos, sobre isto Oliveira (1992: 36) analisa:



Foto: Geraldo Borges

A observação e a análise dos gestos representados pelas mãos e face, se, por um lado, destacam-se pela alta taxa informacional que veiculam, por outro, apontam que não são as únicas vozes definidoras da personagem. O corpo em seu todo fala e, quanto mais se observa o movimento global do corpo mais 'ouvimos-vendo' sua fala gerada pela multiplicidade de suas partes.

Foto: Maria de Lourdes da Silva



Nesta cena, os baldes transportam a água, produzem sons e re-elaboram os movimentos do corpo. O balde é o chão, a reflexão e a reafirmação do ser; o espelho que reflete a imagem da lavadeira, sua voz, seu ritmo interior, que é transformado em batidas e acentos rítmicos, em música.

As saias completam a intenção, são levantadas, torcidas, sacudidas, juntamente com os corpos que respondem a todos esses estímulos. A grande roda das saias formam com o corpo imagens, delimitam espaços, reverenciando os corpos, produzem sons, traduzem símbolos. Os corpos estimulam o outro a se ver como imagem e semelhança destes, mas também provoca rupturas, estabelece diferenças. De acordo com Oliveira (1992:184), *“O corpo não é livre em seu agir, submete-se ao espaço/tempo da representação, do que é representado e daquele que o representa.”*

Cada personagem traça sua vida, torce seu destino, os sentimentos individuais e as emoções compartilhadas com os outros. Através de suas roupas, de seu jeito singular, transmite as batidas, torções e sacudidelas da vida para o sacudir, bater e torcer as roupas no corpo, reafirmando a própria existência. Oliveira (1992:36) lembra:

O agir-pensar-sentir da figura representada, de que os gestos são um dos codificadores, está, por sua vez, condicionado por vários parâmetros que regem a estruturação da imagem. Destacam-se entre estes, o tempo e o espaço, sobretudo pelo papel que assumem na ordenação do contexto cênico e da configuração das personagens.

Foto: Maria de Lurdes da Silva



Múltiplos são os caminhos a serem percorridos por essas mulheres. Os pés deslizam sobre as águas, todo o corpo parece querer flutuar, o tempo e o ritmo dos corpos, às vezes são iguais; outras vezes são diferentes. Dessincronizam-se os movimentos,

para momentos após encontrarem o ponto de sincronicidade e harmonia. As lavadeiras mergulham em suas águas individuais, brincam com elas. Deixam-se levar pelo desequilíbrio aparente do movimento ondulante das águas. Logo em seguida, exercem o controle, dominam as águas, saltam sobre elas, dançam, equilibram-se, exercendo o poder e a força feminina.

5.2 - Cena II – O Surgimento do Mito do Orixá da Água – Iemanjá

Retrata o poder feminino das personagens lavadeiras que transformam as saias no símbolo - *Abebé* - leque ritual e, a partir daí, surge o mito das águas. Surge o Orixá Iemanjá com o espelho simbolizando a muralha, o impedimento. Os

movimentos significativos desta cena são o *Jiká* - tremular sutil dos ombros, e o movimento de mirar-se no espelho, utilizando-o também como barreira.

Esses movimentos ampliam-se e transformam-se ao longo da cena, misturando-se com os movimentos das lavadeiras, os quais confundem-se com a imagem do orixá, pois incorporam, na sua gestualidade, o *Jiká* e o espelho *Abebé*, embora a lavadeira permaneça com sua característica gestual, cujo elemento significativo é o torcer e o sacudir dos corpos.

5.3 - Cena III - O Surgimento do Mito do Orixá da Água - Oxum.

Assim como o Orixá Iemanjá, o Orixá Oxum apresenta-se simbolicamente representado pelos movimentos de segurar o espelho, que ora serve para revelar sua beleza, ora transforma-se em arma de guerra, que confunde e cega os inimigos. Esses movimentos são associados ao *Jiká*. Ambos são executados em conjunto, caracterizando a cena em que as lavadeiras olham-se através do espelho de Oxum, então avançam e recuam diante dessa imagem. Isto as faz recorrer às suas águas, ao seu gestual característico, no qual torcem e retorcem as imagens vistas.

5.4 - Cena IV - Oxum, Iemanjá, lavadeiras - Tríade feminina no Universo das Águas

Foto: Maria de Lourdes da Silva



Esta cena mostra três personagens femininos, com diferentes funções e poder, guardiãs de segredos e mistérios. Elas formam a tríade, cujo elemento de ligação é a água. Recuperam-se as características

individuais de cada personagem. As lavadeiras, fragmentos dos movimentos de torcer e sacudir as roupas e os corpos. Junta-se a estes, o movimento dos Orixás Iemanjá e Oxum destacando-se o empunhar do espelho, leque ritual – *Abebé* – como barreira que pode ser transposta ou não, arma de guerra ou símbolo de vaidade e também o movimento dos ombros denominado *Jiká*.

5.5 - Cena V - Além do espelho

Foto: Arquivo SESI Sorocaba



Evidencia-se, nesta cena, a presença do espelho, leque ritual - *Abebé*. O espelho que reflete a imagem dos Orixás da água, usado como barreira e arma de guerra e que, ao mesmo tempo, o espelho d'água da lavadeira. As saias, quando erguidas, transformam-se em "espelho". Estes espelhos passam das mãos de uma personagem à outra. Neste momento, cada uma destas mulheres vê-se à imagem e semelhança da outra. Elas não são mais Iemanjá,

Oxum ou lavadeira. Elas são mulheres. As saias percorrem um caminho e retornam às mãos de suas guardiãs, simbolizando a força e o poder das mulheres que emerge em espiral. A energia vital que comanda o mundo, força que vem das águas – elemento de ligação da afro-brasilidade destes corpos.

Então, acontece o encontro e o torcer das saias e dos corpos mostrando o entrelaçamento da vida destas mulheres. Estas saias são, então levantadas, como se fossem molduras adornando o espelho e impõem o olhar que vê projetada às imagens além do espelho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa buscou investigar o Gestual das lavadeiras e sua relação com as danças dos Orixás femininos, que representam simbolicamente o elemento água, visando re-elaborar esses movimentos na concepção coreográfica. Para atingir o objetivo proposto, fêz-se uma revisão de literatura visando a fundamentação teórica da pesquisa. As fontes de consulta primordiais deste trabalho, foram o estudo do Mito, Símbolo e a dança no contexto geral da história e no contexto específico da mitologia nagô. A partir desses estudos, iniciou-se a pesquisa de campo, na qual foram feitas as vivências sobre a gestualidade das lavadeiras e as danças de Oxum e Iemanjá *in locu*. Essas vivências, possibilitaram desenvolver o processo criativo, a partir das matrizes gestuais das lavadeiras e dos Orixás: Oxum e Iemanjá. A importância do estudo teórico-prático dessas matrizes, se deu na medida em que buscou-se o movimento expressivo, a partir das emoções, sentimentos e reflexões vivenciadas por cada dançarino. Este princípio criativo se fundamenta em Canton (1994:158), citando Bausch, "*Bausch não está interessada em como as pessoas se movem, mas no que move as pessoas. Mais do que a forma, focaliza a expressão*".

O Conhecimento das matrizes dos movimentos das lavadeiras e das danças de Oxum e Iemanjá, também possibilitou, assegurar o conteúdo proposto na concepção coreográfica, garantindo os elementos estéticos, simbólicos e míticos, considerados fundamentais na proposta.

O processo criativo foi o momento mais desafiador da criação, tendo em vista, a quantidade de material que surgia na investigação individual e coletiva

dos dançarinos, no qual, a pesquisadora também participou como intérprete, vivenciando assim, a experiência de estar ao mesmo tempo participando e dirigindo o processo criativo.

Verificou-se que, a relevância do referencial teórico e o conhecimento das matrizes dos movimentos pesquisados, permitiram identificar com objetividade quais os elementos significativos, tanto das lavadeiras, quanto das danças dos Orixás, que seriam selecionados e re-elaborados na coreografia.

A re-elaboração dos elementos simbólicos presentes nas danças de Oxum, Iemanjá e nos movimentos das lavadeiras, exigiu um estudo e reflexão sobre a relação existente entre conteúdo da proposta coreográfica e a estética do trabalho que ia se delineando no processo criativo, referente aos movimentos propostos pelos dançarinos. Observou-se que, não é suficiente apenas para o dançarino, ir ao campo vivenciar os elementos a serem re-elaborados, mas sim, apreender as informações a cerca dos conteúdos e objetivos da proposta a serem coreografados.

Visando a apreensão do conteúdo proposto na concepção coreográfica, desenvolveu-se exercícios específicos com o elemento água, já que, este foi o elemento da natureza, comum a tríade, lavadeira, Oxum e Iemanjá. Em seguida foram feitos exercícios de improvisação, buscando-se um apelo às imagens da água, fazendo com que cada dançarino projetasse sua água interior. Em seguida, buscou-se experimentar objetos cênicos, como: latas, baldes e saias, visando desafiar e proporcionar aos corpos dos dançarinos um maior domínio da pesquisa

de movimento, a fim de compor o personagem que, se delineava a partir dessas experimentações.

O processo criativo se constituiu num dos mais importantes processos de todo o trabalho, tendo em vista que os dançarinos foram constantemente estimulados a buscarem novas formas e soluções de movimento. Assim como, percorreram diferentes caminhos, até encontrarem os movimentos, que pudessem ser inseridos no contexto da concepção coreográfica. Stanislavsk (2000-13) reforça essa idéia,

[...] os artistas têm de aprender a pensar e sentir por si mesmos e a descobrir novas formas. Nunca devem contentar-se com que o outro já fez[...]. Se alguma coisa excitá-los, usem-na, apliquem-na a vocês mesmos, mas adaptando-a Não tentem copia-la. Deixe que ela os faça pensar e ir avante.

A concepção coreográfica observou os sete princípios básicos da dança africana, segundo Assante (apud Martins,1998:30/31). Embora, tenha sido destacado neste trabalho: a polirritmia, a forma cíclica e circular, a dimensionalidade e a repetição, por considerá-los como referenciais para os movimentos coreográficos pesquisados.

A importância deste trabalho, reside no fato de abordar o corpo brasileiro, fazendo uma releitura dos elementos pesquisados, bem como, estabelecer relações entre: o Mito Nagô com o Gestual Cotidiano das Lavadeiras. Nessa perspectiva constatou-se que a realização dos movimentos, tanto das lavadeiras quanto das danças dos Orixás possuem uma função, ou seja, as

danças de Oxum e Iemanjá são executadas com um propósito e associadas ao trabalho, não se dança por dançar, mas sim para louvar, pedir, compartilhar e agradecer. Assim como, não se lava por lavar, mas por ser um meio de subsistência das lavadeiras. Uma forma de compartilhar, conversar, interagir com o ambiente e de estabelecer relação com a natureza. Preservar costumes e divertir-se na beira do rio com as companheiras de labor.

As lavadeiras, Oxum e Iemanjá, seus movimentos, dependem do exercício diário, realizado dentro de um contexto social ou em uma comunidade específica. Isto faz com que o corpo, desenvolva um jeito próprio de realizar os movimentos de forma harmoniosa, plástica e orgânica. De acordo com Mauss (apud Rodrigues, 1997:81):

Essa educação de técnicas, que singulariza o uso do corpo, em cada sociedade, possibilita-lhe compreender que não há uma maneira natural de usá-lo, pois cada organização social, estabelece uma determinada educação do corpo, melhor dizendo, constrói, no homem, um conjunto de técnicas necessárias para serem utilizadas

O mito possui o poder de transcender e remeter o homem às suas origens, à sua ancestralidade. Neste trabalho, procurou-se revelar o mito nagô, através da dança, numa linguagem contemporânea. Sendo assim, buscou-se muito mais conhecer as qualidades, os comportamentos e as características predominantes dos Orixás Oxum e Iemanjá. Segundo especialistas da psique humana, a exemplo de Jung, denomina-se essas características de arquétipos. Nesse direção, trabalhou-se com o conceito de arquétipo, atribuído por Verger ao orixá :

Os arquétipos de personalidade das pessoas não são tão rígidos e uniformes como os descritos[...], pois existem nuances provenientes da diversidade de 'qualidades' atribuídas a cada orixá[...]. Como veremos, diz-se que há doze xangôs, sete Oguns, sete lemanjás, dezesseis Oxalás (na África, eles seriam cento e cinquenta e quatro), tendo cada um suas características particulares, eles são, segundo o caso, jovens ou velhos, amáveis ou ranzinzas, pacíficos ou guerreiros, benevolentes ou não.

Procurou-se revelar, as nuances que caracterizam respectivamente os Orixás, Oxum, lemanjá e as lavadeiras, através do movimento. Mais que, revelar os símbolos ou a dança ritual de Oxum e de lemanjá neste trabalho, empreendeu-se uma jornada de descobertas, visando o intercâmbio entre a ancestralidade e a vida na sociedade contemporânea através da dança. Tendo em vista, que o mito nagô, possui características de personalidade presentes no ser humano, a exemplo do humor caprichoso e mutável de Oxum ou o instinto de mãe zelosa, rigorosa e protetora de lemanjá, características facilmente encontradas nos indivíduos, independente de sexo, religião ou nível intelectual e social a que pertençam.

A montagem cênica intitulada Abebé (Leque Ritual) é o produto artístico, resultado de reflexões e estudos, realizados no decorrer dessa pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADEKANYE, Ajayi Olanibi (Trad.). *Oxum*. CD Odum Orím Festa de Música. Faixa nº9. Produção Alafia Produções e Eventos.

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARBIER, René. *Sobre o imaginário*. Em aberto, Brasília, n 61, p.15-23, jan/mar.1994.

BASTIDE, Roger. *Estudos Afro-Brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

BOECHAT, Walter. (org.) *Mitos e arquétipos do homem contemporâneo*. Petrópolis:Vozes, 1995.

BOURCIER, Miguel. *História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CAMPBELL, Joseph. *As Máscaras de Deus*. São Paulo: Pallas Athena, 1992.

_____, *O Poder do Mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CANTON, Kátia. *E o Príncipe Dançou: Da Tradição Oral a Dança contemporânea*. São Paulo: Atica, 1994.

CONRADO, Amélia de Souza. *Dança Étnica Afro-Baiana: uma educação do movimento*. Salvador, 1996. 193p. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal da Bahia.

CONTURSI, Tânia Lúcia Bevilaqua. *Flexibilidade e alongamento*. Rio de Janeiro: Sprint, 1986.

DAVIS, Flora. *A Comunicação Não Verbal*. São Paulo: Summus, 1979.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DURAN, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988.

_____, *O Imaginário: Ensaio acerca das Ciências e da Filosofia da Imagem*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____, *Imagens e Símbolos: Ensaio sobre o simbolismo mágico- religioso*. Tradução: Sônia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FÉLICIO, Vera Lúcia G. *A Imaginação Simbólica nos quatro elementos Bachelardianos*. São Paulo: EDUSP, 1994.

GANDON, Odile. *Deuses e Heróis da Mitologia Grega e Latina*. Tradução Mônica Stabel. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GIBSON, Michael. *Simbolismo*. Tradução: Paula Reis Lisboa. Taschen, 1999.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós Modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

JERONIMO, CALAZANS, Vevé. *É do Oxum*. CD Coleção Obras Primas (Elba Ramalho). Faixa nº 14. Produção Polygram.

JUNG, Carl Gustav. *O Homem e Seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1965.

LABAN, Rudolf. *Dança Educativa Moderna*. São Paulo: Ícone, 1990.

LARA, Larissa Michele. *As danças do sagrado no profano: transpondo tempos e espaços nos rituais de Candomblé*. Campinas: 1999. 207p. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Educação Física - UNICAMP.

LELOUP, Jean Yves. *O Corpo e seus Símbolos: Uma antropologia essencial*. Petrópolis: Vozes, 1998.

LODY, Raul. *O Povo de Santo: Religião, História e Cultura dos Orixás, Voduns, Inquices e Caboclos*. Rio de Janeiro: Pallas, 1995.

MAFFESOLI, Michel. *A Contemplação do Mundo*. Porto Alegre. Artes e Ofícios, 1995.

MARTINS, Suzana. *A Dança no candomblé: Celebração e Cultura*. Revista Repertório Teatro & Dança, Salvador, PPGAC/UFBA, n1, 27-32, semestral. 1998.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil: Identidade Nacional Versus Identidade Negra*. Petrópolis: Vozes, 1999.

NASCIMENTO, Elisa Larkin Sankofa. *Matrizes Africanas na Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

NETTO, Teixeira Coelho. *Por uma teoria da Informação estética*. São Paulo: Nova Crítica, 1969.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. *Fala Gestual*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

PETERSON, Wilferd A . *A arte do pensamento criativo*. Trad. Regina Amarante. São Paulo: Best Seller, s/d.

PONTY, Maurice Merleau. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

REIS, Alcides Manoel dos. (org. Rodnei Willian Eugênio). *Candomblé: a panela do segredo*. São Paulo: Mandarim, 2000.

ROBATO, Lia. *Dança em Processo: A linguagem do indizível*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.

RODRIGUES, Rogério. *O pensamento antropológico de Marcel Mauss: uma leitura das "técnicas corporais"*. Campinas, 1997. 128p. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. *Da Tradição Africana Brasileira a uma Proposta Pluricultural de Dança- Arte- Educação*. São Paulo, 1996. 220p. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo- FEUSP.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nagô e a Morte*. Petrópolis: Vozes, 1996

SCHELLING, Vivian. *A presença do Povo na Cultura Brasileira: Ensaio sobre o Pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire*. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 1990.

SODRÉ, Muniz. *Claros e Escuros: Identidade , Povo e mídia no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção do personagem*. Tradução: Pontes de Paula Lima. 10 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

THIOLLENT, Michel. *Metodologia da pesquisa- ação*. São Paulo: Cortez, 1996.

VAZ, Alexandre Fernandez. *Treinar o corpo, dominar a natureza: Notas para uma análise do esporte com base no treinamento corporal*. Cadernos CEDES, Campinas, UNICAMP, n 48, pg 91, 104, ano XIX. 1999.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Lendas africanas dos Orixás*. Tradução: Maria Aparecida da Nóbrega. 4 ed. Salvador/BA: Corrupio, 1997.

_____, *Orixá*. Tradução: Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador-BA: Corrupio, 1997.

VIANNA, Klauss. *A dança*. São Paulo: Siciliano, 1990

WEILL, Pierre, TOMPAKOW, Roland. *O corpo fala: A linguagem silenciosa da comunicação não verbal*. Petrópolis: Vozes, 1986.